

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE L'IRONIE ROMANTIQUE AU ROMAN CONTEMPORAIN :
L'ESTHÉTIQUE RÉFLEXIVE COMME PHILOSOPHIE DANS LA TRILOGIE *SOIFS* DE
MARIE-CLAIRE BLAIS

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
NATHALIE ROY

DÉCEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes remerciements d'abord à Jean-François Chassay, mon excellent directeur, pour ses intuitions toujours éclairantes et parfois salvatrices, pour ses encouragements quand j'avais le moral au deuxième sous-sol, pour chacune de ses lectures et relectures attentives et pour son enthousiasme.

Mes remerciements ensuite aux personnes suivantes, que je nomme dans le désordre. Anick Bergeron m'a toujours rappelé que je n'avais pas à être une surfemme et, depuis mes tous premiers pas dans le dédale uqamien, elle a été mon amie indéfectible. Bertrand Gervais a bien voulu faire de moi un de ses bras droits au moment où ma source de sous se tarissait, et il m'a généreusement accordé le temps qu'il fallait pour terminer ma thèse, même si ça compliquait parfois les choses. Marianne Cloutier a su prendre le relais au bureau pendant mes congés de fin de thèse avec une compétence telle que je pouvais partir sans inquiétude. Rachel Jobin a traqué mes coquilles avec précision et acharnement pendant les siestes du petit Yann. Jean-François Hamel m'a fait quelques suggestions de lecture qui se sont avérées déterminantes. Alice Van der Klei a été très encourageante pendant la dernière ligne droite. Anne-Hélène Genné, naturopathe sans pareille, a concocté des remèdes miraculeux pour filles surmenées. Toutes celles et tous ceux nommés, et bien d'autres encore, m'ont soutenue et témoigné leur amitié.

Un merci tout particulier à mon tendre, patient et excellent amoureux, Daniel Veniot, sans qui la rédaction de cette thèse aurait été une expérience autrement plus rude, et la vie en général, bien moins agréable.

Je remercie, enfin, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada d'avoir financé cette aventure.

TABLE DES MATIÈRES

SIGLES.....	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION.....	1
0.1 Hypothèses et justification de l'approche.....	3
0.1.1 Hypothèses : des stratégies narratives à l'ironie romantique	4
0.1.2 Justification de l'approche : le romantisme de Marie-Claire Blais	10
0.2 Le romantisme comme <i>Weltanschauung</i> : une « tonalité particulière » de critique de la modernité.....	15

PREMIÈRE PARTIE : L'HORIZON PHILOSOPHIQUE DE L'IRONIE ROMANTIQUE ET LA PENSÉE DU ROMANESQUE

CHAPITRE PREMIER	
L'IRONIE COMME PHILOSOPHIE : PORTRAIT DE LA PENSÉE DE FRIEDRICH SCHLEGEL DANS SON CONTEXTE	22
1.1 L'ironie : considérations générales	24
1.2 L'horizon de la pensée romantique : facteurs contextuels.....	30
1.3 L'horizon philosophique de la pensée romantique	32
1.4 La nouvelle poétique philosophique et l'importance de la religion : portrait d'ensemble.....	40
1.5 La pensée de Schlegel et la théorie de l'ironie	45
1.5.1 Les fragments de l' <i>Athenaeum</i> . Le projet « symphilosophique » du premier romantisme d'Iéna	47

1.5.2 Antécédents philologiques et conception de l'histoire : le passé comme texte et l'origine inaccessible	49
1.5.3 Platon et l'ironie comme transcendance	52
1.5.4 La poésie universelle progressive	58
1.5.5 Quelques mots sur le fragment	63
1.5.6 Donner corps à l'infini : la nouvelle mythologie	65
1.6 Conclusion : de Schlegel à Marie-Claire Blais	69
1.6.1 Note sur le choix terminologique.....	72

CHAPITRE DEUX

DU PREMIER ROMANTISME À MARIE-CLAIRE BLAIS, QUELQUES REPÈRES OU HÉRITAGE ET FORMES DE L'IRONIE ROMANTIQUE AU XX^E SIÈCLE

2.1 Notes sur certaines définitions récentes : vers une philosophie contemporaine de l'ironie	75
2.2 L'ironie et la théorie du roman	85
2.2.1 Lukács et le roman contemporain	92
2.2.2 Aperçu d'une théorie contemporaine de l'ironie : <i>Horizons of Assent</i> , d'Alan Wilde.....	95
2.3 Ironie et connaissance.....	100
2.4 Ironie et savoirs chez deux contemporains de Marie-Claire Blais.....	105
2.5 <i>The House Gun</i>	108
2.5.1 De la dissolution du contexte à la perte des langages	112
2.5.2 Le procès : le dialogue de l'être et du paraître	115
2.5.3 Le langage du mystère et le traducteur démiurge.....	120
2.6 <i>Pilgrim</i>	123
2.6.1 Quelques mots sur l'intrigue.....	124
2.6.2 <i>Pilgrim en Juif Errant</i> : la totalité inutile	127
2.6.3 Le témoin impuissant face à l'aveuglement (volontaire) de l'acteur.....	130
2.6.4 La totalité comme exigence et l'être du mystère.....	134
2.7 Synthèse poétique ou Hypothèses sur une ironie <i>véritablement</i> romantique...	139

DEUXIÈME PARTIE : DE LA PRAXIS À LA SPÉCULATION : STRATÉGIES IRONIQUES ET TRAVAIL RÉFLEXIF DE L'HISTOIRE DANS LA TRILOGIE *SOIFS*

L'IRONIE CHEZ MARIE-CLAIRE BLAIS SELON LA CRITIQUE : ÉTAT DE LA QUESTION	147
--	-----

CHAPITRE TROIS

L'IRONIE EN TANT QUE « FORME DU PARADOXE » : STRATÉGIES NARRATIVES ET FORMELLES DE RÉFLEXION DANS LA TRILOGIE <i>SOIFS</i>	154
--	-----

3.1 Présentation de la trilogie	156
---------------------------------------	-----

3.2 Deux métaphores	160
---------------------------	-----

3.3 La matière de la conscience universelle	164
---	-----

3.4 Éléments pour une étude narratologique de la trilogie. Considérations sur le temps, la perspective, la voix	170
---	-----

3.4.1 Le temps	172
----------------------	-----

3.4.2 La voix narrative et la représentation de la vie intérieure	175
---	-----

3.5 Miroitements, coloris, mélodies et contrepoint : notes sur les dimensions picturale et musicale des textes	182
--	-----

3.6 Le traitement des personnages : de la voix désincarnée au démon lukácsien	193
---	-----

3.7 Deux cas d'ironies « locales »	202
--	-----

3.8 Pistes d'analyses : hypothèses sur la visée des stratégies narratives	210
---	-----

3.8.1 La forme (mystique?) de la totalité	212
---	-----

3.8.2 Une mythologie réflexive	216
--------------------------------------	-----

CHAPITRE QUATRE

« [TOISER] CES PILIERS DU TRIBUNAL » POUR RETROUVER « LA CONTINUITÉ DE LA MÉMOIRE DU MONDE » : L'IRONISTE EN JUIF ERRANT	219
--	-----

4.1 Le défilé du carnaval et la Folle du sentier : le contre-discours	221
---	-----

4.2 Des indices de la judaïté à la figure du Juif Errant	230
--	-----

4.2.1 Le Juif Errant, mythe littéraire	234
--	-----

4.2.2 Les juifs errants de la trilogie <i>Soifs</i>	237
---	-----

4.3 Remémoration et rédemption chez Benjamin	239
--	-----

4.4 « La continuité de la mémoire du monde » et l'opacité de l'oubli	246
4.5 Du devoir de mémoire au motif orphique	259
4.6 Samuel et la chorégraphie d'Arnie Graal : devenir le Juif Errant	268
4.6.1 La chorégraphie comme monade	275
4.7 Synthèse poétique : de la restauration du « temps des hommes humiliés » à la conscience universelle.....	279
4.8 Notes sur le temps romanesque II : Entre « un passé figé et un avenir incertain »?	282
4.9 L'aube et le temps de la mémoire totale.....	289
4.10 Adrien, l'amour et la primauté de l'art.....	301
4.11 Synthèse : la totalité comme exigence	310
CONCLUSION.....	318
5.1 Ironie et éthique.....	323
RÉFÉRENCES	328

SIGLES

Dans cette thèse, nous utilisons couramment des sigles pour désigner les textes cités à répétition. Voici la liste des titres auxquels ces sigles réfèrent. On trouvera les notices complètes dans la liste de références qui apparaît en fin de texte.

- ACD *Augustino et le chœur de la destruction*, Marie-Claire Blais (2005)
AI *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie*, Michael Löwy (2001)
AL *L'Absolu littéraire*, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (1978)
B *La Poétique de Dostoïevski*, Mikhaïl Bakhtine (1978)
CV *Le Carquois de velours*, Lucie Joubert (1998)
DFL *Dans la foudre et la lumière*, Marie-Claire Blais (2001)
EA « L'espace américain dans *Soifs* de Marie-Claire Blais », Marie Couillard (1997)
FS *Fragments*, Friedrich Schlegel (1996)
F III *Figures III*, Gérard Genette (1972)
FPM *La Forme poétique du monde*, Charles Le Blanc, Laurent Margantin, Olivier Schefer (dir.) (2003)
JE « Le Juif Errant », Marie-France Rouart (1994)
HA *Horizons of Assent*, Alan Wilde (1981)
HG *The House Gun*, Nadine Gordimer (1998)
IE *Irony and Ethics in Narrative*, Gary J. Handwerk (1985)
IM *Ironie et modernité*, Ernst Behler (1997)
IP *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Monique Yaari (1988)
IR *L'Ironie romantique*, René Bourgeois (1974)
O *Œuvres III*, Walter Benjamin (2000)
P *Pilgrim*, Timothy Findley (1999)
PI *Poétique de l'ironie*, Pierre Schoentjes (2001)
PN *The Postwar Novel in Canada*, Rosmarin Heidenreich (1989)
PRA *Le Premier Romantisme allemand*, Ernst Behler (1992)
RM *Révolte et mélancolie*, Michael Löwy et Robert Sayre (1992)
ROM *La Théorie du roman*, Georg Lukács (1968)
S *Soifs*, Marie-Claire Blais (1995)
SYM *Symphilosophie*, Denis Thouard (dir.) (2002)
TI *La Transparence intérieure*, Dorrit Cohn (1981)

RÉSUMÉ

La réflexion ayant mené à cette thèse s'est développée à partir d'un questionnement sur les traces d'un héritage romantique chez Marie-Claire Blais et de la conviction que, pour bien saisir ce qui est en jeu dans l'écriture récente de l'auteure, il importe de reconnaître que l'esthétique des œuvres reflète une visée philosophique. La trilogie *Soifs* est envisagée comme une réactualisation du projet de Friedrich Schlegel, élaboré au sein du cercle d'Iéna à la fin du XVIII^e siècle, et dont la mise en œuvre dépend d'une forme particulière d'ironie, que la postérité a nommée « romantique ». Née, dans le sillage de la philosophie kantienne, d'une conscience aiguë des limites de la subjectivité, cette ironie hérite du mouvement de la pensée et de la contre-pensée du dialogue socratique, qu'elle inscrit dans une épistémologie complexe et dans un projet collectif. En concevant la progression du savoir comme le dépassement de soi de la conscience limitée en direction d'un infini irréprésentable, Schlegel fait dépendre la connaissance d'une disponibilité du sujet à la pluralité des façons de connaître le monde et situe la vérité dans la multiplicité contradictoire et paradoxale des expériences qui n'accèdent tous qu'à des fragments de réel. Le pari de cette thèse est de montrer qu'une conception semblable de la conscience et de la connaissance informe l'esthétique de la trilogie *Soifs*, définit le mouvement de démultiplication des perspectives et des expériences souvent inconciliables et détermine la visée universalisante qui régit la forme d'une totalité toujours paradoxale. En somme, il s'agit de montrer que cette rencontre inattendue de pensées que deux siècles séparent permet de proposer des romans de la trilogie *Soifs* une lecture fascinante et inédite.

Notre thèse est composée de deux parties qui comportent chacune deux chapitres. La première a pour objet de conceptualiser l'ironie romantique en tant que démarche épistémologique et d'étudier son lien intime avec la forme romanesque. Face aux lectures schématiques de la pensée de Schlegel, nous rétablissons l'ascendance philosophique de l'ironie grâce à la démonstration de la filiation socratique et du rapport de la pensée romantique avec celle des idéalistes allemands dans le contexte des débats de l'époque. Nous nous intéressons ensuite à la postérité de la philosophie schlegélienne dans la critique et dans la littérature, en engageant le dialogue avec Georg Lukács et sa *Théorie du roman*. Nous voyons ainsi que si ce dernier minimise la dimension épistémologique et pluraliste de l'ironie, Marie-Claire Blais et certains romanciers contemporains renouent avec cet aspect de la pensée romantique à partir d'une perspective actuelle.

La seconde partie de la thèse vise à montrer qu'une attention portée aux mécanismes de l'ironie romantique tels qu'ils se développent dans la trilogie *Soifs* permet d'articuler en un portrait cohérent les stratégies narratives, les principes

structurels, la réflexion qui oriente l'écriture et le rôle réservé au lecteur. Une étude des techniques narratives et formelles conduit, dans un premier temps, à l'hypothèse selon laquelle la paradoxale cohésion de l'univers romanesque résulte d'une sorte de mythologie dite « réflexive », qui apparaît comme la recherche de points de cristallisation d'un imaginaire partagé. À partir de cette hypothèse, nous explorons plus avant la philosophie que développe la trilogie au fil de l'écriture, en interrogeant le rapport à l'histoire et à la mémoire. Il est question de la reformulation insistante de la mémoire historique qui découle à la fois d'une inscription singulière de la figure du Juif Errant et de la représentation d'un temps de la « mémoire totale », lié à la symbolique de l'aube en tant que moment privilégié où la rédemption reste du domaine du possible.

Nos analyses permettent de conclure que la mythologie réflexive semble motivée, comme la « nouvelle mythologie » que Schlegel appelait de ses vœux, par le rêve d'un nouveau « centre » ou d'un point solide d'appui pour la recherche de nouveaux savoirs, dans la visée d'une conscience universelle, ce qui signifie, ici, la pleine conscience et connaissance de soi de l'humanité. Dans la tension continue entre la pensée et la contre-pensée, la synthèse et la fragmentation, l'espoir de rédemption et le désespoir fataliste – dans l'ironie qui relance toujours la réflexion, en somme – résident les marques de l'appel à une recherche en commun de l'*Allwissenheit* (littéralement : « omniscience ») ou d'un savoir « total », recherche à laquelle est toujours aussi convié le lecteur.

Ironie romantique; premier romantisme allemand; roman; littérature et philosophie; réflexivité; histoire; mémoire; Schlegel, Friedrich; Blais, Marie-Claire

[...] et pourquoi les critiques n'avaient-ils pas considéré avec attention que l'œuvre romanesque de Valérie était d'essence philosophique, l'œuvre d'une moraliste examinant avec une impeccable rigueur le drame de la responsabilité individuelle, on ne parlait toujours que de l'ambivalence de ses personnages, sans pénétrer leurs motifs, qu'ils soient lâches ou voués au mépris et à la condamnation, Valérie n'avait-elle pas écrit que les crimes de lâcheté étaient d'ordre humain, eux aussi, et pourquoi se levait-elle souvent vers quatre heures du matin, quittant sa maison à la dérobée, pour se retrouver seule à l'extrémité des plages où, disait-elle, se dessinait peu à peu dans ce calme inhabité des aubes près des océans, dans son esprit qui ne s'agitait plus, la structure de ses livres cent fois élaborée, synthétisée en mille détails, c'était cette pensée d'une philosophe qui se déliait, telle une incantation dont ses romans prendraient la forme, à qui imputer la faute, dans ce drame de la responsabilité où chacun avait un rôle, [...] Valérie n'était ni mathématicienne ni physicienne comme Descartes, elle n'avait jamais prétendu à reconstruire toutes les fondations du savoir, il n'y aurait jamais pour elle qui était une femme aucune notion de certitude absolue, mais son humanité était sa science et le domaine de ses interrogations et réflexions, [...] Valérie l'écrivain indifférent à tout éloge, le philosophe sans prétention.

Augustino et le cœur de la destruction, p. 207-208.

INTRODUCTION

La critique a souvent évoqué l'héritage romantique de Marie-Claire Blais, en attirant l'attention, notamment, sur la fréquence avec laquelle l'auteure investit l'artiste d'un pouvoir presque sacré de refaire le monde avec son art. Si une telle idée nous paraît très juste – même qu'elle se situe au cœur de notre démarche –, elle court toutefois le risque de reconduire de façon implicite une conception de l'artiste romantique (et du romantisme en général) qui relève de la caricature. Aussi gagnerons-nous à revisiter le rôle de l'art chez les romantiques si nous voulons éviter de reléguer la recreation esthétique du monde chez Blais à un idéalisme naïf, voire à un moralisme simplet. Pour ce faire, nous ferons appel dans cette thèse à un pan méconnu du premier romantisme allemand. La trilogie *Soifs* sera envisagée comme une réactualisation du projet philosophique de Friedrich Schlegel, tel qu'élaboré au sein du cercle d'Iéna à la fin du XVIII^e siècle, un projet dont la mise en œuvre dépendait d'une forme très particulière d'ironie, que la postérité a nommée « ironie romantique¹ ». En remontant ainsi à la source du concept, il sera possible de montrer que celui-ci s'inscrit à la fois dans une épistémologie complexe et dans un projet collectif à saveur éthique. Nous verrons qu'à l'échelle de l'œuvre individuelle, ces préoccupations se traduisent par un appel à la collaboration étroite du lecteur-critique dans une recherche concertée et continue de nouveaux savoirs. Le pari de notre thèse est de montrer que, dans le cadre d'une étude de la trilogie *Soifs*, l'arrimage de l'ironie et de ces aspects trop souvent occultés du projet romantique permet de proposer de ces textes difficiles une lecture nouvelle et éclairante.

¹ Cette appellation, plusieurs l'ont noté, pose certaines difficultés. Nous les aborderons à la fin du prochain chapitre. Précisons seulement, pour l'instant, que nous conserverons ce nom, ne lui préférant pas le terme plus explicite d'ironie « paradoxale » que propose Monique Yaari (1988).

Depuis quelques décennies, dans les domaines de la philosophie et des lettres, des chercheurs se sont consacrés à l'étude et à l'exégèse de la pensée de Friedrich Schlegel. Leurs travaux ont la double visée d'exposer toute l'originalité de la réflexion de Schlegel et de mettre en évidence son rôle de précurseur dans des domaines aussi variés que la philosophie de l'histoire, l'herméneutique, la réflexion sur le sujet et sur les limites du langage et la modernité esthétique. Le défi, cependant, de faire reconnaître à leur juste valeur les travaux de Schlegel était et demeure de taille, puisque la critique cinglante et largement erronée qu'a formulée à leur égard Hegel² – suivi en cela par Kierkegaard – a contribué, aux yeux de la postérité, à réduire la réflexion schlegélienne à sa propre caricature et a confiné à un idéalisme naïf celui que certains tiennent pour « l'inventeur » du romantisme. En philosophie, il en a résulté une indifférence générale à l'égard de ce philologue qui, un jour, eut la prétention de croire qu'il pouvait faire de la philosophie.

Dans le champ des lettres, l'influence de Hegel a peut-être été d'autant plus néfaste que Schlegel n'a pas été ignoré, mais souvent représenté à partir de la caricature hégélienne. La conception réductrice que l'on a véhiculée de ses idées n'est certainement pas étrangère aux définitions courantes de l'ironie romantique, qui méconnaissent son horizon philosophique, sa portée et sa fonction épistémologiques. L'une des conséquences majeures de cette tendance à abstraire l'ironie romantique de son cadre spéculatif – ou du moins à tracer un portrait simpliste de celui-ci – a été la réduction du mouvement ironique à un constat du paradoxe et de l'ambiguïté insurmontables, bref à une négativité plus ou moins systématique.

Curieusement, nombre de lectures des romans de Marie-Claire Blais arrivent à un semblable constat, à tel point que l'auteure, dans la citation du troisième volet de la trilogie, paraît s'en prendre à la critique qui « ne parl[e] toujours que de l'ambivalence de ses personnages, sans pénétrer leurs motifs », et qui ne reconnaît

² Essentiellement, Hegel accuse Schlegel de se complaire dans une « négativité infinie et absolue » et ravale son ironie à un subjectivisme exacerbé, maître de tous les contenus, qui de ce point de vue peuvent être tour à tour créés et détruits selon la libre fantaisie du sujet qui nie ainsi toute validité aux tentatives d'expression du vrai et de l'universel. Voir Behler, 1996, p. 121-164.

jamais l'« essence philosophique » de son écriture (2005, p. 207³). La critique a, certes, proposé des textes de Blais des lectures fines et stimulantes, mais elle n'a, en effet, jamais réellement interrogé la fonction de l'ambivalence, qui, à notre sens, est de nature épistémologique. Là où elle a parlé d'ironie, le recours à une conception courante de cette notion, héritée de la tradition rhétorique, a nui à la saisie de la complexité du mécanisme et de l'importance du dialogue avec le lecteur. Si l'art permet de « refaire » le monde, c'est dans la mesure où il se fait espace de réflexion qui exige du lecteur sa pleine participation dans une quête partagée de savoirs nouveaux.

Dans cette thèse, nous tâchons donc de montrer que, pour bien saisir ce qui est en jeu dans la trilogie *Soifs*, on ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la fonction de l'ambiguïté et des paradoxes. Face à une œuvre à ce point polyphonique, le défi des lecteurs est d'entendre la voix du pluriel, de capter, pour ainsi dire, le sens du tout, sans quoi le risque de s'égarer dans les méandres est fort. Dans cette optique, le concept d'ironie romantique, dans la mesure où il s'inscrit dans une démarche philosophique, se révèle l'outil d'analyse idéal, puisqu'il permet justement de s'appuyer sur les ambiguïtés du texte pour articuler en un portrait cohérent les stratégies narratives, les principes structurels, la matière discursive et le rôle réservé au lecteur, de façon à proposer des trois romans une lecture productive et originale.

0.1 Hypothèses et justification de l'approche

Notre postulat de départ est donc, sommairement, que l'écriture de Marie-Claire Blais, dans la trilogie *Soifs*, est d'une « essence philosophique » qui dépend étroitement d'une esthétique romantique, dont le « constituant formel », pour

³ Dorénavant, les citations de ce texte, *Augustino et le cœur de la destruction*, seront suivies du sigle ACD et du folio. De la même façon, les citations du premier volet de la trilogie, *Soifs* (1995), et du deuxième volet, *Dans la foudre et la lumière* (2001), seront suivies, respectivement, des sigles S et DFL et du folio. Dans l'extrait cité, l'écriture dont il est question est celle du personnage de Valérie, qui apparaît comme une sorte de double de l'auteur.

anticiper sur une formule de Georg Lukács, se nomme « ironie ». Celle-ci implique un certain nombre de procédés qui ont une parenté manifeste avec ceux que relève Mikhaïl Bakhtine dans sa conceptualisation du dialogisme, mais comme nous le verrons, les présupposés, la logique et les fins de la démarche romantique apportent un éclairage singulier à ce qui est en jeu dans la trilogie, là où une lecture qui se réclame de Bakhtine laisse d'importantes zones d'ombre. Précisons cependant que notre approche ne suppose pas un parallélisme étroit entre des pensées que deux siècles séparent, mais plutôt l'existence d'étonnantes affinités qui s'expliquent du fait que le romantisme est bien autre chose qu'une forme littéraire dont la période de gloire serait depuis longtemps passée. À la suite de Michaël Löwy et de Robert Sayre, nous l'envisagerons comme une *Weltanschauung*, ou vision du monde, qui détermine une forme spécifique de critique du monde moderne, c'est-à-dire un type de réaction à un certain nombre de découvertes et de crises fondatrices de la modernité, lesquelles sont loin d'être résorbées. Chez Marie-Claire Blais, cette vision du monde se traduit par un investissement particulier de procédés qui sont devenus, aux yeux de certains théoriciens du XX^e siècle, les formes spécifiques de la littérarité.

0.1.1 Hypothèses : des stratégies narratives à l'ironie romantique

Les quatrièmes de couverture des romans de la trilogie permettent d'entrevoir déjà l'une des causes majeures des difficultés que pose l'analyse de l'œuvre. Dans le texte de présentation du troisième volet, *Augustino et le cœur de la destruction*, on lit : « Dans une île du golfe du Mexique vit une galerie de personnages qui résument l'humanité entière : riches, pauvres, humbles ou puissants, artistes, criminels ». Ce sont autant de « destinées » qui « s'entrecroisent pour former une enivrante polyphonie ». Celui du deuxième volet, *Dans la foudre et la lumière*, fait état d'un « véritable microcosme », grâce auquel « Marie-Claire Blais rapproche tous les extrêmes » et « abolit les frontières entre les êtres pour célébrer la fibre d'humanité qui les réunit ». *Soifs*, le premier volet, dont l'« intrigue » se

déroule lors des célébrations accueillant le nouveau millénaire, est présenté comme « une fresque baroque, une cantate pour la fin d'un siècle où Marie-Claire Blais réussit à capter notre âge apocalyptique ». On notera le choix des termes : « galerie », « microcosme », « fresque baroque » de « destinées entrecroisées », « cantate », « polyphonie ». Les mots employés appartiennent davantage aux domaines de la peinture et de la musique qu'à celui du roman, et paraissent témoigner en ce sens du fait que les trois romans n'ont pas d'intrigue au sens fort. Les quelques événements qui rassemblent les personnages – des fêtes en l'honneur de Vincent et du nouveau millénaire dans *Soifs* à celle organisée pour Mère dans le troisième volet, en passant par les funérailles de Jean-Mathieu dans le second – 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 ». Leurs discours, rendus essentiellement sur le mode du monologue intérieur, sont multiples et contradictoires, mais par-delà les opinions divergentes, les singularités dans l'appréhension du réel et les soucis plus intimes du quotidien, ils se rejoignent dans la mesure où ils trahissent les mêmes préoccupations : le rapport à l'histoire, la question de la mémoire, l'incertitude quant à l'avenir, la responsabilité individuelle et collective.

Il n'est pas difficile de reconnaître que l'écriture du personnage de Valérie, telle que décrite dans le passage du troisième volet reproduit en exergue, a de fortes parentés avec celle de Marie-Claire Blais. Une œuvre où poésie et réflexion philosophique se conjoignent sous la plume d'une romancière humaniste, dont les personnages, souvent « ambivalents », posent chacun à sa façon la question de la responsabilité individuelle et collective; des livres dont la structure est « cent fois élaborée, synthétisée en mille détails » et inspirée par le ressac; des textes, enfin, où la pensée se « délie » telle une « incantation » qui impose sa forme aux romans : voilà qui ressemble trop à la trilogie pour qu'on n'y voie qu'une perspective parmi d'autres sur la création artistique. Or, c'est précisément la philosophie qui informe l'esthétique de l'œuvre que nous nous donnons pour objectif ici de dégager, en partant de l'hypothèse qu'elle repose sur le maintien volontaire d'une ambiguïté

envisagée comme élément productif, dans la mesure où elle témoigne du mouvement ironique de la narration grâce auquel écriture et réflexion se confondent.

L'idée reçue voudrait que l'ironie romantique se résume ou bien en une quête subjectiviste de réalisation de soi de l'artiste, qui cherche à faire se rejoindre, au moyen d'une fantaisie débridée, le réel et un idéal personnel; ou bien en une négativité systématique, la validité de toute forme posée étant toujours déjà niée. Dans les faits, l'ironie de Schlegel est un art de cultiver le doute et l'ambiguïté en s'inspirant du dialogue socratique, c'est-à-dire un art de confronter constamment son interlocuteur (et de se confronter soi-même) à une pluralité de points de vue pour l'inciter à s'interroger sur le bien-fondé de ses opinions et ne jamais se contenter de ses présumées certitudes. Dans sa variante romantique, le dialogue dépend d'une philosophie idéaliste revisitée, qui prend acte de la découverte que la conscience est créatrice de formes et que ces formes déterminent nos façons d'appréhender le monde. Ceci mène à deux idées corollaires, la première étant la centralité de la démarche du sujet conscient de soi dans la saisie des objets du monde et de la réflexion, et la seconde, que toute forme par laquelle le monde devient intelligible pour ledit sujet est provisoire, puisque sa connaissance est confinée aux limites de son expérience. Dans ce contexte, faire progresser le savoir, c'est rechercher constamment de nouvelles formes créatrices grâce auxquelles la conscience limitée par sa perspective et son expérience vise à se dépasser vers l'infini, ou le sens totalisant du monde. Dans les mots de Georg Lukács, l'ironie des premiers romantiques est « le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit » (1968, p. 69). Le savoir dépend donc de la multiplication des formes par lesquelles on donne à voir une pluralité de façons de connaître le monde, car, pour les romantiques, la vérité se situe désormais dans le multiple – dans la multiplicité des expériences qui n'accèdent toutes qu'à des fragments de vérité –, et ne sait par conséquent s'exprimer que par le biais de l'ambiguïté et du paradoxe. Dans la mesure où elle permet cela précisément, la « poésie » – 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 », selon l'expression de Lukács, en ne perdant jamais de vue ses propres limites.

Or, la trilogie multiplie justement les perspectives et les expériences souvent contradictoires du monde, de telle sorte qu'elle conjugue l'individuel et le pluriel en les inscrivant dans une totalité toujours déroutante et paradoxale. À la base, l'effet totalisant dépend de stratégies narratives qui détournent les critères temporels plus courants du récit au profit de modèles non linguistiques et qui établissent ainsi une tension constante entre la linéarité du langage verbal et des effets plastiques ou des modulations rythmiques et tonales. Cela donne lieu à un texte qui s'organise *aussi* selon la spatialité du tableau et la densité des effets de polyphonie et de contrepoint, inscrivant la multiplicité des voix et de leurs perspectives dans une architecture qui les subordonne à la voix d'une instance narrative anonyme, de laquelle dépend la mise en forme et en relation des discours. Se mettent ainsi en place, grâce à des déplacements continuels de perspective, une multiplicité d'effets d'alternance et d'opposition, de dédoublement et de mise en symétrie, de juxtaposition et de télescopage, qui déjouent la durée et qui maintiennent de façon presque systématique le doute quant aux rapports à établir entre les personnages et au sens à accorder aux divers discours et situations.

En tenant compte du fait que les perspectives, qui portent essentiellement sur l'actualité et les discours contemporains, reçoivent toujours une coloration particulière grâce à la démultiplication des références artistiques, intertextuelles, historiques ou mythiques, nous proposons que cette façon de faire repose sur une volonté de défamiliarisation d'un univers connu. Dans ces textes tissés de repères familiers, les stratégies narratives agissent comme des miroirs déformants, où ce que l'on croyait connaître devient déroutant, auréolé d'étrangeté, comme s'il s'agissait de ne faire appel au répertoire du lecteur que pour mieux le déstabiliser. La narration viserait ainsi à infiltrer de l'intérieur les discours, à les retourner sur eux-mêmes et à créer partout des rapports inédits, insolites, afin de mettre constamment en cause à la source, c'est-à-dire au point de rencontre du vécu

intime – puisque les voix se livrent sur le mode du monologue intérieur – et des discours sociaux, les modalités supposées du savoir sur soi, sur autrui et sur le monde. Ce faisant, la narration paraît vouloir amener son lecteur à *suspendre ses habitudes interprétatives* et à accepter ainsi d'organiser son monde autrement⁴.

L'objet de cette thèse est donc de montrer que le mouvement de la réflexion poétique dans la trilogie correspond à une approche du savoir très semblable à celle que préconisait Schlegel. Il s'agit, grâce à la démarche socratique de la voix narrative et à la démultiplication d'étranges et d'étonnantes synthèses, de viser une forme de connaissance qui dépende de la confrontation continue de formes plurielles dans la quête d'un sens totalisant, universel. C'est une quête à laquelle est convié le lecteur, appelé à faire sienne ce que nous définirons comme une éthique de la reformulation constante des savoirs en fonction d'une perspective toujours plus inclusive, qui vise quelque chose qui ressemble à ce que Schlegel nomme la « nouvelle mythologie ». La nécessité philosophique de l'approche serait déterminée par l'impératif moral de lutte pour la survie de l'espèce humaine menacée, si ce n'est carrément par une quête de rédemption.

Notre thèse comporte quatre chapitres. Le premier a pour objectif d'opérer une distinction forte entre l'ironie rhétorique et les formes littéraires qui ont pu en découler, d'une part, et l'ironie romantique, d'autre part. L'ascendance philosophique de cette dernière est rétablie grâce à la démonstration de la filiation socratique-platonicienne et du rapport de la pensée schlegélienne avec celle des idéalistes allemands dans le contexte des débats de l'époque. Nous montrons ainsi de quelles façons les philosophes du premier romantisme se livrent à une réflexion qui vise le dépassement des apories de la pensée idéaliste, inscrivant leur conceptualisation de la subjectivité et de la démarche artistique dans une

⁴ Nous devons à Rosmarin Heidenreich (1989) l'hypothèse de la stratégie de défamiliarisation qui mène dans notre réflexion à la suspension des habitudes interprétatives, stratégie qu'elle identifie comme l'une des techniques narratives d'*Une Saison dans la vie d'Emmanuel*. Chez elle, il est question d'une mise en suspens des façons de voir habituelles. L'idée est semblable, mais ce que nous proposons est plus fondamental, dans la mesure où il s'agit de revisiter ses façons de comprendre et de « formuler » le monde. Voir *infra*, p. 149-152.

exploration plus large des conditions dans lesquelles il est possible de prétendre à une connaissance du monde.

Le second chapitre s'intéresse à la postérité de la philosophie romantique dans la littérature. Il explore, dans un premier temps, la schématisation qu'a subie l'ironie de Schlegel dans la pensée critique des XIX^e et XX^e siècles, avant d'étudier l'un des rares penseurs qui rendent sa complexité à la réflexion romantique, à savoir le jeune Georg Lukács, dans sa *Théorie du roman*. Cet essai nous permet de rendre compte du rapport intime qui relie l'ironie et la forme romanesque et, ce faisant, de montrer que si Lukács nous éloigne des premiers romantiques en minimisant la dimension épistémologique et collective de l'ironie, Marie-Claire Blais et certains romanciers contemporains renouent justement avec cet aspect de leur pensée à partir d'une perspective actuelle. La dernière partie de ce chapitre est consacrée à l'analyse de deux romans qui permettent d'illustrer cette thèse, à savoir *The House Gun*, de Nadine Gordimer, et *Pilgrim*, de Timothy Findley, et ainsi de dégager les traits d'une ironie qui serait encore *véritablement* romantique.

Le troisième chapitre s'ouvre sur une présentation générale de la trilogie et des hypothèses sur lesquelles s'appuient nos analyses, et se poursuit avec une étude des stratégies narratives et formelles à partir desquelles l'ironie se déploie dans les textes en se manifestant « *durchgängig* », « de toutes parts », comme le voulait Schlegel. Sont explorées les diverses techniques de prise en charge des voix par l'instance narrative, qu'il s'agisse du recours au monologue dit « narrativisé », selon la terminologie de Dorrit Cohn, des procédés grâce auxquels les textes détournent les critères temporels d'organisation du récit ou d'un traitement particulier des personnages. L'analyse de ces stratégies globales est suivie d'études plus ciblées d'ironies « locales », grâce auxquelles se révèle le tissage intime de représentations divergentes à l'intérieur d'une séquence donnée. Ayant dégagé ainsi les techniques esthétiques grâce auxquelles la narration établit sa paradoxale cohésion plurielle, nous affinons en fin de chapitre nos thèses sur les principes qui définissent l'orientation de la réflexion chez Blais. Nous verrons ainsi que la trilogie développe une sorte de mythologie *réflexive*, qui permet à la fois de

prêter forme à une totalité qui vise l'universel – plus précisément, l'expression d'une conscience universelle – et de définir les formes créatrices grâce auxquelles la narration inscrit sa démarche philosophique.

Le long chapitre suivant explore plus avant la philosophie que développe la trilogie au fil de l'écriture, en prenant appui sur les préoccupations et hantises partagées par l'ensemble, ou presque, des voix : le rapport à l'histoire et à la mémoire, les craintes quant à la survie de l'humanité et le rêve de rédemption, la question de la responsabilité. En guise d'entrée en matière, nous étudions un cas de retour critique sur les implications politiques de certains usages de thèmes mythiques, par l'entremise de la représentation intimement ironique que propose le premier volet du défilé du carnaval pour le nouveau millénaire. L'essentiel de la première partie de ce chapitre est toutefois consacré à la reformulation insistante, voire obsessionnelle, de l'histoire qui s'opère grâce à une forme singulière d'inscription de la figure du Juif Errant. Au moyen de divers procédés de synthèses poétiques, nous montrons que la trilogie paraît préconiser un travail toujours réflexif de l'histoire qui consiste à restaurer les fils d'une expérience humaine oubliée ou occultée, dans la visée de ce que l'un des personnages nomme « la continuité de la mémoire du monde ». La seconde partie de ce chapitre est consacrée au repérage des indices d'une représentation du temps qui permet un tel travail de l'histoire. Ainsi, nous voyons en quoi la transformation de la « géométrie » textuelle préside à la mise en forme d'un temps de la « mémoire totale », ou de l'« espace derrière », pour reprendre la formule d'un des personnages, auquel accèdent parfois certains personnages – les artistes, en particulier.

0.1.2 Justification de l'approche : le romantisme de Marie-Claire Blais

Bien que l'affirmation d'un héritage romantique dans l'écriture de Blais ne fasse pas problème, il est permis de se demander si le rapport établi entre la trilogie *Soifs* et le projet philosophique des premiers romantiques, que l'auteure ne connaît peut-être pas du tout, est justifié, voire réellement utile. Ne serait-il pas, par

exemple, moins laborieux et aussi efficace d'avoir recours au dialogisme de Bakhtine, qui permettrait de rendre compte, d'un point de vue qui se réclame également de la philosophie, des stratégies formelles et narratives de la trilogie en postulant un rapport de filiation – qui existe certainement, par ailleurs⁵ – entre l'écriture de Dostoïevski et celle de Marie-Claire Blais?

En effet, les analyses que nous proposerons de la trilogie pourraient à plusieurs niveaux faire écho aux lectures bakhtiniennes de Dostoïevski. À l'instar de Bakhtine, nous envisagerons les personnages de Blais comme des personifications d'idées (ou de discours types)⁶, lesquelles subordonnent à leur propre mouvement la biographie des individus représentés (B, p. 54), reflétant ainsi une « vision artistique » dans laquelle « la catégorie essentielle n'est pas le devenir mais la *coexistence* et *l'interaction* ». Il s'agira aussi d'une vision artistique où le monde semble pensé « dans l'espace et non pas dans le temps » (B, p. 60; l'auteur souligne), ou du moins, d'après une appréhension toute différente de la temporalité. Nos analyses rendront évident par ailleurs le fait que Marie-Claire Blais écrit des « roman[s] polyphonique[s] [...] entièrement dialogique[s] [dans lesquels] les rapports [de dialogue] s'établissent entre tous les éléments structuraux [...], c'est-à-dire qu'ils s'opposent entre eux, comme dans le contrepoint » (B, p. 77). Ce sont aussi des romans qui reposent sur une conception socratique « de la nature dialogique de la vérité », qui naît entre les humains qui la cherchent ensemble (B, p. 155). Nous reconnâtrons, en outre, chez Blais, la « bivocalité » qui survient grâce à l'introduction d'un narrateur qui peut « représenter une réfraction du dessein de l'auteur » (B, p. 250) et faire entendre simultanément deux voix jusque dans la plus petite unité du texte, à savoir le mot, créant ainsi tout un jeu d'interférences des voix et des effets multiples de consonance et de dissonance, tantôt au sein du

⁵ Et de façon autrement plus complexe que ne le prétendent Oriel C.L. MacLennan et John A. Barnstead dans l'article « Marie-Claire Blais and Dostoevsky : Observations from the Notebooks » (2004), où leur analyse de la création de personnages sur le modèle d'Aliocha Karamazov à travers l'œuvre de Blais est d'un agaçant monologisme. Ils évacuent en effet toute l'ambiguïté qui fait la richesse du personnage pour le réduire au portrait d'un saint. Or, chez Blais, la compréhension ironique (au sens philosophique du terme) des élans sensuels qui définissent *également* la « sainteté » du personnage est au moins aussi importante qu'elle ne l'est chez Dostoïevski.

⁶ Voir Bakhtine, 1970, p. 46. Les passages cités de ce texte seront suivis du sigle B et du folio.

discours intérieur, tantôt par rapport au discours d'autrui. De ce point de vue, nous partagerons encore avec Bakhtine l'idée selon laquelle le mot, chez nos auteurs respectifs, a besoin d'un destinataire, qu'il « ignore complètement l'objet en dehors d'un destinataire » (B, p. 306), car le critique russe met ici implicitement l'accent sur le rapport au lecteur et accorde la priorité non pas à l'objet en tant que tel, mais à sa représentation. Et enfin, puisque le dialogue avec le lecteur l'oblige, nos objets seront également perçus comme des œuvres ouvertes, marquées par un inachèvement philosophique fondamental (voir B, p. 65, 108).

Tout ceci implique, en somme, que Bakhtine rend compte d'un mouvement de la pensée dans le cadre de l'œuvre littéraire qui est, à plusieurs égards, semblable à celui que préconisent Schlegel et ses compagnons. Mais, et c'est tout sauf un détail, aux yeux du théoricien russe, le dialogisme est un concept résolument non romantique, voire la marque d'un anti-romantisme, dans la mesure où ce mouvement se caractériserait avant tout par son solipsisme créateur. La définition est trop hâtive, et le rejet, étrangement catégorique et virulent⁷. Il n'en demeure pas moins que faire de Dostoïevski un écrivain romantique poserait des difficultés qu'il n'entre pas dans notre propos de résoudre, d'autant plus qu'il n'est pas question ici de l'écrivain russe, mais de son critique, et que chercher chez ce dernier des élans romantiques larvés n'aurait rien de très constructif. Il est, en effet, plus intéressant de lire Bakhtine, comme plusieurs l'ont fait, en fonction de ce dont il est un précurseur, c'est-à-dire de trouver dans le dialogisme ce qui préfigure les théories contemporaines de l'intertextualité ou de la sociocritique et de l'analyse du discours, voire une certaine pragmatique, par le biais de sa notion de « translinguistique⁸ ».

⁷ Le ton cinglant de Bakhtine à l'endroit du romantisme rappelle celui de Hegel lorsqu'il se fait critique de Schlegel, dont il connaît mal la pensée. Ernst Behler suggère que Hegel rejetait avec d'autant plus d'ardeur la réflexion de Schlegel que ce dernier avait élaboré une théorie proche à certains égards de sa dialectique, mais qui lui semblait erronée, voire scandaleuse dans ses prémisses et ses conclusions. Peut-être y a-t-il chez Bakhtine une volonté semblable de se démarquer du romantisme, dont la pensée pouvait avoir certaines affinités avec la sienne. Voir Behler, 1996, p. 121-164.

⁸ Le rapport entre le dialogisme et l'intertextualité a largement été établi par Julia Kristeva. Nous connaissons sa phrase célèbre, selon laquelle Bakhtine est le premier à reconnaître que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte » (1978, p. 85). En ce qui concerne

Si ces rapprochements sont plus constructifs, c'est qu'ils en disent long sur l'objet des procédés étudiés. Selon Bakhtine, l'esthétisation dialogique des idées chez Dostoïevski répond à des fins « réalistes ». Elle est tendue vers l'observation philosophique de la psychologie et de la pensée humaines, de l'impact du milieu social et culturel, et, en particulier, de ce que révèlent de l'humain les réactions des individus dans ces moments où ils se trouvent « sur le seuil », pour reprendre une expression qu'affectionne le théoricien, c'est-à-dire dans les moments de crise ou de grands changements. À cet égard, Bakhtine cite Dostoïevski, qui écrit : « En restant pleinement réaliste, *trouver l'homme dans l'homme*. On me dit *psychologue* : *c'est faux*, je ne suis qu'un réaliste dans le meilleur sens du mot, c'est-à-dire j'exprime *toutes les profondeurs de l'âme humaine* » (B, p. 99; l'auteur souligne). Même les irruptions d'un fantastique, effectif ou apparent, servent ce principe d'exploration de l'âme, comme c'est le cas en ce qui concerne le « démon » qui apparaît à Ivan vers la fin des *Frères Karamazov*, et qui représente, selon Bakhtine, un double du personnage, l'une des potentialités de son discours (B, p. 91, 286-288). De façon semblable, le fait d'arracher les personnages à leur contexte de vie devient une stratégie de défamiliarisation qui permet d'explorer les potentialités de l'humain et de sa pensée – de mettre à l'épreuve ses idées –, lorsqu'il ne subit plus les contraintes de sa situation et de son milieu social, comme c'est le cas dans *Le Joueur* (B, p. 149, 227).

Par contraste, l'esthétisation ironique des idées, au sens romantique du terme, vise autre chose qu'un « réalisme ». Elle s'intéresse avant tout aux zones secrètes, aux vérités essentielles dissimulées qui ne peuvent s'exprimer que par des formules ambiguës, contradictoires, paradoxales. Là où le dialogisme selon Bakhtine viserait à *montrer*, à *éclairer*, l'ironie romantique, fidèle à son ancêtre socratique, cherche à *dérouter*, voire *choquer*, au sens fort du mot. L'exploration

l'analyse du discours, rappelons que Bakhtine conçoit les idées non pas comme des « formations subjectives individuelles et psychologiques » mais plutôt comme des formations « interindividuelles » et « intersubjectives », autrement dit « seulement dans des rapports dialogiques avec les idées d'autrui » (B, p. 129), et qu'il voit le génie de Dostoïevski dans la capacité « d'entendre son époque comme dans un grand dialogue » (B, p. 131). Du reste, l'idée d'une science « consacrée à ces aspects du mot qui sortent du cadre de la linguistique » fait songer à la pragmatique.

des consciences individuelles – ou des âmes – n'est pas une fin en soi, elle n'est qu'une étape vers un dialogue plus vaste et plus profond, lequel participe d'une conviction de l'organicité du monde, où chaque « monade » renferme l'univers « en germe ». Dans un des fragments de *l'Athenaeum*, Schlegel écrit au sujet de l'esprit qui « a l'ironie » :

Mais se transporter arbitrairement tantôt dans cette sphère tantôt dans cette autre, comme dans un autre monde, et non seulement avec son entendement et son imagination, mais avec toute son âme; [...] chercher et trouver ce qui vous est tout tantôt dans cet individu, tantôt dans celui-là, et oublier délibérément tous les autres : seul le peut un esprit qui contient en quelque sorte une pluralité d'esprits et tout un système de personnes en lui, et dans l'intérieur duquel a grandi et mûri l'univers qui doit, comme on dit, être en germe dans chaque monade. (traduit dans Lacoue-Labarthe et Nancy, 1978, p. 114)

De ce point de vue, toute exploration de l'âme mène à une réponse provisoire qui n'est qu'une nouvelle question dans la visée de la réponse ultime à jamais inatteignable, c'est-à-dire l'absolu ou l'unité fondamentale dont on a l'intuition et que l'on revendique comme fondement du savoir.

En somme, malgré les nombreuses affinités qui existent entre notre approche et celle de Bakhtine, le dialogisme ne saurait convenir ici. Ce sera notre but de montrer que, dans la trilogie, des mécanismes semblables à ceux que révèle le critique russe obéissent à une volonté d'esthétisation intimement romantique des idées. Chez Blais, l'expression des profondeurs d'une conscience humaine n'est jamais qu'une étape dans le mouvement de réflexion ironique, et ce, parce que ces profondeurs elles-mêmes sont toujours subordonnées au désir de reformuler la complexité en visant le sens totalisant du monde. Marie-Claire Blais se considérerait peut-être aussi une « réaliste dans le meilleur sens du mot », d'autant plus que son écriture témoigne d'une forte filiation dostoïevskienne, mais son « réalisme » serait autre chose que celui de l'auteur russe. Notre hypothèse est que, par son travail des formes, par sa mise en vis-à-vis et sa fréquente juxtaposition des discours contemporains et du jeu de références plus anciennes, mythiques et artistiques, l'écriture blaisienne trahit une volonté de resituer de façon constante la

réflexion sur un autre plan. Tout se passe comme s'il s'agissait d'accéder à un niveau plus profond et, pour ainsi dire, « essentiel » de l'expérience, celui qui permettrait de viser l'expression d'une unité fondamentale par laquelle la complexité insoluble des rapports humains serait tout à la fois épousée et dépassée. Il va sans dire que ce principe initial reçoit, lui aussi, forme ironique, et fait l'objet au cœur même de l'écriture d'un doute lancinant, mais il agit néanmoins comme principe qui oriente et qui relance constamment les efforts. Ce faisant, il permet de rendre compte du mouvement par lequel la narration paraît hantée par une sorte de mysticisme, ou à tout le moins, par une inquiétude aux accents métaphysiques. Autrement dit, il permet de rendre compte du mouvement grâce auquel la narration vise non pas à éclairer, mais à dérouter, pour ouvrir la voie à un savoir secret, à des vérités dissimulées.

C'est cette « métaphysique » de l'écriture qui nous incite à nous tourner vers cette autre forme de « dialogue » romanesque, qui se réclame du romantisme et de la philosophie idéaliste, et qui inscrit au cœur de sa démarche une visée de la totalité, revendiquant en effet l'intuition d'une unité fondamentale comme principe premier, en sachant toutefois que celle-ci échappe à toute expression. Cette forme est celle qui présiderait à toute écriture romanesque selon le jeune Lukács, auteur de *La Théorie du roman*, et elle se nomme, dans le jargon même de Lukács, « ironie ». Nous verrons tout au long de cette thèse que la trilogie est, à la manière du roman lukácsien, une « 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 » (Lukács, 1968, p. 49).

0.2 Le romantisme comme *Weltanschauung* : une « tonalité particulière » de critique de la modernité

Mais quels principes informent le romantisme tel que nous l'entendons ici? Qu'est-ce qui permet au nom de ce concept de postuler une similitude entre des écrits éloignés les uns des autres de deux siècles? Il est, certes, couramment admis

que l'ironie romantique est devenue au fil de ses manifestations plus ou moins synonyme de littérarité, mais une telle explication enlève à l'ironie toute spécificité et vide le concept de son caractère proprement romantique, celui-là même que nous cherchons dans cette thèse à retenir et actualiser. Il en va de même de la déclaration de Philippe Lacoue-Labarthe et de Jean-Luc Nancy, selon laquelle « la plupart des grands motifs de notre "modernité" » révèlent un « véritable inconscient romantique » (1978, p. 26), puisque cela revient à généraliser l'apport méconnu du romantisme et à priver ses manifestations contemporaines de tout caractère spécifique. Par-delà la permanence de ses motifs, laquelle assure, bien sûr, la transmission d'un héritage, quels principes déterminent l'attitude romantique? Les traits du romantisme de Marie-Claire Blais que nous avons ciblés jusqu'à maintenant – une visée de la totalité et une intuition de l'unité d'un grand tout, revendiquée comme fondement de la quête du savoir et de l'action du sujet; une attention portée aux régions secrètes où l'on entrevoit les vérités fondamentales qui s'expriment toujours sur un mode ambigu, le fait de concevoir l'œuvre littéraire comme le lieu d'une réflexion philosophique – relèvent essentiellement de la description. Eu égard au problème ou à la crise qui aurait vu naître le romantisme – si l'on admet que tout nouveau courant de pensée résulte d'une crise –, ces traits sont la réponse à une question, mais laquelle? Un détour bref par la perspective sociologique de Löwy et de Sayre sera utile, en ce qu'il permettra de montrer non pas ce qui subsiste aujourd'hui d'une époque révolue mais plutôt ce en quoi le romantisme apparaît comme un type de réponse à une crise qui, depuis la fin du XVIII^e siècle, ne s'est jamais résorbée.

Dans *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Michael Löwy et Robert Sayre parlent de l'indétermination théorique qui entoure le concept de romantisme, de son caractère « fabuleusement contradictoire, sa nature de *coincidentia oppositorum* » (1992, p. 7⁹). Ils montrent d'ailleurs que la tâche de définir le terme est d'autant plus compliquée qu'il traverse

⁹ Les passages cités de cet ouvrage seront suivis du sigle RM et du folio.

les disciplines, désignant tantôt écrivains et artistes, tantôt idéologues politiques, philosophes, historiens, économistes, etc., et citent à cet égard ceux qui voudraient en finir avec un mot trop chargé et indéfinissable, tel Arthur O. Lovejoy : « Le mot "romantique" a signifié tellement de choses que, en soi, il ne signifie rien. Il a cessé de remplir la fonction d'un signe verbal » (RM, p. 8).

Or, l'approche de Löwy et de Sayre consiste, au contraire, à chercher le commun dénominateur à la multiplicité des perspectives et aux tendances contradictoires que recouvre le terme. Ils proposent donc d'envisager le romantisme comme une vision du monde, une « structure mentale collective » (RM, p. 25), selon le concept de Lucien Goldmann, qui se définit, de leur point de vue, comme une « critique de la modernité, c'est-à-dire de la civilisation capitaliste moderne, au nom de valeurs et d'idéaux du passé (pré-capitaliste, pré-moderne) » (RM, p. 30). C'est une « tonalité particulière de critique du monde moderne » (RM, p. 36), qui renvoie à une expérience de la perte, et dont les mots d'ordre sont la révolte et la mélancolie. Tel serait l'arrière-plan interprétatif de tous les courants romantiques, que chaque école, groupe ou individu pourra investir à sa façon pour élaborer sa propre réponse. Il est manifeste pour Löwy et Sayre que la plupart n'expriment pas leur critique de la modernité en termes socio-politiques et économiques, mais il n'en demeure pas moins que leurs écrits trahissent leur trouble quant aux effets de l'avènement de la société capitaliste : fractionnement des communautés traditionnelles et des liens interpersonnels qui les définissaient, perte de la valeur du travail artisanal, solitude grandissante liée à l'urbanisation, tendance à tout réduire à une valeur d'échange, impression de perte d'un sens immanent à la vie, etc. Ces écrits témoignent également, par ailleurs, d'une volonté de réactiver de différentes façons les valeurs perdues : idéalisation de la société féodale ou d'un retour à la terre, recherche de nouvelles formes de communautés, promotion de l'amitié et de l'amour envisagés comme valeurs hautement spirituelles ou tentatives de poétisation de la vie, etc.

À vrai dire, prétendre que le romantisme naît comme attitude critique face à la montée de la « civilisation » capitaliste est un peu superficiel, même à titre de

commun dénominateur. Du moins, le sentiment de perte de la transcendance et la révélation du gouffre qui sépare le sujet du monde nous paraissent des mutations au moins aussi déterminantes. En tant que sources d'une anxiété encore très prégnante aujourd'hui, et comme lieu de naissance de la crise qui ouvre la modernité, elles sont sans doute plus fondamentales, encore, que la montée d'un nouvel ordre économique. L'objection, toutefois, n'invalide pas la thèse initiale, à savoir que le romantisme est une *Weltanschauung*, qui détermine un type de réflexe critique face à la crise de la modernité. Malgré son optimisme affiché, le romantisme philosophique et esthétique du cercle d'Iéna est aussi une réponse à la crise, qui passe certainement par un appel à des formes et des idéaux du passé – recherche d'une nouvelle transcendance, héritage de modèles de l'Antiquité, notamment –, même si ceux-ci reçoivent un éclairage très contemporain¹⁰. On verra, par ailleurs, que l'amitié comme valeur intellectuelle et spirituelle, de même que la poétisation de la vie jouent un rôle important dans la pensée du jeune Schlegel.

En ce qui concerne l'écriture de Marie-Claire Blais, le concept de romantisme comme vision du monde permet, en effet, de comprendre en quoi il s'agit d'une « tonalité particulière » de critique de la modernité, qui informe de façon encore très actuelle bien d'autres pensées que celles d'un certain militantisme naïf ou d'une conception idéalisée de la création artistique. Cette tonalité particulière passe aussi chez Blais par une tendance à puiser à des formes du passé comme si elles étaient plus aptes à (re)définir le présent et l'avenir, ou du moins ce qu'ils *devraient* être. Nous verrons que cette appropriation des formes leur apporte un éclairage très particulier, en ce qu'elle naît moins d'une véritable idéalisation du passé que d'une sorte de recherche des formes qui puissent rendre compte d'un imaginaire partagé, mais il n'en demeure pas moins que leur aptitude à exprimer une inquiétude actuelle est déterminante. Par ailleurs, et peut-être de façon

¹⁰ Contre les perspectives voulant que le premier romantisme allemand ait été un mouvement restaurateur, Olivier Schefer déclare qu'il s'agit d'une période où tout « est à créer et à reprendre à nouveaux frais : le passé, le présent et le futur, mais aussi l'âme, le monde et Dieu » (Le Blanc, Margantin et Schefer, 2003, p. 76).

accessoire, la question du « devoir être » révèle le caractère implicitement moral, voire parfois moralisateur et didactique de la vision du monde romantique telle que définie, et telle aussi qu'elle apparaît dans la trilogie.

En somme, le concept de Löwy et de Sayre permet de rattacher à un romantisme actuel certains traits constitutifs de la trilogie, où la critique (ici, philosophique) d'un état du monde moderne et de tout ce qu'il peut avoir d'aliénant et de destructeur est omniprésente et fondamentale; où la mise en forme de l'universel passe de façon insistante par les formes mythiques et artistiques souvent « prémodernes »; et où la recherche d'un sens totalisant du monde prend appui sur un impératif moral. Nous retenons, tout compte fait, du concept de romantisme comme vision du monde ces traits qui définissent une stratégie persistante de réponse à une crise qui dure.

Quoi qu'il en soit, nous verrons que l'ironie romantique telle qu'elle sera ici analysée inscrit dans son épistémologie des préoccupations éthiques qui dépendent d'une ouverture aux multiples façons de connaître et d'expérimenter le monde; qu'elle est liée, plus précisément, à une éthique de reformulation constante des savoirs qui vise à *comprendre*, au sens étymologique et courant du mot, la diversité. À cet égard, notre thèse sera réussie si celles et ceux qui nous lisent, qu'ils soient ou non lecteurs avides de Marie-Claire Blais, trouvent dans notre démarche de quoi nourrir leur réflexion, car notre travail ne vise pas seulement un renouvellement de la critique blaisienne. Ou, du moins, cet objectif initial est-il désormais accompagné d'une visée plus large. À la base, notre projet procède, en effet, d'une volonté de proposer une lecture franchement originale de l'œuvre de l'écrivaine québécoise et, ainsi, de réussir peut-être à attirer l'attention du milieu académique sur des aspects déterminants d'une œuvre connue et reconnue, certes, mais paradoxalement étudiée de façon trop superficielle. Toutefois, au fil des années et grâce à notre découverte de la pensée de Schlegel, la question initiale s'est transformée. Désormais, il s'agit également, en revalorisant les racines romantiques et philosophiques du roman contemporain, d'interroger les façons dont certains écrivains actuels persistent à se poser la question de ce que peut et

de ce que veut la littérature, en en faisant le lieu de la recherche de nouveaux savoirs. Ils le font sans sombrer dans la naïveté et dans l'idéalisme en établissant un quelconque rapport de causalité entre le « message » de l'œuvre et son présumé impact dans le monde. Nous croyons qu'ils cherchent plutôt, à la manière des romantiques d'Iéna, à faire de la littérature le lieu d'une réflexion intime à laquelle sont toujours conviés les lecteurs.

PREMIÈRE PARTIE

**L'HORIZON PHILOSOPHIQUE DE L'IRONIE ROMANTIQUE ET LA
PENSÉE DU ROMANESQUE**

CHAPITRE PREMIER

L'IRONIE COMME PHILOSOPHIE : PORTRAIT DE LA PENSÉE DE FRIEDRICH SCHLEGEL DANS SON CONTEXTE

Précisons d'entrée de jeu que la pensée du jeune Friedrich Schlegel, celui qui a été la figure de proue du premier romantisme, est souvent difficile, voire impossible à fixer. Elle est, d'une part, profondément travaillée par sa propre ironie, laquelle se traduit par une écriture fragmentaire qui alterne souvent entre des perspectives antinomiques et établit partout d'étonnantes associations d'idées; et elle se trouve, d'autre part, souvent à l'état de notes inachevées. L'une des pièces importantes dont nous disposons, à savoir les notes du cours sur la Philosophie transcendante de 1800-1801, a été consignée par un étudiant anonyme, qui n'était certainement pas premier de classe. Aussi ne faut-il pas s'étonner de découvrir, selon les perspectives critiques, plusieurs Schlegel, et même d'avoir du mal à reconnaître qu'il puisse y avoir sous ces nombreuses incarnations un seul et même penseur.

Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons commencer à comprendre ce qui est en jeu dans la réflexion de Schlegel si nous ne la replaçons pas dans le cadre des débats philosophiques de l'époque. Esquisser ici à grands traits le portrait de l'idéalisme allemand, c'est, en effet, redonner à la philosophie du premier romantisme ses points d'ancrage. Ceci permet de montrer quelles préoccupations informent la pensée de ses représentants les plus éminents, et, plus particulièrement, de quelle façon la gnoséologie de Kant ou celle de Fichte déterminent leur approche du monde en tant qu'objet de connaissance. La poésie, comprise non pas comme catégorie générique mais, plutôt, dans son sens

étymologique d'acte créateur, retrouve ainsi sa valeur de solution posée face aux apories d'une pensée purement spéculative; et à partir de ce portrait d'ensemble, les différents aspects de la pensée de Schlegel retrouvent leur raison d'être et leur profondeur.

Le présent chapitre a donc le double objectif de rétablir le cadre des débats philosophiques de l'époque et d'y inscrire le concept d'ironie selon Schlegel, de même que sa poétique réflexive. Dans un premier temps, cela dit, nous aborderons deux théories récentes de l'ironie littéraire, pour mettre en relief les problèmes que pose la volonté d'inscrire l'ironie romantique dans une poétique générale des formes ironiques, et bien marquer, ce faisant, la parenté qui relie ironies romantique et socratique.

Deux précisions terminologiques et contextuelles, avant de poursuivre. La première porte sur la datation de la période appelée « premier romantisme » ou « romantisme d'Iéna », laquelle varie légèrement selon les critiques, mais renvoie partout à une période assez brève, allant tout au plus de 1795 à 1805. Celle qui nous intéressera ici est encore plus courte, puisqu'elle commence en 1796 et se termine vers 1801, s'ouvrant sur la première réception critique des travaux de Fichte par Novalis et Schlegel, pour se clore au moment de la publication de *l'Entretien sur la poésie* et du cours sur la Philosophie transcendante. La seconde précision concerne la composition du groupe que nous désignons comme le « cercle d'Iéna », qui est, elle aussi, légèrement variable selon les critiques qui peuvent ou non tenir compte des personnes ayant eu des rapports brefs ou sporadiques avec le groupe. On compte parmi ses principaux membres : les frères Schlegel (Friedrich et August Wilhelm), Novalis, Caroline Schlegel (qui était alors mariée avec August Wilhelm), Dorothea Mendelssohn-Veit (future épouse de Friedrich), le théologien F.D.E. Schleiermacher et Ludwig Tieck. Parmi ceux qui ont participé pendant un temps aux activités du cercle ou qui ont gravité à sa périphérie, nous retenons le nom de Schelling, dont les motivations étaient peut-

être surtout amoureuses – il allait devenir l'époux de Caroline peu après la dissolution du groupe –, ainsi que ceux du physicien Ritter et de Jean Paul¹.

1.1 L'ironie : considérations générales

Vers la fin du vingtième siècle, le champ de la théorie littéraire a vu naître un certain nombre de théories générales de l'ironie. Ces travaux ont généralement eu en commun la volonté de retrouver, au sein de ses formes principales – rhétorique, de situation et romantique –, des constantes formelles et thématiques, afin de définir un objet global qui puisse rendre compte de toutes les manifestations particulières. Nous présentons ici à très grands traits les modèles proposés par Philippe Hamon et par Monique Yaari, qui effectuent tous les deux une synthèse d'approches diverses à partir d'une tradition particulière. Hamon se fait l'héritier de la pensée européenne (continentale) et Yaari s'inspire des théories anglo-américaines.

Dans *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique* (1996), Hamon déclare d'entrée de jeu qu'il ne cherche pas à faire du neuf, mais plutôt à opérer une synthèse des travaux antérieurs, en vue de l'élaboration d'une poétique. Prenant appui sur la sémiotique et la sociocritique, son étude débouche sur une conception actantielle et « topographique » des effets d'ironie. Hamon montre d'abord qu'il s'agit d'une posture d'énonciation – et non d'une simple relation de contrariété entre un sens explicite et un sens implicite – dont le matériau de prédilection est constitué de l'ensemble des systèmes de normes et de valeurs qui régissent la société, pour ensuite dégager une typologie des formes ironiques et passer en revue les signaux textuels qui permettraient de les identifier. Afin de prêter des contours un peu précis à cette poétique de l'ironie littéraire, envisagée, selon le terme de Jankélévitch (1964), comme un discours « oblique », il oriente ensuite sa réflexion sur ce qu'il identifie, suivant Beda Allemann (1978, p. 396),

¹ Pour un aperçu plus détaillé de la composition du groupe, voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, 1978, p. 17. Les passages cités de cet ouvrage seront suivis du sigle AL et du folio.

comme « l'aire de jeu » ou la « scène » ironique. Au sein de cette aire de jeu, dominée par cinq actants, à savoir l'ironiste, le naïf, l'ironisé ou la cible, le complice et les gardiens de la loi, l'ironie aura une

fonction quasi proxémique ou éthologique, tactique et stratégique, [ne fonctionnant] que sur une topographie à maintenir, à contester, ou à redistribuer, topographie qui recouvre toujours une axiologie, c'est-à-dire des systèmes de valeurs, c'est-à-dire des idéologies. (1996, p. 114-115²)

Pour sa part, Monique Yaari, dans un livre intitulé *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes* (1998³), se réclame de la critique littéraire anglo-saxonne. Son travail de formalisation s'élabore à partir d'une reprise et d'une lecture critique des travaux de Northrop Frye, de Norman Knox, de Wayne Booth et de Douglas Muecke. Yaari réalise ainsi un travail de synthèse et de refonte théorique qui cherche explicitement à ménager une place aux trois grandes formes d'ironie (rhétorique, romantique et de situation). Pour éviter les termes problématiques de contraire ou de contradiction, Yaari place à l'origine de toutes ses occurrences une incongruité ou une discordance entre éléments textuels inconciliables⁴. Cette incongruité entre dans une « structure dramatique » composée d'un ironiste, d'un objet et d'un observateur⁵; et elle a un champ d'observation, tantôt spécifique (s'appliquant à des situations limitées), tantôt générale (embrassant la totalité de la condition humaine comme phénomène), tantôt infinie (une ironie spéculative au niveau cosmique, universel). Ces catégories s'appliquent aussi à la portée textuelle de l'ironie, qui peut être locale, lorsqu'elle est restreinte à un trope ou à une situation précise, générale, lorsqu'elle embrasse la totalité du texte, et infinie, lorsque la complexité textuelle engendre une ironie « instable » (le terme est de Booth) d'une

² La « topographie » est constitué de groupes sociaux et culturels organisés en « territoires communautaires ».

³ Les renvois à cet ouvrage seront suivis du sigle IP et du folio.

⁴ Elle reprend ici la première étape de la reconstruction du sens d'un énoncé ironique selon Wayne Booth : le lecteur est amené à rejeter le sens explicite, puisque, pour peu qu'il lise correctement, il doit reconnaître qu'il y a incongruité dans le texte. Voir Booth, 1974, p. 10.

⁵ Les termes sont volontairement neutres; « objet » remplace « victime » (mot proposé par Knox) afin d'éviter que l'ironie soit limitée à ses connotations satiriques ou tragiques.

polysémie irréductible. En dernier lieu, l'incongruité est régie par trois facteurs, qui, dans des combinaisons différentes, produisent cinq aspects de l'ironie. Les facteurs sont les suivants : (1) philosophique, où est prise en compte la conception que se fait de la réalité l'observateur de l'incongruité; (2) émotionnel, qui réside dans le rapport de l'observateur à l'objet (détachement ou sympathie); et (3) structural, qui concerne le triomphe ou la défaite de l'objet. Les cinq aspects, enfin, renvoient à une typologie, dont les formes sont : satirique, comique, tragique, nihiliste ou paradoxale. Ce dernier aspect désigne la tragi-comédie et l'ironie romantique, deux formes qui jouent volontiers de l'ambiguïté, et qui mettent en scène un ironiste qui se trouve, par rapport à son objet, à mi-chemin entre l'identification et le détachement.

Ces comptes rendus, nous en convenons, sont fort schématiques, et s'il s'agissait de broser un portrait d'ensemble d'une pensée complexe, ils seraient largement insuffisants, mais là n'est pas notre but. Les esquisses proposées servent ici de points de repères, permettant de souligner certaines difficultés majeures que pose la formalisation de l'ironie, du moins en ce qui concerne la conceptualisation de l'ironie romantique. Quand, vers le début de son essai, Philippe Hamon s'interroge sur la nature de la relation qui relie ou oppose les deux termes corrélés dans l'ironie, et quand Monique Yaari isole, en tant qu'élément premier, l'« incongruité » causée par la qualité ironique d'un texte, les deux chercheurs font implicitement des ironies locales ou « spécifiques » la norme. Or, une approche qui mise, en premier lieu, sur la reconstruction du sens à l'échelle des énoncés conduit à une mécompréhension de ce qui constitue l'un des traits essentiels de l'ironie romantique, à savoir qu'elle n'est pas, comme le précise Gary Handwerk, réductible à un « moment » du texte, et que, par conséquent, elle ne dépend pas pour se réaliser d'une opposition particulière ou d'un renversement localisé. L'ironie romantique, telle que Friedrich Schlegel l'a conçue, est *toujours* généralisée, parce qu'elle est une activité philosophique dont la littérature est le médium par excellence (Voir Handwerk, 1984, p. 7, 24).

La tendance manifeste dans les poétiques générales est de prendre pour point de départ la tradition rhétorique de l'ironie, et de faire du trope par lequel on dit le contraire de ce qu'on pense un thème sujet à de multiples variations littéraires. Monique Yaari le fait de façon on ne peut plus explicite, en posant comme hypothèse heuristique que le rapport de l'ironie rhétorique et de l'ironie littéraire serait caractérisé par une évolution de la première forme à la seconde :

Si, comme [Todorov] le dit, tout fait de genre (théorique ou empirique) peut être conçu comme un développement (historique) d'un fait de parole, allant de l'énoncé au discours, alors l'évolution de l'ironie telle que je l'envisage, d'un trope ou d'une structure antiphrastique localisée, à un principe structural du discours puis de l'œuvre, pour arriver à régir enfin tout un corpus littéraire et à se manifester comme dominante de la production artistique à certaines époques, notamment l'époque moderne, se trouve parfaitement fondée en théorie. (IP, p. 89)

Dans la tradition française, la projection des traits caractéristiques de l'ironie rhétorique sur les autres formes d'ironie conduit les théoriciens à généraliser l'association de l'ironie et de la raillerie ou de la satire, voire à faire de l'ironie sous toutes ses formes une sous-catégorie du champ général du comique, comme le fait Philippe Hamon. Celui-ci propose un schéma dont le but serait d'« articul[er] et [de] balis[er] un certain nombre de "degrés" (diverses espèces de l'ironie) », et en tête duquel figure le terme « comique » (1998, p. 46⁶). Pierre Schoentjes, dans *Poétique de l'ironie*, dénonce la tradition scolaire française qui assimile trop fortement ironie et satire, de sorte que « celui qui dit ironie pense encore trop souvent à ces satires que sont les *Provinciales*, *Candide* ou les *Lettres persanes* et pas assez à

⁶ Friedrich Schlegel, nous en convenons, accorde beaucoup d'importance à l'humour, et associe l'ironie à une « bouffonnerie transcendante » (*Lyceum*, fragment 42), mais déjà, ici, le qualificatif « transcendante » doit donner à réfléchir, car il laisse supposer que notre bouffon est métaphysicien, et non « topographe ». Du reste, l'humour et le bouffon ont un statut particulier dans le premier romantisme, le second étant une figure que l'on pourrait qualifier de « morale » associée à l'idée que se fait Schlegel d'une « popularité supérieure » (voir à ce sujet Denis Thouard, 2002, p. 47; et les propos d'Olivier Schefer, dans Le Blanc, Margantin et Schefer, 2003, p. 71-72). La valorisation du bouffon est dans l'air du temps : que l'on pense au prologue du *Faust* de Goethe, qui met en scène le Directeur [du théâtre], le Poète et le Bouffon. Celui-ci a le beau rôle en ce qu'il appelle le poète à se penser comme contemporain et à rétablir le lien entre un art supérieur et la vie, un art bien différent de l'art-spectacle que réclame le Directeur, axé sur le divertissement et l'oubli du quotidien (Goethe, 1964, p. 37-41). Nous verrons plus loin, du reste, que l'humour a également, aux yeux de Schlegel, un rôle pivot dans la poursuite de nouveaux savoirs, dans la mesure où il permet d'associer des idées apparemment inconciliables.

Mademoiselle de Maupin, à *Madame Bovary* ou aux *Faux-Monnayeurs*⁷ » (2001, p. 217-218), ces derniers titres étant conçus comme des cas d'ironie romantique. Précisons que nous ne cherchons pas à dire que l'ironie romantique ne fait jamais intervenir de sourire moqueur ou de geste comique, bien au contraire, mais plutôt que ceux-ci, dans le contexte, sont des procédés qu'il est trop hâtif de mettre au service du « genre comique » ou de la satire, puisque ceci tend à ranger dans une catégorie poétique ce qui relève d'une activité philosophique complexe.

Lorsqu'on rassemble en une théorie générale toutes les formes d'ironie, on est contraint de vider l'ironie romantique de ce qui la constitue en propre, en la réduisant plus ou moins à un jeu d'alternance ou d'écart sémantiques entre deux pôles, qui peut être généralisé au point de déterminer la structure de certains textes littéraires. La tendance à réduire l'ironie romantique à ses manifestations rhétoriques ou formelles se fait au détriment de son caractère dynamique et continu, et marque une incompréhension de sa nature d'outil épistémologique grâce auquel l'ironiste vise aussi bien le dialogue avec son « observateur » que le dépassement de ses propres limites. Le fait d'envisager l'ironie romantique comme la somme de ses procédés pourrait même expliquer la fréquence avec laquelle la critique l'assimile – suivant Hegel et Kierkegaard⁸ – à un subjectivisme exacerbé ou à un relativisme plat : « C'est, écrit Schoentjes, un subjectivisme à outrance qui s'exprime souvent chez Schlegel et sa volonté de liberté absolue a été fustigée par ses contemporains – par Hegel, entre autres – qui lui reprocheront la frivolité et le dilettantisme de sa pensée » (2001, p. 110⁹). Dans la même optique, la volonté de reconstruire le sens de l'ironie à l'échelle locale pourrait expliquer, au moins en partie, pourquoi Yaari réduit l'ironie romantique (ou « paradoxale » selon sa

⁷ Voir aussi p. 18-26. Si Schoentjes, dans sa propre poétique de l'ironie, évite certains des pièges majeurs là où il s'agit de conceptualiser l'ironie romantique, il n'en brosse pas moins un portrait réducteur, en supposant que la finalité de l'ironie romantique est de « montrer l'art(ifice) », alors que l'ironie socratique, par exemple, cherche la vérité (p. 26).

⁸ En ce qui concerne la critique de Hegel, voir le chapitre « La Polémique de Hegel contre l'ironie romantique », dans *Ironie et modernité*, de Behler, 1997, p. 121-164. Behler, dans le chapitre suivant (« L'ironie chez Marx et Kierkegaard », p. 165-202), discute également de la reprise de cette critique par Kierkegaard, dans sa thèse de doctorat intitulée *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*. La polémique de Hegel a été menée sous différentes formes dans plusieurs textes, dont la *Phénoménologie de l'esprit* et *L'Esthétique*.

⁹ Le présent chapitre, nous l'espérons, saura montrer à quel point cette accusation est sans fondement.

terminologie) au constat du refus de répondre et du paradoxe insurmontable, en méconnaissant, entre autres choses, sa dimension épistémologique ainsi que le rôle qu'est appelé à jouer le lecteur dans la dynamique du texte.

Friedrich Schlegel avait pourtant tâché de distinguer l'ironie telle qu'il l'entendait de l'ironie rhétorique. Celle-ci était pour lui, comme le précise Ernst Behler, « de moindre importance et plus insignifiante que l'ironie exprimée dans sa "patrie" philosophique, qui se manifeste *durchgängig*, "de toutes parts" » (1997, p. 34¹⁰). Schlegel « n'était nullement parti de la rhétorique antique, mais était remonté au-delà, jusqu'à une forme plus précoce de l'ironie, dont l'ironie de la rhétorique n'est qu'un pâle reflet » (IM, p. xiii). Cette forme plus précoce est celle-là même qu'incarne Socrate :

il ne faut pas chercher la véritable origine de l'ironie dans la tradition rhétorique, au sein de laquelle l'ironie était conçue comme une figure oratoire, mais dans la philosophie, et plus précisément dans une espèce particulière d'argumentation philosophique, qui a été pratiquée par Socrate et dont Platon, dans ses dialogues, avait fait un art. (IM, p. 33)

Pierre Schoentjes cherche à remonter jusqu'à cette « véritable origine de l'ironie » (en tant que concept général), en proposant une discussion de l'étymologie du terme et des valeurs qui lui étaient attribuées (voir 2001, p. 31-41). Il affirme que les premières occurrences connues de l'étymon *eirōneia* surviennent dans la comédie antique, où l'*eirôn* est un personnage dissimulé, parfois rusé et fourbe. Le mot a, ici, un rapport avec les identités cachées : « Les jeux sur l'être et le paraître, les travestissements et les reconnaissances constituent une composante importante de l'intrigue des comédies; elles sont particulièrement propices à faire naître l'ironie » (2001, p. 32). Par la suite, incarné par Socrate, ce personnage est associé à l'idée de présentation de soi comme inférieur à ce que l'on est en réalité, et dans ce cas l'ironie se dote d'une fonction bien particulière : l'*eirôn* socratique, dit-on, voulait amener ses interlocuteurs à s'interroger sur le bien-fondé de leurs opinions, et leur apprendre à mettre en cause les idées reçues

¹⁰ Les citations tirées de cet ouvrage seront suivies du sigle IM et du folio.

afin de formuler des réponses personnelles. Ce faisant, il n'exprimait jamais d'opinions claires et arrêtées, mais oscillait sans cesse entre des perspectives antagonistes. L'ironie, ici, est une attitude globale, une façon de jouer constamment de l'ambiguïté pour maintenir son interlocuteur dans le doute et le contraindre à ne jamais se contenter d'apparentes certitudes et à se méfier des raisonnements spécieux. Pour comprendre l'ironie schlegélienne, il est très important de l'aborder à la lumière de ces quelques aspects de la forme précoce de l'ironie dont elle découle, et notamment de ses dimensions « dialogique » et épistémologique.

Dans l'ensemble, les traits que partagent l'ironie rhétorique et l'ironie romantique résideraient davantage dans leurs liens respectifs avec l'ironie socratique que dans un prétendu rapport de continuité unissant l'ironie courante et ses manifestations esthétiques, qui ne seraient de ce point de vue que le résultat des remaniements entraînés par l'élargissement du trope dans le domaine littéraire.

1.2 L'horizon de la pensée romantique : facteurs contextuels

Selon Ernst Behler, trois facteurs majeurs déterminent l'horizon de la pensée romantique et permettent d'apprécier le caractère global du projet défini par le cercle d'Iéna. Outre le facteur philosophique, auquel nous consacrons une partie importante du présent chapitre, Behler fait état d'un arrière-plan politique et esthétique. D'un point de vue politique, Schlegel et ses collègues comptent parmi leurs idées dominantes la volonté de transformer la Révolution française « en une émancipation universelle et philosophique de l'humanité » (IM, p. 75). Cette visée de « transformation » et l'esprit de « perfectibilité infinie » qui doit y présider dépendent, on s'en doute, d'une politique progressiste – le groupe est reconnu pour ses prises de position « avancées¹¹ » –, qui envisage avec euphorie les événements de 1789, mais ils sont peut-être encore davantage l'expression d'une déception face à leurs suites, déception qui mène au désir de réactiver la révolution

¹¹ Voir à ce sujet AL, p. 16 : « Ils passent pour être politiquement « avancés » (ce qui veut dire à l'époque "révolutionnaires", "républicains" ou "jacobins"). »

dans d'autres domaines – notamment ceux des arts et de la philosophie –, devant ce qui apparaît comme un échec politique. Remarquons au passage que s'il s'agissait d'une révolution « nécessaire » aux yeux des membres du cercle d'Iéna (et particulièrement du point de vue de Schlegel), le but poursuivi semble philosophique avant d'être social, dans la mesure où l'épistémologie romantique fait dépendre l'atteinte de la connaissance « universelle » d'une contribution active de tous les membres de la société, qui doivent la poursuivre à partir de leur expérience propre. Le second facteur, que nous qualifierons de « philologique » plutôt que d'esthétique – puisqu'il dépend, comme nous le verrons, de la formation de philologue de Schlegel –, est lié à l'abandon du concept d'immuabilité de la nature humaine, qui signale, à la fin du XVIII^e siècle, l'entrée définitive dans la modernité. La naissance de la conscience moderne survient, à vrai dire, au XVII^e siècle, au moment où des philosophes comme Bacon, Galilée, Descartes et Pascal introduisent l'idée de progrès scientifique, laquelle transforme la conception du temps et, partant, celle du rôle de l'individu dans l'histoire. Behler explique le changement en ces termes : le « temps présent [n'étant plus] dérivé de la tradition, l'autorité de la tradition était abolie, ce qui faisait de la vérité la fille du temps, et non une enfant de l'autorité ». Ce renversement de la perspective, écrit-il encore, « incluait une forte affirmation de soi », allant

de pair avec une conscience réflexive du temps, qui exigeait tout naturellement une justification de soi-même. Car être moderne signifiait en premier lieu prendre congé des modèles du passé, opérer un décentrage à l'égard de l'opinion habituelle sur le monde, et, nécessairement, développer à partir de soi-même des critères normatifs. (IM, p. 63)

S'il fallut un siècle encore avant que cette idée du progrès fût étendue aux arts, à la littérature et aux sciences humaines (pour employer un terme un peu anachronique), c'est parce que ces domaines étaient encore rigoureusement dépendants de la tradition et de l'autorité des Anciens. Les progrès scientifique et philosophique ne mettaient pas jusqu'alors en cause l'idée d'une nature humaine immuable, et la croyance en celle-ci se traduisait par la conviction que les arts et la poésie avaient un point de perfection indépassable, celui de l'Antiquité grecque. Ce n'est que vers la

fin du XVIII^e siècle, avec les romantiques, notamment, que la nature humaine et « les objets de l'imagination et du goût » (IM, p. 65) entrèrent eux aussi dans le domaine de la perfectibilité infinie¹².

Nous aurons plus d'une fois l'occasion de voir de quelles façons cet arrière-plan politique et philologique informe la pensée romantique, pour laquelle le facteur majeur et déterminant reste, toutefois, la philosophie de l'époque, notamment le kantisme, la crise de l'*Aufklärung* et la montée des ambitions systématisantes de la pensée idéaliste. En termes généraux : le criticisme kantien avait sérieusement mis en cause la possibilité de donner des assises fortes à la perfectibilité, en montrant que le sujet est « imprésentable à lui-même » (AL, p. 42) et que la connaissance, par conséquent, est confinée aux limites de l'expérience. Nous verrons ici en quoi la conscience aiguë chez Schlegel et chez Novalis des implications de ces découvertes et leur volonté de prendre en compte les limites de la connaissance (et du langage) ont conduit à une redéfinition du lieu de l'activité philosophique et, partant, de la nature même du savoir.

1.3 L'horizon philosophique de la pensée romantique

Sur la question de l'importance de bien saisir ou tout au moins de reconnaître le caractère philosophique de la théorie schlegélienne de l'ironie, la critique est plus ou moins unanime. Chez Schoentjes, on lit : « avec [Schlegel, l'ironie] renoue avec la littérature et la philosophie, domaines qu'elle avait désertés depuis Platon » (2001, p. 100). Hamon écrit de l'ironie importée d'Allemagne par Madame de Staël : « L'ironie devient un mode de pensée plus qu'un mode de discours, une attitude philosophique plus qu'une position éthique » (1996, p. 129¹³). Yaari évoque les « deux composantes imbriquées », artistique et philosophique, de l'ironie romantique (1998, p. 96). Enfin, René Bourgeois écrit : « L'ironie est avant

¹² Pour un aperçu plus détaillé de cet élargissement vers la nature humaine de l'idée de la perfectibilité, voir le chapitre de Behler sur « la conscience de la modernité littéraire », IM, p. 63-89.

¹³ Cette évacuation de l'éthique au profit de l'attitude philosophique est fort discutable, comme nous le verrons tout au long de cette thèse.

tout une faculté philosophique, qui permet de réaliser une synthèse entre l'idéal et le réel, compris dans un même mouvement » (1974, p. 16). Cependant, critiques et théoriciens de la littérature ont rarement explicité cette philosophie si seulement ils en ont saisi la complexité. À cet égard, les commentaires de Manfred Frank sur le premier romantisme allemand concernent également l'ironie, souvent tenue, d'ailleurs, pour la pierre angulaire de la pensée romantique¹⁴ :

In truth, [...], early romanticism, at least philosophical early romanticism, is the great unknown in the archives of intellectual history, and not only in its « official » archives. Professional philosophers choose to avoid it, because they feel an insurmountable suspicion against philosophers who think in fragments and who, moreover, are able to obtain their laurels in the literary genre as well. [...] Scholars of German literature, on the other hand, are habitually afraid of poets who also can think – especially if they think as complexly as, for example, Hölderlin and his circle or the Jena group around Friedrich Schlegel. (Frank, 1995, p. 65)

En des termes un peu moins polémiques, mais plus décisifs, peut-être, dans la mesure où ils prennent en compte l'impact de la tradition critique, Laurent Margantin écrit :

Recouverte en quelque sorte par les œuvres et les discours ultérieurs qui se réclamaient de cette esthétique, la *Romantik* finit par n'évoquer qu'un ensemble très vague de notions littéraires, qu'une nébuleuse de sentiments qui n'avaient que peu à voir avec les premiers écrits de ses représentants les plus illustres. Il se produisit même ce phénomène curieux : on en vint à interpréter, à lire, voire à éditer ces derniers – qu'ils s'appellent Novalis, Friedrich Schlegel ou Tieck – simplement en fonction de l'idée confuse qu'on se faisait du romantisme, mouvement littéraire que l'on disait seulement tourné vers l'univers du rêve et le fantastique, se désintéressant du monde réel. (Le Blanc, Margantin et Schefer, 2003, p. 38¹⁵)

Karl Ameriks donne à voir, du reste, l'importance philosophique du premier romantisme d'Iéna quand il affirme que l'accent mis par les représentants du mouvement sur les limites des systèmes philosophiques et de la rationalité en

¹⁴ À ce sujet, René Bourgeois donne comme hypothèse de recherche : « L'ironie romantique n'est pas, dans le romantisme allemand, un "accident", une forme particulière de style que seuls quelques auteurs auraient utilisée, mais bien un élément constitutif, indispensable, de l'idée même de "romantisme", à tel point que "ironie" et "romantisme" ont pu apparaître à certains comme étant synonymes » (1974, p. 10). Kierkegaard était de ceux-là.

¹⁵ Les passages cités de cet ouvrage seront suivis du sigle FPM et du folio.

général correspond à un phénomène « qui semble survenir précisément au moment où toute philosophie “pure”, qui prétend se réclamer du statut de science “authentique” a explicitement été mise en cause » (2000, p. 11). Les penseurs du cercle d'Iéna sont, de l'avis de plusieurs, parmi les premiers à « corriger » les idéalismes.

Vers la fin du XVIII^e siècle¹⁶, les penseurs allemands commençaient à comprendre que l'application des principes fondamentaux de l'*Aufklärung*, soit le criticisme et le naturalisme scientifique, dans la mesure où ils représentaient la foi en la capacité d'arriver à expliquer scientifiquement la vie grâce à l'usage de la Raison, menait à de troublantes conséquences. Le criticisme, en tant que volonté d'examiner les croyances selon les preuves disponibles, menait droit vers un scepticisme radical qui risquait de mettre en cause la réalité du monde. Le naturalisme scientifique, ou la croyance en la possibilité d'expliquer tout ce qui existe dans la nature en rapportant les phénomènes à des lois mécaniques ou mathématiques, semblait conduire au matérialisme, mettant ainsi en cause le libre-arbitre et l'immortalité de l'âme.

Les formes de l'idéalisme allemand, depuis l'idéalisme transcendantal de Kant jusqu'à l'idéalisme absolu de Hegel en passant par l'idéalisme éthique de Fichte, étaient autant de façons de chercher à désamorcer la crise qui s'annonçait. Leur pensée ne correspondait donc nullement à une philosophie métaphysique qui menait à une quelconque négation de l'existence du monde perçu. Leur objectif, plutôt, était – de façon très sommaire – de dégager des catégories philosophiques, grâce auxquelles se révéleraient les « structures idéales » permettant d'expliquer de

¹⁶ Nous précisons que pour reconstituer le contexte philosophique dans lequel est né le premier romantisme allemand nous nous sommes largement aidée des travaux de spécialistes, notamment : le texte d'Ameriks que nous venons de citer, un article de Frederick Beiser, « The Enlightenment and Idealism », paru dans le même recueil (*Cambridge Companion to German Idealism*, 2000), l'article déjà cité de Manfred Frank, et le chapitre d'introduction de Schefer, dans FPM, p. 67-97.

la façon la plus éclairante comment interagissent l'expérience, l'histoire et la nature¹⁷. Ainsi, ils espéraient redonner des assises fortes à la connaissance.

Kant, pour sa part, a insisté sur le fait que la raison doit être consciente de ses limites. Il a montré que nous connaissons les objets de ce monde seulement tels qu'ils nous apparaissent et non comme des choses en soi. L'ordre rationnel que nous attribuons à la nature appartient en fait au monde des phénomènes; il se situe donc à l'échelle de la perception que nous avons des objets, une fois que nous les avons organisés grâce à nos schèmes de pensée. Ce qui n'implique pas, pour Kant, que ces objets n'ont pas d'existence indépendante de notre perception, mais seulement que la vérité et la connaissance ne peuvent s'évaluer qu'à partir de la correspondance des objets tels que nous les percevons avec certains principes universels et nécessaires qui définissent la forme et la structure de l'expérience. L'idéalisme transcendantal de Kant rejette à la fois l'idéalisme et le réalisme dans leur sens traditionnel, dans la mesure où il ne prétend pas faire d'affirmations sur la réalité en soi et limite la connaissance à l'expérience.

Les formes successives de l'idéalisme allemand admettront cette redéfinition radicale du rapport du sujet au monde et à soi-même. Cependant, elles tâcheront de résoudre l'un des problèmes majeurs posés par la philosophie kantienne, à savoir le statut problématique de ses dualismes, qui laissent la voie ouverte au scepticisme quant à l'existence effective du monde perçu¹⁸. Chez Kant, les concepts et les intuitions, l'entendement et la sensibilité, en gros, la forme et le contenu de l'expérience, demeurent fortement distincts, et on comprend mal quelle peut être l'interaction de l'entendement et des données de l'expérience. Olivier Schefer écrit à ce sujet que pour Kant

une connaissance effective n'est [...] concevable [...] que dans la mesure où elle parvient à articuler, par le biais de l'imagination schématisante, les deux facultés hétérogènes et primordiales que sont *l'intuition* (pouvoir d'entrer en

¹⁷ Voir Ameriks, 2000, p. 9 : « The disputes among these German philosophers [Fichte, Schelling, Hegel] have to do primarily with *identifying* specific philosophical categories, the genuinely ideal structures that provide the most illuminating general account of how all experience, history and nature hang together. »

¹⁸ Dans sa critique anonyme de 1792, G. E. Schulze montrait que, pour être cohérente, la pensée de Kant aurait dû « nier l'existence de la chose en soi ». Voir FPM, p. 28 (article rédigé par Charles Le Blanc).

contact avec des choses) et *l'entendement* (pouvoir intellectuel de connaître ces choses au moyen de concepts). (FPM, p. 78)

L'union du sujet et de l'objet apparaît ainsi comme la condition de possibilité d'une telle connaissance, mais cette union ne peut qu'être indéfiniment retardée. Or, Kant admet à titre d'hypothèse théorique la possibilité d'une autre forme d'entendement grâce au concept d'intuition intellectuelle, une forme qui désigne « un entendement capable de connaître immédiatement son objet, sans devoir en passer par une expérience sensible et contingente » (*ibid.*).

Les idéalistes se saisissent de l'hypothèse d'une telle connaissance immédiate, par laquelle Kant paraît contredire sa propre théorie, pour tenter de résoudre les dualismes. Ils cherchent à surmonter la séparation de l'intuition et de l'entendement au sein du Moi lui-même, dans la « *pure conscience de soi* » (FPM, p. 79). L'intuition intellectuelle devient, à leurs yeux, le symbole de la possibilité d'une connaissance absolue, qui survient sous la forme de l'identité du sujet pensant et de l'objet pensé. Fichte, dans la *Wissenschaftslehre* (*Doctrine de la science*, livre paru en 1794), fait de cette identité le fondement de sa philosophie, à travers un principe premier nommé « Moi absolu », dont le sujet et l'objet de la conscience empirique – le Moi et le non-Moi – constitueraient les parties. À un niveau pratique, le concept du Moi absolu est lié à la conscience réflexive, c'est-à-dire à ce moment originaire où le sujet se pose lui-même en tant qu'objet, avant toute saisie d'un objet extérieur, ce moment, donc, où sujet et objet ont forme identique (« je suis je »). L'activité originelle de la conscience, chez Fichte, devient la condition de toute connaissance. Transposé à un niveau métaphysique, le Moi absolu renvoie à l'identité possible de l'idéal et du réel, et représente ainsi ce vers quoi sont tendus les efforts du moi « fini ». Cette « tension vers » s'exprime en allemand dans le concept de *Streben*, traduit en anglais par le mot « *striving* ». Les efforts constants déterminent l'activité de la conscience cherchant à amener la nature à se conformer à son travail rationnel. Pour Fichte, les tenants du scepticisme et du rationalisme ne comprennent pas le rôle de l'activité humaine dans la connaissance : le sujet est en mesure d'agir sur l'objet et de l'amener à se

conformer aux exigences de la raison, et nous transformons effectivement le monde afin d'en faire une chose que nous puissions connaître. Fichte est le partisan d'un idéalisme dit « éthique », et cela, comme l'affirme Frederick Beiser, pour deux raisons :

First, [Fichte's theory] maintains that the world *ought* to be ideal, but not that it *is* so. Idealism thus becomes a goal of our moral activity, our ceaseless striving to make the world conform to the demands of reason. Second, it gives priority to our activity in the production of knowledge, so that *what* we know, and even *that* we know, depends upon our efforts to conquer nature according to our moral ideals. (2000, p. 31)

Fichte met au fondement de la connaissance même la volonté et l'action humaines. Chez Schlegel, on retrouvera l'idée de ce *Streben*, cette orientation de l'activité humaine vers le but d'une identité de l'idéal et du réel, mais elle sera reprise dans une philosophie résolument non systématique.

Dès 1796, Hölderlin, Novalis et Schlegel formulent à l'égard de la pensée de Fichte des critiques décisives. Parmi celles-ci : Fichte procède, dans son postulat d'une unité originelle du Moi, à une identification fautive de l'être réel et du sujet de la réflexion; sa gnoséologie enferme le Moi dans le cercle de sa propre conscience et a pour conséquence logique que le sujet ne connaît que ce sur quoi il peut agir; et, enfin, l'idéalisme éthique ne permet pas, tout compte fait, de surmonter les dualismes kantien, puisqu'il ne permet pas davantage de comprendre comment il peut y avoir action du sujet sur l'objet, bref, comment l'objet peut être connu.

Les difficultés que posent les idéalismes comme celui de Fichte amènent les penseurs du *Frühromantik* à déplacer la perspective, en abandonnant la recherche du système de portée universelle grâce auquel les dualismes seraient résolus. Ils comprennent que la pensée même de Kant implique qu'il est impossible de prouver l'existence des fameux principes universels et nécessaires qui doivent définir la forme et la structure de l'expérience, et proposent que notre rapport aux objets de la pensée dépend plutôt de formes créées par la conscience. Ceci les amène à élaborer une nouvelle sorte de philosophie, au sein de laquelle ils acceptent à titre de prémisses des idées qui ne sont pas « absolument » certaines, reconnaissant

qu'il existe forcément des vérités importantes au-delà du champ de notre connaissance théorique. À cet égard, Schlegel écrit, dans un texte de 1796, qu'il est impossible de présenter la philosophie « pièce après pièce, comme si la première pièce était parfaitement fondée et démontrée », ajoutant que « comme la poésie épique, la philosophie doit commencer au milieu » (cité par Margantin, dans FPM, p. 49). Les premiers romantiques admettent ainsi à la fois le caractère provisoire de toute connaissance humaine et l'idée selon laquelle la philosophie ne pourra progresser qu'en s'appuyant sur la subjectivité. Comme le précise Jean Grondin :

Si tout accès au monde [...] s'accomplit par le biais d'une perception ou d'une interprétation subjectives, la réflexion philosophique qui se voudra fondamentale devra partir du sujet connaissant lui-même. C'est sur le terrain de la subjectivité qu'il faudra notamment se poser la question de savoir si et comment l'objectivité peut être atteinte [...]. (1993, p. 81)

Nous verrons que le projet de l'*Athenaeum* dépend de cette redéfinition des critères de l'objectivité. Il est à noter, du reste, que Schlegel reprend, dans le fragment 84 de la revue, l'idée selon laquelle la philosophie s'apparente par son approche de l'objet à la poésie épique, en la rattachant explicitement à la question de la subjectivité connaissante : « Considérée subjectivement, la philosophie commence toujours en plein milieu, comme le poème épique » (AL, p. 108).

Les penseurs du cercle d'Iéna vont, cependant, progressivement déplacer l'idéalisme du domaine de la seule subjectivité ou conscience vers celui de l'être, qui comprend à la fois le sujet et l'objet, l'esprit et la matière, le fini et l'infini. Ils en viennent ainsi à substituer à l'idée d'un Moi absolu qui voudrait englober le Moi et la nature dans le champ d'une hypothétique conscience absolue une nouvelle conception unitaire de l'être, à partir de laquelle tous les êtres individuels se déterminent. Mais ils ne prétendent pas pouvoir saisir cet Être ou cette identité par le biais de concepts. Ils s'inspirent en cela de F.H. Jacobi, qui fait valoir l'importance d'une croyance première, d'un principe inconditionné qui appartient au

domaine du sentiment ou de l'imagination¹⁹. Ce principe premier, pour reprendre le terme de Manfred Frank, c'est la « conscience inconditionnée » (« *unconditioned consciousness*²⁰ »), celle qui n'est accessible que par la voie de l'intuition.

Chez Jacobi, toutefois, cette conscience est liée à une certitude immédiate de la perception qui s'ouvre à l'Absolu grâce à la foi et elle représente, à ses yeux, la « négation de la capacité réelle d'une connaissance objective et vraie ». Chez les romantiques, au contraire, pour reprendre le mot de Charles Le Blanc, « l'immédiateté est réconciliation » (FPM, p. 22), cela qui permet d'outrepasser les dualismes kantien. La conscience des limites de la rationalité n'implique pas, pour eux, un irrationalisme, mais plutôt la prise en compte dans la réflexion du sentiment, lié – nous le verrons – à l'intuition intellectuelle de Kant, et perçu, à ce titre, comme fondement de la connaissance. Les premiers romantiques rejettent ainsi l'idée d'un principe premier et systématique que l'on pourrait identifier avec certitude et à partir duquel pourrait découler la totalité du savoir. Tout programme de déduction à partir d'un tel principe – tout système, en somme – est remplacé par une conception de la connaissance comme chose déterminée par sa finalité, à jamais insaisissable. Dans cette perspective, la philosophie devient un processus infini.

À partir de ces changements d'orientation, les romantiques, et Friedrich Schlegel, notamment, prônent une philosophie sous forme de synthèse de Fichte et de Spinoza. En termes généraux, ils retiennent de Spinoza son monisme, sa conception de la substance comme monade qui comprend la totalité de la réalité, de l'être. Par rapport à ce tout, les dualismes sujet/objet, esprit/matière seraient le résultat du retrait en soi qu'impose la réflexion (où le sujet se représente comme à l'extérieur de cette totalité pour l'observer), voire la conséquence de la structure et du fonctionnement du langage qui impose une expression relationnelle du monde²¹.

¹⁹ Est inconditionné le principe énoncé dans une proposition qui est donnée comme certaine sans autre justification, alors qu'il est admis que la connaissance nécessite des propositions qui reflètent des états de choses factuels, et que, pour ce faire, elles doivent toujours être fondées à partir d'autres propositions.

²⁰ Bref, les romantiques donnent la priorité au *SUM* plutôt qu'au *COGITO*. Voir Manfred Frank, 1995, p. 65.

²¹ Le langage, vu sa nature de système de signes, ne peut exprimer le monde que de façon indirecte, par voie de représentations « symboliques ». De plus, la phrase, avec sa structure sujet, verbe, prédicat, impose de décomposer le tout en parties dans un ordre hiérarchique, et ne permet pas ainsi de représenter l'identité, qui

Mais la volonté de connaître le tout, d'atteindre l'idéal dont on a l'intuition – le *Streben* de Fichte – n'en est pas moins le but de l'activité de la conscience.

1.4 La nouvelle poétique philosophique et l'importance de la religion : portrait d'ensemble

En somme, les premiers romantiques refusent l'autopositionnement fichtéen à titre de fondement de la philosophie, affirmant plutôt, comme l'écrit Olivier Schefer, « l'existence d'un être *originnaire*, situé hors du moi, irréductible à cette extériorité sans autonomie que Fichte qualifiait de manière seulement négative de "Non-Moi" » (FPM, p. 81). Ceci ne les empêche pas, pour autant, de rester attachés à une « culture de la réflexivité » (*ibid.*), en s'appropriant certains principes fondamentaux de la philosophie de leur époque. Leur pensée, comme celle des idéalistes à la suite de Kant, est fondée sur l'ambition d'atteindre la vérité par la synthèse du sujet et de l'objet, et leur poursuite de la connaissance dépend de la revendication d'une liberté infinie, comprise chez Fichte comme nécessaire. Ce dernier écrit, dans *La Destination de l'homme* (1800) : « Je dois être libre car – comme le dit la voix intérieure de la conscience – cela seul qui constitue notre valeur véritable n'est pas l'action produite mécaniquement, mais la mission libre de la liberté ». Il ajoute :

On ne peut raisonnablement penser que la vie actuelle représente le but complet de l'existence et celle de la race humaine; il y a en moi quelque chose, et l'on exige de moi quelque chose, qui, dans toute cette vie, ne trouve point d'application, qui est complètement sans but et superflu, fût-ce pour ce qui peut être produit de plus haut sur la terre. L'homme doit donc avoir un but qui dépasse cette vie. (cité dans FPM, p. 234)

Fichte refuse donc que le monde « fini », tel qu'il est, soit le but de l'activité humaine, parce que ce monde est manifestement incapable de traduire les aspirations idéales de l'humanité. À ses yeux, et il en est de même chez les premiers romantiques, il est impensable que ce désir d'idéal soit vain et gratuit;

impliquerait une absence radicale de linéarité (tous les mots occuperaient la même position). Voir Manfred Frank, 1995, p. 70-73.

celui-ci doit correspondre à une capacité réelle d'agir sur le monde pour le transformer.

C'est donc en fonction à la fois de ces points de convergence avec les idéalismes et des réserves formulées à leur endroit que nous pouvons commencer à comprendre la recherche d'une pensée philosophique juste chez les premiers romantiques, recherche que Friedrich Schlegel énonce, dans le fragment 168 de *l'Athenaeum*, en ces termes :

Cicéron apprécie les philosophies selon leur utilité pour l'orateur : on peut de même se demander laquelle conviendrait le mieux au poète. Assurément aucun système en contradiction avec les décrets du cœur et du sens commun; ou qui transforme le réel en apparence; ou qui s'abstient de toute décision; ou qui entrave l'élan vers le supra-sensible; ou qui commence par mendier l'humanité aux objets extérieurs. Donc ni l'eudémonisme, ni le fatalisme, ni l'idéalisme, ni le scepticisme, ni le matérialisme, ni l'empirisme. Quelle philosophie reste-t-il donc au poète? La créatrice, celle qui naît de la liberté et de la foi en elle, pour montrer ensuite comment l'esprit humain imprime à tout sa loi, et comment le monde est son œuvre d'art. (AL, p. 120)

Dans la mesure où il critique la pensée qui « commence par mendier l'humanité aux objets extérieurs » (en les percevant comme une manifestation du Moi absolu), tout en érigeant l'esprit humain en artiste qui « imprime à tout sa loi » et fait ainsi du monde son œuvre, ce fragment traduit bien le rapport paradoxal des romantiques à l'idéalisme éthique. La philosophie créatrice qui convient au poète et qui prend appui sur la conscience inconditionnée dépend d'un déplacement du concept d'intuition intellectuelle de Kant. Celle-ci n'agit plus comme hypothèse théorique qui vise en premier lieu la résolution d'un problème philosophique, mais apparaît désormais liée à une forme de connaissance immédiate que procure le sentiment religieux de l'infini, tel que le définit Friedrich David Ernst Schleiermacher, théologien quelque peu iconoclaste et membre du cercle d'Iéna.

Pour Schleiermacher, la religion ne dépend pas d'un dogme ou d'une croyance particulière à un dieu donné. Avoir de la religion, c'est plutôt avoir un « sens pour l'infini » (FPM, p. 24). Charles Le Blanc écrit à ce sujet :

La religion, chez Schleiermacher, ne désire pas, à la manière de la philosophie, expliquer objectivement le monde ou encore s'occuper de son perfectionnement à travers la morale, mais comprendre l'univers dans la forme du sentiment pour le saisir comme une totalité immédiate qui se donne à la conscience. Cette intuition saisit l'Absolu dans toutes ses déterminations. L'immédiateté est expérience intérieure, saisie subjective du vrai. (FPM, p. 23)

Seule l'immédiateté du sentiment permet l'accès à l'Absolu, qui échappera toujours, par sa qualité synthétique, à la pensée spéculative. Le Blanc écrit encore :

Au sein de la religion, le savoir immédiat du sentiment, la réconciliation entre l'objet et le sujet, le fini et l'infini, le relatif et l'Absolu, est la reconnaissance que « toute chose particulière est comme une partie du Tout, que toute chose finie est une expression de l'Infini ». (FPM, p. 23-24)

L'infini que l'on connaît immédiatement ne se présente pas cependant sous une forme dicible. Celle-ci dépend de « l'imagination qui accompagne l'intuition et personnifie l'infini » (FPM, p. 24-25), d'où l'importance de l'art, perçu comme le lieu privilégié d'expression de l'Absolu. Ce que les premiers romantiques appellent « poésie » leur apparaît, en effet, comme la forme idéale de la nouvelle philosophie dans la mesure où elle fait se joindre praxis et pensée spéculative, en prenant appui sur les formes grâce auxquelles l'imagination personnifie le sentiment, fondement de tout savoir. Hautement spiritualisé, l'art occupe donc une place de choix dans la conception romantique de la religion (et inversement). Schleiermacher ira même jusqu'à préconiser une *Kunstreligion*.

On voit ici poindre les principes qui informent la conception schlegélienne de l'ironie et son double mouvement d'enthousiasme – compris dans le sens étymologique de participation au Tout – et de recul sceptique. Si l'infini est sans forme dicible, le travail de l'imagination ne peut créer que des formes provisoires auxquelles échappe l'expression du sentiment qui les a fait naître, et, pourtant, ces formes demeurent le moyen par lequel la connaissance progresse : elles sont, dans la mesure où toute chose finie est – pour qui sait regarder – expression de l'infini, ce par quoi « l'infini peut trouver sa place dans l'ordre du discours » (FPM, p. 24). À cet égard, il n'est pas sans intérêt de noter les affinités qui existent entre l'ironie,

envisagée comme le mouvement même de la réflexion, et la conception, chez Schleiermacher, de l'esprit humain, ce lieu de deux penchants qui s'opposent :

L'un des penchants est le désir d'attirer à soi tout ce dont on est entouré, de l'impliquer dans sa propre vie et de l'assimiler entièrement à son être le plus intime. L'autre penchant est une aspiration à extérioriser toujours plus largement son moi le plus intime, à s'immiscer en tout, à se communiquer à tout ce qui existe, mais sans jamais s'en trouver épuisé. Le premier penchant cherche la jouissance : il tente d'atteindre les choses qui sont à sa portée, il s'apaise dès qu'il en a saisi une et réagit de manière purement mécanique à celle qui se présente ensuite. Le second méprise la jouissance et ne s'épanouit que dans une activité toujours plus intense et élevée; il néglige les choses et les phénomènes particuliers, précisément parce qu'il les transcende, mais il ne rencontre partout que des forces et des entités contre lesquelles sa propre force se brise; il veut tout transcender, tout saturer de raison et de liberté; c'est ainsi qu'il vise directement l'Infini, que partout il recherche et met en œuvre la cohérence et la liberté, le pouvoir et la loi, le droit et la convenance. (2004, p. 4)

Ce double mouvement d'extériorisation et de retrait en soi évoque en effet d'assez près l'alternance ironique de l'enthousiasme, qui vise « directement » l'infini, et du recul sceptique, qui résulte de quelque chose comme la rencontre des « forces et des entités contre lesquelles sa propre force se brise ». Il semble ainsi que l'ironie appartienne à l'essence de ce que Schleiermacher désigne comme la « nature spirituelle » de l'humain, et que cette nature spirituelle définisse, en retour, le mouvement de la réflexion²². Les personnes qui arrivent à concilier de façon féconde les deux tendances opposées de l'esprit humain sont donc de grands ironistes, douées de « talents miraculeux » qui leur permettent de jouer les rôles de « médiateurs entre l'homme limité et l'humanité infinie » et d'interprètes de « la voix méconnue de Dieu ». Chez Schleiermacher, ces êtres sont le poète, le voyant, l'orateur et l'artiste, lesquels jouissent de la « sensualité mystique et créatrice qui tend à pourvoir toute intériorité d'une existence extérieure » (2004, p. 5-6). Autrement dit, ce sont les êtres dont l'imagination est l'outil qui agissent sur le monde et le transforment.

²² À ce sujet, Schlegel fait dire à Ludoviko dans le *Discours sur la mythologie* : « De même que l'essence de l'Esprit est de se déterminer lui-même, et, dans une perpétuelle alternance, de sortir de soi et de rentrer en soi-même; de même que chaque pensée n'est pas autre chose que le résultat de cette activité... » (AL, p. 313).

Or, pour Schlegel et Novalis, tout être doué de la capacité de donner à l'infini sa place dans l'ordre du discours grâce aux formes de l'imagination – qu'il soit écrivain, voyant, orateur, artiste, ou encore philosophe – est potentiellement *un poète*, car la « poésie », si elle trouve son lieu d'expression privilégié dans la littérature et particulièrement dans le roman, est avant tout l'activité par laquelle sont conciliés de façon féconde le fini et l'infini. Le génie créateur si célèbre et pourtant si mal compris des romantiques est intimement lié à cette conception d'une poésie philosophique, qui, elle, dépend en son essence même de l'ironie.

La « philosophie doit commencer au milieu », comme le poème épique, disait Schlegel. Une telle façon de comprendre la poursuite du savoir naissait à la fois d'une conscience des limites de la subjectivité humaine et d'une sensibilité à l'infinie diversité de l'univers, diversité comprise tout à la fois comme plénitude et comme *chaos*. Ayant, pour les premiers romantiques, une double valeur, négative et positive, le caractère « chaotique » de l'univers évoque, selon Laurent Margantin,

d'abord le monde tel qu'il est aujourd'hui, non romantisé, caractérisé par une coupure entre l'homme et le réel, un monde tellement segmenté que l'individu n'a plus de contact véritable avec son environnement, avec les autres et avec lui-même. Il distingue des couleurs séparées les unes des autres, mais il ne sait plus voir la lumière qui les rassemble toutes. Il pense en philosophe, en scientifique, en homme pratique ou en croyant, et a perdu le sens de l'unité spirituelle. (FPM, p. 59)

C'est la poésie qui « romantise » le monde, permettant ainsi d'échapper à ce chaos négatif en retrouvant la lumière qui rassemble. Grâce à elle, les penseurs commencent au milieu en tâchant de dégager un nouvel ordre, ou *logos*, qui ne nie pas mais épouse la complexité indépassable du réel. Ils créent ainsi une structure dynamique et ouverte qui tend vers l'infini et que les romantiques nomment aussi « chaos », en faisant cette fois du terme l'indicateur de la « plénitude infinie » (FPM, p. 60). L'unité absolue n'est pas système, « mais serait, écrit Schlegel, comme un chaos de systèmes » (cité dans FPM, p. 81). De ce point de vue, le chaos, affirme Olivier Schefer, ne représente pas une « absence d'ordre et de logique mais occupe une place de choix dans la gnoséologie romantique, exprimant une *totalité en*

devenir et en expansion, que le logos poétique a à charge d'assumer et de (re)créer » (*ibid.*). Pour Novalis, l'idéal poursuivi est celui d'un chaos « raisonnable » : « Dans le monde à venir, [...], tout est comme dans le monde *d'avant* – et *pendant chaque chose est tout autrement*. Le monde à venir est le Chaos raisonnable – le Chaos qui s'est traversé lui-même » (cité dans FPM, p. 49).

La totalité est donc chaotique parce que le caractère toujours partiel de nos perspectives fait en sorte que le *logos* poétique ne sera jamais qu'une approximation, mais aussi, et surtout, parce que la conquête du vrai et du savoir est envisagée comme un processus infini qui exige une attention à la pluralité, aux relations entre les êtres et les objets et au devenir. Laurent Margantin rappelle à cet égard que, selon le mot de Benjamin, les penseurs du cercle d'Éléna aspiraient à une « infinité de la connexion » (FPM, p. 55). Dans *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, ce dernier écrit, en effet, que la progressivité chez Schlegel et Novalis n'est jamais une « progression vide ». Ceux-ci comprenaient plutôt « l'infinité de la réflexion comme l'infinité accomplie de la connexion : tout devait s'y connecter d'une infinité de manières, systématiquement » (1986, p. 58). Ainsi seulement pouvait-on espérer « révéler l'harmonie cachée, au-delà de toutes les dissonances apparentes » (Margantin, FPM, p. 41).

1.5 La pensée de Schlegel et la théorie de l'ironie

Chez Schlegel, la forme ironique dépend de cette recherche de l'infinité de la connexion au sein d'une pensée préoccupée au premier chef par le rapport de la conscience limitée à l'univers, et qui cherche les moyens d'outrepasser ses propres limites pour arriver à une forme de connaissance supérieure. Dans la mesure, cependant, où la totalité postulée par Schlegel ne peut être exprimée que sous la forme d'un langage nécessairement « allégorique » et dépend largement de la perspective adoptée sur l'objet, son apparent idéalisme préfigure en fait l'herméneutique moderne²³. Pour bien saisir le rôle que confère Schlegel à l'ironie

²³ On connaît l'importance de la pensée de Schleiermacher pour le développement de l'herméneutique moderne. Voir au sujet du rôle de précurseur de Schlegel le chapitre intitulé « L'herméneutique romantique et

telle qu'il la définit, il est important de comprendre que selon sa philosophie (d'après les notes du cours sur la Philosophie transcendantale de 1800-1801) : « Toute vérité est relative; tout savoir est symbolique; la philosophie est infinie²⁴. »

Dans le cadre d'une discussion sur le statut particulier de l'art comme « lieu privilégié de *révélation* » de l'absolu, Olivier Schefer rappelle la célèbre distinction goethéenne de l'allégorie et du symbole, qu'il sera utile de reprendre ici pour déterminer ce que signifie un savoir « symbolique » et mieux comprendre ainsi pourquoi la quête de ce savoir est principalement du ressort de la forme artistique. L'allégorie et le symbole sont, selon Goethe,

deux manières d'articuler l'idéal et le réel, d'unir le sujet et l'objet. Tandis que l'allégorie illustre et *représente* une idée préalable (la met en scène), le symbole livre le mystère premier et opaque d'une *présence réelle* : la signification du symbole n'étant pas connue d'avance, elle fera l'objet d'une interprétation infinie, et comme telle inépuisable. Ainsi le symbole unit indistinctement, et dans un jeu d'aller-retour, la réalité naturelle et l'idée signifiée, puisque le signifiant ne s'efface pas devant son signifié (comme dans l'allégorie). (FPM, p. 89-90)

Le symbole est donc la forme par excellence du savoir conçu comme fusion du sujet et de l'objet, et l'œuvre d'art, écrit Schefer, est tenue pour une forme essentiellement symbolique, c'est-à-dire pour une « incarnation immanente » de l'absolu qui échappe à la démarche spéculative (FPM, p. 89). Mais s'il est *présence réelle* de l'intuition première, le langage qui tâchera de rendre compte du symbole est nécessairement du domaine de la représentation, c'est-à-dire de l'allégorie. La synthèse que livre le symbole est par définition *opaque*; on ne peut la fixer par le biais de concepts. C'est pour cela qu'elle fait l'objet d'une interprétation infinie, et pour cela aussi que la connaissance immédiate et symbolique est constamment à *ré-imaginer*. Le savoir réel échappe à toute démonstration, ce qui signifie que le

Schleiermacher » dans Jean Grondin, 1993, p. 79-100. L'auteur y affirme notamment : « Même si ses réflexions restèrent inédites, Schlegel aura été l'un des pionniers de l'herméneutique romantique. Il le fut déjà en renonçant à donner une forme tant soit peu systématique à ses intuitions herméneutiques [...]. Sa fondation du romantisme influença de façon décisive Schleiermacher (1768-1834) dans ses efforts visant à intégrer l'insécurité fondamentale du sujet et, partant, la menace constante de l'incompréhension dans sa doctrine universelle de la compréhension » (p. 86).

²⁴ Voir la traduction de Denis Thouard de ces notes de cours dans Thouard, 2002, p. 175.

savoir opérant dans notre quotidien est contextuel et non essentiel, et donc « symbolique » selon une définition moins mystique du terme, d'où la relativité de la vérité et l'infinité de la philosophie, qui vise nécessairement le savoir réel : celui, justement, de l'infini.

1.5.1 Les fragments de l'*Athenaeum*. Le projet « symphilosophique » du premier romantisme d'Iéna

L'*Athenaeum* est le nom donné à la revue mise sur pied par Friedrich Schlegel et son frère August Wilhelm en 1798²⁵. Dans cette revue, et plus particulièrement dans les quatre cent cinquante et un « Fragments » parus dans le deuxième fascicule du premier volume, les premiers romantiques tentent une première mise en pratique de leur projet « symphilosophique ».

À plusieurs égards, ce projet demeure très actuel : il préconise un décloisonnement des disciplines et insiste sur l'importance de la mise en commun des savoirs et des expertises. Dans le fragment 116, on lit que « la poésie romantique est une poésie universelle progressive », dont l'une des fins est de « faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique²⁶ » (AL, p. 112). Schlegel vise ici la redéfinition des rapports du langage à la pensée (poésie et rhétorique) de même que les relations de l'imagination à l'entendement (poésie et philosophie). La « poésie universelle progressive » est le moyen par lequel se constituera une encyclopédie des arts et des savoirs. C'est la poésie qui permettra la mise en rapport des disciplines afin de « supprime[r] leur unilatéralité et favorise[r] une méthode de l'invention » (SYM, p. 9). Pour Schlegel, la poésie romantique « veut et

²⁵ Dans cette section et la suivante (sur les aspects philologiques de la pensée de Schlegel), nous nous sommes beaucoup appuyée sur les analyses de Denis Thouard publiées dans son collectif, *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna*, 2002, p. 9-66. Les renvois à ce texte seront suivis de l'abréviation SYM et du folio.

²⁶ Selon la traduction de Charles Le Blanc (1996), qui est sans doute à cet égard plus juste en ce qu'elle souligne le caractère central de la poésie, la poésie universelle progressive doit « mettre en contact la poésie avec la philosophie et la rhétorique » (p. 148). Ayant découvert la nouvelle traduction que propose Le Blanc des *Fragments* de Schlegel tardivement, nous avons conservé pour l'essentiel les traductions de Lacoue-Labarthe et Nancy. Il nous arrivera, cependant, de citer la nouvelle traduction lorsque celle-ci nous semblera apporter des nuances utiles. Dans ces cas, les citations seront suivies du sigle FS, du folio et du numéro du fragment (s'il y a lieu).

doit [...] rendre la poésie vivante et sociale²⁷ » (AL, *ibid.*). Le but n'est rien de moins que de *poétiser la vie*. La poésie n'est donc pas tant une œuvre écrite ou un genre particulier que « l'acte créateur en lui-même » (Schefer, FPM, p. 86), acte grâce auquel l'imagination et la création de formes contribuent à l'avancement de la connaissance.

Eu égard à cette nature épistémologique de l'activité poétique, il vaut la peine de noter que, pour Schlegel, Platon était *aussi* un poète, dans la mesure où il

a tenté de présenter avec art, dans ses dialogues, cette marche incessante accomplie par son esprit, toujours en quête de savoir achevé et de connaissance du plus haut, cet éternel devenir, cette éternelle formation, cette éternelle évolution de ses idées. (IM, p. 34²⁸)

Les fragments de l'*Athenaeum* sont, pour leur part, l'expression d'une pensée poétique par leur tentative de trouver « l'expression adéquate d'une pensée voulant unir le chaos et le système, l'individualité et la totalité » (SYM, p. 11). L'unité recherchée passe par la « symphilosophie », c'est-à-dire par « une mise en relation multilatérale des talents [qui] correspond à la visée compréhensive d'une "totalité progressive", en constante constitution et recomposition » (*ibid.*).

En somme, la conscience de la fragmentation des perspectives et des talents, issue de la leçon kantienne sur les limites de la connaissance, « nourrit la recherche en commun de synthèse, de recomposition et de réunion des éléments du savoir » (SYM, p. 12). La forme fragmentaire est conçue comme le moyen de cette synthèse qui demeure ouverte et laisse ainsi toute place au lecteur-critique, à qui revient la tâche de poursuivre l'œuvre. Cependant, la conscience de viser l'infini au moyen d'objets nécessairement finis et déterminés par les perspectives isolées du sujet, impose à cette œuvre la forme d'un devenir permanent. Ici intervient la conscience ironique, qui nie la prétention à atteindre le terme de la réflexion en

²⁷ Ici, Le Blanc opte pour une formule au sens plus précis, selon laquelle la poésie romantique veut et doit « rendre la poésie vivante et *en faire un lien social* » (FS, p. 148; nous soulignons).

²⁸ Cette citation traduite par Ernst Behler est tirée de la *Kritische Friedrich Schlegels Ausgabe* (Édition critique de l'œuvre complète de Schlegel), 1958 et s. La pratique courante, lorsqu'on cite cet ouvrage, est d'indiquer les références à ce texte à l'aide du sigle KA, suivi du volume, du folio et du numéro du fragment (s'il y a lieu). Ici : KA XI, p. 20.

interdisant « la fixation sur des fausses certitudes » (SYM, p. 13), et qui, par le fait même, relance toujours la quête. L'ironie est le mécanisme central de la démarche, ce par quoi elle devient activité permanente plutôt que système.

Les fragments de l'*Athenaeum* sont, dans l'esprit de cette activité et de ce projet, une œuvre collective sans signataires. Les fragments « programmatiques » sont, cependant, de Friedrich²⁹ : le projet du cercle d'Iéna est essentiellement le sien. C'est donc en le lui attribuant que nous présenterons dans les prochaines pages ce que doit ce projet à la formation de philologue de Schlegel, à sa conception de Platon et à la notion d'ironie qui en découle, avant d'explicitier davantage le sens de la poésie universelle progressive.

1.5.2 Antécédents philologiques et conception de l'histoire : le passé comme texte et l'origine inaccessible

La Révolution française, la doctrine de la science de Fichte et le *Meister* de Goethe sont les grandes tendances de l'époque. Celui que choque une telle juxtaposition, celui à qui une révolution qui n'est ni bruyante ni matérielle paraît sans importance, ne s'est encore haussé à la perspective élevée et vaste de l'histoire de l'humanité. Même dans l'histoire besogneuse de nos civilisations, qui le plus souvent ressemblent à une collection de variantes, avec commentaire continu, d'un texte classique perdu, maint petit livre auquel la foule tapageuse ne prit pas garde en son temps joue un plus grand rôle que tout ce que cette foule mit en œuvre.

Athenaeum, fragment 216 (AL, p. 127)

En 1795, Friedrich Schlegel entreprend une étude sur la poésie grecque qu'il publiera deux ans plus tard (1797) sous le titre *Über das Studium der griechischen Poesie*³⁰ (« Sur l'étude de la poésie grecque »). Le texte apparaît comme le document d'une conversion en ce qu'il témoigne du passage d'un culte néo-

²⁹ Friedrich aurait écrit 320 des 451 fragments. Les autres attributions sont comme suit : 85 à August Wilhelm, 29 à Schleiermacher, 13 à Novalis et 4 de composition commune, selon les résultats des travaux effectués par Minor, en 1882, dans *Prosaische Jugendschriften*, rapportés dans FS, p. 92, note. Voir aussi AL, p. 178, pour un travail plus récent d'attribution, qui fait de Schleiermacher l'auteur de 50 fragments, et qui laisse 52 fragments sans attribution.

³⁰ Publié, selon SYM, p. 19, dans KA I, p. 203-367.

classique de la supériorité des Anciens à la reconnaissance de l'historicité des objets esthétiques ainsi que des critères du jugement. Selon Denis Thouard, cette étude marque le moment de « l'invention » du romantisme et de sa valorisation « de l'inachèvement, de l'infinité, de la progressivité » (SYM, p. 20).

Au moment où il rédige son étude, Schlegel découvre les travaux sur Homère d'August Friedrich Wolf, publiés en 1795 sous le titre de *Prolégomènes à Homère*. Wolf montre dans ce livre que le texte homérique tel qu'on le connaît aujourd'hui n'est pas l'œuvre spontanée d'un individu génial, comme on le croyait, mais plutôt le terme d'une succession d'interventions critiques. Cette découverte entraîne une révolution dans la philologie : ayant été jusqu'alors vouée à l'étude d'un canon esthétique à valeur immuable, elle devient science historique. Mais la portée des résultats de recherche de Wolf dépasse largement le domaine restreint de la philologie, se répercutant sur la littérature, l'herméneutique, l'histoire et la philosophie. Schlegel, dans son étude de 1797, prendra acte de ces répercussions.

À ses yeux, la découverte de l'historicité des textes témoigne, d'abord, de la solidarité du savoir et de la création, telle qu'exprimée par l'inséparabilité de la critique et de l'œuvre qu'elle contribue à « achever ». Cela revient à reconnaître à cette critique une fonction essentielle, puisque ses travaux déterminent la réception et la compréhension futures des textes. La littérature ancienne ne peut plus être abordée en faisant abstraction des lectures modernes, ce qui implique que l'histoire du texte fait partie de l'œuvre; son intégrité ne préexiste pas à l'intervention du critique. En outre, les modifications, corrections et commentaires successifs des œuvres écrites impliquent, pour Schlegel, la « présupposition de l'obscurité de principe du texte, qui fonde l'herméneutique moderne » (SYM, p. 26). Tout texte, peu importe son degré de « difficulté », est désormais vu comme susceptible de réinterprétations infinies, si ce n'est que parce que l'interprétation est un processus inséparable du contexte dans lequel évolue l'interprète.

Les découvertes de Wolf ont, du reste, d'importantes conséquences pour l'étude et l'écriture de l'histoire : puisque le passé, tel que nous l'appréhendons, est, comme les œuvres littéraires, indissociable d'une tradition textuelle, ce passé

« apparaît désormais dans l'étagement d'un lent processus de formation et non comme un idéal résultant d'un accomplissement détaché de ses conditions » (SYM, p. 32). Par conséquent, le contexte des objets historiques est impossible à déterminer, et l'objet Antiquité, pas plus qu'une autre période historique, n'existe de façon séparée et immuable. Il ne s'agit pas d'une réalité en soi, mais du résultat « des innombrables totalisations partielles engagées dans le processus herméneutique » (SYM, p. 42).

À la lumière des implications des travaux de Wolf et de la philosophie de Kant, Schlegel revisite en se l'appropriant la philosophie de l'histoire de Condorcet³¹. S'il conçoit l'histoire comme un processus indéfiniment perfectible, cette perfectibilité ne correspond pas à un schème simpliste de progrès moral et intellectuel du peuple. L'histoire est linéaire, mais « comme une ligne brisée » : le temps tel qu'il est donné à l'humain de le saisir est indéfiniment modifiable sans pour autant être inscrit dans une continuité tendue vers un but, ou du moins, s'il y a un but, il est aussi inconnaissable pour l'humain que l'origine. L'histoire est progressivité et non progrès. L'hypothèse de la perfectibilité infinie est réinterprétée dans un sens kantien : il s'agit, pour Schlegel, d'un « grand résultat » des travaux de Condorcet, résultat « dont il se dit "absolument convaincu en tant qu'Idée" (KA VII, 8) » (SYM, p. 24). La perfectibilité reflète l'orientation des efforts de l'humain et non pas un état de fait.

Ainsi, Schlegel unit philologie, philosophie de l'histoire et une forme de philosophie transcendantale, en accordant un rôle clé à la philologie. À cet égard, Jean Grondin écrit que

pour le romantisme, il résultait de l'autodestruction de la raison philosophique autonome, qu'on crut diagnostiquer dans la critique kantienne de la métaphysique, qu'un renouveau de la philosophie (du savoir, de la science, etc.) ne pouvait provenir que d'une autoréflexion de la philologie. (1993, p. 84)

³¹ Schlegel a publié en 1795 dans le *Philosophisches Journal*, une recension du texte *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* de Condorcet (1795). Ce texte est repris dans KA VII, p. 3-10. Voir SYM, p. 24, note.

En effet, la nouvelle philologie, que Schlegel associe au retour constant sur soi propre à la réflexivité moderne, opère la « transcendance » des formes successives, orientée toujours vers une totalité dont on a l'intuition, mais qui demeure à jamais hors d'atteinte et inexprimable autrement que sous la forme d'un symbole « opaque ».

Tous ces éléments informent le programme de poésie universelle progressive de l'*Athenaeum*, en déterminant l'approche de l'encyclopédie philosophique et historique que propose Schlegel. Ayant rejeté l'idée selon laquelle on peut déduire le savoir à partir d'un système spéculatif, il préconise plutôt de « partir des éléments, des fragments de sens pour recomposer une totalisation », délaissant ainsi la « problématique de la recherche d'un fondement [...] au profit de la prise en compte du savoir effectif. Il s'agit de *combiner* plutôt que de *compiler* les savoirs » (SYM, p. 41). Le « système » ne préexiste pas, mais doit plutôt se constituer à partir de la réflexion sur les fragments, de leur interprétation et de leur mise en relation réciproque. Mais encore : le système ne peut jamais être totalement appréhendé et la mise en relation des fragments ne s'épuise jamais dans la constitution d'une œuvre donnée, puisque l'interprétation de l'œuvre est toujours ouverte à la progressivité. On assiste ainsi à une dissolution radicale des formes closes.

1.5.3 Platon et l'ironie comme transcendance

L'ironie socratique est l'unique feinte foncièrement involontaire et pourtant foncièrement lucide. Il est aussi impossible de la simuler que de la dévoiler. Pour celui qui ne l'a pas, elle demeure, même ouvertement avouée, une énigme. Elle ne doit faire illusion qu'à ceux qui la tiennent pour illusion et qui ou bien mettent leur joie dans la souveraine malice de railler le monde entier, ou bien se fâchent pressentant qu'ils pourraient bien s'y trouver inclus. Tout en elle doit être plaisanterie, et tout doit être sérieux, tout offert à cœur ouvert, et profondément dissimulé. Elle jaillit de la réunion du sens artiste de la vie et de l'esprit scientifique, de la rencontre d'une philosophie naturelle achevée et d'une philosophie technique achevée. Elle abrite et excite le sentiment de l'insoluble conflit entre l'inconditionné et le conditionné, de l'impossibilité et de la nécessité d'une communication sans reste. Elle est la

plus libre de toutes les licences, car elle fait passer par-delà soi-même; et pourtant aussi la plus réglée car elle est absolument nécessaire. C'est un très bon signe, quand les plats partisans de l'harmonie ne savent plus du tout comment il leur faut prendre cette continuelle auto-parodie, tout à tour s'y fient et s'en défient sans répit, jusqu'à ce que, saisis de vertige, ils prennent justement la plaisanterie au sérieux et le sérieux pour une plaisanterie. (*Lyceum*, fragment 108; AL, p. 94)

L'ironie que Schlegel définit ici n'est pas tant celle de Socrate, mais la sienne propre, qui prend appui sur le dialogue platonicien. En effet, le fragment comporte nombre de références à la philosophie qui lui est contemporaine et à l'effort romantique de dépasser les apories idéalistes. La réunion du « sens artiste de la vie et de l'esprit scientifique » renvoie au travail de l'imagination qui doit fournir les formes à partir desquelles pourra se déployer la spéculation philosophique (la philosophie chez Fichte, rappelons-le, est « doctrine de la science »); à moins qu'elle ne souligne l'accent mis par le cercle d'Iéna sur l'importance d'une connaissance scientifique de la nature³². L'exigence de rencontre d'une philosophie naturelle et d'une philosophie technique est sans doute une allusion à la réception par les romantiques de l'idéalisme de Schelling, dont ils retiennent le postulat de départ – à savoir que la connaissance dépend d'une sympathie inconsciente entre l'esprit et la matière, qu'il revient à une philosophie de la nature de révéler – tout en rejetant la volonté schellingienne de réduire la complexité en un système de catégories figées (voir Margantin, FPM, p. 47-49). La question de l'inconditionné et du conditionné évoque le débat contemporain sur les fondements du savoir, et la nécessité de l'ironie est liée au mouvement de la réflexion et à la volonté schlegélienne de dépasser le cercle de la conscience limitée, en sortant de soi-même. En somme, le fragment 108 du *Lyceum* révèle que le concept d'ironie est véritablement le pivot de la pensée romantique.

On peut dès lors se demander en quoi la théorie de l'ironie est redevable à son ancêtre socratique et, par conséquent, aux écrits de Platon. La réponse réside dans ce qui constitue, pour Schlegel, une véritable philosophie. Parmi ses

³² On verra à ce sujet l'introduction de Laurent Margantin dans FPM (p. 38-66), notamment la section 2.3 sur le dialogue du physicien Ritter et de Novalis (surtout).

fragments les plus connus, on compte celui-ci : « On ne peut que devenir philosophe, non pas l'être. Sitôt qu'on croit l'être, on cesse de le devenir » (*Athenaeum*, fr. 54; AL, p. 104). Avoir de la philosophie, autrement dit, ce n'est pas détenir une somme de connaissances sur le monde qu'on peut articuler en système. La philosophie, c'est plutôt une manière de rechercher la vérité, c'est avant tout une démarche, dont la méthode s'inspire du dialogue platonicien. Dans un passage que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, Schlegel écrit de Platon qu'il

n'a eu qu'une philosophie, mais pas de système; la philosophie, en général, est plus une recherche, une quête de science qu'une science proprement dite; c'est singulièrement le cas de celle de Platon. Il n'est jamais parvenu au terme de sa réflexion, et il a tenté de présenter avec art, dans ses dialogues, cette marche incessante accomplie par son esprit, toujours en quête de savoir achevé et de connaissance du plus haut, cet éternel devenir, cette éternelle formation, cette éternelle évolution de ses idées. (IM, p. 34³³)

La pensée de Platon agit donc comme le modèle d'une réflexion qui refuse le système et l'achèvement, qui ne s'est jamais figée en un ensemble de catégories réductrices et a toujours visé son propre dépassement.

Il s'agit, par ailleurs, d'une pensée qui s'adonne volontiers au mélange des langages et des formes, comme le préconisent Schlegel et ses collègues. Les dialogues platoniciens réunissent la raison, la dialectique et le travail de l'imagination, combinent les genres, insèrent des discours et des récits pour mieux déterminer les concepts, font intervenir plusieurs interlocuteurs, et favorisent ainsi mieux qu'une autre forme la démarche philosophique d'examen et d'enquête conceptuelle. Ils sont, à ce titre, le mode idéal de « la présentation de la pensée autonome en commun³⁴ » (*ibid.*). Schlegel devine chez Platon une volonté de tenir compte de la multiplicité afin de « construire la vérité au fil d'une entente commune³⁵ » (SYM, p. 53). Il envisage, par ailleurs, la progression du savoir selon le

³³ KA XI, p. 20.

³⁴ KA XI, p. 116.

³⁵ KA XVIII, p. 532.

modèle platonicien de discussions contradictoires qui donnent lieu à des synthèses provisoires servant à relancer constamment la réflexion. Les dialogues de Platon commencent au milieu : ils sont, pour Schlegel, le tâtonnement d'une recherche exploratoire sans ancrages définitifs.

Selon la formule d'Ernst Behler, l'ironie socratique-platonicienne apparaît comme le modèle « d'une pensée et d'une écriture configurées que l'on ne peut fixer, se transcendant elle-même » et que Schlegel associe « au style moderne de la réflexion sur soi et de la conscience de soi » (IM, p. 92). Celui-ci trouve, autrement dit, dans la philosophie de Platon la forme de la démarche ironique, mais son impulsion et la nature de la quête qui la sous-tend dépendent étroitement de préoccupations philosophiques et d'une conception de la forme esthétique qui sont tout à fait celles de son époque. Ainsi, le mouvement ironique de la pensée et de la contre-pensée se déplace, pour prendre appui sur le sentiment de l'infini, et se partager, comme on l'a vu, entre élan enthousiaste et recul sceptique. La philosophie commence par l'intuition de la participation au tout, et le principe interactif de l'ironie témoigne de la volonté de composer pour se rapprocher de la totalité les savoirs de l'humain et du monde à partir de l'expérience de chaque sujet. La composition est recomposition constante, impliquant aussi bien l'élan toujours renouvelé vers l'infini que le recul sceptique grâce auquel les savoirs sont constamment soumis à l'examen. Les lectures réductrices de la pensée de Schlegel résultent souvent d'une mécompréhension de l'importance que revêt chez lui la pensée en commun. L'ironie n'est pas que l'auto-parodie de l'auteur qui se manifeste de façon ludique dans son œuvre; elle participe d'une « recherche en commun de l'omniscience » ou de la « connaissance universelle³⁶ ».

Cette conception de l'ironie en fait, à la base, le lieu d'un dialogue intersubjectif. Si elle permet, en effet, que la confrontation des perspectives soit toujours dépassée en vue d'une retotalisation, celle-ci n'est pas contenue dans le

³⁶ Selon la traduction de Le Blanc du fragment 344 : « Philosopher, c'est rechercher en commun la connaissance universelle. » Lacoue-Labarthe et Nancy reprennent la même formule dans une traduction au sens ambigu : « Philosopher veut dire chercher de façon communautaire la connaissance universelle ». Le terme allemand est *Allwissenheit* qui signifie, littéralement, « omniscience ». Denis Thouard opte pour la traduction directe, car la connotation religieuse lui semble, à juste titre, significative (Voir SYM, p. 57).

dialogue; elle doit être comprise, dans un esprit herméneutique, à partir de « l'esprit de totalité » (SYM, p. 55). Le sens du dialogue est donc toujours au dehors de lui et il revient au lecteur-critique de le reconstituer, en tenant compte, cependant, que, dans sa forme, il ne doit jamais être réduction à l'un. La synthèse est poétique, elle a ici pour modèle le *Witz* – « saillie », « mot d'esprit » ou plus largement « esprit combinatoire » –, compris comme « le principe de l'invention spontanée, créative » qui rapproche ce qui paraît distinct (IM, p. 205). La retotalisation, qui correspond à peu près au pôle positif de l'ironie, doit associer, comme le *Witz*, des idées apparemment inconciliables, créant ainsi des parentés insoupçonnées, car c'est la rencontre de deux objets irréductibles l'un à l'autre qui relance le processus de composition des savoirs en dépassant toujours les limites des savoirs acquis (voir IM, p. 206). Le *Witz* est donc bien autre chose qu'un simple mot humoristique, en admettant qu'on attribue au terme « humour » son sens courant : il est tenu, par Schlegel, pour un « esprit de socialité absolue » (*Lyceum*, fr. 9; AL, p. 82), et participe de façon essentielle au devenir de l'esprit (tout comme l'humour, d'ailleurs³⁷).

L'ironie représente en somme le point d'articulation des trois axiomes de la pensée de Schlegel que nous avons évoqués plus haut : « Toute vérité est relative; tout savoir est symbolique; la philosophie est infinie ». En tant que mouvement de la réflexion en quête de vérité, elle atteste à la fois le caractère relatif de cette vérité et la nature inachevable de la philosophie, en ce qu'elle admet comme *a priori* que l'expression du savoir intuitif se fait toujours sur un mode analogique ou symbolique, ne pouvant user pour ses fins que de langage qui « déforme³⁸ » et d'objets finis. On ne peut, écrit Behler, en reprenant les mots de Schlegel « “presque pas parler [de la vérité] sans ironie” », étant donné que « “le caractère

³⁷ Humour, fantaisie et *Witz* sont en fait des termes connexes, qui renvoient tous à la quête de nouveaux savoirs, grâce à des associations d'idées qui déplacent constamment la perspective.

³⁸ Voir Jean Grondin, 1993, p. 86 : « La compréhension (chez Schlegel) implique invariablement une part d'incompréhension, car la retraduction d'une expression qui nous est étrangère en langage familier s'accompagne toujours d'une certaine déformation, qui détourne, fût-ce à un degré infinitésimal, ce qui a été dit de son intention originale. »

infini de cette vérité... ne sera jamais achevé” et que “chaque système” ne peut “être qu’approximation³⁹ » (IM, p. 116).

Pourtant, la recherche de vérité demeure toujours *aussi* recherche de système. Schlegel écrit dans un des fragments célèbres de l’*Athenaeum* qu’il est « aussi mortel pour un esprit d’avoir un système que de n’en point avoir. Il devra bien alors se décider à unir les deux tendances » (FS, p. 136, fr. 53). En tant qu’idéal, le système demeure nécessaire à une construction progressive du savoir, autrement dit à une ironie qui ne serait pas pure négation. Chez les romantiques, la réalité d’un absolu à connaître n’est jamais mise en doute; l’intuition de l’infini est le garant de son existence et sa nature de connaissance immédiate semble de l’ordre de la certitude. À cet égard, l’ironie et la pensée en commun permettent d’œuvrer vers l’omniscience, même si ce n’est qu’à l’échelle de l’histoire, grâce à la destruction du faux. Comme le précise Denis Thouard, « quand même il n’y aurait pas de but atteignable, le mouvement même de destruction du faux constituerait l’activité philosophique comme processus historique commun » (SYM, p. 56).

La construction du savoir doit, du reste, suivant cette logique historique, se faire à partir d’une « logique matérielle⁴⁰ » (*Athenaeum*, fr. 28; AL, p. 102), c’est-à-dire à partir d’une pensée qui recherche les formes « nécessaires » tout en restant enracinée dans l’expérience. C’est justement dans l’esprit de cet appel à un plus grand empirisme que le système philosophique abstrait cède la place à l’encyclopédie et que la philosophie a désormais pour tâche « la reprise réfléchie des savoirs historiques et leur articulations » (SYM, p. 56). La connaissance philosophique, dans la pensée schlegélienne, produit les Idées qui permettent d’élaborer un savoir sur la réalité. Ces idées, en tant que produits de la conscience

³⁹ KA XVIII, p. 406, 413.

⁴⁰ Cette formule renvoie aux catégories philosophiques de Kant, selon qui une logique ne peut être que formelle, et non matérielle. La logique se préoccupe de l’identification des formes universelles et nécessaires, et donc immuables, de la conscience, alors que la philosophie matérielle s’occupe des données de l’expérience, ce qui implique une approche empirique. Voir, notamment, la préface des *Fondements de la métaphysique des mœurs*, 1988, p. 8-14. C’est du reste en se fondant sur cette attention portée par l’ironie romantique aux détails de l’expérience que Monique Yaari affirmera que cette ironie qu’elle rebaptise « paradoxale » ne traite pas de métaphysique et refuse d’accorder à l’univers une ultime valeur, positive ou négative (IP, p. 62-63). Elle nous semble perpétuer une lecture trop hâtive du primat donné à la « logique matérielle » par Schlegel.

réflexive, n'ont plus l'universalité qu'elles avaient chez Kant : elles sont des principes intermédiaires, mouvants et provisoires qui définissent la forme du savoir, des entités sémiotiques qui rendent pour un temps la réalité intelligible. Dans les mots de Schlegel : « Une idée est un concept achevé jusqu'à l'ironie, une synthèse absolue d'antithèses absolues, l'alternance incessante et autocréatrice de deux pensées qui se combattent » (FS, p. 151, fr. 121).

La conscience du caractère toujours provisoire des formes d'intelligibilité mène, en dernière analyse, et ce, malgré l'intuition de la « lumière qui rassemble » (FPM, p. 59), à une reconnaissance sans doute radicale pour l'époque du caractère contingent de la connaissance. Le savoir, écrit Behler, apparaît désormais comme toujours « indicatif, allusif [puisque] le système des signes se métamorphose de nouveau à chaque "époque" de la philosophie » (IM, p. 161). D'un point de vue historique, le savoir d'une époque donnée se mue en somme des savoirs qui l'ont précédé tels qu'ils sont réactualisés à partir de l'expérience contemporaine.

1.5.4 La poésie universelle progressive

La poésie romantique est une poésie universelle progressive. Elle n'est pas seulement destinée à réunir tous les genres séparés de la poésie et à faire se toucher poésie, philosophie et rhétorique. Elle veut et doit aussi tantôt mêler et tantôt fondre ensemble poésie et prose, génialité et critique, poésie d'art et poésie naturelle, rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le Witz, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances natives de culture, et les animer des pulsations de l'humour. [...]. Elle seule, pareille à l'épopée, peut devenir miroir du monde environnant, image de l'époque. Et cependant c'est elle aussi qui, libre de tout intérêt réel ou idéal, peut le mieux flotter entre le présenté et le présentant, sur les ailes de la réflexion poétique, porter sans cesse cette réflexion à une plus haute puissance, et la multiplier comme dans une série infinie de miroirs. Elle est capable de la suprême et de la plus universelle formation [...] La poésie romantique est parmi les arts ce que le Witz est à la philosophie, ce que la société, les relations, l'amitié et l'amour sont dans la vie. D'autres genres poétiques [*Dichtart*] sont achevés, et peuvent à présent être entièrement disséqués. Le genre poétique [*Dichtart*] romantique est encore en devenir; et c'est son essence propre de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir. (*Athenaeum*, fragment 116; AL, p. 112)

Dans ce fragment, on peut lire en abrégé le projet du premier romantisme, qui se confond avec la poésie universelle progressive, en tant qu'activité permettant de dépasser les limites de la conscience finie, de développer grâce à une logique « matérielle » une pensée de la diversité mouvante et chaotique, et d'inscrire le devenir de la réflexion dans un processus infini auquel participe le critique, qui doit être lui-même poète. Il évoque, à travers l'idée de la multiplication des miroirs, la volonté de connecter infiniment afin de trouver partout une harmonie cachée, dans la visée encyclopédique. Il permet aussi d'entrevoir le sens nouveau de l'universalité, et son lien intime avec le dialogue entre les subjectivités, par le biais d'une société de « poètes ».

Si la poésie doit être omniprésente, et rendre « la société et la vie poétiques », le champ propre de la poésie romantique⁴¹, celui en lequel se réalise le plus librement le travail de l'imagination et l'ironie nécessaire, est celui de la littérature, et tout particulièrement du roman. Dans *l'Entretien sur la poésie*, Schlegel fait dire à Antonio, auteur fictif de la « Lettre sur le roman », que la poésie romantique a « pris son essor » avec le roman (AL, p. 327), et celui-ci apparaît, selon un fragment publié quelques années plus tôt, comme la forme idéale de l'ironie contemporaine : « Les romans sont les dialogues socratiques de notre temps. Dans cette forme libérale, la sagesse de la vie a fui la sagesse d'école » (*Lyceum*, fr. 26; AL, p. 83).

Chez les romantiques, on l'aura compris, les termes qui désignent des concepts clés ou des formes idéales ont une signification et des valeurs bien différentes de celles qu'on leur attribue aujourd'hui. Le mot « roman » n'est pas, à cet égard, en reste. Dans *l'Entretien sur la poésie*, Antonio dit encore qu'un « roman est un livre romantique » (AL, p. 327), ayant défini le mot « romantique » comme

⁴¹ La poésie « romantique » ne désigne pas d'abord, pour Schlegel et ses collègues, une littérature contemporaine, mais renvoie plutôt aux œuvres d'auteurs de la Renaissance : Shakespeare et Cervantès, surtout. Il y a là une des sources de l'incertitude quant au sens à accorder au mot « romantique » dans leurs écrits (nous y reviendrons en conclusion). La distinction est importante en ce qu'elle témoigne du fait que les romantiques ne croient pas inventer une poétique mais simplement rendre compte d'un état de la création esthétique, qui a connu son heure de gloire au moins deux siècles plus tôt. Nous ne nous y attarderons pas ici, toutefois, puisque le lien établi entre la poésie romantique et la poésie universelle progressive fait d'emblée de la première le but de la création esthétique contemporaine. Notre propos concerne somme toute davantage leur projet que leurs analyses d'histoire littéraire.

« ce qui nous expose un fond sentimental sous une forme fantastique » (AL, p. 325⁴²). Comme la poésie, le roman n'est pas d'abord une catégorie générique⁴³, mais un mode de composition des idées et des savoirs, guidé par le sentiment qui est « repère en direction de ce qu'il y a de plus haut, en direction de l'infini » (AL, p. 326). Par définition, il est mélange de formes d'expressions – Antonio parle « de récit, de chant et d'autres formes » – et ne s'appuie pas, pour se constituer, sur le déroulement des événements :

La cohésion dramatique de l'histoire ne fait [...] nullement du roman un tout, une œuvre, s'il ne le devient pas grâce à la relation de toute la composition à une unité plus haute que celle de la lettre, – dont il fait et peut souvent faire fi – grâce à la liaison des idées, grâce à un point central spirituel. (*ibid.*)

La forme romanesque concilie ainsi l'unité de l'harmonie cachée de l'univers et la pluralité de l'expérience du sujet. Elle a la capacité de rendre compte de la forme des savoirs de son époque – du « système de signes » dont parle Behler –, et ainsi d'atteindre une sorte d'objectivité qui passe par la représentation et la mise en commun d'une multiplicité de points de vue subjectifs. La liberté fondamentale qu'exerce le poète ne se réduit donc jamais à une réalisation de soi du sujet créateur. La génialité créatrice vise « la plus suprême et [...] la plus universelle formation », et l'artiste, qui réorganise sans cesse le monde selon sa fantaisie, est, selon Charles Le Blanc, « celui qui sait cueillir l'universalité du réel et l'esprit unitaire qui comprend en lui tous les phénomènes » (FPM, p. 35).

L'ironie, en tant que motif central de la poésie universelle progressive, est, grâce à son pôle enthousiaste, ce qui permet à celle-ci de faire surgir partout des parentés insoupçonnées : « La poésie romantique, lisons-nous dans le fragment 116, est parmi les arts ce que le *Witz* est à la philosophie, ce que la société, les

⁴² Notons au passage que le mot « fantastique » n'est pas non plus à lire selon son acception courante, puisqu'il est lié davantage ici à la fantaisie, et doit, selon Antonio, être la caractéristique propre de toute grande poésie romantique.

⁴³ Voir AL, p. 327 : « le romantisme est moins un genre qu'un élément de la poésie, lequel peut régner ou s'effacer plus ou moins, mais ne doit jamais manquer totalement. [...] j'exige que toute poésie soit romantique, mais exècre le roman dès lors qu'il se veut un genre particulier ».

relations, l'amitié et l'amour sont dans la vie⁴⁴ » (AL, p. 112). Parmi les éléments caractéristiques de ce Witz poétique, retenons la multiplication des arabesques, désignées par Antonio comme des « spirituelles [*witzig*] décorations fantasques », et tenues « pour une forme ou pour un mode d'expression tout à fait déterminé et essentiel de la poésie » (AL, p. 323). Au sujet de ce motif emprunté à l'art pictural arabe, Behler déclare :

Schlegel discernait manifestement dans la folâtrerie de la fantaisie, qui apparaît comme le caractère de l'arabesque, un sens profond, et peut-être même l'acte le plus significatif de la création littéraire : une libre manipulation de l'imagination, un jeu ironique avec les formes poétiques, un débordement sans frein de l'imagination, une pénétration gratuite de la fantaisie dans les domaines les plus hétérogènes – pour s'approcher, précisément sur ce chemin, de la mission suprême de la poésie : la présentation de l'infinité de la vie, « l'indication d'une plénitude infinie ». (IM, p. 102)

Ainsi, la fantaisie débridée de la littérature romantique, malgré son apparente gratuité, serait, en fait, motivée par sa « mission suprême ». Elle constitue une volonté de rapprocher ce que le monde sépare et, par le « jeu ironique avec les formes poétiques », elle vise le dépassement des consciences isolées pour rétablir « l'infinie plénitude » de la vie.

Si l'artiste génial est celui qui réussit à représenter la pluralité grâce à une sensibilité particulière, autrement dit, qui parvient à mettre en scène la « pensée autonome en commun », la forme idéale de la poésie romantique est encore la rencontre effective des subjectivités dans une *oeuvre collective*. La création artistique individuelle a un potentiel limité; dans la mesure où elle participe d'une volonté de recréer le sens de l'infini, elle devient aussi le lieu d'une désillusion. Comme le fait valoir Gary Handwerk, l'artefact littéraire qui est le produit de l'inspiration artistique révèle – par l'impossibilité de lui faire contenir la totalité dont on a l'intuition – que la relation du sujet à l'absolu est toujours « tendancieuse » (1985, p. 26-27). Par le fait même, l'oeuvre entraîne, chez l'artiste, la conscience de la fragmentation. La « belle confusion de la fantaisie » (IM, p. 85) est à la fois le

⁴⁴ En philosophie, le *Witz* conçu comme esprit combinatoire est une étape obligée : c'est lui qui permet d'élargir sans cesse le cercle étroit du savoir.

moyen d'ouvrir la réflexion sur l'infini et ce qui atteste, par sa fragilité et son imperfection, l'impossibilité d'exprimer véritablement l'intuition. L'intersubjectivité atteinte dans l'œuvre commune devient le meilleur moyen dont dispose l'être humain pour se représenter l'universel.

À l'échelle de l'œuvre individuelle, c'est avec le lecteur-critique que s'établit le dialogue, et celui-ci est appelé à jouer un rôle actif, en s'engageant lui-même dans la poursuite de nouveaux savoirs. Le rapport que doit avoir l'écrivain « synthétique » avec son lecteur, selon Schlegel, est à cet égard révélateur :

L'écrivain analytique observe le lecteur tel qu'il est; d'après quoi il fait ses calculs et agence ses machines pour obtenir sur lui l'effet approprié. L'écrivain synthétique se construit un lecteur et se le forge tel qu'il doit être; il se le figure non pas tranquille et amorphe, mais plein de vie et prêt à la riposte. Il suscite par degrés sous ses yeux ce qu'il a trouvé, ou l'incite à le trouver lui-même. Il ne veut produire sur lui aucun effet précis, mais au contraire noue avec lui les rapports sacrés de la symphilosophie ou de la sympoésie la plus intime. (*Lyceum*, fr. 112; AL, p. 95)

L'écrivain et son lecteur se rejoignent dans cette réflexion en commun qu'est la symphilosophie. Comme le signale Olivier Schefer, la poursuite des nouveaux savoirs au sein de la littérature est conçue comme un processus par lequel la poésie « s'auto-engendre et s'autoréfléchit »; dans la mesure où les œuvres se répondent et où la critique doit être elle-même poème ou, de façon plus spécifique, « poésie de la poésie ». Dans l'esprit du texte d'Homère, la poésie universelle progressive doit se constituer au fil d'interventions critiques successives, interventions qui, chacune, représentent une « potentialisation » de l'œuvre étudiée. Ainsi, poursuit Schefer :

Le moment proprement critique et réflexif n'est plus rien d'extérieur à l'œuvre. La critique n'est pas une glose greffée, plus ou moins arbitrairement sur l'œuvre [...] L'art est critique et la critique est art. [...] La critique romantique est fondamentalement *poïétique*. Elle n'a plus seulement affaire à un *spectateur*, elle sollicite en lui *l'artiste*. (FPM, p. 91)

En somme, la poésie universelle progressive renvoie à la capacité de refaire continuellement le monde par un processus de dialogue entre les subjectivités, et

selon le principe ironique de l'esprit combinatoire. Elle est *universelle* parce qu'elle constitue un effort collectif de représenter l'harmonie cachée dans la « plénitude infinie », et *progressive*, parce qu'elle s'inscrit dans une historicité et dans un devenir, et que, comme l'histoire, elle est indéfiniment perfectible.

1.5.5 Quelques mots sur le fragment

Chez les premiers romantiques, le *Witz* et l'ironie sont indissociables de l'écriture sous forme de fragments, de sorte que ceux-ci incarnent, aux yeux de plusieurs, les multiples traits qui constituent l'originalité de la philosophie romantique : l'éternel inachèvement de l'œuvre et l'invitation au dialogue, la conception organique de la totalité et la multiplication des perspectives nécessaire à la transcendance du cercle de la conscience isolée et à la représentation de « l'infinie plénitude ». Behler écrit, à ce titre, que le « lieu philosophique » du fragment, chez Schlegel, « réside dans la zone inaccessible entre le fini et l'infini, précisément là où opèrent l'ironie et le *Witz*, et où ils tentent de franchir ce cap par les jeux intellectuels, les jeux de langage et d'écriture » (IM, p. 210).

Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy écrivent, pour leur part, que le fragment est l'incarnation du genre romantique, « la marque la plus distinctive de son originalité et le signe de sa radicale modernité » (AL, p. 58). Les penseurs du cercle d'Éléna procèdent, selon ces auteurs, à un réinvestissement philosophique des traits traditionnellement associés au fragment, tels l'inachèvement et l'absence de développement discursif, la variété et le mélange des pièces, et l'idée que l'unité se constitue hors de l'œuvre.

L'inachèvement de la forme fragmentaire est, en effet, promulgué par les romantiques en valeur suprême, notamment parce qu'il place éternellement l'œuvre de la poésie universelle progressive, dans la mesure où elle impliquerait un achèvement, à l'extérieur de chaque œuvre singulière, dans une « vie de l'esprit » que tente d'atteindre la « pensée en commun » (voir AL, p. 67). Ainsi, « le fragment

romantique, bien loin de mettre en jeu la dispersion ou l'éclatement de l'œuvre, inscrit sa pluralité comme exergue de l'œuvre totale, infinie » (AL, p. 69).

L'écriture fragmentaire se fait, par ailleurs, un reflet de la conception organique de l'Être qui place la totalité simultanément dans le tout et dans chaque partie. En ce sens, cette totalité n'est plus tant une somme qu'une co-présence, une « coexistence libre et égale ». C'est, précisent Lacoue-Labarthe et Nancy, une politique idéale qui fournit le modèle de la fragmentation, ainsi que le suggère le fragment 103 de l'*Athenaeum* :

Bien des ouvrages dont on loue la belle ordonnance ont moins d'unité qu'un amas bariolé de trouvailles qui, animées de l'esprit d'un seul esprit, tendent vers un même but. Pourtant ce qui coordonne ces dernières, c'est cette coexistence libre et égale qui sera un jour, les sages nous l'assurent, le lot des citoyens de l'État parfait. (AL, p. 93)

Dans leur visée d'une « omniscience » (ou connaissance universelle), les romantiques inscrivent la communauté dans la définition même de la philosophie. La forme fragmentaire reflète à cet égard la revendication de Schlegel d'une symphilosophie ou d'une sympoésie, qui représente un échange actif entre les individus, philosophes et poètes.

La poésie universelle progressive et l'ironie qui en est le motif central sont donc, par définition, travaillées par le fragmentaire. Sur un mode négatif, elles prennent acte de ce que – dans les termes de Laurent Margantin – « l'esprit humain est ainsi fait qu'il ne peut discerner qu'une part plus ou moins grande de vérité, que des *fragments de vérité* ». À cet égard, la combinaison des points de vue au sein de l'écriture fragmentaire permet « de progresser dans le champ de la connaissance d'une manière critique, par un mode de fécondation mutuelle » (FPM, p. 57), car, dans la quête d'une vérité « totale », seules « des esquisses, des approches successives, des "échappées de vue" [...] sont possibles, et chacune d'entre elles s'exprime par des fragments qui maintiennent l'esprit ouvert à l'infini béant autour de nous et en nous » (FPM, p. 58). L'écriture fragmentaire, en tant qu'ouverture au devenir de la réflexion et aux associations inopinées, est précisément ce qui permet de concilier l'impératif d'une recherche d'ordre et la revendication de liberté.

1.5.6 Donner corps à l'infini : la nouvelle mythologie

La pensée de Schlegel, tout comme sa théorisation de la poésie et de l'ironie s'articulent autour d'une démarche et, comme telles, définissent des formes et des modes d'appréhension des savoirs et de la vérité qui sont sans contenus précis. Le refus radical d'une systématisation de la pensée et la volonté de rester toujours ouvert à l'expérience et à la progressivité l'exigent sans doute, mais nous pouvons aussi penser que ces formes vides sont symptomatiques de la crise engendrée par la perte de la transcendance et par le problème de la « séparation » du sujet et de son monde environnant (ce sera d'ailleurs la thèse de Georg Lukács, comme nous le verrons au chapitre suivant). On a pu le constater : la négativité guette cette pensée qui fait résolument de l'infini un objet de foi, en trouvant dans la religion le fondement de la connaissance. Cette foi a beau être inébranlable et le fondement, perçu comme nécessaire, une croyance, par définition, implique le choix de ne pas céder au doute devant ce qui ne peut être démontré de façon certaine. Schlegel nous semble prendre acte de la menace du vide dans sa réflexion sur le « centre » que constitue la religion et que doit réinvestir une *nouvelle mythologie*. Il y a là le rêve de donner corps à l'infini.

À la religion, en effet, Schlegel accorde d'être « le centre de toutes choses, ce qui est sans restriction au premier et au plus haut rang, l'absolument originel ». Il ajoute par ailleurs, dans une formule qui rappelle les propos de Schleiermacher, que « la vie et la force de la poésie tient [*sic*] en ceci qu'elle sort d'elle-même, qu'elle arrache un morceau de la religion, puis retourne en soi en se l'appropriant. Il en va de même pour la philosophie » (Behler, 1992, p. 232⁴⁵).

Or, ce mot, « centre », refait surface dans le « Discours sur la mythologie », second exposé de *l'Entretien sur la poésie* de Schlegel, lorsque, d'entrée de jeu, son auteur fictif, Ludoviko, déclare que la poésie contemporaine « manque de ce

⁴⁵ Ces deux dernières citations apparaissent également dans AL (p. 207-208). Les passages cités de l'ouvrage de Behler seront suivis du sigle PRA et du folio.

centre qu'était la mythologie pour les Anciens » (AL, p. 311)⁴⁶. Si la religion, en tant qu'intuition de l'infini, est le fondement de la connaissance romantique, la « nouvelle mythologie » qui fera l'objet de l'exposé semble désigner la représentation poétique idéale qu'aurait la « totalité en devenir et en expansion » (FPM, p. 81). Il s'agirait d'une mise en forme(s) de l'intuition. Ernst Behler fait remarquer que, par « mythologie », il faut « entendre une lecture cohérente du monde valant pour une époque entière, un terrain d'entente, un fonds commun d'images, de métaphores et d'allégories » (PRA, p. 223). Mais cette définition est sans doute un peu trop systématique, car la mythologie se doit d'être aussi, dans les termes de Ludoviko, la beauté et l'ordre suprêmes qui

ne sont jamais que ceux du chaos, c'est-à-dire d'un chaos qui n'attend que la touche de l'amour pour se déployer en un monde d'harmonie, d'un chaos tel que l'étaient aussi la mythologie et la poésie anciennes. Car mythologie et poésie ne sont qu'un et sont inséparables. (AL, p. 312)

La mythologie doit être poésie, le *poème infini*, en fait, qui renferme « le germe de tous les autres poèmes » et qui fait que les œuvres poétiques de l'Antiquité « s'enchaînent les un[e]s aux autres, croissent organiquement et finissent par former un tout » (*ibid.*).

L'absence d'une telle mythologie à l'époque moderne est déplorable selon Ludoviko, puisqu'elle implique que la poésie manque d'un point d'appui solide pour croître organiquement et former un tout, à son tour. Aussi l'élaboration d'une nouvelle mythologie est-elle « l'un des devoirs les plus urgents de l'époque » (PRA, *ibid.*), répondant naturellement à ce « phénomène de tous les phénomènes : l'humanité luttant de toutes ses forces pour trouver son centre » (AL, p. 313). Il s'agirait cependant d'une mythologie bien différente de l'ancienne, qui, en tant que « toute première fleur de la jeune fantaisie, immédiatement attachée et conformée à ce qu'il y a de plus proche et de plus vivant dans le monde sensible » (AL, p. 312),

⁴⁶ Cette présentation de la nouvelle mythologie est redevable à la section qu'y consacre Ernst Behler dans PRA, p. 221-226. Précisons que *L'Entretien sur la poésie* est constitué de quatre exposés d'auteurs fictifs, Andrea, Ludoviko, Antonio et Marcus, portant sur différents aspects de la poésie, chacun des exposés étant suivi d'une période de discussion à laquelle prennent part également deux femmes, Amalia et Camilla. L'objectif est, selon Behler, de rendre compte de la « diversité et de l'inépuisable richesse de la poésie » (PRA, p. 222), et, ajouterons-nous, de proposer une illustration de la « pensée en commun ».

était, pour ainsi dire, naturelle. La nouvelle résulterait, au contraire, d'un effort lucide fourni par des subjectivités conscientes d'elles-mêmes et, à l'image de la poésie universelle progressive qui en dépendrait, devrait marier formes de l'imagination et spéculation. Elle « doit s'extraire du tréfonds de l'esprit; il faut qu'elle soit la plus artistique de toutes les œuvres d'art » (AL, p. 312); ce qui ne l'empêcherait pas, selon Behler, de jouer le même rôle que l'ancienne, en proposant « une lecture globale du monde » et en fonctionnant « comme un champ de conventions préétablies » (PRA, p. 224).

Dans un passage qui établit de façon résolue le point d'ancrage de la mythologie moderne dans la conscience réflexive, Ludoviko déclare qu'il existe un signe annonçant « la grande révolution » qui s'emparera « de toutes les sciences et de tous les arts » et qui mènera à l'objet convoité (AL, p. 313) :

S'il est possible qu'une nouvelle mythologie s'élabore, comme de soi-même, à partir de la seule profondeur intérieure de l'esprit, alors nous trouvons dans le grand phénomène de l'époque, dans l'idéalisme, un indice remarquable et une admirable confirmation de ce que nous cherchons! L'idéalisme a précisément surgi de cette manière, en quelque sorte du néant, et à présent, dans le monde spirituel, s'est aussi constitué un solide point d'attache à partir duquel la force humaine peut s'étendre en tous sens selon un développement croissant, sûre de ne jamais se perdre ni de perdre la voie du retour. (AL, p. 312-313)

Ludoviko voit dans l'idéalisme un « signe de la connexion secrète et de l'unité interne de l'époque » (AL, p. 313), faisant apparemment de cette philosophie une sorte de représentation allégorique de l'enthousiasme. Toutefois, si celle-ci incarne l'« esprit de la révolution », elle n'est que le point de départ; ce n'est pas encore la nouvelle mythologie. Comme toute création de l'esprit, elle doit être soumise à la perpétuelle alternance de l'ironie :

L'idéalisme, quelle que soit sa forme, doit d'une manière ou d'une autre sortir de soi, afin de pouvoir revenir en soi et rester ce qu'il est. Voilà pourquoi il faut, et il se fera qu'un nouveau réalisme, également illimité, sorte de son sein, et que l'idéalisme non seulement serve d'exemple à la nouvelle mythologie dans son mode d'engendrement, mais aille jusqu'à en devenir indirectement la source. (*ibid.*)

On pense encore ici au fragment 116, sur la poésie universelle progressive, qui doit « rendre la poésie vivante et sociale, la société et la vie poétiques, poétiser le Witz, remplir et saturer les formes de l'art de toute espèce de substances natives de culture », afin de devenir le miroir de son époque. La réciprocité de l'idéalisme et du réalisme, qui donne pourtant priorité au premier, puisque le second doit « sort[ir] de son sein », apparaît encore comme le véritable motif de la pensée romantique : la nouvelle mythologie en tant que poème ultime enjambe le fossé qui sépare le Moi idéaliste du réel. Elle aura dépassé les apories de la pensée idéaliste, en devenant la forme de la fusion du sujet et de l'objet qui permet la connaissance véritable. Le réalisme semble représenter ici la rencontre effective avec les choses du monde, qui survient lorsque l'esprit sort de soi (pensons encore à la définition de l'homme spirituel de Schleiermacher). Du reste, l'« organe » de la rencontre du réalisme et de l'idéalisme ne peut se trouver que dans la poésie – et plus particulièrement dans la poésie romantique, qui est déjà une « mythologie indirecte » (AL, p. 315) –, car ce nouveau réalisme « parce qu'il lui faut être d'origine idéaliste et rester pour ainsi dire en suspens au-dessus d'un sol et d'un fond idéaliste [*sic*], apparaîtra comme poésie, laquelle doit, bien entendu, reposer sur l'harmonie de l'idéal et du réel » (AL, p. 314).

Si la *Doctrine de la science* de Fichte apparaît comme l'un des pôles d'engendrement de la nouvelle mythologie, l'autre pôle sera Spinoza, « le philosophe du réalisme et du panthéisme de la nature » (PRA, p. 225). Schlegel, ne retient pas, toutefois, le caractère systématique de la pensée spinoziste, mais se concentre plutôt « uniquement sur la fantaisie de Spinoza, sa façon d'appréhender le monde comme totalité, de voir l'un dans le tout et le tout dans l'un [...]. La vision spinoziste du monde est citée comme exemple de la vision poétique propre à la nouvelle mythologie », notamment par sa capacité de tout voir sous la forme de « rapport et [de] métamorphose » (*Ibid.*). L'accent est mis, en effet, sur le caractère dynamique et changeant de la totalité, qui se définit en termes de relations et de transformations : dans la trame de cette mythologie « prend forme effective ce qu'il y a de plus haut; tout y est rapport et métamorphose, conformation et

transformation, et tels sont précisément son procédé propre, sa vie interne et sa méthode » (AL, p. 315).

Cependant, ce nouveau « commencement de toute poésie » qui nous permet de « replonger dans la belle confusion de la fantaisie, dans le chaos originaire de la nature humaine », pour lequel il n'y a pas « de plus beau symbole que la cohue bigarrée des anciens dieux » (AL, p. 316), comme le fait remarquer Behler, « n'est évidemment pas un projet de recherche réalisable dans un avenir proche, mais plutôt l'une de ces exigences fondamentales, dont l'exécution, quand on y réfléchit bien, s'avère aussi nécessaire qu'impossible » (PRA, p. 225). Une telle mythologie réflexive, créée consciemment à partir des formes de l'imagination, est forcément toujours en devenir : comme la philosophie, elle est *infinie*.

1.6 Conclusion : de Schlegel à Marie-Claire Blais

Les lectrices et lecteurs de Marie-Claire Blais, et particulièrement de la trilogie *Soifs*, ont peut-être éprouvé, comme cela a été notre cas au fil de notre découverte de la pensée de Schlegel, la surprise de constater que plusieurs aspects du projet romantique paraissent trouver de saisissants échos dans l'écriture de la romancière québécoise. C'est un premier aperçu de ces échos que nous proposons ici, en guise de conclusion.

La trilogie *Soifs* est structurée de telle façon qu'elle convoque une pluralité de perspectives souvent inconciliables, voire contradictoires, au sein d'une forme déterminée par la visée d'une représentation de la totalité. Les techniques narratives, qu'il s'agisse des effets de répétition, du flou temporel, du choix d'une homogénéité de style ou des jeux de dédoublement et de symétrie, développent une réflexion qui semble tout « multiplier comme dans une série infinie de miroirs », comme s'il s'agissait d'échapper à un chaos négatif grâce à une « infinité de la connexion ».

Pratiquant le mélange des voix, des formes⁴⁷, des langages et des savoirs contemporains, Blais met en œuvre une exploration de nature réflexive de certaines préoccupations fondamentales de l'époque actuelle, notamment le rapport à l'histoire et à la mémoire, ainsi que les hantises collectives face à un avenir incertain. Grâce à la conciliation de formes de l'imagination (praxis) – constituées souvent à partir de références artistiques et mythologiques – et du développement d'une réflexion (spéculation), Blais se livre à une démarche qui s'apparente à ce que doit être la philosophie aux yeux de Schlegel : un processus inachevé et inachevable, qui refuse de laisser se figer la pensée, qui est, selon toute vraisemblance, fondé sur une vision d'une totalité « en devenir et en expansion » ; une démarche qui « commence au milieu » en prenant appui sur les perspectives subjectives et sur une logique matérielle, qui revendique la liberté de mélanger les formes et de progresser sans ancrages définitifs. Pensons à cet extrait cité en exergue au début de notre thèse, sur la nature philosophique de l'écriture de Valérie, qui, contrairement à Descartes,

n'avait jamais prétendu à reconstruire toutes les fondations du savoir, il n'y avait jamais pour elle qui était une femme aucune notion de certitude absolue, mais son humanité était sa science et le domaine de ses interrogations et réflexions. (ACD, p. 208)

Cette philosophie poétique semble déterminée par la conscience que la recherche de nouveaux savoirs sur l'humanité passe par l'ironie, c'est-à-dire par une visée synthétique qui dépend d'une mise en relation et en opposition du pluriel. Elle sait que les formes sont provisoires, que le langage dénature et que les vérités sont des approximations, mais semble partager avec les romantiques l'intuition du Tout, et la revendiquer comme fondement. Ses synthèses ont d'ailleurs toujours forme poétique, en ce qu'elles passent par des dédoublements, effets spéculaires, juxtapositions et télescopes, et sont souvent déroutantes, comme s'il s'agissait d'amener son lecteur – à la manière de Socrate – à revisiter les objets familiers,

⁴⁷ On verra au chapitre III ce que doit la structure romanesque à des formes empruntées aux domaines visuel et sonore de la peinture et de la musique.

pour y retrouver un sens profond, plus fondamental. Il s'agit là d'un des moyens par lesquels ce lecteur est appelé à jouer le rôle du critique romantique qui doit lui-même s'ouvrir à la sensibilité poétique, au sens schlegélien du mot, en poursuivant l'œuvre (de réflexion?) grâce à la réunion « du sens artiste de la vie et de l'esprit scientifique ».

Du reste, la forme de l'infini prend, dans la trilogie, l'aspect d'une recherche de quelque chose qui évoque la nouvelle mythologie, par le biais de son traitement de l'histoire. En effet, nombreux sont les personnages de Blais qui se livrent à une « reprise réfléchie des savoirs historiques » qui se mue en recherche de formes permettant de rétablir les filiations qui unissent l'humanité dans son destin collectif. Ces formes passent le plus souvent par la mythologie et les références artistiques, et leur recherche même adopte l'aspect, comme nous le verrons au chapitre IV, du parcours du Juif Errant, transposant ainsi la visée totalisante en quête de rédemption.

L'intuition de la totalité, il est vrai, n'a plus chez Blais l'assurance d'une connaissance donnée pour immédiate. Elle est travaillée par le doute et l'inquiétude, lesquels deviennent eux aussi source d'ironie, mais ceci ne l'empêche pas d'agir comme point d'ancrage. Toutefois, l'intuition, dans sa variante contemporaine, se mue en objet de revendication, en plaidoyer urgent né des craintes quant au sort du monde. C'est de ce point de vue que la fantaisie romantique, c'est-à-dire les jeux d'arabesques qui donnent lieu aux associations *witzig*, prennent un autre ton. L'humour s'estompe, sans toutefois disparaître (beaucoup s'en faut), car l'heure de l'euphorie révolutionnaire paraît depuis longtemps passée.

Nous n'en disons pas plus à ce stade de la réflexion. Les chapitres III et IV nous permettront d'aborder de près les divers aspects de l'ironie romanesque chez Blais. Mais il sera utile, d'abord, d'interroger la postérité de la pensée schlegélienne et d'explorer les formes de l'ironie romantique au XX^e siècle, pour mieux déceler, à partir de textes plus récents, les traces de la philosophie qui fonde le concept dans une production romanesque contemporaine.

1.6.1 Note sur le choix terminologique

Nous avons jusqu'à maintenant choisi d'utiliser le terme « romantique » sans passer par l'étape presque obligée de la justification du choix terminologique. Le terme est, à n'en point douter, entouré d'un flou pas très artistique et parfois carrément nuisible. Les spécialistes ne s'entendent même pas sur le fait apparemment banal de savoir si les penseurs du *Frühromantik* se sont eux-mêmes qualifiés de « romantiques ». Lacoue-Labarthe et Nancy déclarent d'entrée de jeu que le terme de « *Romantik* » n'a jamais désigné les activités de ceux qui l'employaient (AL, p. 8-9, 14-15), alors qu'Olivier Schefer affirme, au contraire, que la particularité « notable » dans la pensée des premiers romantiques allemands est « qu'ils se pensèrent et se nommèrent eux-mêmes, comme tels, et ne sont pas redevables de cette appellation à des critiques contemporains ou futurs plus ou moins bien intentionnés » (FPM, p. 67). Nous ne nous immiscerons que de façon indirecte dans ce débat en justifiant le nom par l'usage du concept. Parmi les préoccupations centrales de Schlegel et de Novalis, on compte la volonté de « romantisier » le réel, et l'insistance sur la nécessité de faire du roman un livre *romantique*, c'est-à-dire le lieu de rencontre de la fantaisie, de la sentimentalité et de la réflexion. Puisque le concept leur appartient, et qu'il est déterminant pour la compréhension de leurs modes d'appréhension du réel et de la visée de leur réflexion, il nous semble justifié de leur accorder également le nom.

Cela dit, Ernst Behler fait remarquer avec justesse que Schlegel n'a jamais donné à son ironie le qualificatif de « romantique » (IM, p. 57-59), et Monique Yaari propose, vu l'indéfinition du concept, de la renommer, du moins dans ses manifestations contemporaines, « ironie paradoxale », un terme qui serait plus représentatif (IP, p. 123-124). L'ironie est, toutefois, le motif central de la poésie *romantique* qui, en tant que poésie universelle progressive, résume, rappelons-le, le projet des premiers romantiques tel qu'il s'énonce dans le fragment 116 de l'*Athenaeum*. Puisque c'est une réactualisation de ce projet que nous prétendons retrouver chez Marie-Claire Blais, il nous paraît justifié de conserver ici l'un des principaux termes que Schlegel a utilisés pour le définir, et ce, à plus forte raison,

parce qu'il nous paraît essentiel de retenir ici cette « chaleur » que l'ironie dite « romantique » tient, selon Yaari, du romantisme, et qui dépend du sentiment de l'infini, source des élans enthousiastes (voir IP, p. 101).

Du reste, il ne s'agit pas seulement de conserver le mot, mais de le revaloriser. Le romantisme d'Iéna est, plus que les formes du romantisme qui l'ont suivi, déterminant pour notre modernité, et c'est au nom de cette influence plus ou moins souterraine que nous croyons pouvoir établir une correspondance entre la pensée de Schlegel et la réflexion qui se déploie dans la trilogie *Soifs*. Les premiers romantiques, fait remarquer Olivier Schefer, avaient un intérêt marqué pour le Moyen Âge, que certains envisagent comme le signe d'ambitions restauratrices déguisées sous des « atours futuristes extravagants », alors qu'en réalité leur rapport à l'histoire naissait du fait qu'à leurs yeux tout était « à créer et à reprendre à nouveaux frais : le passé, le présent et le futur » (FPM, p. 76). Or, il s'agit ici de reprendre, justement, les écrits de Schlegel à nouveaux frais, en retrouvant dans une littérature contemporaine des traces de l'épistémologie romantique, et cette ambition s'accompagne d'une nécessité de revisiter un vocabulaire qui peut paraître usé pour retrouver le sens des mots qui permettront de comprendre l'étendue de la pensée.

CHAPITRE DEUX

DU PREMIER ROMANTISME À MARIE-CLAIRE BLAIS, QUELQUES REPÈRES OU HÉRITAGE ET FORMES DE L'IRONIE ROMANTIQUE AU XX^E SIÈCLE

Au chapitre précédent, nous nous sommes appliquée à dégager la spécificité de l'ironie des premiers romantiques, afin de rendre compte de la complexité de la philosophie qui informe le mouvement de la réflexion ironique. Ce faisant, nous avons voulu montrer que l'ironie romantique telle qu'elle est couramment définie est le produit d'une simplification abusive. Notre thèse, on le sait, a pour objectif de démontrer que Marie-Claire Blais, dans la trilogie *Soifs*, propose une réactualisation saisissante du projet ironique de Schlegel et du cercle d'Iéna. Or, cette réactualisation ne provient pas d'une volonté expresse de renouer avec les romantiques allemands; il est même fort possible que la romancière n'en sache presque rien. Il nous semble, plutôt, que la philosophie schlegélienne demeure très actuelle, en ce qu'elle répond à des préoccupations fondamentales, de nature existentielle, morale et parfois métaphysique, fort semblables à celles des romantiques. Que la réponse à de tels questionnements adopte une forme analogue des romantiques à nos jours n'est guère surprenant, si l'on reconnaît que les procédés formels de l'ironie sont omniprésents dans la littérature contemporaine. Le jeune Georg Lukács faisait de l'ironie romantique le « constituant formel du roman »; de là à concevoir l'ironie dans la littérature du XX^e siècle comme un synonyme de littéarité, ainsi que plusieurs critiques l'ont fait, il n'y a qu'un pas. Mais c'est un pas qui coûte, car il arrache l'ironie à son horizon philosophique, celui-là même que Lukács a peut-être mieux cerné que quiconque. Aussi ce dernier

nous permettra-t-il de faire le pont entre les époques, en montrant ce en quoi le genre romanesque tel qu'il le définit inscrit dans sa forme même les principes philosophiques de l'ironie.

Dans ce chapitre, nous chercherons à identifier les traits d'une ironie contemporaine qui résulterait d'une vision du monde et d'une philosophie encore intimement romantiques. Nous identifierons, dans un premier temps, les traits de l'ironie dans la littérature contemporaine, en nous fiant aux perspectives communément admises, dans le but de les dépasser vers une première définition mieux adaptée à notre objet. Celle-ci sera approfondie grâce à une discussion sur l'importance du roman au regard de la philosophie de l'ironie, telle que la définit Lukács dans *La Théorie du roman*. Enfin, nous rechercherons les traces de cette philosophie dans deux romans récents, de façon à en préciser les contours à l'aide de l'étude d'écrivains contemporains, Nadine Gordimer et Timothy Findley en l'occurrence, dont l'écriture a certaines affinités avec celle de Marie-Claire Blais.

2.1 Notes sur certaines définitions récentes : vers une philosophie contemporaine de l'ironie

Selon Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, « il y a aujourd'hui, décelable dans la plupart des grands motifs de notre "modernité", un véritable inconscient romantique » (AL, p. 26). En effet, nombre de préoccupations situées au cœur de la réflexion sur la « poésie romantique » du cercle d'Iéna – telles « l'idée de formalisation possible de la littérature », « l'utilisation du modèle linguistique », la « problématique du sujet (parlant, écrivant) » et une « théorie générale du sujet historique et social » (AL, p. 27) – paraissent encore très actuelles. Il n'est guère surprenant, en ce sens, de constater que les procédés identifiés à l'ironie romantique sont ceux qui caractérisent aujourd'hui la modernité et la postmodernité littéraires, si bien que cette ironie est devenue pour plusieurs synonyme de littérarité.

Toutefois, comme Gary Handwerk le fait remarquer à juste titre, cette généralisation de l'ironie s'est faite au prix d'une réduction, ou à tout le moins de la perpétuation d'un malentendu :

Most critics have continued to operate from the Hegelian schema wherein irony is an aesthetic expression of the individual subject. The Romantic achievement is seen as a shift of irony from a rhetorical device in the text to a characterization of its process of creation, hence of the artist's mind itself. (1985, p. 5)

Il n'y a sans doute pas lieu de s'en étonner, puisque le projet romantique est resté, justement, à l'état de projet. Les quelques textes que nous identifions aujourd'hui à l'ironie romantique, tels *Princesse Brambilla*, de Hoffmann, ou *Le Chat botté*, de Tieck, en proposent davantage la forme que la philosophie, et en ce sens, ils s'assimilent bien à ce « schème hégélien ».

Par ailleurs, à notre époque, l'ironie de tradition romantique, par son recours au paradoxe et son refus de conclure, a semblé le modèle idéal de représentation de la multiplicité et du caractère contingent de nos perspectives, qui mène à une complexité insurmontable. Elle est aisément devenue la forme de l'abandon de « la quête du paradis », le moyen d'une ironie « postmoderne » qui « ne cherche plus à aller au-delà du paradoxe » (Schoentjes, 2001, p. 287). Behler montre de façon convaincante, suivant les travaux de théoriciens comme Niklas Luhmann ou Hayden White, que l'ironie philosophique participe aujourd'hui du problème de la contingence qui ne peut plus être comprise et transmise comme totalité. En ce sens, elle est en effet assimilable à une « conscience supérieure du caractère imparfait et fragmentaire de toute compréhension du monde » (IM, p. 371-372¹). Cette citation aurait pu être de Schlegel, mais, dans sa variante contemporaine, elle n'est plus atténuée par la conviction intime d'une participation à l'infinie plénitude. La conclusion semble logique et inévitable. Tant que le sentiment de participation au Tout agissait comme garant et offrait au sujet la conviction de se retrouver malgré – ou, plutôt, grâce à – toutes ses arabesques sur la bonne voie, parler d'une

¹ Behler cite ici Hayden White, dans *Metahistory*, 1973, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

vérité absolue avait un sens, même si celle-ci demeurerait inaccessible autrement que par l'intuition qu'on en avait. Dès que cette conviction se perd, le mouvement symétrique de l'arabesque se voit privé de ses assises et de son statut de symbole d'une organicité manifeste, ce qui prive, en retour, la réflexion de la certitude de s'inscrire quoi qu'il arrive dans une démarche productive, et rend le concept même du vrai problématique.

Il est d'ailleurs incontestable que l'optimisme qu'affichait en son temps un Schlegel ou un Novalis est quelque peu tempéré aujourd'hui. La « quête du paradis » ou d'une quelconque forme d'accomplissement de soi d'une collectivité en progrès semble s'être, au mieux, muée en sentiment de la nécessité d'assurer la survie d'une espèce qui paraît déterminée à courir à sa perte. Il semble vrai aussi que le caractère individualiste de l'idéologie dominante tend à prioriser l'accomplissement ou la satisfaction personnels (de l'artiste ou de quiconque), témoignant ainsi d'une indifférence plus ou moins grande à l'égard d'autrui et de la collectivité. Toutefois, si ces constats, en tant que généralisations – désormais si familières qu'elles sont de l'ordre du lieu commun – d'un état actuel des choses sont plus ou moins justes, les conséquences qu'on en tire pour l'ironie romantique contemporaine sont, aussi, des généralisations qui, en tant que telles, ont leur part de vérité, mais qui ne résistent pas toujours à l'analyse. L'important à nos yeux est que l'une et l'autre perspectives énoncées dans les paragraphes précédents – celle qui ravale l'ironie schlegélienne à une forme de subjectivisme exacerbé et celle qui en fait le moyen du constat d'une complexité insurmontable – privent l'ironie du caractère « opérant » qu'elle avait pour Schlegel. Ce sera notre but de montrer que la conception véhiculée de l'ironie romantique dans ses manifestations actuelles ne peut rendre compte de façon satisfaisante du travail de l'ironie dans des textes comme ceux qui nous intéressent, et ce, dans la mesure où, à son échelle propre, l'ironie contemporaine conserve souvent, ou du moins souhaite conserver, une dimension opérante, qui n'est peut-être pas étrangère au concept de « l'élargissement progressif de la communauté » (*progressive communalization*) dont parle Gary Handwerk, dans *Irony and Ethics in Narrative* (1985), et qui est

certainement plus ambitieuse que celle dont fait état Alan Wilde au chapitre des ironies suspensives (un texte auquel nous reviendrons dans ce chapitre). Là, en fait, est tout son intérêt pour l'analyse d'œuvres comme celles de Marie-Claire Blais.

Mais voyons d'abord de plus près les procédés formels associés à l'ironie romantique en littérature. Dans leur plus simple expression, ils se rapportent à deux principes : le mouvement de pensée et de contre-pensée de la dialectique platonicienne et la figure de Socrate. L'alternance de la dialectique se révèle dans le texte littéraire par une pluralité de formes de contrastes, d'effets spéculaires, de contradictions, d'incongruités, d'écarts et de déplacements plus ou moins subtils du sens. Ces formes donnent souvent lieu à des effets de paradoxe, d'antithèse ou de dialectique qui ne mènent à aucune synthèse ou résolution explicite. La figure de Socrate est, pour sa part, remplacée par celle de l'« auteur » qui est « présent dans son œuvre et mène tous les jeux possibles de dissimulation » (IM, p. xi). L'une des formules les plus couramment employées pour exprimer ce mécanisme renvoie au fragment de Schlegel selon lequel « L'ironie est une *parekbase* permanente² » (IM, p. 111); la *parekbase* (mot grec à l'origine du terme « parabase ») étant cette figure typique de la comédie grecque ancienne, où l'action sur la scène est interrompue par le chœur qui s'adresse au public pour commenter de façon satirique l'intrigue. Les interruptions de l'auteur peuvent adopter une pluralité de formes, allant de la prise de parole explicite à quantité de procédés d'« affaiblissement de la mimésis par l'autoréflexivité » (Schoentjes, 2001, p. 109). Elles sont l'expression d'une poésie qui se fait « poésie de la poésie », autre formule couramment empruntée à Schlegel, « c'est-à-dire une création littéraire se projetant et se reflétant elle-même, dans l'esprit d'une représentation consciente de soi » (IM, p. 56³).

² KA XVIII, p. 85.

³ Cette définition de Behler est juste à condition de la comprendre comme une autoréflexion de la littérature et de la critique en tant que littérature dans l'esprit de la poésie universelle progressive. Il s'agit autrement dit de quelque chose qui ressemble à une préfiguration des théories de l'intertextualité. Dans le contexte, cependant, on a tendance à limiter la poésie de la poésie à une autoréflexivité de la poésie à l'échelle de l'œuvre individuelle, et ainsi de la situer au niveau des effets spéculaires d'un texte donné.

Ainsi, les traits associés à l'ironie romantique sont, *grosso modo*, ceux que la critique contemporaine identifie aux procédés métafictionnels : autoréflexivité, interventions de l'auteur ou de l'instance narrative et destruction de l'illusion de fiction, jeux de masques et de dissimulation, mise en relief constante des contrastes, contradictions, incompatibilités, juxtapositions, analogies, mises en abyme et jeux de miroirs, souvent inversés. A ceux-ci s'ajoutent également diverses formes d'intertextualité plus ou moins parodique et d'hybridation des œuvres par le mélange des genres, autant de formes plus vastes d'alternance dialectique. Par ailleurs – et il y a là un autre trait typique de la littérature contemporaine –, l'ironie romantique implique une valorisation du discontinu ou du fragmentaire et de l'œuvre ouverte qui ménage à ses lectrices et lecteurs beaucoup d'espace et une grande liberté d'interprétation, leur laissant le rôle de « clore » l'œuvre.

Il est donc difficile de ne pas en arriver au constat que l'ironie romantique semble être devenue la forme même d'une bonne part de la littérature contemporaine, et particulièrement du roman⁴. Cela n'est, somme toute, pas contraire au projet de Schlegel, pour qui l'ironie devait être le motif central de la poésie universelle progressive. Une telle conclusion ne semble pas non plus contredire la perspective de Georg Lukács, selon laquelle l'ironie est le constituant formel du genre romanesque, perspective qu'il affirme tenir des « esthéticiens des débuts du romantisme » (1968, p. 69). Cependant, la littérature contemporaine retient davantage la forme poétique du romantisme que le projet dont celle-ci était l'expression, et, en ce sens, il est pertinent de se demander dans quelles occurrences ces procédés sont encore le fait de l'ironie préconisée par Schlegel ou de ses variantes plus contemporaines, et non pas seulement de la littérarité au sens large.

L'un des essais fréquemment cités en la matière s'intitule *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*. Selon son

⁴ La tendance a d'ailleurs été de la concevoir ainsi, à partir des travaux des représentants du New Criticism américain. Voir notamment les textes de Cleanth Brooks, 1947, pour qui l'ironie devient le terme le plus général pour désigner la pression que les éléments du poème reçoivent du contexte.

auteur, René Bourgeois, pour qu'il y ait véritablement ironie romantique, deux conditions doivent être réunies. Le contenu de l'oeuvre doit, d'une part, poser le problème du moi créateur et de la réalité du monde et traduire un jeu entre le réel et l'idéal, n'aboutissant au rejet ni de l'un ni de l'autre. D'autre part, l'oeuvre doit être conçue « comme la plus haute expression de cette pensée philosophique, [et] dans le même temps reconnue comme totalement artificielle⁵ » (1974, p. 37). L'ironie romantique est une question d'attitude, « rien de moins qu'une attitude de l'esprit devant le problème de l'existence, qu'une prise de position philosophique dans la question fondamentale des rapports du moi et du monde » (IR, p. 30-31). Cette prise de position résiderait dans la « négation du caractère "sérieux" et "objectif" du monde extérieur, et corrélativement [dans] une affirmation de la toute-puissance créatrice du sujet pensant » (IR, p. 31). C'est pourquoi, selon Bourgeois qui reprend les propos de Korff⁶, la liberté romantique correspond à la liberté de l'art parfait du comédien, dont le symbole est Protée, « celui qu'on ne peut saisir nulle part, celui qui va d'une forme à l'autre, celui qui joue avec toutes, et ne se rend cependant maître d'aucune » (IR, p. 32). L'ironie romantique est un point d'équilibre fragile entre l'engagement dans le monde et sa mise à distance, où la participation au monde se fait au gré de la fantaisie, sous le couvert du masque, laissant au personnage ironiste sa liberté d'action. Il s'agit donc, selon cette perspective, d'un jeu dont le but est de trouver « une forme d'existence au monde qui préserve [à l'ironiste] son autonomie » (IR, p. 164), ou pour le dire autrement, de réaliser une « synthèse entre l'idéal et le réel » (IR, p. 16).

S'il est juste d'affirmer que l'ironie fait intervenir la « question fondamentale des rapports entre le moi et le monde » en posant le « problème de l'existence », la pensée « philosophique » telle que la présente Bourgeois, pensée dont l'ironie serait « la plus haute expression », est encore trop frivole. Misant sur la fantaisie du sujet créateur, qui aurait pour unique fin la réalisation de soi, elle ne fait rien de moins

⁵ Désormais les citations tirées de cet ouvrage seront suivies du sigle IR et du folio.

⁶ L'auteur de *Geist der Goethezeit*, publié à Leipzig en 1953.

que reconduire la caricature hégélienne. Une telle lecture, comme nous le suggérons plus haut, semble, néanmoins, parfaitement correspondre à un texte comme *Princesse Brambilla* de Hoffmann (1951 [1820]). Le conte met en scène des personnages qui se trouvent projetés dans un univers fantastique où ils sont constamment confrontés à une sorte de double inversé. Grâce à cette rencontre de l'*alter ego*, le problème des rapports entre le sujet et le monde est posé en termes de réalisation de soi dans un réel qui se transforme en aire de jeu, perdant ainsi son caractère « sérieux » et « objectif » (lire : effrayant). En effet, l'expérience des protagonistes apparaît comme le passage par une sorte de rituel d'initiation, qui leur permet de définir une vérité intérieure à partir d'une acceptation libre du masque et de la pluralité qui réside en soi. À la fin du récit, Giglio Fava, auparavant un acteur médiocre, et sa compagne, Giacinta, qui était jusqu'alors couturière, sont tous deux devenus des comédiens de grande réputation. Ils sont désormais insaisissables, protéiformes.

Dans l'ensemble, les définitions les plus courantes de l'ironie romantique résultent de simplifications abusives de plusieurs aspects clés de la pensée schlegélienne, dont les plus importants sont : le statut des idées et des idéaux, le rapport de la conscience à l'univers, la question du réel, la fonction globale de l'ironie et le rôle de la subjectivité. Là où il est question, dans la critique récente, de la synthèse opérée dans la littérature entre l'idéal et le réel, le mot « idéal » est généralement entendu, d'après son sens courant, comme la représentation de l'idéal personnel de l'artiste créateur. Pourtant, nous avons vu que chez Schlegel l'idée, en tant que concept, a une fonction herméneutique et heuristique; c'est une forme de l'imagination créée par la conscience pour rendre le monde intelligible, ce qui implique que l'idéal vers lequel tendent les idées est lié à une démarche qui vise, au final, non pas la réalisation de soi, mais l'omniscience. Behler montre, à cet égard, que Schlegel ne se préoccupe pas en premier lieu des rapports entre le sujet et l'objet, le moi et le non-moi, l'homme et la nature, mais plutôt des rapports entre la conscience finie et l'infini ou la totalité en tant qu'objet convoité de connaissances (voir IM, p. 157). Dans une telle logique, le caractère plus ou moins

objectif de la réalité peut être relégué au second rang, d'autant plus que Kant a montré que nous ne pouvons appréhender le monde que par le biais des apparences. Mais Schlegel, pas plus que Kant, ne mettait en question la réalité de ce monde, et on se souviendra que Schlegel cherchait à remédier au problème de l'inconnaissable en privilégiant une « logique matérielle » plutôt qu'une spéculation abstraite. Pourtant, la tentation des critiques, et notamment de Bourgeois, a été, en situant l'ironie au niveau des rapports du moi et du monde, de transformer la dialectique de l'enthousiasme et du scepticisme en une oscillation entre l'engagement dans le monde et le refus de la réalité de celui-ci de la part d'une subjectivité qui ne vise que la réalisation de soi, pour soi. Ils perdent ainsi complètement de vue la profondeur métaphysique de la réflexion des premiers romantiques.

Par ailleurs, lorsque Schlegel a dit que que l'ironie était « la forme du paradoxe », il ne l'a pas pour autant *réduite au paradoxe*. L'expression de celui-ci devait donner lieu à son dépassement, grâce à une « retotalisation » atteinte sous forme de solutions « poétiques » ou *witzig*. Monique Yaari nous paraît trop simplifier la donne lorsqu'elle comprend l'ironie romantique dans la catégorie plus large de l'ironie paradoxale, en définissant celle-ci comme « la quintessence du “Que sais-je” sceptique » (IP, p. 63). On oublie trop facilement la fonction globale de l'ironie et le rôle qu'est appelé à jouer le lecteur-critique.

Du reste, si la dimension créatrice de l'ironie est fondamentale, celle-ci ne se réduit pas à « l'affirmation de la toute-puissance créatrice du sujet pensant », si ce n'est que parce que la poésie est en devenir, dans le sens où chaque œuvre individuelle est en dialogue avec celles qui l'ont précédée et celles qui la suivront. La formule « poésie de la poésie » prend tout son sens à partir de cette idée du devenir de la poésie universelle progressive, c'est-à-dire d'une création littéraire qui s'autoréfléchit à partir de l'ensemble des œuvres et des interventions d'une critique qui doit elle aussi être « poétique ». Elle ne se limite pas aux parabases ou aux effets spéculaires que développe une œuvre pour se réfléchir elle-même. Par ailleurs, l'œuvre idéale à laquelle rêvaient les romantiques était, on le sait, collective,

sympoétique. Schlegel ménageait une place importante à l'expression du sujet parce qu'il croyait que l'objectivité ne pouvait être atteinte que par le dépassement de soi de l'individu et par le dialogue des subjectivités.

À la lumière de cette récapitulation, il devient plus aisé de montrer dans quelles conditions des procédés courants dans la littérature contemporaine sont mis au service des avatars actuels de l'ironie préconisée par Schlegel. La « spécificité » de cette ironie n'est manifestement pas formelle, du moins pas uniquement; elle résiderait donc dans un mélange de ces procédés et de la nature de la quête ou du projet qui les sous-tend.

L'analyse brève d'un texte empreint d'ironie romantique sera utile. *Marat/Sade*, une dramaturgie de Peter Weiss (2000), est montée pour la première fois en 1964 dans un théâtre de Berlin. Le texte met en scène une pièce de théâtre écrite par Sade et jouée par les patients de l'hospice de Charenton, dans laquelle sont représentés les événements qui ont mené à l'assassinat de Marat⁷. Dans la pièce, les comédiens jouent des personnages atteints de maladies psychiques qui jouent, tant bien que mal, on s'en doute, des figures marquantes de la Révolution française. La pièce dans la pièce représente donc une fiction d'un événement historique qui apparaît comme un prétexte pour Sade de s'opposer aux idées optimistes de Marat sur les suites de la révolution. Le résultat est une espèce de burlesque macabre où le contenu du texte de Sade échauffe de plus en plus les esprits dérangés des acteurs jusqu'à provocation d'un éclatement final qui semble bien refléter la vision que Sade défend de l'humain. Mais le texte est marqué par une tension continue – celle que provoque, entre autres choses, le fait que les acteurs décrochent continuellement de leur rôle – et cette tension reflète le doute, la sorte de crise morale vécue à la fois par Marat et par Sade qui confrontent leurs visions respectives.

La pièce de Weiss reprend plusieurs motifs formels caractéristiques de l'ironie romantique : le masque, les jeux de dédoublement et la tension constante

⁷ À l'époque, les mondains assistaient réellement à ces pièces jouées par les patients des hospices.

entre deux pôles, et même la parabase, par le biais d'un annonceur et d'un chœur qui commentent de façon satirique l'action. Mais ce faisant, elle représente l'un des aspects fondamentaux de l'ironie romantique, prenant ainsi le contre-pied des analyses selon lesquelles il s'agirait d'une esthétique intégrant une réflexion philosophique menée pour l'essentiel ailleurs, et dont elle serait l'illustration. L'ironie romantique situe la réflexion philosophique au cœur de l'œuvre; la « poésie » se fait ici le lieu de l'élaboration de la philosophie ironique, c'est-à-dire de la recherche par l'écriture littéraire d'un savoir autre. Comme dans les dialogues platoniciens, les réponses ne sont pas données dans l'œuvre, mais dépendent largement du travail d'interprétation.

De façon générale, l'ironie romantique contemporaine, celle qui s'inscrit véritablement dans le prolongement du projet de Schlegel, pourrait résider dans la mise en place d'une esthétique de la dialectique et du paradoxe, en réponse à une conscience aiguë d'une autre forme d'ironie, qu'on nomme l'ironie générale du monde. Celle-ci se définit, selon Ernst Behler, comme le « signe caractéristique de ce qui se passe dans le monde » lorsque « tous les événements sont perçus *sub specie ironiae* » (IM, p. 262). Aux prises avec le sentiment de l'inexplicable qui en résulte, et cherchant à éviter de sombrer dans le pessimisme qui peut finir par apparaître comme le lot de l'esprit lucide, le « poète » se tourne vers la littérature, et en fait – pas nécessairement de façon explicite – le lieu de la recherche d'un savoir nouveau. L'ironie romantique est en ce sens *le mécanisme par lequel écriture et réflexion se confondent*.

Cette forme d'œuvre, par son caractère processuel, est nécessairement ouverte, puisque la réussite de l'ironie qui s'y déploie dépend du rapport établi avec le lecteur. Il ne s'agit pas, pour celui-ci, de « communier » avec l'auteur ou le narrateur en vue du maintien ou de la mise en cause des limites des topographies, comme le suppose Philippe Hamon, mais plutôt d'entrer en dialogue et de poursuivre la réflexion. L'œuvre d'ironie romantique appelle le lecteur à s'engager dans la quête, c'est-à-dire à engager une partie de lui-même dans sa lecture, en se montrant prêt à mettre à l'examen ses convictions intimes, pour poursuivre l'œuvre.

Après tout, selon Schlegel, il doit, lui aussi, être un poète, voire, lui aussi, être Socrate. Dans un de ses fragments, on lit : « Un critique est un lecteur qui rumine. Il lui faudrait donc plusieurs estomacs » (*Lyceum*, fr. 27; AL, p. 83). Si la métaphore digestive se veut certainement amusante, elle témoigne néanmoins du rapport « intime » que le lecteur-critique est appelé à avoir avec l'œuvre.

Dans cette perspective, l'ironiste romantique réclame du lecteur qu'il accepte les conditions du jeu, et ainsi qu'il soit prêt à suspendre ses habitudes interprétatives pour admettre, même si ce n'est que de façon provisoire, des points de vue qui peuvent ébranler ses certitudes. C'est l'un des aspects par lesquels l'ironie rejoint une démarche éthique, celle, par exemple, de l'ouverture à autrui en vue de la recherche d'un consensus dont parle Gary Handwerk, dans son essai auquel nous reviendrons dans la conclusion de cette thèse. Mais le lecteur a toute liberté de refuser de jouer et de ne retenir du texte que ce qui conforte ses opinions; il n'y a pas de nécessité intérieure qui puisse dicter des règles à respecter.

Une discussion de la théorie romanesque de Lukács nous permettra, cependant, de mieux cerner quels principes philosophiques régissent la réflexion sur les rapports entre le sujet et le monde, ainsi que la recherche de savoirs nouveaux. Par là, nous verrons en quoi, selon la perspective de l'ironie romantique, l'éthique intersubjective et la question de la suspension des habitudes interprétatives dépendent encore étroitement d'une pensée aux accents métaphysiques.

2.2 L'ironie et la théorie du roman

Nous avons, au chapitre précédent, abordé la question de l'importance de la littérature chez les premiers romantiques, en montrant de façon sommaire en quoi l'œuvre littéraire et le roman, surtout, grâce au recours à l'imagination créatrice et par la mise en commun des genres, des formes esthétiques et de la réflexion – voire par celle des subjectivités dans l'œuvre commune –, étaient envisagés comme le

mode idéal de représentation de l'infinie plénitude, dans un monde où celle-ci n'est pas ou n'est plus donnée de façon immédiate.

Parmi les héritiers des romantiques d'Iéna, Georg Lukács, du moins le jeune Lukács de *La Théorie du roman*, a peut-être mieux cerné que quiconque la dimension philosophique de l'ironie à travers son lien intime avec le roman. À ses yeux, les « esthéticiens des débuts du romantisme », en tant que « premiers théoriciens du roman », ont appelé « ironie » – ce « constituant formel du genre romanesque » – le « mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit » (1968, p. 69⁸). S'appuyant, comme les romantiques, sur l'idéalisme allemand, Lukács a su proposer de leur œuvre une lecture fine, qui nous paraît largement ignorée ou mécomprise par nombre de théoriciens contemporains de l'ironie.

Il propose, dans son essai, une philosophie historique des formes littéraires, selon une perspective qui marie esthétique et métaphysique. Au sein de cette philosophie, les genres – drame, épopée, roman – sont compris comme la forme qu'impose à la création, à une époque donnée, le rapport perçu du sujet au monde, rapport qui est fonction du postulat d'une transcendance tantôt admise tantôt recherchée. Le drame et l'épopée sont des formes closes, caractéristiques d'un univers où la « totalité extensive de la vie » ne fait pas problème, c'est-à-dire d'un univers où existence et essence sont identiques, et où il y a adéquation entre l'âme et l'action, l'intériorité et l'extériorité. Le roman, au contraire, est la forme qu'adopte la fiction dans un monde abandonné des dieux, un monde, dans les mots de Lukács, où la « Divinité qui régit l'univers et dispense les dons inconnus et injustes du destin [ne se tient plus] en face de l'homme, incomprise mais connue et proche » (ROM, p. 21). La clôture absolue des formes esthétiques remonte à l'Antiquité, mais la véritable prise de conscience de l'isolement du sujet et la mise en évidence de « l'incohérence structurelle du monde » (ROM, p. 30) s'expriment dans le roman, né, en gros, avec le *Don Quichotte* de Cervantès. Pour Lukács, il existe donc un déterminisme historique des formes qui est étroitement lié à une posture

⁸ Les citations tirées de cet ouvrage seront désormais suivies du sigle ROM et du folio placés entre parenthèses.

métaphysique, le roman étant « l'épopée 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 » (ROM, p. 49).

La perspective de Lukács hérite de la question principale des idéalismes allemands, à savoir : quelles sont les formes idéales qui puissent permettre de comprendre en quoi l'expérience, l'histoire et la nature s'assemblent en une totalité cohérente, fournissant ainsi une base solide à la connaissance et des principes qui puissent orienter l'action et le devenir humains? Mais contrairement aux idéalistes, qui visent un système universel, Lukács partage avec les romantiques à la fois la conscience de l'exigence intérieure de recherche de systèmes et l'intuition qu'aucun d'entre eux ne puisse réellement convenir. Kant, rappelons-le, voulait que la connaissance repose sur des principes d'intelligibilité universels et aprioriques, qui déterminent les formes logiques grâce auxquelles le sujet rationnel appréhende le monde. Lukács, qui définit la forme comme la « résolution d'une dissonance fondamentale au sein de l'existence » (ROM, p. 55), tire les conséquences qui s'imposent de la prise de conscience du fait que l'esprit est créateur de formes, qui ne sont toujours que des produits de la réflexion, forcément provisoires : « Nous avons découvert que l'esprit est créateur; et c'est pourquoi, pour nous, les archétypes ont définitivement perdu leur évidence objective, et notre pensée suit désormais le chemin infini de l'approximation toujours inachevée » (ROM, p. 24). On notera ici la reprise de deux traits essentiels de la pensée romantique, soit l'idée que les archétypes – que Schlegel aurait appelés « symboles » ou « mythes » –, jadis au coeur d'une existence en adéquation avec l'essence, ne sont plus que des formes provisoires déterminées par une situation historique, et, par voie de conséquence, la conception de la philosophie comme une activité infinie. Mais là où les romantiques cherchaient à résoudre le problème de la connaissance en misant sur la liberté du sujet créateur, Lukács constate l'isolement de ce sujet et le caractère insurmontable de l'abîme :

Nous avons découvert en nous-mêmes la seule vraie substance et, dès lors, il nous a fallu admettre qu'entre le savoir et le faire, entre l'âme et la

structure, entre le moi et le monde, se creusent d'infranchissables abîmes, et qu'au-delà de cet abîme, toute substantialité flotte dans l'éparpillement de la réflexivité. (ROM, p. 25)

De façon surprenante, la prise de conscience de cette faille marque, pour Lukács, une double naissance, soit celle de la philosophie et de l'art conscient de lui-même. La philosophie,

aussi bien en tant qu'elle est forme de vie qu'en tant qu'elle détermine la forme et le contenu de la création littéraire, est toujours le symptôme d'une faille entre l'intérieur et l'extérieur, significative d'une différence essentielle entre le moi et le monde, d'une non-adéquation entre l'âme et l'action.

Il en conclut que « les temps heureux n'ont pas de philosophie » (ROM, p. 20). De façon semblable, l'art « ne peut exister ni prendre conscience de lui-même qu'à condition d'abord que le monde tombe en ruines et cesse de se suffire », car c'est à partir de ce moment que les formes de l'art créent « par leurs propres moyens leurs conditions particulières : l'objet et son monde environnant » (ROM, p. 30). Aussi n'est-il pas étonnant que, selon la perspective de Lukács, la création des formes par le roman se mue en démarche philosophique, car – et c'est ce que le premier romantisme allemand aurait souligné – la « forme romanesque traduit plus que toute autre ce qui transcendentement n'a ni feu ni lieu » (ROM, p. 32).

Comme les premiers romantiques, Lukács place le sujet et sa démarche au centre de la recherche de connaissance. De son point de vue, un monde qui « a perdu contact avec les idées, où ces idées deviennent en l'homme des faits psychiques subjectifs : des idéaux », est un monde qui « ne prend vie que s'il peut être rapporté soit à l'expérience intérieure que vivent les hommes égarés en lui, soit au regard contemplatif et créateur de l'écrivain dans sa subjectivité représentative » (ROM, p. 73-74). Le roman est donc générateur de formes au sens philosophique du terme; c'est par lui que se résolvent, bien que de façon provisoire, les dissonances fondamentales au sein de l'existence, dans la mesure où la structure romanesque « organise » le monde hétérogène et discontinu. C'est en ce sens que l'encyclopédie que Schlegel et ses confrères appelaient de leurs vœux est étroitement liée au modèle romanesque :

Ainsi se fonde, sur le plan de la forme, et se justifie, sur le plan littéraire, cette exigence des romantiques qui attendaient du roman qu'il unisse en lui tous les genres et fasse place dans son édifice également au pur lyrisme et à la pensée pure. C'est paradoxalement le caractère discontinu de cette réalité qui, dans l'intérêt précisément de la signification épique de l'œuvre et de sa validité sensible, requiert pareille incorporation d'éléments essentiellement étrangers, les uns à la littérature épique, les autres à toute création littéraire. En outre, loin que le rôle de ces éléments se limite à créer l'atmosphère lyrique ou la signification intellectuelle qu'ils confèrent à des événements qui, sans eux, resteraient prosaïques, isolés et inessentiels, c'est en eux et en eux seuls que peut apparaître l'ultime base du tout, celle qui assure la cohésion de toutes les parties : le système d'idées régulatrices qui constituent la totalité. (ROM, p. 75)

La structure nécessairement discontinue du monde et l'incapacité des idées et des formes à « pénétrer à l'intérieur de [la] réalité » accentuent l'urgence pour la subjectivité d'établir un « lien bien net » (*ibid.*) entre le monde et le système des idées. Il semble que le roman seul puisse parvenir à ce lien entre fragments hétérogènes, qui conservent toujours leur autonomie (voir ROM, p. 70), et une totalité fondée sur certaines idées régulatrices, car il figure tout ensemble le système et la recherche de système et représente le processus et le devenir, la totalité comme objet de quête.

Mais, de façon plus importante encore, cette double conscience de la quête des essences et de l'impossibilité de retrouver dans le monde un sens immanent est représentée dans le roman grâce à l'ironie, perçue comme l'outil par lequel la subjectivité parvient à se dépasser vers une forme d'objectivité :

Les premiers théoriciens du roman, c'est-à-dire les esthéticiens des débuts du romantisme, ont appelé ironie le mouvement par lequel la subjectivité se reconnaît et s'abolit. Comme constituant formel du genre romanesque, elle signifie que le sujet normatif et créateur se dissocie en deux subjectivités : l'une qui, en tant qu'intériorité, affronte les complexes de puissance qui lui sont étrangers et s'efforce d'imprégner un monde étranger des contenus mêmes de sa propre nostalgie, l'autre qui perce à jour le caractère abstrait et, par conséquent, limité des mondes l'un à l'autre étrangers du sujet et de l'objet; cette dernière les comprend dans leurs limites saisies comme nécessités et conditions de leur existence, et grâce à cette lucidité, tout en laissant subsister la dualité du monde, aperçoit cependant et façonne un

univers doué d'unité, par un processus où se conditionnent réciproquement des éléments par essence hétérogènes. (ROM, p. 69)

C'est par l'ironie que la subjectivité créatrice parvient à saisir l'essence de l'existence non pas dans les contenus du monde extérieur ni à partir de sa seule intériorité mais tout à la fois dans les limites de l'expérience « saisies comme nécessités et conditions » de l'existence (et de l'appréhension) des mondes « l'un à l'autre étrangers du sujet et de l'objet », et dans l'exigence intérieure qui incite le sujet à vouloir les dépasser⁹. L'ironie permet donc l'atteinte d'une forme d'unité toujours provisoire et mouvante qui puisse servir de fondement et principe à l'action du sujet, car c'est, comme nous le verrons, cette adéquation entre l'âme et l'action que paraît avant tout viser le roman selon Lukács. L'ironie

saisit non seulement ce que cette lutte a de désespéré, mais ce que sa cessation a de plus désespéré encore, le bas échec que représente le fait de s'adapter à un monde pour qui tout idéal est chose étrangère et, pour triompher du réel, de renoncer à l'irréelle idéalité de l'âme. (ROM, p. 81)

Cette exigence intérieure du sujet face à un monde qui ne répond pas témoigne de ce que devient l'être métaphysique dans l'univers que la Divinité a abandonné, en faisant de la subjectivité créatrice, privée de l'essence qu'elle continue néanmoins de chercher, une sorte de démon :

Les dieux déchus et ceux qui n'ont pas encore d'empire reconnu deviennent des démons; leur pouvoir est agissant et vivant, mais il ne pénètre plus, ou pas encore, le monde. Le monde a reçu une cohérence signifiante et obéit à une causalité incompréhensible à la force vivante et efficace du dieu devenu démon, et qui, de leur point de vue, font apparaître ces menées comme pure absurdité; mais la force de son efficacité n'est pas détruite pour autant ni ne peut l'être, parce que l'être du nouveau dieu repose sur la disparition de l'ancien, en sorte qu'ils possèdent tous deux, dans la sphère du seul être essentiel, l'être métaphysique, le même degré de réalité. (ROM, p. 82)

⁹ On notera la prise en compte dans la définition de Lukács de certains motifs essentiels des philosophies idéaliste et romantique, notamment : l'insistance sur le caractère irréductible de l'opposition sujet / objet qui évoque la conception idéaliste de la connaissance comme fusion impossible de ces deux « mondes »; le double mouvement de l'ironie compris comme sortie enthousiaste hors de soi et retrait sceptique, rappelant ainsi la définition de Schleiermacher de la nature spirituelle de l'être humain.

Le roman, et plus précisément selon Lukács, la psychologie du héros de roman sont « le champ d'activité du démonique » (ROM, p. 86). Se tenant entre l'humain et le divin, le « démon » avec son pouvoir « agissant et vivant », représente « l'être du nouveau dieu », celui qui, par sa capacité de créer les formes, crée en quelque sorte le monde, mais toujours de façon aveugle, dans la mesure où il parvient à dépasser sa conscience propre vers une « essentialité méta-subjective » sans jamais la saisir réellement. Mais le caractère essentiel de la quête fait en sorte que ce démon possède « le même degré de réalité » que l'ancien dieu. En toutes lettres, l'essence se situe désormais dans la recherche même d'une essence absente, dans la pure exigence de la subjectivité créatrice face à un monde qui ne répond pas. C'est de ce point de vue qu'il faut comprendre la célèbre définition lukácsienne de l'ironie – qui est, en elle-même, profondément ironique –, avec sa série de paradoxes, et notamment celui selon lequel le démon représente le « Dieu présent et inexistant » :

L'ironie de l'écrivain est la mystique négative des époques sans Dieu : par rapport au sens, une docte ignorance, une manifestation de la malfaisante et bienfaisante activité des démons, le renoncement à saisir de cette activité plus que sa simple réalité de fait, et la profonde certitude, inexprimable par d'autres moyens que ceux de la création artistique, d'avoir réellement atteint, aperçu et saisi, dans cette renonciation et cette impuissance à savoir, l'ultime réel, la vraie substance, le Dieu présent et inexistant. C'est à ce titre que l'ironie constitue bien l'objectivité du roman. (ROM, p. 86-87)

L'ironie en question est donc indissociable de la création artistique, et, dans sa nature même, elle vise de toute évidence l'infini, bien que ce soit en mode essentiellement négatif. Comme c'était le cas chez les romantiques, il s'agit d'un infini vers lequel sont tendus tous ses efforts mais qu'elle renonce à atteindre jamais. L'ironie est la « liberté de l'écrivain à l'égard de Dieu », et en ce sens, elle est « la condition transcendantale qui confère l'objectivité à la structuration » (ROM, p. 89¹⁰). On mesure bien tout ce qui distingue ce discours sur l'ironie de l'idée

¹⁰ En des termes qui préfigurent l'existentialisme et l'idée sartrienne selon laquelle nous sommes « condamnés » à la liberté, Lukács écrit aussi que « dans un monde sans Dieu », l'ironie est « la plus haute liberté possible » (*ibid.*). C'est peut-être d'ailleurs cette dimension existentialiste avant la lettre de sa pensée qui l'incite à faire du génie

commune selon laquelle il s'agit d'une réalisation esthétique de soi de l'artiste, une pure fantaisie, à plus forte raison parce que l'ironie permet de saisir tout à la fois un trait intemporel de l'humain et sa manifestation historique :

l'ironie qui, elle-même démonique, appréhende le démon dans le sujet comme essentialité méta-subjective et, de la sorte, dans un pressentiment inexprimé, parle des dieux passés et à venir lorsqu'elle parle de l'aventure des âmes égarées au sein d'une réalité inessentielle et vide.

C'est ce qui fait que l'ironie « exhausse cette totalité – le roman – jusqu'à faire de lui la forme représentative de toute une époque » (*ibid.*). L'idéal est certainement, chez Lukács, un « fait psychique subjectif », mais il est subjectif comme l'était déjà l'idée pour un Schlegel conscient du fait que les formes sont à la fois le produit d'un esprit créateur et l'aboutissement d'un processus historique. Cet idéal appartient encore, pour moitié du moins, au domaine de l'idéalisme philosophique, alors que l'idéal dont parle René Bourgeois, celui vers lequel tend le sujet artiste, n'est plus qu'une fantaisie plus ou moins vide.

2.2.1 Lukács et le roman contemporain

Nous nous sommes assez longuement attardée sur la pensée de Lukács, parce qu'elle nous permet de faire le pont entre les romantiques d'Iéna et le monde contemporain, en témoignant à la fois d'un jalon important de l'évolution des idées romantiques et de l'impact que le contact avec les œuvres romanesques aura eu sur la pensée de l'ironie. Si notre hypothèse se confirme, Lukács nous aura quelque peu éloigné de Schlegel et de son cercle pour mieux nous permettre de renouer avec eux, en montrant de quelle façon certains romanciers, Marie-Claire Blais notamment, représentent le point d'aboutissement d'un parcours semblable.

En précisant comme il l'a fait les contours de l'ironie romantique et son caractère indissociable de la forme romanesque, Lukács a été amené à adopter une définition étroite de ce qui constitue le roman, dont l'un des traits essentiels serait la

romantique un démon expulsé du paradis, et de donner ainsi un tour plus négatif à la quête de l'infini, sans pourtant y renoncer.

« forme biographique ». Autrement dit, pour qu'un récit soit de nature romanesque selon Lukács, il doit non seulement mettre en œuvre la quête ironique d'une totalité; cette quête *doit* s'organiser autour d'une figure centrale, héros de l'intrigue :

À l'aspiration irréalisable et sentimentale, aussi bien vers l'unité immédiate de la vie que vers l'ordonnance universellement englobante du système, la forme biographique confère équilibre et apaisement : elle la transforme en être. Car la figure centrale de la biographie n'a de sens que dans sa relation à un monde d'idéaux qui la dépasse, mais ce monde n'a lui-même de réalité qu'autant qu'il vit en cet individu et par la vertu de cette expérience vécue. C'est ainsi que dans la forme biographique on voit s'établir un équilibre entre deux sphères de vie, l'une et l'autre ineffectuées et inaptées isolément à s'effectuer; on voit surgir une vie nouvelle, douée de caractères propres, possédant sa perfection et sa signification immanentes encore que sur un mode paradoxal : la vie de l'individu problématique. (ROM, p. 72-73)

L'individu problématique, héros de roman, cristallise donc la recherche de totalité, et représente le nœud à partir duquel le monde reçoit sa cohérence provisoire; il est vecteur d'équilibre. Pour Lukács, cette cohérence se définit en fonction d'une recherche d'adéquation entre l'âme et l'action. La reformulation de l'hétérogène à laquelle se livre le romancier obéit à une fin éthique, en ce qu'elle doit dans son devenir fournir les bases d'une action du héros dans le monde ainsi reformulé, en fonction de ce que devrait être, selon son point de vue, un monde idéal. La résolution réside dans le choix de cette action. Dans le roman, écrit Lukács, « l'intention éthique est sensible au cœur même de la structuration de chaque détail, elle est, dans son contenu le plus secret, un élément efficace de la construction de l'œuvre » (ROM, p. 67¹¹), et plus loin, il ajoute :

Les relations qui donnent cohérence à ces éléments abstraits ne sont, dans leur pureté abstraite, que de nature formelle; aussi l'ultime principe unifiant ne saurait y être que l'éthique de la subjectivité créatrice, éthique devenue évidente dans les contenus mêmes. (ROM, p. 79)

¹¹ La citation se poursuit ainsi : « Ainsi, alors que la caractéristique essentielle des autres genres littéraires est de reposer dans une forme achevée, le roman apparaît comme quelque chose qui devient, comme un processus. » Nous reviendrons en conclusion de cette thèse sur ce qui semble, dans ce propos, relever d'une conception de l'éthique héritée de l'idéalisme éthique de Fichte, avec sa volonté de faire se conformer le monde aux exigences de la raison, afin de le transformer en un objet connaissable.

Cette correspondance entre structuration du roman et l'action du héros est la plus nette dans le chapitre d'analyse du *Wilhelm Meister* de Goethe, roman conçu par Lukács comme une sorte de synthèse entre le roman de l'« idéalisme abstrait » et celui du « romantisme de la désillusion ». Dans le premier, dont le modèle est *Don Quichotte*, le héros souffre d'« aveuglement démonique » (ROM, p. 92), c'est-à-dire d'une disposition intérieure qui l'amène à ne jamais mettre en cause l'existence d'un sens immanent dans le monde, et à percevoir toute non-correspondance de l'idée et de la réalité comme le signe d'un ensorcellement de celle-ci par de mauvais génies, qu'il faut combattre pour la délivrer. Dans le second, le héros, paralysé par le caractère infranchissable de l'abîme, opte pour le repli total dans un monde intérieur. Entre ces deux pôles, donc, à savoir celui de l'aventure sans réflexion et celui de la fuite dans la contemplation, se situe le roman de Goethe, avec son « assentiment ironique à la réalité » (ROM, p. 138), atteint par le biais d'« une riche et enrichissante résignation » et d'une « maturité conquise et obtenue de haute lutte » (ROM, p. 133). L'assentiment est ironique parce qu'il implique une acceptation paradoxale des structures sociales, perçues comme outils permettant d'exercer « une influence efficace sur la réalité » (ROM, p. 132) :

Le contenu de cette maturité est un idéal d'humanité libre qui comprend et accepte toutes les structures sociales comme des formes nécessaires de communauté humaine, mais ne voit cependant en elles qu'un champ, une occasion pour cette substance essentielle de la vie de s'exprimer de manière active et se les approprie, par conséquent, non point dans leur rigide être pour soi étatique et juridique, mais comme les instruments nécessaires de fins qui les dépassent. (ROM, p. 133)

La réussite du roman paraît donc ici dépendre de l'atteinte d'une forme d'accommodement avec le monde, qui préserve au sujet son autonomie et son intériorité tout en justifiant sa participation à la communauté¹²; autrement dit : « un équilibre entre l'action et la contemplation, entre la volonté d'intervenir efficacement

¹² On voit aisément ici la parenté entre cet accommodement avec le monde et l'idée de René Bourgeois selon laquelle le succès de l'ironie dépend d'un équilibre entre l'engagement dans le monde et sa mise à distance, mais on sent aussi en quoi la perspective de Bourgeois apparaît comme une caricature de la pensée de Lukács, dans la mesure où cette perspective fait de la subjectivité une fin en soi.

dans le monde et l'aptitude réceptrice à l'égard de celui-ci » (ROM, p. 134). Selon ce point de vue, le roman d'apprentissage apparaît comme le modèle idéal du genre.

Cette définition étroite de ce qui constitue le genre romanesque, envisagée du point de vue du déterminisme historique des formes esthétiques, amène Lukács à circonscrire dans le temps la dominance du roman, en entrevoyant déjà chez certains écrivains les racines de son dépassement. La période de gloire du roman aura été bien courte si on la compare à celle de l'épopée ou du drame... Chez Tolstoï, on a pu voir déjà « les pressentiments d'une percée vers une nouvelle époque de l'histoire mondiale » (ROM, p. 155), grâce à sa représentation « d'une réalité d'ordre purement psychique dans laquelle l'homme apparaît en tant qu'homme et non comme être social, ni davantage comme pure intériorité » (ROM, p. 154). Mais chez Dostoïevski, « ce monde nouveau se trouve pour la première fois défini loin de toute opposition contre ce qui existe, comme pure et simple vision de la réalité » (ROM, p. 155). Dostoïevski n'aurait « en vérité » pas écrit de romans, car la structure de ses œuvres n'obéit pas aux principes hérités du romantisme européen. Sur le caractère trop expéditif de cette analyse, passons, et ne retenons que ce qu'elle révèle, à partir de notre point de vue de lecteurs du XXI^e siècle, des limites de la pensée de Lukács. Un roman qui ne pose pas son problème – soit le rapport du sujet au monde – en termes idéalistes ne serait déjà plus un roman, à plus forte raison si la totalité de son intrigue ne s'organise plus autour de la quête éthique d'une figure centrale. La production littéraire en prose depuis le début du XX^e siècle compterait fort peu de romans.

2.2.2 Aperçu d'une théorie contemporaine de l'ironie : *Horizons of Assent*, d'Alan Wilde

Pourtant, bon nombre de romans contemporains obéissent à des principes de structuration qui comportent de fortes parentés avec ceux définis par Lukács, de telle sorte que ses propositions restent très actuelles. Il suffit de s'arrêter

brèvement sur une théorie contemporaine de l'ironie romanesque, soit celle que développe Alan Wilde dans *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* (1981¹³), pour s'en convaincre. À partir d'une posture paradoxale, en ce qu'elle hérite à la fois du romantisme, de la théorie postmoderne et du formalisme anglo-saxon, tout en se réclamant de la phénoménologie de Merleau-Ponty, Wilde propose de l'ironie une théorie qui recoupe sur certains points essentiels celle de Lukács, qu'il ne nomme pourtant jamais.

Aux yeux du critique américain, l'ironie est un mode de conscience (*mode of consciousness*) omniprésent et fondamental, qui relève de la phénoménologie en ce qu'elle naît d'une réaction plus ou moins inconsciente qui se situe à l'échelle de la perception : il s'agit d'une « perceptual response to a world without unity or cohesion » (HA, p. 2). Ici, comme chez Lukács, l'ironiste interroge l'abîme qui se creuse entre sa conscience et le monde. Le type de réponse de même que l'attitude de l'ironiste à l'égard de l'unité ou de la cohésion convoitée déterminent la tonalité particulière de l'ironie, c'est-à-dire son appartenance à l'une ou l'autre des trois catégories proposées par Wilde – médiate, disjonctive, suspensive –, lesquelles s'articulent autour des concepts de profondeur (*depth*) et de surface. Le critique vise ainsi le dépassement, par le biais d'une reformulation de ses principes de base, des oppositions stériles ou des conceptions réductrices qui distinguent l'ironie comme mode de conscience et comme vision, d'une part, et d'autre part, comme série de stratégies et de techniques¹⁴. Il cherche également à rendre compte de la portée créatrice de l'ironie, ce que Behler nomme son pôle positif. On pourrait d'ailleurs attribuer également à Wilde la volonté de définir une sorte de philosophie historique des formes esthétiques, bien qu'il s'agisse d'histoire récente, puisque, ici

¹³ Les citations tirées de ce texte seront suivies du sigle HA et du folio.

¹⁴ Il critique, par exemple, chez Wayne C. Booth, la réduction de l'ironie à une série de techniques et reproche à D. C. Muecke de ne pas réussir à envisager l'ironie autrement que comme un contraste entre la réalité et les apparences, ce qui représente : « a division that all too easily assumes and perpetuates a separation between consciousness and the world of which it is inevitably part » (HA, p. 4). Il s'en prend aussi à la négativité de l'ironie selon Hayden White, pour qui l'ironie est un mode de pensée « radicalement autocritique », lui reprochant :

the inability to recognize the potential for affirmation within even the most self-conscious of ironies and to see that, in this respect as in others, the disunities of irony suggest not only the world's absurdity but, whether through language, action or gesture, the creative and redemptive forces of consciousness as well (HA, p. 6).

aussi, chaque type d'ironie correspond à la forme qu'adopte la création littéraire et surtout romanesque, à une époque donnée, en fonction du rapport perçu du sujet au monde.

La première des trois catégories est donc celle de l'ironie médiante, qui correspond en gros à l'ironie satirique, dominante au XVIII^e et au XIX^e siècles, celle que Wilde considère comme la forme standard, dont découlent les ironies plus tardives. Il s'agit d'une ironie qui imagine un monde où l'on a momentanément perdu pied – plus précisément : « a world lapsed from a recoverable norm » –, et où la chute est typiquement représentée comme l'expulsion de l'Éden vers un monde sans cohésion. L'idéal qui la sous-tend est porté par la croyance en la possibilité de retrouver l'unité perdue – la totalité extensive de la vie, selon les termes de Lukács – et s'accompagne d'un rêve de « *wholeness* » (HA, p. 10).

L'ironie disjonctive, deuxième catégorie de Wilde et forme caractéristique du modernisme, est une ironie qui vise, quoique avec réticence, « la condition du paradoxe » :

The ironist, far more basically adrift, confronts a world that appears inherently disconnected and fragmented. At its extreme or « absolute » point, [...], disjunctive irony both recognizes the disconnections and seeks to control them [...]; and so the confusions of the world are shaped into an equal poise of opposites : the form of an unresolvable paradox. [...] Inevitably, works of disjunctive and more particularly of absolute irony achieve not resolution but closure – an aesthetic closure that substitutes for the notion of paradise regained an image [...] of a paradise fashioned by man himself. (HA, p. 10)

Il s'agirait donc de la forme en quelque sorte canonique de l'ironie « paradoxale » pour reprendre le terme de Monique Yaari, celle où le paradoxe devient une fin en soi, le signe d'une séparation insurmontable qui entraîne, au mieux, une fuite dans l'imaginaire, c'est-à-dire une fausse synthèse poétique qui ne relance rien.

L'ironie suspensive, forme caractéristique du postmodernisme, compte tenu de sa « yet more radical vision of multiplicity, randomness, contingency, and even absurdity, abandons the quest for paradise altogether », et accepte plus ou moins le monde et ses désordres tels quels : « Ambiguity and paradox give way to

quandary, to a low-keyed engagement with a world of perplexities and uncertainties, in which one can hope, at best, to achieve what Forster calls 'the smaller pleasures of life' » (*ibid.*). C'est une forme d'ironie faite d'accommodements, librement acceptés malgré la conscience que l'on a de leur caractère provisoire, avec le monde. Face à l'ironie disjonctive paralysante, la suspensive apparaît comme le fait de l'être lucide qui refuse désormais de poursuivre des idéaux inaccessibles et qui choisit de renouer avec le monde, de réintégrer la sphère d'une action, même si celle-ci est nécessairement restreinte; c'est le fait de celui qui donne au monde tel qu'il est son *assentiment* (d'où le titre de l'essai).

À partir d'une perspective phénoménologique, Wilde identifie en somme ce que Lukács définit comme l'exigence intérieure du sujet, son besoin de donner forme au monde, malgré la conscience grandissante qu'il a du caractère purement intérieur de cette exigence. Ici aussi, l'ironie est le résultat d'un sentiment fondamental de la séparation entre le sujet et le monde, ressenti par un individu qui n'a pas cessé de viser à la totalité. Elle se définit donc selon une aspiration à l'unité et non à partir d'une mise en cause du « théâtre » du monde, car l'ironiste phénoménologue de Wilde sait désormais que ce monde est aussi le produit des consciences qui le peuplent. L'ironie est une « saisie gestuelle » du monde – a « gestural seizing of the world » –, le produit du désir d'« engendrer » ou de « générer » le/un monde (HA, p. 14). Ici aussi, donc, l'écrivain, par sa capacité de créer les formes, crée son monde, et cette création de formes dépend de ce que l'ironie apparaisse, en gros, comme le double mouvement continu par lequel l'hypothèse d'une forme ou d'une totalité est posée pour ensuite être remise en question au contact du réel. Il s'agit donc, dans les deux cas, du mouvement par lequel « la subjectivité se reconnaît et s'abolit », ou du moins, cherche à outrepasser ses propres limites. Dans l'essai de Wilde, l'ironie ne se pose pas en termes métaphysiques, mais l'ironie disjonctive avec son rêve de profondeur et son refus d'abandonner la recherche d'une essence en laquelle elle semble pourtant ne plus croire tend de toute évidence vers une transcendance. Par ailleurs, l'ironie suspensive suspend peut-être moins de choses que ne le croit Wilde, puisque le

mouvement même de la réflexion esthétique, s'il n'est pas pure négativité, implique à notre sens le maintien d'une recherche de totalité. Dans la mesure où cette forme d'ironie cherche encore à donner forme à un monde auquel il est possible de prêter son assentiment, il nous paraît douteux qu'elle abandonne *tout à fait* la quête du paradis, si par « paradis » on entend le rêve de « *wholeness* ». Elle est peut-être seulement plus pragmatique, témoignant d'une conscience plus aiguë de la complexité et du caractère provisoire de ses formes. En ce sens, il est intéressant de noter que le terme utilisé par Wilde est le même que celui qu'utilise Lukács – du moins, selon la traduction qu'on en a – pour rendre compte de l'évolution de Wilhelm Meister : dans les deux cas, l'ironiste donne au monde son *assentiment*, et chez Goethe comme chez les postmodernes, cet assentiment est toujours paradoxal et fragile¹⁵.

Quoi qu'il en soit, les limites de l'une et de l'autre perspectives pourraient résider dans une volonté d'établir une correspondance trop étroite entre recherche de cohérence et action des personnages dans leur monde. Wilde, tout comme Lukács, définit ses formes d'ironie en fonction de la résolution – ou parfois de l'absence de résolution, comme c'est le cas dans l'ironie disjonctive – du problème posé par le/les protagoniste/s. En ce sens, ils prennent tous les deux implicitement pour modèle une logique traditionnelle du récit, où un conflit initie une quête, laquelle ouvre la voie à une série d'aventures qui mènent à un point culminant à partir duquel survient une résolution. Ce faisant, ils évaluent les écarts qui surviennent entre le déroulement de l'intrigue et les questions plus fondamentales qui traversent le roman à partir du modèle de base, au lieu d'interroger ces écarts en eux-mêmes. Chez Wilde, ce modèle est le récit satirique; pour Lukács, c'est le roman d'apprentissage. Ce sera notre hypothèse que ces écarts entre l'intrigue et la

¹⁵ Revues en fonction de la théorie de Lukács, les délimitations catégorielles de Wilde paraissent un peu artificielles. L'attribution à l'ironie médiate ou satirique d'une croyance sincère au caractère recouvrable de la norme perdue résulte peut-être davantage d'une commodité théorique que d'une réalité de fait. Wilde la situe au moins partiellement à l'époque romantique, qui nous paraît avoir un rapport plus complexe qu'il ne le suppose avec cette « norme » recouvrable. L'ironie disjonctive, du moins lorsqu'elle opte pour une solution esthétique comme c'est souvent le cas dans les œuvres analysées par Wilde, semble assez proche de l'ironie telle qu'elle apparaît dans les œuvres du romantisme de la désillusion dont fait état Lukács. Les formes de l'ironie seraient en somme bien moins déterminées historiquement que ne le voudraient et Lukács et Wilde.

réflexion qui se déploie dans le récit sont l'indice d'une facette essentielle de l'ironie, déjà présente dans la pensée des premiers romantiques, mais quelque peu escamotée par la suite. Nous tâcherons, par ailleurs, de montrer que les formes qu'adopte le retour à cette dimension romantique essentielle de l'ironie témoignent non pas d'un abandon présumé ou réel de la quête du paradis, mais bien au contraire de modes actuels de représentation « d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins [et de façon assumée], n'a pas cessé de viser à la totalité » (ROM, p. 49). Ce sera du moins le cas dans les romans qui nous intéresseront ici.

2.3 Ironie et connaissance

Cette dimension essentielle de l'ironie réside dans la nature de sa quête épistémologique, et notamment dans le lieu de la réflexion et l'ouverture fondamentale que celui-ci suppose. À cet égard, les quelques commentaires de Lukács sur Dostoïevski et sur Novalis témoignent peut-être d'une mécompréhension ou même d'un refus de certains principes épistémologiques déterminants pour la forme romanesque chez les premiers romantiques. Pour Lukács, on l'a vu, la signification formelle de la réflexion esthétique dépend étroitement de ce que celle-ci agisse comme médiation « positive » avec le monde extérieur :

Il est vrai qu'états d'âme et réflexion sont des éléments constitutifs de la construction pour la forme romanesque, mais leur signification formelle tient précisément à ce qu'en eux le système d'idées régulatrices qui est à la base de toute réalité peut se révéler et recevoir forme par leur médiation et, par conséquent, à ce qu'ils entretiennent une relation positive – fût-elle problématique et paradoxale – avec le monde extérieur. Lorsqu'ils ne sont plus pour eux-mêmes que leur propre fin, leur caractère non poétique éclate avec force, dissolvant toute forme. (ROM, p. 112)

Une telle affirmation suppose, dans le cadre du roman, que le sujet parvienne à une maîtrise du réel, ou du moins de certains de ses aspects, dans la mesure où il « crée l'objet et son monde environnant ». Sans une adéquation,

quelque problématique qu'elle soit, entre la réalité imaginée à partir des idées régulatrices et le monde extérieur tel que le représente le roman, la forme risque d'être dissoute. Cette adéquation dépend, comme on l'a vu, de l'intention éthique qui détermine la structuration, l'éthique de la subjectivité créatrice devant être « l'ultime principe unifiant » et devenir « évidente dans les contenus mêmes ». Lukács semble vouloir faire du roman une forme close, malgré tout.

Mais suivant la logique même de la philosophie de Lukács, le monde, par son caractère hétérogène et aléatoire, ne peut jamais être maîtrisé : par sa nature même il *doit* déjouer nos attentes. C'est peut-être parce qu'il met en scène cette conclusion logique, en proposant une « pure et simple vision de la réalité », que Dostoïevski n'est pas romancier. L'écrivain russe représente de façon trop évidente, sans doute, la disjonction entre les efforts des personnages qui cherchent à se situer face au monde et ce monde même qui, en soi, est sans volonté. La reformulation de l'hétérogène, dans *Les Frères Karamazov*, par exemple, ne fournit pas de base solide à l'action des héros, en ce sens que la « cohérence » du monde leur échappe, comme cela doit se produire chez les démons, selon la définition de Lukács. Les efforts d'Aliocha, d'Ivan ou de Mitia d'imprégner le réel des « contenus de leur nostalgie » sont voués à l'échec, car le monde « arrive » – le mot anglais serait « *happens* » – indépendamment de leur volonté. Le procès et la condamnation de Mitia ne sauraient apporter aux questions posées par les trois frères une réponse réelle, et la résolution de l'intrigue ne correspond pas à une résolution des problèmes fondamentaux qui troublent chacun des protagonistes, qui semblent davantage subir le monde que lui prêter une forme. Le mécanisme qui régit ici l'ironie est donc à définir autrement, bien que la définition générale que propose Lukács du roman reste très pertinente, en ce sens que chacun des frères représente une « idée » du monde – Bakhtine l'a bien montré –, étroitement liée à la question de la transcendance. Leurs efforts sont tendus vers une compréhension du réel à partir de leurs postures respectives, et leur démarche adopte la forme d'une alternance entre des perspectives qui s'opposent. Mais la finalité de cette structuration réside ailleurs. Que Dostoïevski, dans et par son écriture, développe

une réflexion de nature philosophique, voire métaphysique, nous paraît évident, mais celle-ci dépend moins de la mise en forme du monde extérieur dans le roman par la médiation des idées, que de la confrontation des visions respectives des frères, dont seuls les lecteurs peuvent appréhender la complexité. C'est avec eux que cette œuvre ouverte engage le dialogue; c'est eux qu'elle invite à poursuivre la réflexion.

Cette ouverture d'une réflexion à laquelle sont conviés les lecteurs nous paraît encore échapper à Lukács lorsqu'il reproche à des écrivains comme Novalis de n'avoir pu éviter le péril de la romantisation excessive du réel. L'« assentiment ironique à la réalité », écrit-il, dans le chapitre sur Goethe, ne peut être qu'un « stade intermédiaire », grâce auquel certaines « parties » du réel se trouvent idéalisées ou romantisées par la réflexion, alors que d'autres sont « abandonnées à la prose comme vides de sens » (ROM, p. 138). L'acceptation du monde extérieur ne peut être inconditionnelle tout comme le refus ne peut être total, puisque, d'une part, « ces objectivations de la vie sociale ne sont elles-mêmes que des occasions pour quelque chose qui les transcende de devenir visiblement et fructueusement actif » (ROM, p. 138-139), et d'autre part, la réalité doit conserver son autonomie et son caractère impénétrable par rapport aux « aspects et tendances subjectifs ». Dans cette visée d'équilibre entre l'intériorité et l'extérieur, ce « tact ironique qui caractérise la structuration romantique de la réalité », réside donc l'un des grands périls, à savoir « celui d'une romantisation du réel poussée jusqu'au point où il devient tout à fait transcendant à la réalité » (ROM, p. 139¹⁶).

Selon cette logique, Lukács reproche à Novalis sa volonté de « donner forme à une totalité achevée ici-bas de la transcendance devenue manifeste », proposant ainsi une stylisation proche des épopées chevaleresques dans un récit qui tend vers le conte. Cette forme de récit ne correspond pas à sa situation historico-philosophique, de telle sorte que, là où les écrivains épiques du Moyen Âge pouvaient recevoir « la présence illuminante de la transcendance », pour Novalis,

¹⁶ Le second péril étant, bien sûr, le fait de conférer au monde extérieur une substantialité qui lui est étrangère.

cette réalité féerique devient la fin consciente de sa création, en tant que restauration d'une unité brisée entre le réel et le transcendant. C'est pourquoi il ne parvient pas à effectuer une synthèse achevée et décisive. Le réel se trouve trop lourdement lesté par tout le poids terrestre qu'entraîne la privation de toute idée, et le monde transcendant, parce qu'il procède trop directement de la sphère philosophico-postulative de l'abstrait, est devenu trop aérien, trop vide de contenu pour que ces deux éléments puissent s'unir organiquement et donner forme à une totalité vivante. (ROM, p. 140)

Mais on peut se demander si, par la représentation d'une réalité féerique dans *Henri d'Offerdingen*, Novalis ne visait pas autre chose qu'une « synthèse achevée et décisive » (autrement dit : une forme close). L'unité convoitée du réel et du transcendant répond sans doute à d'autres préoccupations que celle d'une résolution stricte du problème de la séparation entre le sujet et le monde. Le choix, au contraire, de procéder directement de « la sphère philosophico-postulative de l'abstrait » situe le questionnement sur un autre plan, soit celui de la connaissance et des rapports de la conscience avec ce que les romantiques nommaient l'« infini ». Charles Le Blanc écrit à ce titre que Novalis cherchait à développer une « poétique de l'intuition intellectuelle » (FPM, p. 26, note). Sa création, autrement dit, visait la mise en forme – ou en *symboles*, au sens goethéen du mot –, grâce au travail de l'imagination, de cette connaissance immédiate que procure l'intuition. Rappelons que, chez les premiers romantiques, la « mission suprême » de la poésie universelle progressive était la « présentation de l'infinité de la vie ». En mettant l'accent sur la diversité des formes, cette « poésie » devait attirer l'attention sur la multiplicité des façons de connaître et, par conséquent, non seulement sur la diversité des objets, mais également sur la densité des significations que renferme *chaque* objet. Ceci dépendait du recours à une libre fantaisie et au « jeu ironique avec les formes poétiques ». Ainsi, le poète – lire ici : le romancier – pouvait viser le dépassement des consciences isolées et rétablir « l'infinie plénitude » voire « l'infinité de la connexion ». En d'autres termes, le merveilleux ou la romantisation du réel se voulait davantage un moyen de représenter une multiplicité de perspectives et de lectures possibles, plutôt qu'une solution plus ou moins figée qui vienne combler une faille existentielle. L'œuvre se devait, comme le rappellent

Lacoue-Labarthe et Nancy, d'être ouverte, signe d'un inachèvement qui plaçait chaque œuvre singulière dans une « vie de l'esprit » que tente d'atteindre la « pensée en commun » (AL, p. 69¹⁷). En ce qui concerne le roman de Novalis, la démultiplication des symboles qui résulte de la volonté de poétiser le réel reflète surtout une vision mystique du monde, où chaque objet reçoit une densité et une profondeur qu'il faut creuser afin d'atteindre une connaissance des choses secrètes.

En somme, la structure du roman, les aventures des protagonistes, leur mode d'être dans le monde et les contours qu'adopte le réel obéissent chez les premiers romantiques davantage à une réflexion sur la connaissance qu'à une volonté de donner forme éthique à une quête d'adéquation entre l'âme et l'action dans le monde. Leur démarche naît, bien entendu, d'une conscience du problème de la séparation, mais l'enjeu de leur pensée n'est pas en premier lieu le rapport du sujet au monde. Le caractère épistémologique de leur réflexion est étroitement lié à leur héritage idéaliste, comme Lukács l'a montré, là où il discute du fait que les formes poétiques prennent le relais des principes d'intelligibilité universels. Mais celui-ci ne tient pas compte des implications d'une perspective qui situe le savoir dans la mobilité et le jeu des formes créatrices. La résolution du problème de la séparation réside pour Schlegel et Novalis dans une réévaluation de la *nature* de la connaissance.

Cette dimension épistémologique de l'ironie nous semble occuper le premier plan dans nombre de romans contemporains, dont les questions fondamentales se posent à travers la confrontation des savoirs et des langages, de leurs modalités et de leurs limites. Il s'agit d'œuvres où, de façon manifeste, la totalité extensive de la vie n'est pas donnée de façon immédiate, et où les personnages rêvent de donner forme à un monde qui puisse correspondre à leurs idéaux – à moins que, fatalistes, ils aient abdicqué tout espoir. Mais une conscience aiguë du fait que le monde est peuplé de sujets qui rêvent tous d'un monde à l'image des « contenus de leur

¹⁷ Voir *supra*, p. 63-64.

[*propre*] nostalgie » rend problématique et invraisemblable une quelconque maîtrise, même paradoxale, du réel. Le jeu peut difficilement se jouer selon les règles de Lukács – en ce sens, il avait raison de voir en ces textes autre chose qu'un roman tel qu'il le définissait –, même si le point de départ est essentiellement le même.

Une telle réflexion sur la connaissance est nécessairement différente aujourd'hui de celle que préconisaient les romantiques, pour les raisons que l'on sait – poids de l'histoire, pièges du langage et de la conscience, incompatibilité des échelles de valeurs, etc. –, et que nous avons abordées en début de chapitre sur le thème de la complexité insurmontable. Mais, nous l'avons bien vu, la pensée romantique résulte aussi d'une conscience aiguë de la crise : suites de la Révolution française, implications de la pensée kantienne pour la subjectivité, et des découvertes récentes de la philologie pour la connaissance des époques antérieures, etc. Les constats qui ont amené les romantiques à s'interroger sur la nature de la connaissance et sur les modalités d'un savoir fiable, ne sont pas si éloignés de ceux qui incitent certains romanciers contemporains à développer par l'écriture une réflexion semblable. Lukács avait peut-être raison de situer l'ironie dans les œuvres qu'il étudiait à l'échelle des accommodements du sujet avec son environnement. Mais d'un point de vue contemporain, son idéal de « synthèse achevée et décisive » paraît à certains égards plus naïf que l'œuvre ouverte des romantiques d'Iéna, qui tend dans sa réflexion vers une « pensée autonome en commun », à laquelle son lecteur-critique est invité à participer.

2.4 Ironie et savoirs chez deux contemporains de Marie-Claire Blais

Soyons claire : il ne s'agit pas ici de définir une théorie générale de l'ironie romantique dans le roman contemporain, mais plutôt d'explorer certaines de ses manifestations chez des romanciers qui, comme Marie-Claire Blais, n'ont pas « cessé de viser à la totalité ». Il s'agit, autrement dit, de retrouver dans des textes récents des traces de l'épistémologie romantique qui semble définir la forme même de la narration blaisienne. Avant de montrer de quelles façons la romancière

québécoise réactualise le projet schlegélien, nous analyserons donc deux romans qui partagent d'importants traits communs avec la trilogie *Soifs* : ils situent la réflexion à l'échelle des savoirs et des langages, ainsi que dans une réévaluation de l'histoire; et ils sont l'œuvre d'écrivains qui témoignent de façon manifeste de fortes préoccupations d'ordre moral ou politique, lesquelles semblent être un puissant moteur d'écriture sans que l'on puisse pour autant leur attribuer l'épithète d'écrivains « engagés ». Nadine Gordimer, auteure, notamment, de *The House Gun* (1998), est une romancière et une essayiste d'origine sud-africaine réputée pour son militantisme anti-apartheid, et ce, à une époque où une bonne part de la population blanche « ignorait » le sort réservé à ses compatriotes issus des autres groupes ethniques. Timothy Findley, écrivain canadien récemment décédé, peut être envisagé, à l'instar de Blais, comme un moraliste déçu qui, dans sa vision intensément poétique, cède parfois à la tentation du didactique. Nous retenons ici son avant-dernier roman, *Pilgrim* (1999), notamment à cause de son traitement de la figure du Juif Errant, qui jouera un rôle clé dans nos analyses de la représentation de l'histoire dans la trilogie.

D'un point de vue général, le choix d'avoir recours à des œuvres issues de traditions littéraires différentes de celle de Blais tient en partie d'un postulat théorique. Le premier romantisme allemand est parmi tous les romantismes celui qui nous paraît déterminant pour la modernité occidentale, et pas seulement pour sa modernité esthétique. Plusieurs figures marquantes de la pensée des derniers siècles – Kierkegaard, Nietzsche, par exemple – et nombre de mouvements esthétiques importants – les avant-gardes, le surréalisme – héritent de façon plus ou moins directe des postulats du cercle d'Éléna. Si bien que les traces de la pensée romantique sont disséminées dans toutes les traditions littéraires de souche européenne. À cet égard, la découverte de constantes qui rapprochent, au-delà des particularités d'ordre culturel ou historique, un corpus diversifié atteste leur appartenance à cet horizon.

Selon Alan Wilde, l'ironie se situe à l'échelle de la perception et se définit comme une façon qu'a l'individu de répondre à une absence d'unité ou de cohésion

dans le monde. Le théoricien suggère ainsi que l'ironie a ses racines dans une zone en deçà du conscient, qu'elle est de l'ordre du réflexe. Notre postulat retient, tout en la situant à une autre échelle, une dimension importante du roman selon Lukács : l'ironie, telle qu'elle apparaît dans des textes comme ceux qui nous intéressent ici, est, au contraire, un principe actif, une sorte d'acte de résistance, qui a une double portée : non seulement l'ironiste vise-t-il à reformuler le monde en un tout cohérent, mais il cherche aussi à déjouer les fausses cohésions, et à un niveau discursif, il se méfie de toute doxa sur le monde, sur l'histoire ou sur le savoir. En tant que réflexe romantique de critique de la modernité, l'ironie s'érige contre des dimensions de notre réalité qui peuvent paraître incontournables et, à la manière de son ancêtre socratique, elle vise la mise en question constante d'idées reçues. On verra, de surcroît, que chez Marie-Claire Blais et Timothy Findley, elle ne se contente pas de constater l'existence d'une subjectivité en crise, mais s'en empare de façon à la transformer, paradoxalement, en forme libératrice.

L'intérêt de comparer l'usage de l'ironie chez ces trois romanciers ne tient pas seulement au fait que leurs oeuvres placent au centre de leur démarche la réflexion et la question du savoir. Elles posent, également, chacune à sa façon la question du rapport de l'art avec ce savoir, en interrogeant la possibilité que l'art serve d'intermédiaire entre le savoir et l'action, bref qu'il serve de modèle à une éthique. Chez Findley et Blais, la question est formulée de façon explicite, comme un enjeu de l'art en général et, par conséquent, du roman que nous lisons, en particulier, alors que chez Gordimer, elle est amenée en quelque sorte par la négative, mais de façon non moins décisive.

Du reste, dans *The House Gun*, l'enjeu épistémologique de l'ironie a l'intérêt de pouvoir être cerné de façon non problématique – ou du moins peu –, étant donné que le fait même de poser cet enjeu révèle d'emblée les éléments qui déterminent l'unité du récit, et ce, parce que le savoir est sa question principale. Ce sera donc la première œuvre analysée. Chez Findley, la densité, la multiplicité et l'hétérogénéité qui caractérisent le roman font en sorte que les principes qui régissent l'ironie romanesque sont plus dissimulés, plus étroitement liés aux effets

d'ambiguïté et à des considérations formelles et stylistiques – jeux de symétrie et d'opposition, de consonance ou de dissonance, ellipses et autres formes de ruptures, etc. Il s'agit d'une œuvre qui a de fortes affinités avec la trilogie, et son analyse nous permettra de dégager certaines hypothèses déterminantes pour notre propos sur les romans de Blais. Précisons du reste que, dans ce qui suit, notre attention sera portée vers la dimension philosophique et réflexive de l'ironie; faute d'espace, nous nous attarderons relativement peu à sa sémiotique.

2.5 *The House Gun*

Nous avons vu que, chez Lukács, le roman, en tant que forme ironique par excellence, ne peut se contenter de poser le problème; il doit lui trouver une résolution plus ou moins exemplaire, à travers la démarche du héros ou du moins par le biais du déroulement de l'intrigue. Si bien des récits contemporains suivent de plus ou moins près ce parcours type, il n'est pas certain que la résolution de l'intrigue corresponde toujours à une résolution du conflit réel. *The House Gun* (1998¹⁸), de Nadine Gordimer, est un exemple probant de ce type de récit, dans lequel la fin de l'intrigue laisse la question fondamentale ouverte, car la réponse proposée, celle qui amène la résolution de l'action, est une fausse réponse, formulée dans un langage inadéquat.

Publié en 1998, ce roman paraît quatre ans après la fin officielle de l'Apartheid. Sa trame de fond est une société bouleversée à la suite de l'abolition des mesures ségrégationnistes, une société dans laquelle les changements politiques, pour réels qu'ils soient, n'ont pas mené à la transformation escomptée des attitudes profondément ancrées, ni à la rectification du déséquilibre criant dans le partage des richesses. L'intrigue se déroule dans une grande ville, aux prises avec une forte violence née du ressentiment accumulé et de la persistance d'une pauvreté extrême, qui affecte encore en majorité la population noire.

¹⁸ Les citations tirées de ce texte seront suivies du sigle HG et du folio.

Sur cette trame de fond, la narration met en scène un couple blanc issu de la bourgeoisie, assez complaisant à son propre égard. Sans être militants – ils n’ont jamais voulu compromettre leur place et leur mode de vie –, Harald et Claudia Lindgard sont de ceux qui croient et ont longtemps cru à une égalité de principe et qui ont des valeurs dites « libérales ». Ils ont un fils de vingt-sept ans, Duncan, à qui ils ont tâché d’inculquer ces valeurs. Ils ont accueilli favorablement, bien évidemment, la fin de l’Apartheid, mais ce changement de régime n’a eu que peu d’effets sur leur vie de tous les jours, si l’on excepte les nouvelles politiques dans leur milieu de travail – elle est médecin et lui, cadre supérieur dans une compagnie d’assurances – et le fait qu’ils se soient retranchés dans un complexe domiciliaire hautement sécurisé pour se protéger contre la violence urbaine. Leur entourage est encore entièrement composé de personnes blanches, de classe aisée.

La vie de Harald et de Claudia bascule lorsque survient un drame jusqu’alors inimaginable : leur fils est accusé d’avoir tué, à l’aide de l’arme à feu qui devait servir de protection contre les intrus, un de ses co-locataires et amis intimes, Carl Jespersen, et ce, après l’avoir découvert en plein acte sexuel avec sa copine, Natalie James. Duncan reconnaîtra avoir commis ce crime, bien qu’il soit incapable de se souvenir du moment où il s’est emparé de l’arme, laissée sur la table la veille, pour la braquer sur son ami. Cette reconnaissance et le procès qui s’ensuivra marquent en quelque sorte, pour ses parents, la véritable fin de l’Apartheid et la première confrontation réelle du couple à une transformation des mœurs qu’ils n’avaient admise qu’en principe.

Avec ce drame, c’est leur contexte de vie, voire leur horizon d’attente qui volent en fumée. Tout ce qu’ils croyaient savoir sur leur fils et sur eux-mêmes, aussi bien en tant que parents qu’en tant qu’individus partageant les valeurs d’un cercle social donné, est spontanément mis en cause devant la nature incompréhensible du geste de leur fils. Ils se croyaient sans préjugés ethniques, mais le choix de Duncan de confier son sort à l’avocat Hamilton Motsamai, un homme noir, les ébranle profondément. Ils croyaient connaître leur fils et se connaître comme parents à qui leur enfant pouvait tout dire, mais découvrent peu à peu qu’ils ne savaient rien de

l'intimité de Duncan : ses co-locataires homosexuels, la liaison qu'il a eue avec l'homme qu'il a tué, sa relation complexe et déchirante avec Natalie, un personnage digne de la plus tourmentée des héroïnes de Dostoïevski. Ils croyaient enfin que leur place parmi les gens « respectables » de milieu privilégié reposait sur un socle solide, inébranlable, mais très rapidement, ils s'isolent de leur propre gré de leur ancien cercle, ne s'y reconnaissant plus. En somme, ils perdent d'un seul coup leurs assises et sentent qu'ils ne seront plus jamais ceux qu'ils étaient avant le drame : « no chance of remaining where they had been, surviving in themselves as *they were* » (HG, p. 127; l'auteure souligne).

La question fondamentale, qui traverse le roman, est celle de savoir comment leur fils, avec l'éducation qu'il a reçue et la vie qu'il a connue, a pu être amené à commettre un meurtre. Le fait de la poser contraint les parents du meurtrier à interroger non seulement leur connaissance d'eux-mêmes et de leur fils, mais, de façon plus essentielle, les possibilités et les modalités d'une connaissance de l'expérience d'autrui, voire de son expérience à soi. Tout au long du texte, il y a une insistance sur les savoirs de chacun et les siens propres, sur le cadre dans lequel il est possible d'y prétendre, ainsi que sur les limites des langages associés à tel ou tel savoir. Aussi les champs lexicaux de la connaissance et de la croyance sont-ils très importants : *to know, to understand, to suppose, to believe, etc.*, sont des verbes répétés à une fréquence parfois déconcertante, mais celle-ci ne semble que mieux souligner tout ce que les personnages ne savent pas, et ne pourront jamais savoir. Avec l'irruption dans la vie des parents de l'inimaginable, les laissant sans horizon reconnaissable, le fait même de pouvoir connaître quoi ou qui que ce soit semble profondément remis en question.

Le roman a une symétrie digne du théâtre classique. Dès les trois pages du premier chapitre – la plupart des chapitres font moins de dix pages –, le ton est donné et tous les éléments décisifs sont présentés : la vie protégée de tous les bouleversements que menaient jusqu'alors les parents dans leur complexe fortifié, la perte soudaine de repères et d'horizon qui fait sortir du domaine du connaissable, l'incompréhensibilité et l'insuffisance des langages devant une

situation qui échappe à tous les discours et toutes les explications. L'incipit est à la fois mise en situation et présage de ce qui est imminent : « Something terrible happened » (HG, p. 3). Ce quelque chose de terrible est vu à la télévision; il s'agit d'événements communiqués aux informations du soir, qui se déroulent dans des pays éloignés : Bosnie, Somalie, etc. On sonne alors à l'entrée du complexe. Malgré l'étrangeté de cette sonnerie imprévue à une heure aussi tardive, Harald et Claudia ne s'inquiètent de rien, jusqu'au moment où ils comprennent que ce visiteur inconnu, ami de Duncan, est venu leur parler de leur fils. À l'instant où surgit l'appréhension, déjà, se pose la question de la connaissance et du contexte dans lequel celle-ci peut avoir lieu :

What does he want?
Just said to speak to us.
Both at the same instant were touched by a live voltage of alarm. What is there to fear, *defined in the known context* of a twenty-seven-year-old in this city – a car crash, a street mugging, a violent break-in at the cottage. (HG, p. 4¹⁹)

Le sentiment d'appréhension les incite à s'accrocher à ce qu'ils peuvent comprendre et mesurer :

There's been an accident?
She's a doctor, she sees what the ambulances bring in to Intensive Care. If something's broken, *she can gauge* whether it can be put together again.

Mais lorsqu'on leur annonce que leur fils a été arrêté, tout commence à basculer, jusqu'au moment de l'« impact », lorsque le mot fatidique est prononcé : « The obscene word comes ashamedly from him. Murder » (*ibid.*). La question de ce qui peut être compris se pose de nouveau : « Everything has come to a stop. *What can be understood* is a car crash, a street mugging, a violent break-in » (HG, p. 5). On entrevoit déjà le problème de l'étrangeté et de l'insuffisance des langages : « So long as nobody moved, nobody uttered, the word and the act within the word could not enter here. » Tout repère est spontanément perdu, plus rien ne peut être

¹⁹ À moins d'indication contraire, dans les passages cités du roman, c'est nous qui soulignons.

mesuré, à tel point que même le calendrier n'est plus une source d'information fiable : « a new calender is opened. The old Gregorian cannot register this day. It does not exist in that means of measure ». Claudia y revient pourtant, dans un cri de panique qui laisse présager l'inadéquation de toutes les réponses à la question posée :

She has marked the date on patients' prescriptions a dozen times since morning but she turns to find a question that will bring some kind of answer to that word pronounced by the messenger. She cries out.

What day is today?

Friday.

It was on a Friday. (*ibid.* Les italiques sont de l'auteure.)

Par la suite, le texte se déploie comme une mécanique bien huilée, où tous les éléments semblent pensés par rapport à un tout. Mais l'unité du récit repose bien moins sur le déroulement des événements que sur la question fondamentale : comment leur fils a-t-il pu en venir là? En ce sens, le procès, pièce pourtant centrale de l'intrigue, représente seulement l'une des avenues abordées à la recherche d'une réponse toujours évasive.

2.5.1 De la dissolution du contexte à la perte des langages

Au fil des pages, la dissolution du contexte de vie des personnages est soulignée par des références répétées aux vieux contextes d'un savoir ou d'une action : « The period was dealt with on the only model within Lindgard's and his colleagues' experience : a remission in an illness about whose prognosis it is best not to enquire » (HG, p. 49); « Claudia, his mother, managed the half-hour within the format of her profession that she could summon, a surety no calamity could take from her; the confession of guilt a diagnosis » (HG, p. 61). Même le décor banal du quotidien devient étrange, possiblement suspect : « Everything in its customary place in the room; that in itself inappropriate, even bizarre » (HG, 19). La mise en cause de tous les schèmes familiaux révèle la perte progressive de maîtrise de personnages qui avaient jusqu'alors occupé des positions d'autorité. Ne subsistent

du quotidien d'avant la catastrophe que les gestes mécaniques aveuglément posés par des personnages ayant perdu tout moyen de comprendre, de se défendre, et même de parler en leur propre nom :

All that exists, in the silences between Harald and Claudia, is the fact of the life of their son. Every other circumstance of existence is mechanical [...]. Because of the old conditioning, phantom coming up from somewhere again, there is awareness that the position that was entrenched from the earliest days of their being is reversed : one of the kept-apart strangers from the Other Side has come across and they are dependent on him. The black man will act, speak for them. *They* have become those who cannot speak, act, for themselves. (HG, p. 88-89; l'auteure souligne)

L'ordre social et l'idéologie politique qui ont assuré leur position, et qui – ils le comprennent désormais – leur ont paru aller de soi, sont renversés, conduisant ainsi à une réévaluation des *a priori* les plus élémentaires, ceux-là qui ont déterminé leur compréhension du monde et de l'agir humain. Leur éthique personnelle et ses fondements moraux – l'humanisme laïque de Claudia, la morale catholique de Harald – révèlent leur inaptitude à rendre compte du tiraillement intérieur d'un être en crise :

All their lives they must have believed – defined – morality as the master of passions. The controller. Whether this unconscious acceptance came from the teachings of God's word or from a principle of self-imposed restraint in rationalists. And it can continue unquestioned in any way until something happens at the extreme of transgression, rebellion : the catastrophe that lies at the crashed limit of all morality, the unspeakable passion that takes life. The tests of morality they've known [...] are ludicrous. (HG, p. 102)

Face à la radicalité du geste posé par leur fils, la doxa voulant que la morale soit maître des passions ne peut plus tenir. Le langage d'une morale convenue ne peut pas rendre compte du mystère des élans intimes. Le manquement aux convenances est si extrême qu'il révèle l'inanité fondamentale de tels systèmes, en ce sens qu'il témoigne du caractère illusoire de la croyance en l'existence des deux sphères isolées de la raison et de la passion, principe élémentaire du rationalisme occidental. Tout compte fait, ce sont l'ordre social et la compréhension du rôle des individus qui s'y inscrivent selon le modèle européen qui paraissent s'effondrer

dans l'intimité de la crise. Aussi n'est-il pas étonnant que les deux figures les plus importantes dans la vie déréglée de ces parents soient des représentants de l'autre culture, des gens de l'« Autre Côté » qui ont une vision différente de la vie, c'est-à-dire l'avocat Motsamai et Khulu Dladla, ami intime de Duncan.

Toutefois, du mystère des élans intimes de leur fils, aucun langage ne semble pouvoir rendre compte. Hors de tout contexte connu, aucune réponse ne convient, bien que tout le roman soit une recherche obsessive de la clé du mystère, tant de la part des parents que de Duncan lui-même. En fait, il devient évident au fil des pages que les langages les plus courants dans le contexte d'un crime, depuis le discours factuel de la reconstitution des événements jusqu'à l'analyse psychologique de l'accusé, ne semblent même pas *connaître* la question telle qu'elle se pose aux parents. Ils sont les langages du « quoi » et du « pourquoi »; ils disent « comment » le crime a été commis, mais jamais « comment » le criminel a pu poser un tel geste. C'est ce que comprend spontanément Harald lorsqu'il apprend de la part de Motsamai que Duncan a avoué être l'auteur du meurtre. Cette mise en mots du geste posé et l'attention de l'avocat aux circonstances qui entourent le crime masquent plus de choses qu'elles n'en révèlent :

We know less than before. Motsamai didn't ask him the only thing that matters. To me – us. It's not why – that's all Motsamai's concerned with, that's the defense. It's also how. How could he do it. Duncan could bring himself *to do it*, take a gun and kill. He's you and me, isn't he, and we can't know, can we. Not because he's not going to tell Motsamai or us or anyone; it's something that can't be 'told'. (HG, p. 61; l'auteure souligne)

Les éléments du récit qui peuvent expliquer *pourquoi* ne semblent servir qu'à approfondir le mystère. Ainsi, la révélation de telle ou telle circonstance de la vie intime de leur fils fera dire au parents : « Discovery is not an end. Only a new mystery » (HG, p. 120).

2.5.2 Le procès : le dialogue de l'être et du paraître

Le tribunal est le lieu du choc le plus intense des langages et des versions du récit de Duncan. Le chapitre qui marque le début du procès s'ouvre sur le discours journalistique, à savoir sur le récit du meurtre comme fait divers. Plusieurs sont venus assister au procès de cet homme blanc de milieu privilégié, pour en connaître davantage sur un triangle amoureux qui a connu une fin tragique. Invoquant des préjugés mal dissimulés (« shallow-buried prejudices »; HG, p. 182), les journaux suggèrent que les événements sont le résultat des mœurs douteuses de personnes qui vivent dans une « commune », où cohabitent des Noirs et des Blancs, des homo- et des hétérosexuels. La réaction populaire au sensationnalisme journalistique témoigne du regard que porte la société sur le geste de Duncan, à partir d'une morale convenue et de préjugés courants.

Mais le tribunal est surtout la scène d'une joute ironique, au sens presque socratique du terme, où les deux avocats représentent les figures du dialogue de deux perspectives antithétiques. Le procureur tente d'obtenir une peine sévère pour Duncan en fondant sa plaidoirie sur la raison et les apparences, pour convaincre la cour, par l'argument du « bon sens », que le meurtre était prémédité. Motsamai, pour sa part, défend le geste de Duncan en insistant sur le mystère et les passions, et sur les forces inconscientes qui guident notre action. Pour l'avocat de la défense, le meurtre est le résultat d'un « *black-out* », c'est-à-dire d'une sorte de perte de conscience temporaire si radicale qu'elle met en doute la culpabilité même de l'accusé.

Comme en témoigne le procureur, le dialogue des deux positions au sein du procès porte sur la question de la capacité criminelle (« *criminal capability* »), l'accusé ayant reconnu être l'auteur du meurtre. Représentant une posture qu'on pourrait qualifier de « positiviste », l'avocat de l'État prétend que les preuves fournies à la cour sont claires : l'accusé est un homme très intelligent, en pleine possession de ses facultés, qui a tué de sang-froid un homme sans défense. Le fait qu'il ait posé ce geste quelque vingt-quatre heures après avoir été témoin de la relation sexuelle de Carl et de Natalie, « the individual he believed he owned, body

and soul » (HG, p. 202), rend peu vraisemblable la thèse de la perte momentanée de la conscience de ses actes. En effet, cette thèse peut se justifier lorsque l'individu agit sous le coup du choc; le délai qui intervient dans ce cas précis témoigne clairement de la préméditation rationnelle d'un acte vengeur. L'expertise que présente la psychologue behavioriste dans son témoignage appuie cet argument. Duncan est un « *brooder* » qui n'agit jamais sur un coup de tête. C'est un homme à qui la maîtrise de soi a été inculquée dès le plus jeune âge et, pour un tel type de personnalité, la journée d'inaction ayant précédé le meurtre ne pouvait être qu'une période de méditation sur l'action à entreprendre. Du reste, l'interrogatoire que mène le procureur auprès de l'accusé repose entièrement sur la capacité physique qu'avait Duncan de commettre le meurtre. Il défend l'argument selon lequel cet homme qui n'a pas l'habitude du maniement des armes n'aurait pu manipuler un revolver s'il avait véritablement perdu la conscience de ses actes. Ce passage est un des cas exemplaires d'une répétition déconcertante du verbe « to know » :

- You *know* this handgun?
- Yes.
- [...]
- I don't *know* in whose name it was licensed. [...]
- Did you *know* where it was kept?
- Yes. [...]
- You lived in the cottage, not the house; how did you *know* this.
- We all *knew*. We live – lived in the same grounds together. [...]
- You *knew* how to handle a gun.
- This one. It was the only one I'd ever touched. In the army, privates were trained on rifles. [...]
- And at what point did you see the gun?
- I *can't* say when.
- Was it before [...]
- I *suppose* so. I *don't* *know*.
- Did you *know* if the gun was loaded?
- I didn't *know*. (HG, p. 218-219)

À cet argument du « bon sens » qui fait appel à un savoir pratique, l'avocat de la défense oppose la perspective du pathos de l'amoureux fidèle et dévoué trahi – les mots de Motsamai sont : « *betrayed* [...] *out of his mind* » (HG, p. 162) – par sa copine et par son ancien amant. La majeure partie du témoignage de Motsamai

repose sur l'argument du mystère du déchaînement soudain des passions et sur la démonstration du caractère peu fiable de la version que propose Natalie des faits, vu son instabilité psychologique. Contrairement à la dimension un peu monolithique de la version rationaliste et béhavioriste des faits, Motsamai sait conjuguer les langages, manier des discours qui n'ont habituellement pas leur place sur la scène du tribunal, et, en maître de la rhétorique, jouer sur les présupposés et préjugés de ses auditeurs. Duncan est, en effet, un homme très intelligent et généreux, en pleine possession de ses facultés, qui a pris Natalie sous son aile après sa tentative de suicide et qui lui vouait un amour profond et désintéressé. Natalie est présentée comme une femme au tempérament instable, incapable de gratitude et profondément égoïste. Carl est le stéréotype de l'homosexuel, un homme désinvolte, volage et inconséquent, qui a laissé tomber Duncan sans égard pour les sentiments profonds que celui-ci lui portait. Ensemble, Natalie et Carl ont commis la pire des trahisons, et ce, au milieu du salon, comme s'ils voulaient être pris sur le fait. Le lendemain soir, Duncan, encore incrédule, s'est présenté de façon presque machinale à la maison, comme s'il avait besoin de revisiter le lieu du « crime », et confirmer qu'il n'avait pas rêvé la scène. Il trouve alors Carl sur le canapé, au repos, et ce dernier, toujours désinvolte, prend la situation à la légère et sert à Duncan un flot incessant de paroles dans lequel il finit par accuser Duncan de vouloir emprisonner sa copine. Lorsque son ami lui propose de boire un verre comme s'il s'agissait de discuter une aventure de tous les jours, le choc est tel que Duncan perd la conscience de ses gestes. Celui-ci rapporte la scène ainsi :

'Why don't you pour yourself a drink.' The words I heard out of a babble I couldn't follow anymore. That last thing I heard him say to me. I suddenly picked up the gun on the table. And then he was quiet. The noise stopped. I had shot him. (HG, p. 214)

Le psychiatre qu'a choisi Motsamai est un adepte de psychanalyse. Son argumentation repose sur deux principes illustrant les forces cachées qui régissent la conduite humaine, soit un conditionnement social et une détresse émotive liée à une indétermination sexuelle. D'une part, les forces qui conditionnent l'individu

dans une société dont l'excessive violence a entraîné une distorsion des normes sociales mènent à une banalisation de la violence. D'autre part, la « nature bisexuelle » de l'accusé est source de conflit de personnalité :

[Lindgard] had suffered emotional distress when he followed his homoerotic instincts and had a love affair which his partner, Jespersen, did not take seriously and broke off at whim. He overcame the unhappiness of the rejection and turned to the other, and probably dominant side of his nature, a heterosexual alliance, for which, again, he took on serious responsibility. Even more so, since the alliance was with an obviously neurotic personality with complex self-destructive tendencies for which, when crossed in what she saw as her right to pursue them, she punished him with denigration and mental aggression. When he saw her in the sexual act with his former male lover, he felt himself emasculated by them both. (HG, p. 229)

Comme tous les autres discours et langages convoqués qui, chacun, revendiquent l'autorité en la matière, celui-ci propose une version du pourquoi, bien qu'il fasse mine de rendre compte du comment, en reléguant la question de la capacité criminelle aux sphères de la responsabilité sociale et de la psychologie profonde.

Aux yeux de Harald et de Claudia, il devient évident que leur fils échappe à cette image composite de lui-même :

This is the model of their son put together, as a human being is comprised in X-ray plates and scans lit on a screen, by the dialectic method of a court and the knowledge of experts in the mystery of what is felt and thought and acted by the model. Duncan, led away for the judge's lunch break is the *doppelgänger*. How can they ask him, is this you, my son? (*ibid.*)

Les langages du droit et de la justice, ainsi que ceux de la psychologie tels qu'ils sont exposés dans le contexte du procès, ne peuvent rendre compte du mystère et expliquer quel drame s'est joué dans la conscience de leur fils. Tout au plus, ces langages peuvent proposer un double plus ou moins convaincant de l'accusé, aussi schématique qu'un rayon X. Ceci est d'autant plus vrai que le procès, à l'évidence, est moins le lieu de la recherche de la vérité, que la scène où se déroule une performance, terme qui survient à quatre reprises : « So it was all a *performance*, for them, for the judge, the assessors, the Prosecutor, even Motsamai. Justice is a *performance* » (HG, p. 237). Au fil des chapitres qui ont lieu au tribunal, les parents

sont confrontés de façon répétée à l'étrangeté des discours : « why is Duncan not in this story? / He is the vortex from which, flung away, around, is the court » (HG, p. 191); « Harald and Claudia watch the Prosecutor intently and hear his words without interpreting meaning; where is their son, what happened to their son, in these statements that turn him about as some lay figure, he is this, no, he's that? » (HG, p. 202); « Duncan was never in this place, never » (HG, p. 268). Cependant, il y était, au tribunal, et pendant le procès, sa présence semble « interrompre » tous les témoignages : « *it was not that, it was not exactly like that. Nobody here knows* » (HG, p. 236; l'auteure souligne), alors que même son propre témoignage n'explique rien : « he tells it by rote; it is something he has been told happened to him » (HG, p. 210).

Au final, dans la joute ironique du procès, c'est le plaidoyer pour le pathos et le mystère qui l'emporte, en ce sens, du moins, que Duncan recevra une peine peu sévère vu la gravité de son crime. Duncan n'a pas agi en pleine possession de ses facultés et si les co-locataires n'avaient pas laissé traîner le revolver sur la table, cet accident ne serait pas arrivé. Le juge maintient, toutefois, qu'il se doit d'imposer à l'accusé une sentence exemplaire de sept années de prison, car celui-ci s'est montré sans remords face à son crime. Cette question du remords sera l'occasion, dans l'un des derniers chapitres, d'une mise en cause radicale de la possibilité de connaître l'expérience et les sentiments d'autrui au moyen de quelques gestes convenus et des mots qui les désignent. Dans l'un des très beaux passages du roman, Duncan se rappelle l'affirmation du juge, sachant qu'elle représente pour ses parents une question restée sans réponse :

'He has shown no remorse.' *How could they know, any of them, what they have a word for. How could they know what they are thinking, talking about. Harald and Claudia, my poor parents, do you want your little boy to come in tears to say I'm sorry? Will it all be mended, a window I smashed with a ball? Shall I be a civilized human being again, for the one, and will God forgive and cleanse me, for the other. Is that what they think it is, this thing, remorse.* (HG, p. 281)

2.5.3 Le langage du mystère et le traducteur démiurge

La réponse venue des tribunaux est donc une fausse réponse, formulée en un langage qui, pour toute sa prétention à dire le vrai, se révèle incapable de *nommer* ce qui est véritablement en cause. Qui plus est, le tribunal tout comme la place publique – ici représentée par le discours journalistique –, en tant que hauts lieux symboliques de la civilisation, ne ménagent au sein de leurs codes et conventions établis aucun espace véritable pour la question.

Fait intéressant, dans le roman de Gordimer, le héros de Lukács, celui qui est en mesure d'investir de façon critique l'espace social, voire de le maîtriser en reconnaissant à la fois la nécessité et les limites des conventions qui le fondent, c'est l'avocat, Hamilton Motsamai. C'est lui le démon, le traducteur démiurge, qui sait se saisir d'une multiplicité de langages et les manier de façon ironique en tendant vers un but qui les dépasse. Ni Harald ni Claudia n'accédaient au démonique avant que cet acte à « l'extrême limite de la transgression » ne vienne les arracher à leur « accommodement [un peu] philistin » avec l'ordre extérieur (pour reprendre les termes de Lukács; ROM, p. 133). Et tout au long du roman, le démonique est un état qu'ils subissent, une marginalisation absolue qui ne mène à aucune résolution du problème. Si Duncan accédait, pour sa part, au démonique, son meurtre témoigne, en quelque sorte, de son incapacité à négocier un équilibre entre la recherche de signification et l'adaptation aux contraintes du monde. Motsamai, au contraire, est le sorcier – le mot employé par Duncan est « *wizard* » (HG, p. 283) –, celui qui a su profiter de sa situation intermédiaire entre les cultures noire et blanche pour accéder à un savoir privilégié. Il est vrai que ses oracles ne sont pas de la variété de ceux que l'on retrouvait à Delphes, pas plus que son savoir n'est véritablement tiré de la sphère des essences. Sa « *special intelligence* » est d'ordre pragmatique : « *He knows what he wants, what will serve* » (HG, p. 98; l'auteure souligne). Motsamai sait, en quelque sorte, *traduire* le langage du mystère, peut-être même sans le comprendre, pour le rendre efficace dans l'espace public, et plus précisément, au tribunal.

Il ne semble exister, de fait, qu'un seul langage qui puisse permettre d'expliquer, ou à tout le moins, d'entrevoir le mystère : celui des écrivains. Au fil du roman, certaines citations choisies de *L'Idiot*, de *La Montagne magique* ou des *Somnambules* paraissent offrir à Harald une sorte de saisie de l'énigme. Ce sont toujours des formules paradoxales, comme celle de Dostoïevski, reproduite dans un carnet de Duncan, où Rogozhine explique que Nastasya – ici, un double de Natalie – se serait noyée il y a longtemps s'il n'avait pas été là : « She doesn't do that because, perhaps, I am more dreadful than the water » (HG, p. 47). La vérité la plus dissimulée, en ce sens, ne saurait s'exprimer que par le biais de l'ambiguïté et du paradoxe, tout comme le prétendait Schlegel. Harald voit dans ces passages « the substance of writers' imaginative explanations of human mystery » (HG, p. 71). Aux yeux de Duncan, toutefois, ils sont bien plus qu'une explication imaginative²⁰ : pour le fils, qui a expérimenté de près la découverte de ce qu'il ne croyait pas « avoir en lui²¹ », l'écrivain est véritablement un démon, détenteur d'un savoir occulte. Aussi dira-t-il, au sujet d'une citation de Thomas Mann selon laquelle il est absurde que le meurtrier survive à sa victime, l'acte de tuer faisant en sorte qu'ils soient liés l'un à l'autre pour l'éternité : « Writers are dangerous people. How is it that a writer knows these things ? » (HG, p. 282). Plus loin, il croit trouver déjà chez Homère l'indice d'un savoir détenu de tout temps par les écrivains. Lisant le récit du meurtre d'Antinoüs par Ulysse, il se dit :

I've found out that you think [the moment you put your hand out to do it] is a *discovery*, it's something that you come to that has never been known before. But it's always been there, it's been discovered again and again, forever. Again and again, what Odysseus did, and what Homer, whoever he was, knew. Violence is a repetition we don't seem able to break. (HG, p. 293-294; l'auteure souligne)

La citation suggère que ce savoir essentiel que détiennent les écrivains est un savoir qu'il est impossible de partager réellement, de transmettre au fil des

²⁰ En supposant que ce mot n'a plus le sens fort que les romantiques lui accordaient.

²¹ Voir HG, p. 156 : « What there was, is, in himself he did not know about, [his parents] certainly did not, cannot know. The clever lawyer must make up an explanation. »

génération. Le littéraire est ici un démon, certes, comme le veut Lukács, mais son savoir n'est communicable que dans les espaces intimes, en retrait du monde de la convention. Hors de cet univers, il est sans efficacité. Il y a peut-être là une différence significative dans le rapport contemporain au roman, si on le compare à celui que définit la philosophie romantique : chez Nadine Gordimer – et ce sera le cas aussi bien chez Timothy Findley que chez Marie-Claire Blais –, on retrouve cette conviction romantique que le « poète » accède bel et bien à un savoir essentiel, mais on comprend à partir du cas de Duncan que si la communication de ce savoir est parfois possible, elle est condamnée à n'avoir qu'une zone bien restreinte d'influence.

C'est une telle conscience que paraît exprimer le personnage à la fin du roman. Il sait qu'il a posé un acte définitif qui lui inspire un « remords » si profond et essentiel qu'il ne saurait s'exprimer par le biais de certains gestes et paroles codés, censés signifier le repentir. Il sait aussi qu'il pourrait se « confier » (le mot apparaît entre guillemets dans le texte) au sorcier Motsamai et que celui-ci saurait traduire l'expérience de son client en un langage qui lui obtiendrait plus rapidement sans doute une rémission de peine. Mais s'il le faisait, Duncan perdrait l'espace de la prison, du moins en tant que lieu où sa connaissance du mystère, et par conséquent de lui-même, demeure entière : « But then all this that I live would be taken away from me; I couldn't endure, without it, this space made for it » (HG, p. 283). S'il cherche à transformer le savoir né de la contemplation en un savoir efficace hors de l'espace intime, plus rien de ce qu'il vit pendant son séjour en prison n'aurait de sens; ce savoir même perdrait aussitôt toute efficacité.

Si la résolution de l'intrigue permet au principal intéressé d'atteindre une sorte de résolution du mystère, la synthèse qu'elle représente est, du point de vue du roman, une fausse synthèse, dans la mesure surtout où les protagonistes de ce récit sont les parents et non le fils. Avant les derniers chapitres, le lecteur accède bien rarement à la pensée de Duncan : « He is the vortex from which, flung away, around, are all » (HG, p. 151). D'ailleurs, comme pour mieux signaler le caractère intransmissible du savoir de Duncan, les chapitres qui lui sont consacrés après le

procès renferment les seuls passages (si l'on excepte un « chapitre » de quinze lignes qui survient juste avant le début du procès) où la voix de l'instance narrative hétérodiégétique s'efface devant le discours intérieur d'un personnage, en le laissant mener un monologue intérieur à la première personne. Par leur mode d'énonciation même, ces passages sont isolés du reste du roman à la façon du personnage entre les murs de sa prison, comme si, dès que l'attention se porte à la figure au centre du vortex, ce sont tous ceux qui gravitent à sa périphérie qui, forcément, disparaissent. Il s'agit, en définitive, d'un espace sur lequel aucune des explications proposées au fil des pages, qu'elle soit juridique, sociale, politique ou psychologique, n'a de prise, parce qu'aucune d'entre elles n'est en mesure de situer dans son contexte le meurtrier et son geste impensable.

2.6 *Pilgrim*

Timothy Findley est un écrivain dont la lecture pose plusieurs défis au critique. Adepte d'un procédé qui évoque l'arabesque, il se livre dans ses textes à de multiples jeux de symétrie, de mise en parallèle et d'inversion qui peuvent paraître, au premier abord, purement aléatoires, à l'instar de la fantaisie romantique. Son style, en outre, est déconcertant dans la mesure où ses romans – nous pensons notamment à *Headhunter* (1993) et à celui que nous étudions ici, *Pilgrim* (1999²²) – opposent souvent la précision du détail à l'indétermination de l'ensemble. Portant parfois à la limite de la complaisance un don évident pour le « figuratif », au sens pictural du terme, l'écrivain propose un récit composé de tableaux aux traits vifs et aux contours nets, qui semblent autant de micro-récits autonomes liés par une temporalité ténue et des motifs et des thèmes récurrents dont la signification n'est jamais moins que paradoxale. Dans la trilogie *Soifs*, comme nous le verrons au chapitre suivant, l'hétérogénéité, le fragment et les jeux de symétrie et d'opposition sont d'emblée inscrits dans une continuité formelle : cohérence de la

²² Les passages cités du roman seront suivis du sigle P et du folio.

perspective narrative, dimensions picturale et musicale du style, multiplication des jeux de répétition. La forme assure ainsi une cohésion à l'ensemble, au-delà de l'éclatement de la temporalité et des nombreux effets d'ambiguïté et d'indétermination. Dans *Pilgrim*, le « liant » est plus difficile à identifier, puisqu'il est sans support formel clair. Les principaux jeux d'opposition et de symétrie sont manifestes – à commencer par le plus important, celui qui met en vis-à-vis le personnage de Pilgrim, en tant que modèle du Juif Errant avec sa mémoire millénaire, et la théorie jungienne de la conscience –, mais la nature de la relation qui unit ou oppose chaque élément est toujours énigmatique. L'analyse des mécanismes de l'ironie – cette « forme du paradoxe » qui traverse le roman de Findley – permettra de montrer en quoi l'indétermination formelle est *déterminante*. Nous verrons que celle-ci apparaît comme le signe d'une saisie irrémédiablement fragmentaire de la mémoire historique qui, lorsque mise en opposition avec la continuité d'une mémoire d'immortel et l'exigence qu'elle renferme, scelle le destin du témoin impuissant.

2.6.1 Quelques mots sur l'intrigue...

Le protagoniste, Pilgrim, est un homme sans autre nom, d'origine britannique, âgé d'environ 50 ans. En avril 1912, il est admis à la clinique Bûrgholzli en Suisse, institut psychiatrique pour personnes de classe aisée, après une énième tentative de suicide. Lors de ce dernier essai – il s'est pendu –, et comme cela a été plus d'une fois le cas, le personnage a été déclaré cliniquement mort avant de se ranimer au bout de quelques heures. À la clinique, il est pris en charge par le docteur Carl Gustav Jung. Pendant les premières semaines de son séjour, il reste muet; l'on ne découvre des bribes de son histoire que par l'accès à des entrées de son journal intime, remis entre les mains de Jung par Lady Sybil Quartermaine, amie très proche de Pilgrim, avec laquelle il entretient une relation mystérieuse. À douze ans, elle aurait « découvert » Pilgrim, qui en avait alors dix-huit, couché sous un arbre dans le jardin familial (P, p. 40-41). Tout comme le protagoniste, qui a une

marque en forme de papillon entre les omoplates, elle a une étrange tache de naissance, qu'elle maudit (P, p. 43). Elle remet, dans un premier temps, un seul journal au docteur Jung, mais ayant été avertie par un mystérieux couple du nom de Messenger que sa mission est terminée et qu'on la « rappelle », elle envoie au psychiatre l'ensemble des volumes accompagné d'une lettre qui annonce sa mort prochaine. Elle périt le jour même lorsque sa voiture est emportée par une avalanche dans les Alpes. Par la suite, les journaux intimes du protagoniste demeurent la source principale d'information sur la vie (ou, plutôt, les vies) du personnage. À la fin du XV^e siècle, on le voit côtoyer Léonard de Vinci, dans la peau d'Elisabetta Gherardini, qui, à son mariage, devient Elisabetta *Giocondo*. Au XVI^e siècle, il est Manolo, un jeune berger handicapé et simple d'esprit qui s'éprend de Thérèse d'Avila.

Devant son propre reflet fragmenté, tel qu'il se voit dans un miroir brisé, Pilgrim décrit ainsi son expérience au « Herr Doktor » Jung :

All the thoughts and experiences of the world, » he whispered, « have been etched and moulded here... the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of medieval times, the return of pagan ideals, the sins of the Medicis and the Borgias... I am older than the mountains beyond those windows, and like the vampire I despise, I have lived many times, Doctor Jung. Who knows, as Leda I might have been the mother of Helen – or, as Anne, the mother of Mary. I was Orion once, who lost his sight and regained it. I was also a crippled shepherd in thrall of Saint Teresa of Avila; an Irish stable boy and a maker of stained glass at Chartres. I stood on the ramparts of Troy and witnessed the death of Hector. I was at the first performance of *Hamlet*, and the last performance of Molière, the actor. I was a friend to Oscar Wilde and an enemy to Leonardo... I am both male and female. I am ageless, and I have no access to death. (P, p. 238)

Confronté aux mystères qui s'accroissent autour de son patient, Jung est tenté de croire à son récit, allant jusque à déclarer, lors d'un moment d'inspiration : « I do believe him, [...] I do believe. For if I could not, I would perish untried » (P, p. 245). Mais cette « croyance » est toute théorique, dans la mesure où elle mène, pour Jung, à l'intuition première grâce à laquelle il élaborera sa théorie de la conscience : « I can know what I never had to learn. And I can remember what I never myself

experienced » (P, p. 260); et plus loin, « All time – all space – is mine. The collective memory of the whole human race is beside me, sitting in this cave, my brain » (P, p. 268). Le psychiatre continue par la suite d'envisager ces étranges souvenirs – ou du moins le fait que Pilgrim y prête foi – comme le symptôme de la folie de son patient.

Vers la fin du roman, peu avant de réussir son évasion de la clinique, Pilgrim se confie longuement à Jung, lui expliquant que ses nombreuses vies ne sont pas le fait de réincarnations, mais de passages d'un corps à l'autre, à travers lesquels il demeure toujours la même personne. Il « naît » toujours à 18 ans. Il explique aussi qu'il a été, dans l'Antiquité, un vieil aveugle voyant du nom de Tirésias, et que Lady Quartermaine – *Sybil* – était un oracle qui avait pour mission d'être son témoin, sa protectrice et son lien avec les « Autres ». Son rappel fait croire à Pilgrim que ce sera peut-être son tour, enfin, de quitter ce monde (P, p. 401-406). Dans les derniers chapitres du récit, le personnage disparaît, après avoir plongé sa voiture dans la Loire. Le lecteur ne saura pas s'il a réussi cette fois son pari, mais deux indices portent à croire que ce n'est pas le cas : un rêve prémonitoire dans lequel il s'est vu dans la peau d'un soldat sur un champ de bataille (rappelons que nous sommes en 1912); et le fait que son corps, contrairement à celui de Sybil, n'est jamais retrouvé.

Peu après cette disparition, Jung reçoit une lettre signée de Pilgrim, et expédiée par son serviteur, dans laquelle on lit :

You have pondered the question of whether there might be what you called in my presence once : *the collective unconscious of humanity*, a phrase I believe you coined. Clearly, Herr Doktor Duncie, the answer is yes – for I am living proof of it. I have been present at every turning of humanity's fortunes and, as I have attempted to impress upon you, the burden of the *collective unconscious* has been, for me, doubly unbearable – since in all my time the human race has steadfastly turned away from the gravity of its own warnings, the integrity of its own enlightenment and the beauty of its own worth.

The evidence is overwhelming. At every given opportunity, we have rejected the truth of our collective memory and marched back into the flames as if fire were our only possible salvation. [...]

The point I am making is this : your *collective unconscious* is already proven worthless. (P, p. 468)

Pilgrim apparaît pour la dernière fois, à la fin de l'épilogue, dans un rêve prémonitoire, qui s'inspire de ceux qu'aurait connus le Jung réel à la veille de la Première Guerre mondiale. Il prend alors l'aspect d'un vieil homme sage pour livrer un message paradoxal :

All things are forever. Nothing shall be that has not been.
 [...]

The world [...] ends every day – and begins the next. [...]

And I [Jung] wondered : after so many beginnings – can there be another?

And then I woke, and it was now.

Now. *And now is all we have. Now – and now again and nothing more.* (P, p. 480-481; l'auteur souligne)

Cette dernière phrase fait écho à une formule qu'emploie Pilgrim à la fin de sa lettre : « I don't believe in eternity. I believe in now » (P, p. 469). Une telle insistance sur le moment présent doit retenir l'attention, d'autant qu'elle survient en excipit du roman et que la formule, étant associée à l'idée selon laquelle tout ce qui est a existé de tout temps, renvoie d'emblée à autre chose qu'une simple négation de l'existence du passé et de l'avenir.

2.6.2 Pilgrim en Juif Errant : la totalité inutile

Bien qu'il ne soit pas explicitement associé à la figure du Juif Errant – l'homme condamné à errer éternellement sur terre pour avoir refusé de reconnaître le Christ sur le chemin du Calvaire –, Pilgrim – le pèlerin – cumule plusieurs traits qui lui sont associés²³. Condamné à l'immortalité, et ayant été, au gré de ses déplacements incessants, présent à chaque tournant de la « fortune » humaine (« every turning of humanity's fortunes » [P, p. 238]), il symbolise l'histoire conçue comme totalité et représente la mémoire du monde. Il est, comme le Juif Errant, figure de révolte contre un sort injuste, de même que symbole de la soif de rédemption de l'humanité et de l'incapacité de celle-ci, voire de son refus de se saisir du savoir que lui lègue sa mémoire collective. Son association à la figure de

²³ On trouvera un portrait détaillé de la figure au chapitre IV, p. 234-237.

Tirésias ajoute, par ailleurs, une dimension particulière à cet homme éternel, en ce qu'elle introduit dans le texte le rapport de la cécité et de la vision²⁴. Sur ce point, à l'occasion d'un dialogue de Pilgrim avec Jung, le texte insiste :

« You speak of a Spanish shepherd and an old blind man. Can you tell me who these people are – or were? »

« The old blind man you will know. His name – my name – was Tiresias. »

[...]

Jung closed his eyes. Tiresias had been sentenced by the gods to live forever²⁵. And, like Cassandra, he had been a seer – but blind.

A seer – but blind.

As if reading Jung's mind, Pilgrim said : « the priestesses at Delphi were blinded by smoke. It was deliberate. They sat on pans above the fire below and offered up the voices of the gods, most especially, Apollo. Cassandra, on the other hand, was sighted, and as a consequence, no one trusted her pronouncements. She was condemned never to be believed, even though time and time again, she was proved to be right. I know that. She was my friend. » (P, p. 402; l'auteur souligne)

Jung comprend alors à quoi son patient veut en venir : « And you, he said, were you condemned never to be believed? » Ce détenteur privilégié du savoir du monde, témoin par excellence qui, comme le Juif Errant, sait tout du passé pour l'avoir vu, est condamné à n'être jamais cru, parce que, à l'instar de Cassandre, il ne porte aucun des stigmates qui doivent marquer les êtres qui accèdent au démonique.

En sa qualité d'allégorie de la mémoire collective jungienne, Pilgrim opère deux types de déplacements. Le premier survient grâce à l'amalgame de l'inconscient collectif de Jung et de l'expérience humaine du temps et de l'histoire, lequel fait de cette expérience une totalité non linéaire, dans laquelle les strates du temps sont contiguës et en viennent à se juxtaposer les unes aux autres. Déjà, la

²⁴ Comme Tirésias, Pilgrim connaît aussi l'expérience des deux sexes, un autre point important, mais sur lequel nous n'aurons pas l'occasion d'insister.

²⁵ On ne sait trop ici si Jung se souvient mal de sa mythologie grecque ou s'il interprète les paroles de Pilgrim comme une « révélation » d'un aspect jusqu'alors inconnu du personnage mythique. Quoi qu'il en soit, on peut penser qu'ici Findley « triche », car la seule condamnation éternelle connue qu'ait subi Tirésias, à moins d'erreur de notre part, est celle que lui impose Dante dans *La Divine comédie*, laquelle est, bien sûr, posthume. Dans le Chant XX de *l'Enfer*, on le retrouve dans le 4^e bouge avec les devins et les jeteurs de sort : il est condamné à marcher pour toujours la tête tournée vers le dos, parce que, dans la vie, il a cherché à prédire l'avenir. Voir Dante, 1965, p. 1004-1006 ; lignes 10-15, 40-45. Il est vrai qu'exception faite de son caractère posthume, ce sort ressemble fort à celui du personnage de Findley, ce dernier n'ayant plus comme Tirésias vivant une connaissance du futur, mais bien plutôt du passé.

description non linéaire de Pilgrim de sa propre expérience, citée quelques pages plus haut, suggère un temps représenté selon le mode associatif de la mémoire. Mais c'est grâce au discours de Jung sur l'inconscient que ce déplacement s'opère de la façon la plus nette. Au cours du roman, le psychiatre se représente à plusieurs reprises la psyché comme un (non-) lieu qui échappe aux contraintes spatio-temporelles : « the life of the psyche requires no space and no time... it works within its own frame – limitless » (P, p. 127); « All one [...] All one place and all one time [...] It is how we see – that's all that matters [...] All time – all space – is mine. The collective memory of the whole human race is beside me, sitting in this cave, my brain » (P, p. 268). L'histoire telle que la conçoit, voire que l'incarne Pilgrim est une mémoire partagée que chacun possède sans même l'avoir vécue.

Une telle représentation de la mémoire historique prête l'une de ses significations à l'énigmatique « now is all we have », lequel renverrait ainsi à l'unité postulée de l'expérience humaine, accessible par la conscience. Ainsi représentée, cette expérience relève d'un temps immémorial, hors du temps; elle est du domaine du mythe. L'une des citations données en exergue, tirée de la préface de *La Montagne magique*, de Mann, semble aller dans ce sens : « Our story... is much older than its years, its datedness is not to be measured in days, nor the burden of age weighing upon it to be counted by orbits around the sun; in a word, it does not actually owe its pastness to *time*. » Il est manifeste que cette totalité que représente Pilgrim, en tant qu'elle cumule l'histoire, l'expérience et l'agir humains, dépend largement du religieux, c'est-à-dire de la forme que prennent la croyance au mystère et le désir de l'infini. On aura noté, à cet égard, que la description que fait Pilgrim de ses nombreuses vies s'ouvre sur le thème des croyances spirituelles : « All the thoughts and experiences of the world [...] have been etched and moulded here... the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of medieval times, the return of Pagan ideals » (P, p. 238). La totalité, dans un esprit romantique, est définie par le mystère; elle est, en quelque sorte, l'être du mystère.

Grâce au second déplacement, Pilgrim fait d'un principe théorique le lieu d'une réflexion d'ordre moral. Lorsqu'il affirme dans sa lettre finale être la preuve

vivante de sa théorie, il est manifeste qu'il ne cherche pas à se porter à la défense des détracteurs de Jung. Il voudrait faire plutôt de l'inconscient collectif le lieu d'une réflexion sur l'histoire et sur l'agir humains, dans une perspective qui conçoit la remémoration comme le moyen maintes fois ignoré d'atteindre la rédemption : « At every given opportunity, we have rejected the truth of our collective memory and marched back into the flames as if fire were our only possible salvation » (P, p. 468). Pilgrim incarne avant tout le potentiel salvateur que l'humain possède en propre, mais qu'il se refuse à reconnaître. C'est dans ce déplacement que réside le paradoxe de la relation qui unit Pilgrim à la pensée jungienne. Le psychiatre situe ses raisonnements dans le domaine d'une psychologie des profondeurs, aux accents métaphysiques. Pilgrim ne dément pas la justesse de la théorie, bien au contraire, mais fait de l'insistance sur le « maintenant » une préoccupation morale. D'où cette assertion paradoxale selon laquelle la théorie de Jung est inutile : le « maintenant » du temps total d'une remémoration salvatrice rivalise ici avec le « maintenant » du temps fragmentaire de l'oubli plus ou moins volontaire, et le refus de l'humanité de se servir du premier comme principe d'action lui enlève toute efficacité. La totalité a beau « être » – comme Dieu « est » (tel que l'affirme Emma Jung à son mari²⁶), à la manière de l'être métaphysique essentiel de Lukács –, elle est néant si l'humanité choisit de l'ignorer. C'est du moins ce que semble dire Pilgrim, qui est lui-même inutile tant que personne ne reconnaît l'expérience qu'il incarne. De ce point de vue, Jung est le premier coupable : « your *collective unconscious* is already proven worthless. You, Herr Doktor Bumble, turned your own back on it when you confronted me and refused to believe » (P, p. 468).

2.6.3 Le témoin impuissant face à l'aveuglement (volontaire) de l'acteur

Le motif central de l'ironie romanesque réside dans l'opposition de la cécité à la vision et, plus précisément, dans les formes de savoir et d'action que l'une et l'autre posture induisent, telle qu'elles s'articulent dans l'opposition du personnage

²⁶ « "God is," said Emma, nearing sleep. "You know that, don't you" » (P, p. 308).

de Pilgrim à celui de Jung, et plus largement aux figures de génie. Dans presque toutes ses incarnations, Pilgrim occupe le rôle de témoin de personnages marquants de l'histoire : modèle de Léonard de Vinci, compagnon de Thérèse d'Avila, patient de Carl Jung, etc., et en sa qualité de témoin, il est généralement l'accusateur, représentant en quelque sorte le contre-discours impuissant face à ceux qui font l'histoire. Il est celui qui *connaît la totalité* pour l'avoir *vue*, mais qui est incapable d'agir. À l'inverse, les « génies », du moins est-ce le cas de ceux qui sont représentés dans le texte, ont des intuitions fulgurantes du tout, et infléchissent avec leurs oeuvres le cours de l'histoire, mais ils agissent *aveuglément*, parce que leur perspective est trop limitée et leurs gestes toujours fonction de leurs propres intérêts. De Vinci et Jung sont, en effet, représentés comme des êtres souvent exécrables, profondément égoïstes, qui ne s'intéressent aux autres que dans la mesure où ceux-ci peuvent leur servir²⁷.

Le personnage de Léonard de Vinci est introduit dans le récit d'une façon qui en fait d'emblée un double (inversé) de Pilgrim. Lorsqu'il apparaît pour la première fois, sur la place de l'église Santa Maria Novella, à Florence, en 1497, il est le mystérieux « pèlerin », grand, à l'allure princière – tout comme le protagoniste –, qui survient juste après l'assassinat par la foule affamée d'une femme pauvre accusée d'avoir volé du pain. Ayant nourri les chiens sous les yeux de cette même foule, il trouve la femme tuée et s'installe auprès d'elle afin de faire un croquis de sa main, coupée par la brutalité de ses assaillants. Elisabetta Gherardini, témoin impuissant du meurtre, constate que le caractère tragique de la scène n'émeut point le pèlerin, qui a soigneusement évité les dégâts de la famine et de la peste qui sévissent à l'époque :

Nothing could be done. In December's riots, when the granaries at last stood open to be emptied, mothers and children had died between each other's feet. And still, until now, it had rained – and after the rains, the

²⁷ Pour sa part, Jung délaisse, au long du roman, les patients qui ne lui apportent plus rien, comme la comtesse Blavinskeya – qui connaît une fin tragique à la suite de cet abandon –, et reçoit de façon sélective et intéressée l'information qu'ils lui transmettent : il cesse, par exemple, de lire les journaux de Pilgrim après qu'il en a tiré son intuition d'un inconscient collectif, laissant cette tâche à son épouse.

chilling winds; the mud; the scavenging, terrified dogs; the terrified, scavenging humans – and the only thing unafraid was the Plague. Tomorrow, at Carnival's end, another Bonfire of Vanities, followed by another Lent, another Easter. Christ would die again and nothing would change – except, perhaps, for the worst. All of this, Leonardo had carefully avoided during his sojourn in Milan, where he spent his hours designing masks and costumes for a ball. Here, in Florence, his focus had closed at once on a human hand and a dying dog. (P, p. 172)

En d'autres termes, le célèbre artiste et penseur de la Renaissance, qui se proposait d'élaborer une science du monde « visible » (Chestel, 2005²⁸) ne voit, dans cette scène, que les détails qui servent son génie, alors que Betta, dans son rôle de témoin, ne peut échapper au plan d'ensemble. Celle qui sera la Joconde, qui fait d'ailleurs les frais du côté obscur de ce génie²⁹, devient son témoin accusateur (« I was [...] an enemy to Leonardo », disait Pilgrim [P, p. 238]).

À la pensée scientifique (ou du moins qui se réclame d'une autorité au sein d'une discipline dite « scientifique ») de Jung et de Vinci, le protagoniste oppose une réflexion d'ordre moral, partageant peut-être avec le romancier et historien américain, Henry Adams, un dédain pour la montée de la pensée rationaliste. Ce dernier correspondait avec Pilgrim, historien de l'art jouissant d'une certaine réputation, au sujet de ses écrits sur Chartres : « [Adams] was fascinated by the Englishman's informed response to his own exploration of what he called *the last great age of understanding before reason intervened* » (P, p. 451; l'auteur souligne). Homme de la Renaissance, de Vinci serait, de ce point de vue, le représentant du premier âge de la décadence, et Jung, à l'aube de la Première Guerre mondiale, celui de la dernière grande époque de la foi dans un progrès induit par la rationalité scientifique.

Pourtant, malgré leur qualité de représentants de leur époque, les deux hommes ont un statut particulier et défendent des perspectives marginales. De

²⁸ Sans pagination. Il s'agit d'un article de *L'Encyclopédie Universalis* en format DVD-ROM.

²⁹ La cruauté du personnage devient manifeste lors de sa première rencontre avec la jeune Betta qui, pour lui rendre visite, se fait passer pour son frère jumeau, Angelo, récemment décédé, sans savoir que ce dernier avait été l'amant de Léonard. L'artiste, ulcéré d'avoir été trompé – il ne le découvre que lorsqu'il a dénudé Betta –, et désespéré d'apprendre la mort de son favori, agresse et viole la jeune fille.

Vinci ne lisait pas le latin et, n'ayant pas d'accès direct à l'héritage humaniste de ses contemporains, il restait en marge des querelles des spécialistes. Qui plus est, il « n'hésit[ait] pas à subordonner les conclusions de la [...] science du monde physique au rôle privilégié de la peinture », voyant dans cette démarche la possibilité, voire la nécessité, de « procéder à la refonte de plusieurs domaines du savoir » (Chestel, 2005). Jung, pour sa part, se méfie d'une psychologie fondée sur une théorie et une méthode codifiées et dogmatiques, et privilégie une approche ouverte qui laisse à l'analyse sa valeur essentielle : « Jung deplored dogma, believing it would destroy the essential value of analysis. *All the doors must be left standing open* » (P, p. 475; l'auteur souligne). On connaît d'ailleurs la marginalisation qu'a subie le psychiatre de la part de ses contemporains, qui l'ont accusé de mysticisme à la suite de la publication de sa célèbre *Psychologie de l'inconscient*. En somme, Jung et de Vinci parlent à leur façon de la nécessité d'appréhender le savoir à partir d'une approche globale, qui dépend d'une intuition de l'unité fondamentale du monde ou de l'expérience. Ceci rend vraisemblablement d'autant plus déplorables, aux yeux de Pilgrim, leurs perspectives partielles, puisque leur génie réside dans une intuition de la totalité qu'il incarne, mais que Jung et Léonard de Vinci choisissent de subordonner à une sphère de réflexion trop limitée, qui les empêche de l'admettre dans leur champ de vision. L'échelle de compréhension que propose Pilgrim – celle qui exige une remémoration « agissante » du passé – serait la seule qui soit en mesure d'embrasser la totalité. Le refus d'admettre un tel savoir fait en sorte que les génies du roman de Findley deviennent les guides aveugles qui risquent d'égarer leurs semblables : « we have followed Leonardo into the darkest reaches of his imagination, forgetting that he also promulgated light » (P, p. 431); « [Jung] is somewhere in the fog leading us on » (P, p. 416).

Dans ce contexte, le contrepoint, qui nous permettra de mieux cerner la nature du savoir ici interpellé, est Thérèse d'Avila. La jeune mystique de 18 ans, rencontrée en 1533 par Pilgrim alors qu'il avait l'aspect de Manolo, un berger handicapé et simplet, représente la soumission totale au divin : « Teresa's whole

desire [was] to rise into God's presence » (P, p. 307). Chez elle, tout est perçu comme signe de la présence de Dieu, et le fait qu'elle lévite lorsqu'elle prie n'est pas de l'ordre du miracle; ce n'est même pas considéré comme une aptitude qu'elle possède en propre : « There are no miracles [...] only God's will » (P, p. 322). Le personnage incarne ici l'oubli volontaire de soi, idéal des mystiques : elle n'aspire qu'à être le vaisseau par lequel Dieu s'exprime. Comme le fait remarquer Emma Jung à son mari, elle est sans questions : « Imagine yourself without questions, [...] Put yourself in her place – Teresa's. She had no questions. She merely – *only* – waited » (P, p. 308). Mais cette « attente » se traduit chez la jeune femme par un refus d'agir. Lorsque Manolo, à la suite d'un rêve où il s'est vu sans handicap, lui demande d'essayer de le guérir, l'idée qu'elle puisse se saisir de son propre gré des dons mystérieux qu'elle possède pour agir sur le monde lui inspire une panique si virulente qu'elle entraîne une crise d'épilepsie (P, p. 330-333). Après cet épisode, Manolo/Pilgrim refuse de la revoir. Nous pouvons en déduire que, de son point de vue, la soumission totale au mystère et le refus d'agir alors qu'on en est capable sont aussi répréhensibles que l'action aveugle et égoïste³⁰. Thérèse d'Avila est l'antithèse de Léonard de Vinci et de Jung, mais elle est à sa façon incapable d'admettre Pilgrim dans son champ de vision.

2.6.4 La totalité comme exigence et l'être du mystère

Affirmer que Dieu « est », comme le fait Emma Jung, signifie que l'être de Dieu dans le monde est plus important que son éventuelle existence. De ce point de vue, Pilgrim aussi « est », et reconnaître l'être de ce qu'il incarne importe plus que de savoir s'il a réellement existé à toutes les époques. C'est ce que Jung se montre incapable de saisir, au grand dam du protagoniste, qui se trouve encore devant un acteur de l'histoire qui ne veut pas de sa vérité :

³⁰ Voir P, p. 432 : « All of [that which was holy is] gone and only one deaf God, who cannot see, remains – claiming all of creation as His own. If people would invest one hundredth of their devotion to this God in the living brothers and sisters amongst whom they stand, we might have a chance of surviving one another. As it is... »

Pilgrim went into the bathroom and returned with a glass of water. He raised it to his lips, tilted his head back and drained the glass dry, after which he flung it to the floor.

Jung did not move.

Pilgrim said : « you saw me drink that water. You saw me. But the glass which contained it is shattered. YES? The truth – my story – is the water. It is in me. The broken glass is your reaction to it ». (P, p. 406; l'auteur souligne)

Jung refuse en quelque sorte de « contenir » la vérité de son patient, laquelle est liée à l'appréhension de la totalité comme exigence supra-individuelle. Comme Dieu, Pilgrim renvoie à l'être du mystère, mais sa qualité d'être humain, même immortel, place ce mystère dans la perspective du sujet, et l'investit d'une capacité de le connaître, de le *voir* comme Jung a vu le geste qu'a posé son patient, et surtout, d'en faire un principe d'action rédemptrice. Thérèse d'Avila admet le mystère, mais elle se perd dans la contemplation du divin, abdiquant ainsi sa subjectivité, alors que les génies, avec leurs attitudes tyranniques³¹, refusent en quelque sorte d'admettre que leur subjectivité puisse mener à autre chose qu'à elle-même. Des implications de leurs intuitions, ils n'acceptent que ce dont ils ont une expérience directe.

C'est cette même opposition entre la contemplation et l'action qui détermine le rapport trouble qu'entretient Pilgrim avec l'art – les œuvres des génies – et l'exigence qui s'y trouve, que l'humain et, très souvent, l'artiste lui-même persistent à ignorer. Que l'art, selon une perspective très romantique, donne accès au mystère de la totalité ne fait pas de doute pour le protagoniste. Celui-ci va jusqu'à considérer que les productions artistiques ont pris le relais des mythes, croyances et rituels plus anciens :

The so-called Mysteries have been with us forever. There is not a society on the face of the earth nor of time that does not and did not have its own version of what these Mysteries reveal of the Great Spirit, God, the gods and their relationship to our lives – and our lives to theirs. Sundancing,

³¹ Voir P, p. 294, sur le conflit qui oppose Jung à Freud : « "In some matters, he is simply a tyrant – and that I will not tolerate." »

Archie Menken shrugged and smiled. "You're something of a tyrant yourself, C.G.," he said.

"Maybe," Jung granted. "Maybe." He knew it was true. But genius itself was the tyrant. That was the problem in both his own case and Freud's. »

circumcision, birth itself, animal and human sacrifice, virginity, Ra, Raven, Tarot, Voodoo, I ching, Zen, totems personal and tribal, the cult of Mary and the cult of Satan – the list is endless. In modern times, we call such Mysteries art. Our greatest shamans of the moment are Rodin, Stravinsky (much as I hate his music) and Mann. And what else are they telling us but : *go back and look again*. In time, these shamans will be replaced by others – but all speaking in a single voice. It was ever thus. But no one listens. (P, p. 469)

Le refus de l'être humain de recevoir le message de ses « shamans » contemporains, explicitement lié ici à un travail de remémoration – *go back and look again* –, conduit Pilgrim à désavouer l'art, mais d'une façon qui, paradoxalement, lui reconnaît une toute-puissance. Dans une lettre à Lady Quartermaine, il déplore le fait qu'il se soit montré par le passé défenseur de l'art : « music solves nothing – saves no sanity – prevents no violence *on its own*. Looking back, I am sorry I was ever the advocate of any form of art » (P, p. 393). Dans ce dernier passage, nous ajoutons les italiques, car la formule témoigne par la négative du potentiel d'un art que l'humain saurait saisir dans son « essence » :

To want the light back. To want the light instead of darkness. How could one make them understand? More must be wanted than the mere presence of art – something must be lifted in the spirit of the viewer, the reader, the listener. Something must be lifted out of the gutters of violence and degradation into which the human race had sunk so willingly. (P, p. 449; l'auteur souligne)

L'art aussi est inutile si l'humain refuse de le voir et de vouloir recevoir l'exigence qu'il recèle. Ainsi, le dernier geste que tente Pilgrim, à la toute fin du roman, est celui de détruire l'art, dans l'espoir que le fait de rendre invisible le mystère amènera l'humanité à s'y attarder une fois pour toutes. Il veut, notamment, voler et détruire la Joconde – « the centrepiece of all painted thought » (P, p. 441) – et incendier Chartres, dans l'espoir de susciter le chaos : « It had been his initial intention to destroy [the *Mona Lisa*] on the spot. But this presented the problem of a quick arrest [...]. This would not do. There were other works of art to destroy. There was a whole world of chaos he wanted to achieve » (P, p. 436). De tous les personnages, Emma Jung semble être la seule à comprendre ses gestes :

This was her interpretation of Pilgrim's dilemma : all that stood between an ominous present and a disastrous future was recognition of the true meaning of the past. In his writings, she had found again and again a plea for the innate integrity of art. PAY ATTENTION! he had shouted in capital letters, over and over. But no one had listened. Now, in order to draw attention to that integrity – and its double message of compassion and reconciliation – he was on a campaign to destroy the very presence of its most articulate voices. *Once the evidence of compassion and reconciliation is gone*, he had written in one of his journals, *our memory of it will turn us back to its true meaning*. Now, he had begun his rampage – and where would it end? (P, p. 458-459; l'auteur souligne)

En fait, son saccage des grandes œuvres d'art de l'humanité se termine presque sitôt commencé. Le peintre en bâtiment, Vincenzo Perrugia – le voleur historique de la Joconde, celui à qui Pilgrim remet la toile au lieu de la détruire, parce que Perrugia lui semble « vouloir la lumière » –, échouera dans sa mission de la rendre à son bercail florentin. Et l'incendie de Chartres est maté par l'un des lépreux ostracisés de la société, qui vit – depuis toujours, aux yeux de Pilgrim³² – avec ses semblables aux portes d'une église qu'il ne lui est pas permis de fréquenter.

Mais l'échec de Pilgrim était inévitable dans la mesure même où celui-ci est condamné à l'impuissance. Détruire les grandes œuvres d'art serait une forme d'action, une façon de transformer le monde, et Pilgrim est dans l'incapacité d'agir. Tout compte fait, il est certain que la disparition du personnage à la fin du roman ne signifie pas sa mort, parce que ce serait une mort qu'il s'est donnée, une action sur le monde. De façon plus significative, cela dit, Pilgrim ne peut mourir tant que l'humanité vit, justement parce qu'il est. La seule mort qu'il puisse connaître, outre celle qui serait l'issue de la destruction de l'espèce humaine, est celle qui adviendrait grâce à la rédemption de l'humanité par ses propres moyens; il mourrait parce qu'il serait enfin reconnu, et par le fait même, sa présence ne serait plus nécessaire. Mais ce paradoxe implique que ce qui l'empêche de pouvoir mourir est aussi ce qui fait qu'il ne lui est pas permis de vivre – « As I was certain, I am permitted neither to live nor to die », écrit-il à Lady Quartermaine (P, p. 393) –, car

³² Voir P, p. 455 : « They might have been there for ten thousand years, these people of poverty and disease ».

ce qui vit en lui, c'est ce potentiel de rédemption par la *compréhension* du tout (au sens courant et étymologique du terme), constamment ignoré par l'humanité dont il est le témoin éternel.

Ceci nous ramène à la signification de son portrait fragmentaire tel que vu dans un miroir brisé (voir *supra*, p. 125), et à celle aussi de la forme du roman. La précision du détail s'oppose à l'indétermination de l'ensemble, disions-nous plus haut. Le roman, par sa structure même, semble représenter l'histoire en pièces détachées, notre mémoire collective en ruines, rendue inutile par notre refus de reconnaître le potentiel rédempteur qui réside en elle. En symbolisant le tout, Pilgrim n'arrive qu'à mettre en évidence la saisie irrémédiablement fragmentaire que nous en avons. Du verre qui a contenu l'eau – la vérité de l'histoire du protagoniste – nous ne voyons, à l'instar de Jung, que la vitre brisée.

Dans les termes de l'ironie romantique, Pilgrim représente la synthèse poétique, solution de la dialectique qui oppose le discours des génies et leur action aveugle, au contre-discours de l'inaction contemplative de Thérèse d'Avila. Il est l'unité qui échappe aux perspectives partielles, parce qu'elle implique de savoir conjuguer la contemplation du mystère / du tout / de l'art – termes qui sont des quasi synonymes dans le roman – et une forme d'action individuelle qui reconnaisse l'exigence qu'il renferme, en tant que seule voie salutaire; l'unité, en d'autres termes, qui implique que la conscience de la totalité soit le principe à partir duquel le moi cherche sa réalisation et sur lequel il fonde sa volonté de savoir. En ce sens, l'absence d'unité forte de la forme romanesque reflète le fait que les personnages ne savent au mieux qu'entrevoir Pilgrim, la synthèse poétique de tous les fragments, qu'eux-mêmes s'acharnent à refuser.

En dernière analyse, le protagoniste – et plus largement le Juif Errant, en tant que symbole de la totalité de l'histoire – est l'incarnation du démon lukácsien, celui qui, dans son être concret, se tient entre l'humain et le divin (qui tous deux le rejettent), et accède ainsi à la sphère des essences tout en étant incapable de la rendre agissante dans la vie.

2.7 Synthèse poétique ou Hypothèses sur une ironie véritablement romantique

Dans le célèbre fragment 108 du *Lyceum*, Schlegel rend compte de l'attitude ironique, en écrivant que pour celui qui n'a pas l'ironie,

elle demeure, même ouvertement avouée, une énigme. Elle ne doit faire illusion qu'à ceux qui la tiennent pour illusion et qui ou bien mettent leur joie dans la souveraine malice de railler le monde entier, ou bien se fâchent pressentant qu'ils pourraient bien s'y trouver inclus. Tout en elle doit être plaisanterie, et tout doit être sérieux, tout offert à cœur ouvert, et profondément dissimulé. (AL, p. 94)

Le premier paradoxe de l'ironie – en tant que « forme du paradoxe » – réside dans la posture même de l'ironiste, qui joue constamment et tout à la fois de la feinte et du discours direct. Nos analyses permettent d'illustrer de façon concrète en quoi l'ironie ne se réduit jamais à un regard oblique plus ou moins critique sur un état de choses donné, même si elle intègre plus souvent qu'autrement cette dimension dans sa démarche, comme c'est le cas chez Gordimer qui s'en prend de façon manifeste à l'attitude complaisante des blancs « progressistes » de la classe bourgeoise sud-africaine. Elle ne se réduit pas non plus à une dialectique de communion et d'excommunication, comme le veut l'ironie topographique, celle précisément à laquelle paraît s'attaquer Schlegel dans son fragment. Elle vise plutôt à sonder les formes de représentations de tel ou tel état des choses, les envisageant comme un mode de savoir, et plus précisément, comme autant de façons de connaître le monde. Ici, encore, nous retrouvons Schlegel, qui affirme que la fonction de l'ironie réside

dans la grandeur et l'éminence infinies qu'il y a à attirer l'attention sur la diversité inépuisable des objets suprêmes de la connaissance, et à inculquer à tous ceux qui cherchent la vérité l'esprit de modestie qui leur est tellement nécessaire³³. (IM, p. 121)

L'ironie, dans la quête de l'omniscience qui informe la réflexion des romantiques d'Iéna, est moins un outil qu'une fin, la démarche idéale consistant à mener les

³³ KA XIII, p. 207.

choses « jusqu'à l'ironie », comme Shakespeare, ironiste romantique avant la lettre, qui les a menées « jusqu'à l'expression, pénétrée de réflexion et d'autocritique, de la fantaisie et de la sentimentalité » (IM, p. 58). La raillerie, en ce sens, est toujours subordonnée à une réflexion plus vaste sur les limites, qui sont aussi celles de l'ironiste : limites du langage, de la conscience et de l'imaginaire, limites de l'histoire. L'ironie est sérieuse et plaisante, offerte aussi bien « à cœur ouvert [que] profondément dissimulé[e] », parce qu'elle ne cherche pas en premier lieu à *se jouer* de son interlocuteur ou d'une quelconque cible. Au contraire, elle lance à celui-ci une invitation, si ce n'est un plaidoyer, pour qu'il accepte de jouer, c'est-à-dire de viser l'attitude ironique dans sa quête de la connaissance. L'ambiguïté et le paradoxe de sa posture sont les procédés grâce auxquels l'ironiste invite son vis-à-vis à accepter de devenir ironiste, à son tour. Chez Schlegel, tout le monde devrait être Socrate.

Par sa visée, en somme, l'ironie de Schlegel implique une éthique, en ce sens qu'elle renferme un principe actif : mener les choses jusqu'à l'ironie, c'est tendre, par sa démarche de réévaluation constante des modes d'appréhension du réel, vers un idéal partagé de compréhension de l'infini que chacun porte en soi ou, pour reprendre les mots de Schlegel, de « l'univers [...] en germe dans chaque monade » (AL, p. 114). Or, connaître le monde, dans la logique fichtéenne que nous avons énoncée au chapitre précédent, implique une volonté d'agir sur le réel afin de l'amener à se conformer à nos idéaux. Cette éthique a donc une dimension morale et politique, que nous verrons plus en détail dans le chapitre de conclusion, mais celle-ci, dans le cas des romantiques, reste subordonnée aux préoccupations épistémologiques, à l'idéal de l'omniscience.

Dans les romans qui nous intéressent, ce rapport semble subir un renversement : la connaissance est désormais subordonnée à l'action immédiate dans le monde, puisque la réévaluation des modes de savoir obéit à des impératifs moraux. Ceci est particulièrement patent chez Findley, dont le protagoniste ramène constamment les savoirs spécifiques à une sphère morale; ce sera le cas aussi chez Marie-Claire Blais. Le principe actif de l'ironie est, toutefois, présent dans les deux

romans analysés. Dans *The House Gun*, la question de la dimension morale de la connaissance se pose clairement par le biais du processus d'ébranlement de toutes les fausses certitudes de Harald et de Claudia. Par contre, elle voit sa portée amoindrie par le fait que le savoir essentiel que recherchent les parents se trouve en fin de parcours relégué à la sphère intime. L'ironie, ici, semble mettre en évidence l'impossibilité d'une synthèse poétique qui puisse donner à l'unité fondamentale du monde ou, pour parler en termes moins romantiques, à une expérience humaine partagée une forme symbolique que l'on puisse traduire en principes régissant une action quotidienne. Chez Findley, c'est bien autre chose : l'ironie romanesque est tout entière tendue vers un principe actif; elle traduit une insistance, née d'un sentiment d'urgence, sur la nécessité de réévaluer nos modes trop partiels d'appréhension et de compréhension du monde en fonction de la recherche de principes d'une action concertée qui puisse éviter à l'humanité le pire des sorts, voire assurer sa rédemption (et la mort souhaitée du témoin impuissant). L'ironie dans *Pilgrim* en appelle, pour ainsi dire, à une *reformulation éthique* du monde, qui implique une ouverture à la réévaluation constante des savoirs et des modes de compréhension. À l'inverse, toutefois, elle témoigne aussi d'un doute insistant sur la possibilité d'une quelconque action commune.

Cette façon d'envisager l'ironie ne s'oppose pas à celle de Lukács, bien au contraire, quoique ce dernier aborde la question en métaphysicien et non en moraliste. Il s'agit, chez Findley, grâce au recours à des stratégies ironiques qui déterminent la structure romanesque, de prêter une forme éthique à la recherche d'adéquation entre l'âme et le monde, et la question est également posée, dans ce roman contemporain, en fonction du principe romantique de l'unité dissimulée de toutes choses. Toutefois, dans *Pilgrim*, la solution du conflit n'est pas « jouée », au sens théâtral du terme, dans le roman, comme le voudraient Lukács et Wilde, car l'ironie situe bel et bien son champ d'action dans la relation de l'auteur/du narrateur avec son lecteur. Ce n'est pas, du reste, dans une résolution du problème de la séparation que réside la dimension essentielle de l'ironie, mais bien plutôt dans les principes qui orientent l'usage de celle-ci, et ces principes nous semblent révéler ce

en quoi pourrait consister, dans la littérature contemporaine, une ironie véritablement romantique.

En effet, si l'ironie est omniprésente dans la littérature moderne et contemporaine, si elle est un constituant formel du roman, comme le prétend Lukács et le suggère Wilde, voire un synonyme de littéarité, cela implique qu'elle représente un ensemble de procédés qui sont en mesure d'exprimer une très grande diversité de modes de représentation et de réflexion. En début de chapitre, nous avons proposé que la spécificité de l'ironie n'était pas formelle, du moins pas uniquement, qu'elle résidait dans un mélange de ces procédés et de la nature de la quête ou du projet qui les sous-tend. Nous avons mis de l'avant un certain nombre d'hypothèses : l'ironie pourrait être une réaction à ce qu'Ernst Behler nomme l'« ironie générale du monde » (ce qui correspond à peu près à la thèse de Lukács); elle est le mouvement par lequel écriture et réflexion se confondent; elle instaure un dialogue avec le lecteur, en tâchant de l'amener à suspendre ses habitudes interprétatives et en l'invitant à poursuivre l'oeuvre. Il y a lieu, à ce stade, d'approfondir l'analyse. En admettant que le roman de Findley nous replonge dans un imaginaire romantique, et que les traits qui caractérisent cet imaginaire sont ceux que nous aurons l'occasion d'évoquer à répétition dans les chapitres suivants en ce qui concerne la trilogie, il nous semble que Findley et Blais nous permettent d'opérer une distinction entre l'ironie qui hérite du romantisme certains de ses procédés et stratégies et une ironie qui serait encore intimement romantique, au sens du projet schlegélien. Celle-ci compterait parmi ses traits caractéristiques :

- une visée d'expression de l'universel;
- le postulat de l'unité fondamentale de toutes choses (la conscience, le temps, l'espace, la nature) comme principe premier qui doit informer la quête du savoir et l'action du sujet;
- une conviction que l'art, par sa capacité de cumuler praxis et spéculation, représente le lieu et le moyen d'expression d'un savoir essentiel, qui échappe aux autres langages;

– un rapport au savoir qui dépend étroitement d'une conception contemporaine de la subjectivité, à la fois dans ce qu'elle constitue : le lieu d'élaboration des formes créatrices par lesquelles le monde devient un objet représentable et donc « visible », et dans ce qui la constitue : les relations complexes et mystérieuses qui unissent l'agir conscient et les forces souterraines de l'inconscient.

Sur ce dernier point, nous retrouvons chez Findley et nous retrouverons aussi chez Blais une affinité essentielle avec les premiers romantiques. L'univers doit « être en germe dans chaque monade » (*Athenaeum*, fr. 121; AL, p. 114), écrivait Schlegel pour rendre compte du caractère organique de la totalité. Grâce à cette organicité, l'idée de l'infini trouvait, chez les romantiques, son fondement (ou encore son « centre », tout comme la nouvelle mythologie) dans la conscience et, plus précisément, dans l'inconscient, ainsi que le concevait Fichte. Le travail de l'imagination était perçu, en ce sens, comme le moyen de rendre consciente une activité inconsciente du Moi. C'est ce qu'explique Charles Le Blanc, selon qui la notion d'inconscient apparaît pour la première fois chez Fichte :

L'individu croit agir de façon autonome mais, en sous-main, c'est lui qui est agi : la volonté de l'imagination détermine ses comportements. On assiste alors à un glissement déterminant pour montrer en quoi l'idéalisme se caractérise comme mouvement « romantique » ; le rêve, l'ironie, le sentiment représentent autant de moyens de ramener à un niveau conscient cette activité inconsciente du Moi. Avec la conviction que l'imagination forme la vie authentique du Moi³⁴, les premiers romantiques accomplissaient une révolution : le romantisme se présentait comme une recherche du sens originaire et totalisant du monde. (FPM, p. 34)

Nous trouvons chez Findley des traces d'un rapport semblable à l'inconscient, par le biais du déplacement de la conception jungienne de la conscience : l'unité du temps et de l'espace qui caractérise l'inconscient collectif devient non seulement cela qui informe et détermine malgré lui les agissements de l'individu, en fonction d'une histoire collective et personnelle, mais également cela dont il peut *et doit* se

³⁴ Il faut entendre ici le « Moi » dans son sens fichtéen d'élément suprême et originaire de l'humain.

saisir grâce à un constant retour réflexif ainsi qu'aux procédés ironiques, pour donner forme au sens totalisant du monde, et en faire un principe d'action. Chez Marie-Claire Blais, suivant une logique très semblable, la zone de l'en deçà du conscient sera le lieu qu'occupe la narration pour déployer ses stratégies ironiques. Le travail de l'imagination permettrait ainsi d'accéder à la zone la plus intime où réside, paradoxalement, la clé du sens totalisant de l'univers, et celle aussi de la rédemption. Chez Blais et chez Findley, le primat accordé par Schlegel à la mise en commun des subjectivités dans le travail esthétique, dans la mesure où il s'agit du moyen de tendre vers l'universel, trouve une expression intimement romantique.

Il nous reste, avant de nous plonger dans la trilogie, à revenir brièvement sur la question de rapport intime de l'ironie et du roman, établi, selon Lukács, dès les premiers temps du romantisme. Si l'ironie est, en effet, un constituant formel du roman, est-elle pour autant la chasse gardée du genre? Celui-ci en est certainement le lieu d'expression privilégié par certaines possibilités inhérentes à sa forme, notamment : le pouvoir de mener un dialogue à plusieurs voix, régi par une instance narrative qui articule l'unité au sein de la multiplicité convoquée; la capacité de ramener continuellement la réflexion, grâce à la mise en intrigue, vers un univers d'actions et d'événements, de sorte que l'une et l'autre – la réflexion et l'action – dépendent des formes de l'imagination qui forgent « une unité plus haute que celle de la lettre, – dont [le roman] fait et peut souvent faire fi – grâce à la liaison des idées, grâce à un point central spirituel », comme l'écrit Schlegel dans la « Lettre sur le roman » (AL, p. 327); et la liberté « infinie » d'une forme indéterminée, qui permet d'accueillir toutes les formes et tous les genres. Mais l'ironie se manifeste ailleurs. Shakespeare en est, aux yeux des romantiques, l'un des plus grands maîtres, et nous avons vu qu'elle permet de rendre compte de la dynamique des voix et de la structure du texte dans la pièce *Marat-Sade*. Par ailleurs, l'un des premiers exemples que propose Alan Wilde pour rendre compte de ce qu'il nomme l'ironie « disjonctive » – bien que, par la suite, tous les textes étudiés seront romanesques – est un poème : *The Waste Land*, de T.S. Eliot. Il n'en demeure pas moins que le

roman agit comme modèle et représente, plus que tous les autres genres – dont il est potentiellement le cumul –, la forme idéale de réflexion tout à la fois esthétique et philosophique, le lieu idoine de la rencontre de la spéculation et de la praxis, caractéristique essentielle de l'ironie.

DEUXIÈME PARTIE

**DE LA PRAXIS À LA SPÉCULATION : STRATÉGIES IRONIQUES ET
TRAVAIL RÉFLEXIF DE L'HISTOIRE DANS LA TRILOGIE *SOIFS***

L'IRONIE CHEZ MARIE-CLAIRE BLAIS SELON LA CRITIQUE : ÉTAT DE LA QUESTION

Des écrits de Marie-Claire Blais, la critique a identifié plusieurs thèmes, aspects formels et préoccupations qui seront soulevés au cours de cette deuxième partie, qu'il s'agisse de la réflexion sur la quête de l'universel et la question de la rédemption, du recours insistant à des thèmes et figures mythiques ou religieux, du rapport à l'art et de la parenté avec certaines littératures passées, de la mise en forme de la voix narrative, voire de l'usage de l'ironie. Les approches convoquées recouvrent une partie importante du spectre de ce que nous nommons les « études littéraires », bien que les travaux s'inspirent le plus souvent de théories liées à la sociocritique et à l'analyse du discours ou encore à des études culturelles plus ou moins nourries par la critique féministe¹. Aucune étude, à notre connaissance, ne s'est encore appuyée sur le postulat que l'écriture de Blais est de nature foncièrement philosophique. En nous permettant, à partir de la mise en évidence d'une démarche réflexive, d'articuler en un portrait cohérent les stratégies narratives, les principes structurels, la matière discursive et le rôle réservé au lecteur, notre approche se distingue ainsi de façon très nette de tous les travaux antérieurs sur Blais. Cela n'empêche pas, bien sûr, qu'au fil de nos analyses, les travaux de certains critiques viennent nourrir notre réflexion et fournir l'occasion d'un dialogue. Dans l'immédiat, toutefois, nous retenons seulement les quelques

¹ En guise d'échantillonnage, voici les références d'études correspondant plus ou moins à différentes approches : sociologie de la littérature (Gilles Marcotte, 1985), sociocritique et analyse du discours (Roseline Tremblay, 1999; Lucie Joubert, 1998; certains aspects des travaux de Marie Couillard; Rosmarin Heidenreich, 1989, Réjean Beaudoin, 1998), psychocritique (Élène Cliche, 1983; Vincent Nadeau, 1990; Victor-Laurent Tremblay, 1994), mythocritique (Marie Couillard, 1994a; Nathalie Roy, 2001; Yvan Lepage, 1980), narratologie (Viswanathan, 1986; Herden, 1989), sémiotique (Marie Couillard, 1994); études culturelles et critique féministe (Karen Gould, 1998 et 1999; Roseanna Lewis Dufault, 1991/92; Eileen Boyd Sivert, 1994, Dianne Sears, 1990, Michael Lynn Ramberg, 1990, Karen McPherson, 1998, Mary Jean Green, 1995), analyses thématiques (Françoise Laurent, 1986) ou comparatistes (Oriel MacLennan et John Barstead, 2004), critique biographique (Victor-Laurent Tremblay, 1994).

articles qui concernent directement notre propos, à savoir ceux qui tâchent de rendre compte de l'ironie dans l'œuvre de l'auteure.

En introduction, on s'en souviendra, nous avons cherché à mettre en relief l'importance de reconnaître à leur juste valeur le caractère romantique de la démarche blaisienne et son esthétique proprement philosophique. Ceci nous a amenée à comparer les procédés de l'ironie romantique au dialogisme de Bakhtine, pour montrer que si ce dernier fait état de mécanismes très semblables à ceux que nous dégageons dans cette thèse, la lecture qu'il en propose ne permet pas de rendre compte de ce qui est en jeu dans la trilogie. Or, parmi les quelques études qui ont abordé l'ironie chez Blais, deux l'ont fait en fonction de Bakhtine, et toutes optent pour une approche liée à la sociocritique ou à l'analyse du discours.

Roseline Tremblay, dans son étude sur le chronotope et le sociogramme de la vocation dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, parle peu d'ironie, mais son recours aux notions de Bakhtine et de Claude Duchet sert à rendre compte « [du] croisement d'éléments en apparence antinomiques, [de la] fusion de valeurs oppositionnelles, [du] mariage de structures conflictuelles » et du « brouillage des voix » (1999, p. 140, 148). Tous ces éléments – appartenant bien sûr aussi aux mécanismes de l'ironie romantique – donnent lieu, selon Tremblay, à la mise en évidence d'une ironie par laquelle l'auteure « démasque l'absurdité de toute forme de déclaration d'intention comme principe de l'écriture, qui risque d'asservir la parole et de la rendre captive » (p. 149).

Lucie Joubert propose pour sa part une analyse plus systématique des mécanismes de l'ironie chez Blais, dans *Le Carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*. Dans le chapitre intitulé « Marie-Claire Blais. Présence et illustration de l'écriture plurilingue », les romans de Blais sont étudiés à l'aide de concepts relatifs au dialogisme². Joubert cherche donc à repérer dans ces textes les différentes formes de constructions hybrides témoignant de la

² Joubert s'intéresse à : *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, la trilogie des *Manuscrits de Pauline Archange*, *Un Joualonnais sa Joualonie* et *Une Liaison parisienne*. Joubert, 1998, p. 159-171. Les citations tirées de ce texte seront suivies du sigle CV et du folio.

mise en œuvre du processus dialogique. Elle montre, par exemple, que « les personnages d'*Une Saison dans la vie d'Emmanuel* et les menus faits de leur existence font l'objet d'une lecture simultanée qui dévoile à mesure une "réfraction" des intentions de l'auteure » (CV, p. 160). Dans ce roman où de « multiples discours s'entrechoquent », le fait que le langage soit « diversifié et intérieurement dialogisé » se révèle notamment par l'usage particulier de variations typographiques ou de signes de ponctuation comme la parenthèse. Les mécanismes de l'écriture plurilingue dans les *Manuscrits de Pauline Archange* « élèv[ent] le lecteur au rang de confident, le situ[ent] en tant que témoin à la croisée des voies discursives », et ont l'intérêt de maintenir une « incertitude quant aux lectures du texte » (CV, p. 165, 166). Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, la « surimposition des significations (le dit et les multiples non-dits) » (CV, p. 166³) est nivelée au point de devenir simple alternance entre deux discours « prévisibles », où la satire donne lieu à une ironie caricaturale. Joubert signale également le caractère « stéréotypé » de la dénonciation dans *Une Liaison parisienne* (CV, p. 170). Elle ajoute que Blais a « rajusté le tir dans *Le Sourd dans la ville* et *Les Nuits de l'Underground* qui renouent avec la subtilité des jeux discursifs de ses premières œuvres ». Toutefois, ce « resserrement stylistique tend [...] à annuler l'ironie » (CV, p. 170), sans que l'auteure ne renonce pour autant au plurilinguisme et à la réfraction de ses intentions.

En ce qui concerne notre propos, l'étude la plus significative des mécanismes de l'ironie est celle que propose Rosmarin Heidenreich, sur *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*. Il s'agit d'une lecture fort stimulante du roman qui recoupe à plusieurs égards la perspective d'analyse que nous proposons ici. Heidenreich s'intéresse également aux relations entre techniques narratives, matière discursive et aspects structuraux, et son travail est orienté par une réflexion sur le rapport qui s'établit entre la narration et le lecteur. Elle parle relativement peu d'ironie, mais fait néanmoins des divulgations ironiques du narrateur anonyme

³ Il s'agit de la traduction d'une formule de Linda Hutcheon, dans *Irony's Edge*, 1994.

(« *ironic partial disclosures of a capricious narrative voice*⁴ » [1989, p. 28]) dans *Une Saison* l'un des éléments clés de son analyse. Elle met cette ironie en rapport avec ce qu'elle nomme la « dé-hiérarchisation » des perspectives et l'effet d'égarement qui résulte de leur « *serial arrangement* » (PN, p. 28). Cet « arrangement » est lié au schéma des perspectives en série (« *serial perspectivisation* »), le dernier des trois modèles de perspective romanesque (« *perspectival patterns* ») qu'identifie la critique, les deux autres étant le schéma oppositionnel (*oppositional arrangement*) et le schéma gradué (*graduated perspectives*).

Dans *Une Saison*, les normes sociales courantes dans le Québec des années cinquante sont « thoroughly alienated » (PN, p. 28) par la réalité fictive dans laquelle elles sont représentées. Ceci résulte, d'une part, de la façon dont la narration en représente le fonctionnement, et d'autre part, de l'effet de désorientation qu'entraîne la démultiplication des perspectives, présentées de telle sorte qu'elles deviennent difficiles à identifier. Heidenreich centre son analyse sur ce qu'elle envisage comme l'illustration systématique de la dualité entre une norme et son application (ou son envers; pensons seulement, à titre d'exemple, au traitement de la dévotion religieuse chez le personnage d'Héloïse). Elle associe cette dualité au caractère apparemment arbitraire et imprévisible des événements qui surviennent dans la vie des personnages, notamment par le biais des agissements de la figure paradoxale de la Grand-Mère Antoinette (qui est tantôt une figure protectrice tantôt une ogresse digne des contes de fées), et qui finissent par être perçus comme le résultat des forces erratiques qui président au destin des personnages.

Le lecteur, afin de dégager la perspective narrative du texte, doit composer avec les changements fréquents de perspectives, les renversements antithétiques, les juxtapositions du quotidien et du mythique, les effets d'ironie et les passages de la narration qui sont impossibles à attribuer à l'un des personnages. À cela s'ajoutent les visions, les rêves, les poèmes et les « jingles » (chansonnettes) qui

⁴ Les extraits cités de cet ouvrage seront suivis du sigle PN et du folio.

accentuent l'étrangeté des aspects familiers de la réalité fictive ainsi que la tendance à une juxtaposition des perspectives et des temps. Il en résulte, chez le lecteur, une défamiliarisation qui conduit à la mise en suspens de ses façons de voir habituelles :

Since there is no one perspectival view to which the reader can hold fast, and the social realities described are all possessed of antithetical aspects invalidating their familiarity to the reader, the experience of the novel results in the giving up of both the reality categories to be found in traditional fiction and the glib social formulas of everyday experience.

This suspension of habitual views of the reader is achieved through a number of narrative elements which it is the reader's task to evaluate and relate within the context of the plot and the various perspectival views presented. (PN, p. 31)

Heidenreich signale, par ailleurs, que le récit comporte plusieurs indices d'une prise en charge de la parole par l'instance narrative – notamment par l'insertion de variations typographiques – qui témoignent d'une mise à distance esthétique et réflexive. Elle rejoint ainsi, sans pourtant le nommer, l'aspect romantique de l'écriture de Blais, en le définissant selon une perspective un peu caricaturale qui présente l'imaginaire comme la seule issue pour les personnages :

The effect of these "intrusions" of an otherwise unidentifiable narrator who, nevertheless, refuses to mediate between the reality of the text and the reality of the reader, is to undermine the illusion of immediacy which characterizes novels of social realism, and thus to alienate the presented reality, pointing to the self-consciously aesthetic elements of the text. This self-conscious aesthetic distancing also occurs in the plot, and is always in some way connected with Jean Le Maigre. Its function is to draw the reader's attention to the transforming power of the aesthetic, which, like all the other elements of the novel, has a demonic aspect as well as an edifying, solacing, or divine one. (PN, p. 37)

Et plus loin :

The fact that Jean Le Maigre's prophéties de famille all come true in the end [...] suggests the validity of the ancient notion of the poet as seer. His poetry describes visionary experiences expressing truths which emerge only in the recreation of inarticulate reality. Thus the one element to be affirmed as a possibility of transcending the realities described, the novel seems to propose, is art. It is in the aesthetic reshaping of reality as manifested in the

manuscripts of Jean Le Maigre, rather than in the « correction » of reality, that the reader recognizes an escape from the oppressive existence described, an escape that is not only temporary and intermittent, but also illusory. (PN, p. 37-38)

Cette attention portée en conclusion et de façon presque accessoire à l'importance de la charge poétique du texte conduit à une lecture plus proche du dialogisme que de l'ironie romantique. Malgré toutes ses stratégies de défamiliarisation et de désorientation du lecteur, l'objectif visé dans *Une Saison*, selon la lecture de Heidenreich, serait moins de *dérouter* que de *montrer*. Il s'agirait d'une mise en cause radicale des normes sociales et même de toute normativité, qu'elle énonce en ces termes : « While Blais's novel [...] challenges the system on social, ideological and moral grounds, it also exposes the noxiousness of normativity itself » (PN, p. 28). L'interprétation est décevante, à la fois trop radicale sur le plan politique et trop simpliste; l'écriture de Marie-Claire Blais ne donne pas dans le nihilisme. Heidenreich saisit que le roman de Blais dépasse largement la critique d'une société particulière à une époque donnée, et que son effet ne réside pas tout entier dans la mise en évidence de l'énormité des contradictions morales du système socioculturel qu'il met en scène (voir PN, p. 34-35). Mais elle nous paraît encore lier de façon trop étroite sa lecture à une problématique sociale, en interprétant les stratégies esthétiques en fonction d'une interrogation des principes qui déterminent les rapports sociaux. Il y a dans l'humour qui fonde la charge poétique d'*Une Saison* autre chose qu'une fuite loin d'une réalité oppressante, comme si la situation sociale désespérée se faisait *aussi* le prétexte d'un questionnement plus fondamental de l'existence. Le ludisme de l'écriture entraîne dans ce réel une irruption de formes mythiques et symboliques, ainsi que des échos d'autres textes qui mettent en relief, comme ce sera le cas dans la trilogie, ce qui, dans la représentation des personnages, relève d'une réflexion sur la condition humaine.

En somme, Heidenreich, comme nous le ferons ici, analyse son texte en fonction de l'effet de désorientation que provoquent chez le lecteur la démultiplication des perspectives, l'éclatement de la linéarité romanesque, la prise

en charge discrète de la parole des personnages par une instance narrative anonyme, ainsi que la défamiliarisation des éléments du répertoire du lecteur. Mais ses conclusion ultimes nous paraissent passer à côté d'un aspect important. Ici, comme dans le projet de l'ironie romantique, le scepticisme n'exclut pas ce que Schlegel nomme « l'enthousiasme » ou encore la « sympathie »; ceux-ci sont en fait les deux pôles entre lesquels oscille celle ou celui qui recherche un savoir sur le monde. C'est en admettant l'ambiguïté qui naît de la confrontation constante de ces deux mouvements que la connaissance progresse, ou à tout le moins se transforme. Aussi le lecteur n'est-il pas, face à cette ambiguïté, appelé à tout nier, mais plutôt, ce qui est autrement plus complexe, à accepter l'invitation de participer à la recherche et de la poursuivre.

Dans l'ensemble, les trois études présentées identifient à titre de manifestations d'une voix ironique chez Blais des mécanismes semblables à ceux qui seront dégagés ici : juxtaposition plus ou moins nette de la voix narrative (ou auctoriale) à celle des personnages, multiples effets de symétrie et d'opposition, choc de discours, de valeurs ou de structures conflictuels. En empruntant le terme à Philippe Hamon (1996), qui le tient pour sa part de V. Jankélévitch (1964), nous pouvons affirmer que ces travaux font de l'ironie chez Blais une stratégie toujours « oblique », et qu'en ce sens ils ont quitté le domaine de l'ironie rhétorique. Néanmoins, cette ironie oblique conserve essentiellement les fonctions attribuées à cette dernière. Si le resserrement stylistique des romans identifiés par Joubert « tend à annuler l'ironie », c'est que celle dont il est question ici est toujours envisagée comme une forme de critique sociale plus ou moins moqueuse, voire comme une représentation satirique de la société. Elle ne comporte jamais, du moins pas comme ressort essentiel, le retour critique sur soi et sur ses propres propositions. C'est toujours l'ironie que l'on « lance sans vergogne à la face du monde » (CV, p. 161). Elle ne reconnaît pas que le mécanisme qu'elle emprunte peut être celui de l'art même de la quête du savoir, voire de la forme de la réflexion. En somme, ce n'est jamais une ironie *philosophique*.

CHAPITRE TROIS

L'IRONIE EN TANT QUE « FORME DU PARADOXE » : STRATÉGIES NARRATIVES ET FORMELLES DE RÉFLEXION DANS LA TRILOGIE *SOIFS*

« L'ironie, écrit Schlegel dans le fragment 48 du *Lyceum*, est la forme du paradoxe. Tout ce qui est à la fois bon et grand est paradoxe » (AL, p. 87). Dans son sens étymologique, on le sait, le mot « paradoxe » désigne une formule qui heurte la *doxa*, l'opinion commune. S'exprimant tantôt dans une proposition sans particularité manifeste, mais qui « se révèle à la réflexion inacceptable par rapport au sens commun », tantôt dans « le choc de deux propositions », le paradoxe est une figure de pensée (Robrieux, 1998) qui associe deux idées apparemment incompatibles de telle sorte qu'on a « l'impression que ce que l'on tente ici de faire comprendre relève en réalité d'un univers de sens incommensurable pour le sens commun » (Molinié, 1992, p. 240). Dans ses manifestations littéraires, son trait caractéristique est de « surprendre [afin] de faire entrevoir une vérité profonde sous le couvert d'une absurdité » (Dion, 2002, p. 419). On le voit : la forme qu'adopte le paradoxe est celle aussi du Witz, de l'humour, de l'arabesque, en ce qu'il associe l'inconciliable, mais sa particularité est peut-être de déterminer la nature philosophique de la saillie et de ses formes esthétiques. Car en elles-mêmes celles-ci n'impliquent pas la recherche de la vérité, à la différence du paradoxe qui suppose, justement, que cette recherche dépend de façon nécessaire de la mise en suspens des significations plus ou moins reçues grâce à une synthèse poétique qui déroute (ou surprend) pour interpeller le lecteur et relancer la réflexion. C'est pourquoi l'ironie, en tant que démarche épistémologique, a la forme du paradoxe.

Par ailleurs, si nous lisons ce fragment 48 à la lumière du fragment 108 qui définit l'ironie dite « socratique », nous pouvons supposer que, chez Schlegel, l'idée de la forme du paradoxe renvoie d'abord à ce trait de l'ironie selon lequel elle cumule toujours des tendances et attitudes contraires : elle est feinte « foncièrement involontaire et pourtant foncièrement lucide »; tout en elle « doit être plaisanterie, et tout doit être sérieux »; elle s'offre « à cœur ouvert » tout en étant profondément dissimulée; elle est « la plus libre de toutes les licences [...] et pourtant aussi la plus réglée car elle est absolument nécessaire » (AL, p. 94).

Dans ce chapitre, nous verrons que la mise en œuvre de la réflexion romanesque dépend dans la trilogie *Soifs* de l'attitude toujours paradoxale de l'ironiste – l'instance narrative, en l'occurrence –, qui se montre partout à la fois à cœur ouvert et profondément dissimulé. En opérant continuellement de subtils déplacements de la perspective, la narration se livre à un jeu complexe de « trompe-l'œil¹ », grâce auquel chaque objet de sa réflexion apparaît multiforme et à valeur variable selon la perspective qu'on adopte pour le saisir. Procédant à une mise en relation et en tension de tous les éléments de l'univers romanesque, elle semble inviter le lecteur à analyser ceux-ci à la fois pour eux-mêmes et dans leur relation à un ensemble qui est constamment à reconstituer, mettant ainsi partout en relief leur densité signifiante. L'objectif de ce chapitre est donc de montrer en quoi la narration se livre en effet, et comme le préconisait Schlegel, à une réflexion poétique, où la « démultiplication de l'objet va de conserve avec les paliers de réflexion dans le sujet² » (IM, p. 118).

Afin de rendre compte de la forme du paradoxe dans la trilogie, ce chapitre en trois parties vise à dégager les traits narratifs et formels grâce auxquels l'ironie romantique se déploie de toutes parts. La première partie consiste en une présentation générale de la trilogie et des hypothèses qui orientent notre étude des stratégies narratives. La deuxième propose quelques éléments d'analyse

¹ Nous reprenons ce terme à l'un des passages autoréflexifs du premier volet. Voir S, p. 275, et la page 214 du présent chapitre.

² KA XVIII, p. 405.

narratologique des textes afin de mieux définir la temporalité romanesque et les modalités narratives de prise en charge des voix, avant de tâcher de cerner les principes qui déterminent la structure des textes et leur paradoxale cohésion plurielle. La troisième, enfin, vise à tracer les grandes lignes de la philosophie romanesque. Ayant déterminé le canevas esthétique de la trilogie, nous nous attardons au traitement des personnages, de façon à rendre compte de leur statut paradoxal, et à deux cas exemplaires d'ironies « locales », qui permettent de mettre en relief l'imbrication des perspectives au sein de séquences attribuées à telle ou telle voix. Forte de ces analyses, nous entreprenons en fin de chapitre d'affiner nos thèses initiales, afin de déterminer les prémisses à partir desquelles la trilogie développe sa recherche d'une vérité qui a toujours forme à la fois totalisante et paradoxale.

3.1 Présentation de la trilogie

La trilogie *Soifs* est une œuvre unique. D'un point de vue stylistique, elle apparaît comme l'aboutissement d'une exploration entreprise à la fin des années soixante-dix, dans *Les Nuits de l'Underground*, déjà, mais surtout dans *Le Sourd dans la ville*. À cette époque, Marie-Claire Blais commençait à développer une narration hétérodiégétique calquée sur le déroulement du fil de la pensée, avec ses associations d'idées, ses jeux mnémoniques, ses répétitions et ses digressions; une narration à focalisation interne qui donne du monde extérieur des actions et des événements une perspective apparemment toujours médiatisée par le monologue intérieur d'un personnage. Il s'agit d'expérimentations avec un style qui se rapproche de celui de Virginia Woolf, dans *Mrs Dalloway*, par exemple, ou encore dans *The Waves*. La particularité de la démarche narrative de Blais, cependant, est de prêter la voix à une pluralité de personnages tout en façonnant leurs discours en un ensemble formellement et stylistiquement homogène, de telle sorte qu'ils semblent naître d'une seule pensée qui se déploie sur de très longues phrases dont les rares marques de ponctuation forte apparaissent de façon aléatoire. Avant la

trilogie, les voix interpellées étaient peu nombreuses et liées assez étroitement par une circonstance – celle des personnages qui gravitent autour de l'Hôtel des Voyageurs dans *Le Sourd dans la ville* –, ou par leurs rapports familiaux et amicaux avec une protagoniste – Anna, dans *Visions d'Anna* –, ou encore par leur appartenance à une communauté plus ou moins close – le groupe d'amies lesbiennes de *L'Ange de la solitude*. Avec *Soifs*, l'élargissement de la « communauté » des voix est considérable. Ce ne sont plus cinq ou six locuteurs, mais plutôt des dizaines, et les liens concrets qui les unissent deviennent de plus en plus ténus au fil des trois volets, l'unité principale étant leur rapport, direct ou par l'entremise d'une autre voix, avec un lieu, l'île dans le Golfe du Mexique où se déroule la majeure partie de ce qu'il est convenu d'appeler l'« intrigue ». L'usage du terme, pour décrire ce qui se passe dans de tels textes, semble un peu abusif, dans la mesure où le récit d'événements cède ici la place à l'exposition des pensées et des sentiments des personnages.

Il est vrai que, dans le premier volet, *Soifs*, les liens sont également déterminés par la participation des personnages à deux événements parallèles, soit la fête en l'honneur de la naissance de Vincent, le troisième fils de Daniel et de Mélanie, et le carnaval qui rassemble les habitants de l'île à l'occasion de l'arrivée de l'an deux mille. Mais l'unité de circonstance est relative dans la mesure où ces événements sont tout au plus l'occasion de faire se croiser les réflexions de personnages issus d'horizons divers sur l'histoire du XX^e siècle à l'aube du nouveau millénaire. Les événements unissent comme pour mieux symboliser la mise en place d'un microcosme qui serait, certes, celui d'un espace américain actuel, mais de façon plus significative à notre sens, il s'agirait d'un microcosme d'une conscience collective contemporaine. À cet égard, les deux volets suivants élargissent la perspective en intégrant des personnages d'autres origines de façon à peindre un portrait toujours plus englobant : s'y ajoutent deux personnages musulmans, un moine bouddhiste, une jeune itinérante, des personnages européens et latino-américains, etc.

Au sein de ce tableau, chaque volet adopte un ton et un point de focalisation particulier. Dans *Soifs*, le retour insistant sur un siècle d'atrocités et de tragédies est conjugué aux espoirs et aux craintes suscités par le changement de millénaire et la naissance de Vincent, le bébé-symbole à la santé chétive, dont le sort semble intimement lié à l'avenir de l'humanité³. Karen McPherson résume bien le ton du roman lorsqu'elle parle des célébrations en l'honneur de Vincent, même si elle occulte un peu trop l'espoir tenace des personnages : « But this *veillée* has qualities of both a birthday and a deathwatch. [...] And explicit references to the "aube d'un siècle nouveau" [...] make of this birthday/deathwatch also a kind of apocalyptic New Year's Eve » (McPherson, 1998, p. 91). Le complexe d'émotions contradictoires donne lieu, en effet, à une hantise apocalyptique traversée par une soif aiguë de rédemption, lesquelles sont intensifiées par l'imaginaire catastrophique et le sentiment d'urgence qui caractérisent le manuscrit de Daniel, livre qui se fait de différentes façons, nous le verrons, mise en abyme du roman.

Le deuxième volet, *Dans la foudre et la lumière*, donne plus souvent la parole à une jeunesse insouciante, préoccupée par une réalité plus immédiate, et à qui la « violence du monde [n'a pas encore été] dévoilée⁴ », du moins, pas avec une intensité telle qu'elle s'impose à leur imagination. C'est un volet où la hantise d'un passé lourd et la crainte d'un avenir cataclysmique s'estompent un peu, à cause de cette perspective des jeunes, mais également parce qu'en ce nouveau millénaire entamé depuis cinq ans, l'humanité ne s'est pas (encore) consumée et Vincent n'a pas succombé à ses problèmes respiratoires, bien que sa santé reste fragile⁵. Cependant, la perspective adolescente confine à une sorte d'entre-deux, au sentiment que nous jouissons d'un sursis qui achève, et que nous sommes sur le

³ Nous référons, pour une discussion de ce statut symbolique du bébé, au chapitre IV de notre thèse de maîtrise en Lettres françaises, *L'Univers mythico-religieux du roman Soifs de Marie-Claire Blais*, présentée à l'Université d'Ottawa, en 2001, p. 89-90.

⁴ Nous reprenons ici en la remaniant une formule attribuée à Samuel dans le troisième volet : « il renversait aujourd'hui Samuel à qui la violence du monde venait d'être dévoilée » (ACD, p. 89).

⁵ Le deuxième volet est publié en 2001, quelques mois avant les attentats du 11 septembre. Il faudra donc attendre le troisième volet, dont l'intrigue serait censée se dérouler vers l'année 2010, pour que la réflexion témoigne de l'impact de cet événement sur l'imaginaire.

point de quitter un espace protégé pour être initiés au monde et à sa violence. La *foudre* pourrait frapper n'importe quand et, qui sait, elle frappe peut-être déjà, sans que nous le sachions, car la foudre, après tout, c'est aussi de la *lumière*.

Le troisième volet, *Augustino et le chœur de la destruction*, est paradoxalement un roman dans lequel le personnage d'Augustino, qui a désormais seize ans, se fait très rare, prenant la parole deux ou trois fois seulement et de façon brève. Les personnages dont le discours paraît occuper l'avant-scène sont non plus les jeunes, mais Mère et Caroline, deux femmes âgées, et le retour sur le temps passé se fait selon une perspective plus intime, par le biais de méditations de fin de vie, issues d'une expérience directe des événements marquants du dernier siècle. À l'inverse, cependant, nous assistons dans ce volet au retour en force d'une hantise de la fin du monde et d'une angoisse face au passé qui n'est pas tant le fait des monologues de ces deux dames âgées que celui de personnages comme Samuel et Augustino, à qui la violence du monde a désormais été dévoilée, et qui partagent maintenant les préoccupations de leurs parents. Toutefois, l'imaginaire de la fin n'est plus ici l'extrapolation d'un imaginaire dantesque ou surréaliste, comme c'est le cas dans *Soifs*; il est nourri plutôt par l'informatique, le cyberspace et la technologie, et la lutte appréhendée pour la survie de l'humanité, voire pour sa rédemption prend à certains moments les allures d'un combat de jeu vidéo. À cet égard, Marie-Claire Blais donne en entrevue un indice quant au sens à accorder au titre lorsqu'elle affirme qu'« Augustino porte le témoignage et la sensibilité du livre » (Poitras, 2005, p. 49). Peut-être est-ce justement cet imaginaire technologique qui trahit le fait que c'est la sensibilité d'Augustino, le jeune écrivain, qui informe le roman, alors que celle de son père donnait le ton dans le premier volet. *Dans la foudre et la lumière* pourrait être de ce point de vue le volet des passages, où la vocation d'écrivain se transmet de père en fils⁶, de telle sorte que leurs sensibilités respectives se croisent et se confondent.

⁶ On connaît l'omniprésence et la fonction cardinale du personnage de l'écrivain dans l'ensemble de l'œuvre de Blais, depuis Jean Le Maigre (*Une Saison dans la vie d'Emmanuel*), jusqu'à Alexandre, dans *Visions d'Anna*, en passant, bien sûr, par Pauline Archange. Voir à ce sujet Zagolin (1992), Couillard (1994a).

Du reste, le troisième volet reprend le thème du premier, à savoir la célébration qui se déroule pendant toute la nuit, en l'honneur, cette fois-ci, des quatre-vingts ans de Mère, et se termine, comme *Soifs*, sur la plage à l'aube. Associée à d'autres traits romanesques que nous analyserons dans les pages qui suivent, cette circularité structurelle témoigne de la relativité des variations de points de focalisation et nous conduit à lire la trilogie comme un ensemble, le produit *d'une seule* pensée, dont les déplacements de perspectives représenteraient une mise en parallèle et en concurrence de formes différentes de représentation du réel, de façons différentes de connaître le monde.

3.2 Deux métaphores

Une telle affirmation appelle, bien évidemment, des précisions. Dans cette thèse, notre objectif est de montrer que Marie-Claire Blais mène systématiquement les choses « jusqu'à l'ironie », nous proposant une écriture « pénétrée de réflexion et d'autocritique, de la fantaisie et de la sentimentalité » (IM, p. 58). Il s'agit de mettre en évidence les formes nombreuses et souvent discrètes de l'ironie romantique dans la trilogie, c'est-à-dire les multiples façons dont l'instance narrative confronte postures, idées, représentations et discours (etc.) inconciliables, visant apparemment, à la manière de Socrate, un dépassement continu des perspectives courantes et partielles, et plus largement, une reformulation constante des savoirs.

Le succès des stratégies de l'ironiste dépend de sa capacité à maintenir l'équilibre fragile de la posture par laquelle il se montre à la fois à cœur ouvert et profondément dissimulé⁷. Chez Marie-Claire Blais, l'instance narrative cultive deux points de vue « sincères » mais difficilement compatibles, se faisant tout à la fois absente et omniprésente. Selon la lecture que nous proposons ici, le paradoxe de cette simultanéité est le principe premier de l'ironie, la plus fondamentale des

⁷ L'idée du maintien d'un équilibre fragile comme clé du succès du texte d'ironie romantique est fondamentale chez René Bourgeois (1974). Par contre, selon sa perspective un peu schématique, il s'agit toujours d'un équilibre maintenu entre la participation au théâtre du monde et la possibilité de sa mise à distance.

ambiguïtés romanesques, qui sert ainsi de point d'appui à l'ensemble des stratégies que nous analyserons dans ces pages. La forme qu'adopte la coïncidence de ces deux points de vue apparaîtra d'emblée à travers les deux métaphores qui guident notre analyse et servent à marquer l'articulation entre les aspects formels de l'ironie dans l'économie générale du texte et la réflexion philosophique qui les sous-tend. Selon la première de ces métaphores, l'organisation de la multitude de voix qui constituent la trilogie est envisagée comme une façon de mimer une sorte de *conscience universelle*. Elle est un moyen de chercher à dégager des formes propices à une représentation de cette « universalité », qui conjugue l'individuel et le pluriel ou encore l'unité d'une expérience humaine partagée et la multiplicité des savoirs spécifiques en les maintenant continuellement dans des rapports de tension et d'équilibre. Elle implique donc la reconnaissance du recours à une forme de narration qui agit comme porte-voix, qui s'efface en donnant la parole aux personnages et qui, au plus, se manifeste par sa fonction de régie – notion que nous empruntons à Gérard Genette (1972⁸) –, décelable à travers l'acte même d'orchestrer les nombreuses voix en leur imposant une syntaxe. Toutefois, la seconde métaphore renverse la donne, en attirant l'attention sur la discrète prise en charge des voix qu'opère une instance qui ne brille plus par son absence mais qui devient plutôt un quasi personnage dont la présence se fait sentir partout. En effet, auprès de la multitude de voix qu'elle orchestre, l'instance narrative sera également envisagée comme une figure socratique, jouant de masques, de dissimulation et de divers procédés de mise en parallèle et d'inversion, pour infiltrer de l'intérieur les discours des personnages, et pour dialoguer avec eux, en révélant tantôt leurs limites, tantôt les liens profonds qu'ils entretiennent à leur insu avec tous les autres personnages.

Malgré leur incompatibilité, l'une des perspectives n'annule jamais l'autre. Blais semble – au moins intuitivement – consciente du paradoxe de cette situation, lorsqu'elle écrit :

⁸ Les citations tirées de cet ouvrage seront suivies du sigle F III et du folio.

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 péril, tant le monde que nous décrivons est visible, visible dans ses guerres, ses famines, nous allons, par l'écriture nommer ce qui nous afflige et nous désespère à travers une foule de personnages qui sont nos contemporains [...]. (Blais, 2005a, p. 18⁹)

Dans cet extrait, l'indétermination du référent du pronom « nous » est révélatrice. Blais s'exprime-t-elle ici au nom de ses contemporains, écrivains ou autres¹⁰, explicitant une vision actuelle du monde, ou a-t-elle systématiquement recours au « nous » de modestie? Il est difficile de trancher, bien que vers la fin de la citation – où il est question du « monde que nous décrivons » –, elle semble évoquer surtout ses propres préoccupations. L'ambiguïté apparaît ici comme une clé de lecture : les êtres décrits sont à la fois des êtres « vivant parmi nous », nos « contemporains » – à tous –, et ces voix qui permettront « par l'écriture [de] nommer ce qui nous afflige et nous désespère ». Il en résulte que les personnages sont des êtres à part entière ayant leurs discours propres, reconnaissables parce qu'ils évoquent ceux de personnes réelles dans notre univers contemporain, tout en étant des représentants de la « conscience collective » que l'écrivaine dit porter en elle-même. Ils sont donc toujours aussi des *moyens* par lesquels elle traduit ses préoccupations.

Il n'est pas inutile de rappeler ici le fragment de Schlegel sur les dons de l'écrivain génial, qui a des parentés frappantes avec la réflexion de Blais :

Mais se transporter arbitrairement tantôt dans cette sphère tantôt dans cette autre, comme dans un autre monde, et non seulement avec son entendement et son imagination, mais avec toute son âme; [...] chercher et trouver ce qui vous est tout tantôt dans cet individu, tantôt dans celui-là, et oublier délibérément tous les autres : seul le peut un esprit qui contient en quelque sorte une pluralité d'esprits et tout un système de personnes en lui,

⁹ Nous remercions Jean-François Hamel d'avoir porté ce texte à notre attention.

¹⁰ L'article d'où nous tirons cette citation fait partie d'un collectif dont le prétexte a été de faire parler les écrivains d'aujourd'hui de ce qu'ils conçoivent comme les responsabilités auxquelles ils sont conviés dans leur acte d'écrire.

et dans l'intérieur duquel a grandi et mûri l'univers qui doit, comme on dit, être en germe dans chaque monade. (*Athenaeum*, fr. 121; AL, p. 114)

L'écrivain génial est celui qui mène les choses jusqu'à l'ironie en mimant dans son écriture la « pensée autonome en commun ». Il prête ainsi une forme au Tout, en portant « un système de personnes en lui » et en se déplaçant librement d'un individu à l'autre : n'est-ce pas précisément ce que Blais se propose de faire dans l'extrait cité?

La narration de la trilogie *Soifs* sera donc envisagée selon cette posture paradoxale, à savoir celle d'une instance qui joue constamment de la tension entre une expression de la pluralité visant l'universel et une voix qui domine tout, par l'adoption de moyens dissimulés, *socratiques*, pour dialoguer avec les personnages, autrement dit, avec ses contemporains¹¹. Si les formes que prend le dialogue narratif avec ses personnages, en ce qui concerne notamment la représentation de la mémoire historique et du temps, feront l'objet de l'essentiel de nos analyses au prochain chapitre, il importe dans un premier temps de mettre en évidence les procédés par lesquels se traduit la visée universelle, c'est-à-dire les techniques romanesques qui permettent à la narration d'assurer sa cohésion plurielle, et d'inscrire ainsi, dans la trilogie, les principes de sa philosophie romantique. Il importe, autrement dit, de cerner ce qu'on pourrait appeler la sémiotique de l'ironie chez Blais.

¹¹ En tant que lectrices, lecteurs, nous pouvons peut-être le plus aisément percevoir ce jeu d'équilibre lorsqu'il se rompt, lorsque Marie-Claire Blais n'arrive pas à maintenir la tension de façon crédible. Elle semble parfois éprouver une certaine difficulté à représenter de façon convaincante des personnages qui adoptent des postures qui lui sont – on peut le supposer – inadmissibles. C'est pourquoi *Pierre, ou la guerre du printemps* 81, n'est pas à notre sens un roman réussi. Sans doute pour la même raison, dans la trilogie, le personnage de Lazaro, militant islamiste, paraît parfois maladroit, comme si le dédoublement des perspectives était trop schématique, rendant le personnage un peu caricatural. En somme, la clé du succès de cette approche réside sans doute dans le pouvoir qu'a l'auteur de s'identifier à son personnage, de trouver « ce qui lui est tout dans cet individu »; bref, la capacité de maintenir toujours, et de façon crédible, la dialectique entre la sympathie et le recul sceptique qui est un aspect fondamental de l'ironie romantique.

3.3 La matière de la conscience universelle

L'idée que la forme narrative des romans de Marie-Claire Blais vise l'expression de l'universel a été fréquemment énoncée par la critique. Dans la toute dernière phrase d'un article qui étudie les techniques narratives dans *Le Sourd dans la ville* et *Visions d'Anna*, Jacqueline Viswanathan établit de façon explicite la relation entre la représentation de la vie intérieure chez Blais et une volonté de donner voix à une conscience universelle :

Par ce privilège qui permet à tout romancier de sonder l'âme de ses créatures, l'instance narrative exécute cette "danse au fond des cœurs" et réalise ce désir intense des personnages de plonger dans la conscience de l'autre. Elle donne peut-être aussi une voix à une conscience universelle, promesse ou mirage d'harmonie. (1986, p. 98)

Chez Marie Couillard, qui est sans doute la critique ayant travaillé de la façon la plus soutenue sur l'écriture de Blais, l'idée de la visée de l'universel revient souvent. Elle écrit, au sujet de *Visions d'Anna*, que le « souci de cosmopolitisme » qui se dégage du texte grâce à l'évocation d'une multiplicité d'œuvres artistiques et de lieux géographiques, « s'inscrit chez Marie-Claire Blais dans une recherche d'universalité » (1994, p. 120-121). Dans un article sur les carnets de Blais, elle témoigne de l'évolution de cette recherche et de son rapport intime avec la réflexion sur l'écriture et l'expérience de l'exil, aux États-Unis et en France, entre 1962 et 1974 :

De fait, [le temps d'exil] constitue, dans la vie de Marie-Claire Blais, une période d'apprentissage d'où, parallèlement à une réflexion profonde sur l'écriture, va émerger une conscience politique universelle qui agira dorénavant comme toile de fond dans ses écrits. (1990, p. 3)

Elle écrit encore, au sujet de *Soifs*, que le roman témoigne d'une « vision globalisante qui répond bien à l'universalisme manifeste chez Marie-Claire Blais dès ses premières œuvres » (1997, p. 96).

L'idée de l'universel sera, du reste, exprimée également dans les termes d'une expérience partagée de la condition humaine, mise en relief par la forme narrative. À ce sujet, Couillard affirme que *Visions d'Anna* « arrive à représenter la

condition humaine, véritable objet de la littérature » (1994, p. 119). Et Mary Jean Green écrit, au sujet du *Sourd dans la ville*, que les personnages sont liés par leur inscription dans une narration qui, par sa forme même, indique leur participation à une communauté humaine : « The narrative voice underlies the common experience of the human condition » (Green, 1995, p. 112).

Mais de quoi au juste est fait l'universel dans la trilogie *Soifs*? On l'aura compris : la notion d'« universel » est à envisager ici de la même façon que les concepts de « Tout » et de « vérité » chez Schlegel, c'est-à-dire dans un sens allégorique ou symbolique et provisoire¹². Elle correspond à une certaine mise en forme avec les moyens que l'on a, à une époque donnée, d'un héritage commun. La représentation d'une conscience ou d'un discours « universel » dépendra, bien sûr, toujours de l'expérience de l'interprète, et la matière de cette représentation sera inévitablement située, sur les plans culturel et historique. Cela n'implique pas que la notion soit à récuser, si ce n'est que parce qu'elle reste omniprésente en tant qu'objet convoité dans la littérature, ni qu'elle se réduise rigoureusement à ce « lieu d'où on parle », sans avoir de portée humaine plus large. Dans son étude sur *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, Rosmarin Heidenreich identifie, à titre de matière discursive du roman, les normes en vigueur au Québec au milieu du siècle dernier, mais elle pressent « l'essence philosophique » (ACD, p. 207) de la réflexion, qui permet au roman de dépasser largement la critique d'une société particulière à une époque donnée¹³.

Dans la trilogie *Soifs*, les voix, malgré leur diversité, évoluent à l'intérieur d'une zone culturelle : elles sont toutes états-uniennes d'origine ou d'adoption. Les rares personnages qui font exception à cette règle viennent à la parole, curieusement, de façon indirecte. Le moine sri lankais, Asoka, apparaît par le biais

¹² On pourrait également parler d'un rapport synecdochique, c'est-à-dire d'un rapport de la partie pour le tout, mais cette partie même ne perdrait pas pour autant son statut allégorique et parfois symbolique, au sens où l'entendait Schlegel.

¹³ « The social panorama alluded to [in Blais' novel] through the perspectives of the central figures goes beyond a critique of a particular society at a given time; the effect of the novel is thus not exhausted in revealing the enormity of the moral contradictions in the designated socio-cultural system » (Heidenreich, 1989, p. 35).

des lettres qu'il envoie à Ari. Rodrigo, poète brésilien, a un discours médiatisé par la conscience de Daniel; on n'entre jamais dans sa pensée. Cela dit, l'échantillon choisi est particulièrement propice à une allégorie de l'universel, vu la démultiplication des perspectives et des groupes sociaux représentés et vu la topographie même du lieu, réel quoique jamais nommé, où se concentre l'« action » du premier volet, et qui demeure le lien qui unit la majeure partie des personnages dans les deuxième et troisième volets. L'île de Key West est ici microcosme de la (des) culture(s) américaine(s), mosaïque d'une étourdissante diversité, à l'aube du XXI^e siècle¹⁴.

Par ailleurs, la critique a également montré que les personnages de Blais agissent à différents égards comme représentants de groupes et de discours sociaux. En ce qui concerne les romans publiés entre 1960 et 1980, Lucie Joubert reprend, nous l'avons vu, les paroles de Bakhtine pour suggérer que les textes étudiés reproduisent la « voix de l'opinion publique », « l'attitude verbale normale d'un certain milieu social à l'égard des êtres et des choses » (cité dans CV, 1998, p. 159). Roseline Tremblay écrit, au sujet du roman *Un Joualonnais sa Joualonie*, que « chaque voix scande le discours d'un groupe, d'une classe, d'un sexe, d'une nation » (1999, p. 141). Marie Couillard exprime une idée analogue, quoique sur un mode moins schématique, dans un article sur la représentation de l'espace américain dans *Soifs*. Ayant proposé quelques éléments clés de l'idée de l'« Amérique » en tant qu'espace constituant « un terreau fertile à l'hybridation culturelle découlant naturellement de l'influx migratoire de populations européennes assoiffées de libertés », elle présente ainsi l'hybridation qui caractérise le roman :

Marie-Claire Blais dans *Soifs* nous introduit dans cet espace par l'entremise de nombreuses voix, les voix de ceux qui ne comptent pas, qui ne comptent

¹⁴ On notera, par contre, que l'île, comme tous les éléments romanesques, n'échappe guère au jeu de trompe-l'œil. Le choix de ne pas nommer le lieu tout en en fournissant des indices concrets, comme le fait qu'il s'agit d'une île du Golfe du Mexique, est un procédé courant chez Blais et, comme partout ailleurs, elle opère ici un certain déplacement. Si on consulte une carte de Key West, on repère aisément deux noms de rues fréquemment employés dans la trilogie : la rue Bahama, le boulevard de l'Atlantique. Mais l'autre rue dont le nom est constamment accolé à celui de la rue Bahama, à savoir la rue Esmeralda, semble être une invention de l'auteure. En somme, l'île renvoie tout à la fois à un lieu réel et à un espace fictif ou un *non-lieu*. Il y aurait beaucoup à dire sur la reprise chez Blais de la représentation de l'île comme symbole de l'utopie.

plus, celles des femmes, mais aussi celles des artistes, et des laissés-pour-compte, [...]. Chacune d'elles illustre à travers ses propres préoccupations un aspect particulier de l'hybridation, caractéristique dominante de cet espace. (1997, p. 91)

Nous retenons ici l'idée que chaque personnage représente un aspect particulier d'une mosaïque; autrement dit, d'un ensemble de fragments disparates, qui ne constituent un tout qu'à la faveur d'un certain recul. La question de l'importance des voix – le fait qu'elles *comptent* ou non –, nous paraît plus complexe, d'abord parce que l'idée de l'hybridation implique que ces voix définissent également la culture américaine à laquelle elles appartiennent. S'il est vrai, par ailleurs, que la plupart des voix conviées au dialogue sont plus ou moins marginalisées, elles représentent *aussi* nombre de postures, de discours et de valeurs caractéristiques du courant dominant (le « *mainstream* »). En termes concrets, les personnages sont en effet des artistes, des militants, des réfugiés, des femmes aux prises avec le sexisme de la société, des juifs ciblés par la montée de la haine néo-nazie et des noirs déshérités vivant sous la menace du retour du KKK, des homosexuels, des sidéens, etc. Mais nombre d'entre eux appartiennent aussi à l'élite et à l'autorité, en tant que professeurs, juges et sénateurs, et ils défendent certaines valeurs couramment associées à l'Amérique contemporaine, exprimant un goût pour la consommation, des préoccupations élitistes de classe, des discours patriotiques états-uniens, etc. Bref, ils se rallient par plusieurs traits au courant dominant, et le fait que plusieurs accèdent, malgré leur marginalité, à une tribune à partir de laquelle ils ont toute liberté de se faire entendre, oblige à une posture plus nuancée; il ne s'agit certainement pas *seulement* de voix qui ne comptent pas ou qui ne comptent plus¹⁵. Dans ce contexte, il nous paraît difficile de parler sans ambiguïté de marginalité, puisque les limites sont brouillées, et ce qui constitue aussi bien le courant dominant que la marginalité devient difficile à cerner. Ce brouillage des

¹⁵ Il faut, qui plus est, évaluer l'importance des voix non seulement dans les termes de leur poids effectif dans le monde tel que nous le connaissons, mais également en fonction de la philosophie que véhicule la trilogie, par le biais de ses stratégies ironiques. À cet égard, l'indétermination de la posture des personnages qui semblent occuper une situation intermédiaire, à la fois « dedans » et « dehors » par rapport aux conventions de leur société, est essentielle, comme nous le verrons en ce qui concerne le rapport à l'histoire.

catégories est, du reste, l'un des traits qui permettent d'envisager ces voix comme appartenant à une collectivité, et non simplement comme un ramassis de perspectives isolées, gravitant autour d'un « centre » absent.

Quoi qu'il en soit, tous les personnages se font, au moins de façon périodique et parfois à différents niveaux (par exemple : en tant que militant et représentant de la couche aisée de la population), les porte-parole de certaines attitudes et réactions verbales familières pour le lecteur habitant le monde occidental, et particulièrement nord-américain, contemporain. Leurs discours sont indissociablement liés à une histoire, à une mémoire et à une actualité qui recourent pour l'essentiel celles du lecteur : les guerres, dont la Seconde Guerre mondiale et la Shoah, les Intifada, la (re)montée des extrémismes et intégrismes, la menace du terrorisme, le sida, l'actualité américaine, le débat sur la peine de mort, les inégalités sociales et la violence qui en résulte, les faits divers rapportant des crimes atroces, etc. Les attitudes des personnages nous sont sans doute familières dans la mesure où elles sont des attitudes « humaines » face à des événements connus, mais, fait significatif, elles sont reconnaissables parce que, dans bien des cas, elles rappellent celles que véhiculent les médias, les écrits contemporains et la culture dite « de masse ». Elles sont les voix, pour parler en termes sociocritiques, d'un (certain) discours social devenu explicite, qui agit moins comme « fond sonore » constitué de « voix brouillées, anonymes¹⁶ » que comme la matière même du roman.

En somme, si l'on peut envisager la matière discursive de la trilogie *Soifs* comme une représentation allégorique de l'universel, c'est qu'elle est en mesure d'assurer l'identification d'une diversité de lecteurs par l'évocation d'une histoire et d'une expérience qui sont toujours – au moins d'un certain point de vue – aussi les leurs. En ce sens, tous ces discours interpellent le lecteur parce qu'ils représentent autant de façons de se situer par rapport à son propre monde.

¹⁶ Cette citation tirée de l'article « Discours social et texte itaïque dans *Madame Bovary* » (*Lettres modernes*, 1976, n° 32, p. 145), de Claude Duchet, est reprise ici de Chassay, 1995, p. 21.

Cependant, ces éléments familiers du répertoire du lecteur s'inscrivent dans un univers déroutant à plusieurs égards. La multiplication des perspectives, les jeux continuels de dédoublement et d'opposition, la superposition d'univers de référence, opérée par des renvois mythiques, artistiques et historiques qui donnent constamment un relief particulier à des scènes du quotidien, éléments auxquels s'ajoute une quasi absence d'intrigue au sens traditionnel du terme : l'écriture de Marie-Claire Blais déstabilise son lecteur, l'oblige à trouver, voire à s'inventer au contact du texte d'autres outils pour dégager de cet univers irréductiblement ambigu les principes de l'étrange cohésion qui pourtant le fonde. Comme Socrate, l'instance narrative agit de sorte à priver l'interlocuteur – le lecteur – de ses repères pour interdire le recours aux réponses faciles. Ces traits contribuent, du reste, à faire de la trilogie *Soifs* une actualisation étonnante de l'ironie romantique, où l'angoisse et le sentiment d'urgence aux accents apocalyptiques côtoient un curieux ludisme qui n'est pas sans affinités avec la fantaisie que valorisaient tant les romantiques¹⁷.

Cette défamiliarisation est, d'ailleurs, liée à l'inscription de discours connus dans une œuvre d'art à vocation philosophique. De ce point de vue, l'une des limites des analyses de l'œuvre de Blais, surtout celles qui s'inspirent de l'analyse des discours ou de la critique culturelle, réside dans leur apparente incapacité à prendre en compte le fait que cette mise en scène des discours sociaux est aussi, voire surtout, matière pour une représentation de la conscience universelle, et qu'ainsi l'objectif est moins de proposer une critique sociale au sens strict que de miser sur l'esthétisation des discours pour tendre vers un savoir essentiel sur l'humain. La trilogie ne se propose pas en premier lieu d'explorer un état de la

¹⁷ Cette fantaisie même, par exemple, qui conduit à donner la parole à Polly, le chien, dans le deuxième volet, ou à établir des parallèles humoristiques, comme dans cette séquence où Samuel envisage un couple de jeunes arborant les marques de la dernière mode comme « le couple coulé dans le bronze », établissant ainsi un contraste cocasse entre le caractère « immortalisant » de la statue et la fugacité des tendances dans la culture populaire (DFL, p. 63). Nous pouvons également, à cet égard, mettre sur le compte d'un Witz – l'un des motifs de base, on le sait, de la fantaisie romantique –, les fréquents oxymores et formules paradoxales de la narration, en ceci qu'ils opèrent une synthèse poétique d'idées contradictoires, qui semble justement viser le dépassement d'un savoir plus ou moins acquis : « secouer le joug d'une liberté défendue » (S, p. 17), « cette conquérante timidité » (S, p. 36), « ce qu'il y a de plus durable, la brièveté de ces secondes » (S, p. 56), « lumière funeste et noire » (ACD, p. 19).

société, mais bien plutôt d'interroger les formes de représentation et les savoirs qu'elles convoquent pour tenter de déplacer leurs limites en direction de l'universel ou de la prise en compte d'une unité fondamentale de l'expérience. Chez Blais, comme chez Timothy Findley, cette tension vers le tout relève de préoccupations morales et d'une soif de rédemption, donnant lieu ainsi à des discours critiques et parfois carrément didactiques. Mais l'essentiel n'est pas là. Si les artistes, par exemple, détiennent la clé d'un savoir essentiel, comme le suggèrent à de multiples reprises les voix de la trilogie, l'important dans l'économie générale du texte est moins de critiquer la réception sociale de leurs discours que de s'interroger sur la fonction que les personnages artistes occupent par rapport à la démarche narrative de réflexion.

3.4 Éléments pour une étude narratologique de la trilogie. Considérations sur le temps, la perspective, la voix

Il est commun de noter, dans l'œuvre plus tardive de Marie-Claire Blais, l'absence d'une voix narrative distincte de celle de ses personnages. Le maintien d'une narration à la troisième personne interdit, certes, de se dispenser de toute médiation narrative, mais la tendance de la critique est de supposer, comme le fait Jacqueline Viswanathan, que cette médiation, au lieu de conserver une distance entre la narration et ses personnages, a pour fonction, au contraire, d'entrer plus avant dans l'intimité de chacun, en donnant la parole à une « voix intérieure secrète », autrement dit à un en deçà de la pensée verbalisée (1986, p. 92). S'il est vrai que la forme narrative se prête très bien à une exploration de cette zone où se mêlent pensée consciente et réflexes inconscients, limiter ainsi le rôle de l'instance narrative revient à évacuer la portée philosophique de cette écriture. La médiation narrative joue un rôle nettement plus complexe et subtil.

Les stratégies narratives et les traits structurels qui sont dégagés dans les prochaines sections ont pour objectif d'illustrer – au niveau du texte narratif¹⁸ – les mécanismes grâce auxquels la narration assure, en termes genettiens, sa fonction de régie. Ils sont envisagés, autrement dit, comme les moyens par lesquels le narrateur se réfère au texte narratif « dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne » (F III, p. 261-262). Dans le cas de la trilogie *Soifs*, l'instance narrative maintient le masque de l'anonymat, ne se laissant jamais tenter par la métalepse – son texte ne comporte pas d'intrusions explicites du narrateur (F III, p. 244) –, ni par les marques plus discrètes d'une médiation, comme les parenthèses ou variations typographiques, mais les principes structuraux et le choix de la technique de représentation du monologue intérieur, en tant qu'« organisateurs » du discours, sont autant d'indicateurs discrets de son omniprésence.

Toutefois, ces stratégies, qui assurent l'organisation du récit et, ainsi, maintiennent la continuité au-delà de la fragmentation, ont une double fonction, car elles sont aussi les signes discrets de l'exercice par l'instance narrative d'une fonction analogue à celle que Genette nomme la fonction « idéologique ». Pour le dire dans les termes de l'ironie romantique, elles témoignent de la façon dont écriture et réflexion se confondent. En tant que procédés propices à la mise en œuvre de l'ironie, elles agissent dans la trilogie comme des « interventions [...] du narrateur à l'égard de l'histoire » (F III, p. 262), c'est-à-dire dans ce cas-ci des discours. Les procédés dont il sera question représentent à divers égards des marques subtiles tantôt de consonance, tantôt de dissonance de la voix narrative à l'égard des perspectives présentées. Toutefois, en leur qualité de marques d'une posture socratique, ces alternances entre une sympathie – un autre terme utilisé par Schlegel pour désigner le pôle positif de l'ironie – et un recul sceptique n'ont pas

¹⁸ Rappelons que Genette définit ses fonctions narratives selon un modèle qui s'inspire du schéma de Jakobson sur les fonctions du langage. Les fonctions sont ainsi distribuées « selon les divers aspects du récit (au sens large) auxquels elles se rapportent ». Ces aspects sont l'histoire, le texte narratif, la situation narrative. Voir F III, 1972, p. 261-263.

règle générale une fonction d'adhésion ou de rejet, mais plutôt celle d'une exigence de constant retour réflexif sur les discours et les attitudes. Elles sont autant d'invitations au dialogue.

3.4.1 Le temps

La première série de concepts que dégage Gérard Genette dans « Le discours du récit » est liée à la catégorie du *temps*. Il serait futile de tenter d'employer l'ensemble de ces notions pour rendre compte de l'organisation temporelle de la trilogie *Soifs*, mais leur insuffisance même, en permettant de mesurer les écarts, est révélatrice. Dans le premier volet, par exemple, il est possible de définir une trame narrative sommaire, en signalant la mort de Jacques, la convalescence de Renata, les fêtes en l'honneur de Vincent et du nouveau millénaire. Mais il est impossible de situer avec exactitude ces éléments d'intrigue les uns par rapport aux autres et de dégager ainsi de façon certaine un ordre, une ligne temporelle. L'agonie et la mort de Jacques, les passages qui concernent les personnages de Luc, de Paul ou de la sœur de Jacques et nombre de séquences mettant en scène la perspective de la famille du pasteur Jérémie se situent à d'autres moments que les événements entourant les trois nuits de fêtes. Mais à quels moments exactement? Il est impossible de savoir s'il s'agit seulement de la même année. Et en ce qui concerne les fêtes, le roman ne permet pas de déterminer de façon claire si on assiste seulement à la première de ces nuits, ou à des moments choisis au cours des trois¹⁹.

En termes genettiens, le texte ne semblerait constitué que de *scènes* sans *sommaires*, si tant est que l'on puisse qualifier ainsi les multiples séquences de monologues individuels, en supposant que la durée du monologue est à peu près

¹⁹ Selon Marie Couillard, le titre de la traduction anglaise, *These Festive Nights*, témoigne du fait qu'il s'agit des trois nuits, et non pas seulement de la première. Cet argument - qui ne nous semble pas tenir compte du fait que ce titre est une interprétation - a été proposé lors de notre soutenance de thèse de maîtrise à l'Université d'Ottawa. D'ailleurs, dans « L'Espace américain dans *Soifs* », elle écrit : « Au cœur du roman, la fête en l'honneur de Vincent, le nouveau-né fragile, contre laquelle se profilent les trois jours et trois nuits de célébration de la fin du millénaire... » (1997, p. 89-90). Par contre, Karen McPherson écrit : « The three-day-three-night fête whose first day marks the time of the novel is meant to celebrate the birth of Vincent... » (1998, p. 91).

équivalente à la durée du déroulement « effectif » de la pensée du personnage sur lequel est focalisée la narration à tel ou tel moment du récit²⁰. Suivant cette logique, les « espaces » entre les monologues représenteraient autant d'ellipses implicites et indéterminées, généralement hypothétiques parce qu'inlocalisables. Le texte contient, en outre, plusieurs analepses qui sont le produit de réminiscences ponctuelles au sein des discours de chaque personnage. Cependant, les associations plus ou moins libres qui caractérisent la structure des discours empêchent souvent d'identifier la portée de la prolepse lorsque le souvenir n'est pas lié à un événement historique (comme la Deuxième Guerre mondiale, par exemple). Il est, de plus, rarement assez nettement démarqué de la perception de choses et d'événements situés dans le présent du récit pour que l'on puisse mesurer son amplitude.

Dans l'ensemble, ces catégories dépendent généralement d'une narration qui se déploie à partir d'une perspective temporelle unifiée, c'est-à-dire d'une narration qui articule son récit et ses voix autour d'un noyau d'événements dont la succession est identifiable, au-delà des anachronismes. Dans des romans comme ceux dont il est question ici, la pertinence même de telles catégories est mise en doute. Du coup, nous nous trouvons *à la limite de la cohérence du récit, près de son éclatement*.

À l'échelle des voix individuelles, ces aspects narratifs semblent refléter l'expérience de chacun des personnages de son propre temps intime. En des termes empruntés à Paul Ricoeur, dans *Temps et récit*, les personnages semblent comme pris du côté du temps « augustinien », c'est-à-dire que l'extension du temps selon un modèle linéaire paraît plus ou moins occultée au profit de la « distension de l'âme », toujours partagée entre l'attente, l'attention et le souvenir (Ricoeur, 1983, p. 48, 50). Pour reprendre les termes de Marie Couillard, au sujet de *Soifs*, les personnages seraient pris « entre un passé figé et un avenir incertain » (1997, p. 89). Tout effort d'articuler le temps vécu sur un mode narratif est

²⁰ Une hypothèse qui est d'autant plus fragile qu'il s'agit généralement de monologues narrativisés et non rapportés.

embryonnaire, et cela, non seulement parce que les rappels d'événements passés sont trop ponctuels pour permettre de recréer un fil narratif, mais également parce que le statut de la mémoire des événements comme celui des choses perçues sont couramment remis en cause, tel que l'indique la fréquence de formules du genre « était-ce hier » et « non, après tout, il n'avait rien vu » (à la suite de la description d'une chose perçue). Tout se passe comme si les tentatives de configuration temporelle dans et par le récit – et, ainsi, tout effort de surmonter ce que Ricoeur tient pour l'aporie des représentations inconciliables du temps – sont vouées à l'échec²¹.

En somme, la temporalité de la succession intervient fort peu dans la structure narrative de ces romans. Nous pouvons nous demander si cet état de fait – la succession étant après tout, selon Ricoeur, une chose que l'esprit « subit » avant de la construire (voir 1985, p. 28) – n'est pas le propre du récit de *stream of consciousness*. Jacqueline Viswanathan rend compte, dans son article sur *Le Sourd dans la ville* et *Visions d'Anna*, de certains traits distinctifs de l'écriture de Marie-Claire Blais. Elle fait remarquer qu'à partir des *Nuits de l'Underground*, la narration se caractérise par cette « longue phrase sinueuse qui épouse les pensées des personnages, [ce] texte fluide sans espace, ni divisions qui imite le “stream of consciousness” ». Les romans plus tardifs sont, d'ailleurs, tout entiers « tissé[s] des pensées et des sentiments des personnages », le monde extérieur « exist[ant] à peine ». Ces traits amènent la critique à conclure que « ce qui compte, c'est le temps extensible et malléable du souvenir car les deux [romans] s'organisent suivant les méandres de la mémoire » (Viswanathan, 1986, p. 90-92) – ainsi que, ajouterions-nous, l'attente et l'attention au moment présent, puisque la peur que « demain l'avenir [sera] interdit, tué... », pour reprendre une formule de *Visions d'Anna* (cité dans Couillard, 1994, p. 114), impose au même titre que le souvenir

²¹ Il n'est pas insignifiant, du reste, que dans *Soifs* l'égaré temporel qui marque le discours de Frédéric, le personnage souffrant de la maladie d'Alzheimer, ressemble curieusement à l'expérience du temps qui se dégage des discours de la plupart des personnages : un retour obsessif à certaines images du passé, un vide entre ces quelques souvenirs et le moment actuel, vide que ne comble aucune narration, un doute constant sur la possibilité de réaliser les projets qu'on prévoit pour l'avenir, si banals soient-ils (Voir S, p. 241-245; 291).

une orientation au déroulement de la pensée. La prééminence donnée à un temps non chronologique lorsqu'il s'agit de représenter la vie intérieure est, en effet, une convention largement admise. Dorrit Cohn l'exprime, au sujet du monologue narrativisé – celui-là même que privilégie Marie-Claire Blais – ainsi : « Le monologue narrativisé est le médium privilégié de ces instants de suspension temporelle où un personnage se révèle, entre le passé qui surgit du souvenir et l'anticipation du futur » (1981, p. 150²²).

Mais le monologue narrativisé, nous le verrons à l'instant, est justement autre chose qu'une narration directe de la pensée des personnages, un constat qui conduit d'emblée à chercher ailleurs les principes de la structuration romanesque. Au premier abord, le récit semble, en effet, s'organiser ou plutôt se *désorganiser* en fonction du déroulement de la pensée et de sa temporalité un peu erratique. Les jeux d'association, les allers-retours d'une réflexion qui se déploie et le blocage qui survient parfois grâce au retour obsessif à des idées fixes apparaissent comme le modèle de structuration des voix individuelles. Mais le temps intime de chacun des personnages ne peut agir réellement comme principe structurant, puisqu'il contribue surtout à accentuer la fragmentation, et en ce sens ne peut rendre compte de l'effet de continuité narrative. Celui-ci dépend du rôle global de l'instance narrative et les éléments qui forment la cohésion textuelle reposent sur d'autres principes que ceux qui définissent couramment le récit, même lorsque ce dernier est relaté à partir d'une voix intérieure.

3.4.2 La voix narrative et la représentation de la vie intérieure

L'homogénéité de style de la voix narrative est certainement l'indice le plus évident de la cohésion romanesque. Elle peut d'ailleurs sembler surprenante, vu le degré d'intimité des discours qui forment le tissu romanesque. Jacqueline Viswanathan y voit une manière de « pénétrer jusqu'à un niveau de la conscience qui ne peut s'exprimer directement dans la conversation ou même à l'écrit » (1986,

²² Les citations tirées de ce texte seront suivies du sigle TI et du folio.

p. 92), mais cette hypothèse ne permet pas d'expliquer pourquoi les fragments de monologue rapporté, de discours direct et même de contexte narratif ne se distinguent du monologue narrativisé que par le changement de pronoms et de temps verbaux, sans autres variations stylistiques significatives²³. La forme du monologue narrativisé est comme transposée à tous les autres modes narratifs, ce qui nous paraît révéler la présence d'une perspective narrative unifiée dont dépend l'ensemble des voix, d'une perspective, autrement dit, qui représente leur point d'origine. Une telle hypothèse n'est pas contraire à la nature du monologue narrativisé tel que le définit Dorrit Cohn. Nous verrons, en effet, que le rôle de l'instance socratique est assuré par la prérogative, mise en évidence par Cohn, du narrateur qui fait usage de cette technique de monologue.

Plusieurs critiques ont noté, au sujet des premiers romans de Blais dans lesquels la narration imite le *stream of consciousness*, que les textes, tout en accordant la prééminence au monologue relaté par un narrateur extérieur, sont en fait tissés des trois techniques de représentation de la vie intérieure qu'identifie Cohn dans le contexte d'une narration hétérodiégétique²⁴ : soit le psycho-récit, le monologue rapporté et le monologue narrativisé²⁵. Ces trois techniques correspondent, dans l'ordre : à un discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage, sorte de sommaire de ses pensées et sentiments; à la citation directe de pensées du personnage; et à la reproduction, apparemment mot à mot, mais à

²³ En ce sens, la langue de la narration chez Blais se distingue de celle qu'emploie Faulkner – un nom fréquemment évoqué par qui cherche à définir les filiations littéraires de Blais – pour le monologue de Quentin dans *The Sound and the Fury* (1929). En effet, le langage plus ou moins châtié qui caractérise le monologue de Quentin fait contraste avec les quelques paroles prononcées du personnage. Celles-ci relèvent davantage du sociolecte, un parler du sud, et le contraste donne à entendre que les paroles du monologue autonome représentent, comme Viswanathan le suggère par rapport à Blais, un en deçà du langage conscient.

²⁴ Voir Couillard (1994), Herden (1989), Viswanathan (1986). Il est curieux, cependant, de noter que leur assertion est rarement appuyée par des exemples, hormis chez Viswanathan (p. 89-90), mais l'extrait qu'elle cite est tiré des *Nuits de l'Underground*, roman qui apparaît comme une forme mitoyenne entre une narration plus classique et les formes narratives de l'œuvre ultérieure de Blais. De fait, cette absence d'exemples montre peut-être à quel point il est difficile souvent de déterminer « qui parle » chez Blais.

²⁵ On notera que nous accordons ici notre préférence au terme de « monologue narrativisé » plutôt qu'à celui de style indirect libre. Nous sommes sensible aux critiques que formule Dorrit Cohn face à la tendance européenne de confondre discours prononcé et pensée secrète. Nous croyons aussi qu'il s'agit d'une façon d'occulter la spécificité de la parole intérieure au profit de critères linguistiques. Voir TI, p. 133. Du reste, nous tenons au terme de monologue, puisqu'il nous semble que certaines attentes de lectures liées à cette forme narrative permettent justement à l'instance narrative chez Blais de dérouter son lecteur.

la troisième personne, de l'expression mentale d'un personnage (TI, p. 25-28). Il semble donc évident que la trilogie *Soifs*, comme la plupart des romans de Blais depuis *Le Sourd dans la ville*, exploite surtout les possibilités du monologue narrativisé. Mais quelques exemples permettront de montrer à quel point ce qui apparaît dans un premier temps comme un simple usage de cette technique est très souvent un savant tissage à la fois des trois techniques de Cohn, du discours direct et d'indications appartenant au contexte narratif. Le monde extérieur est plus présent dans ces textes qu'il ne le semble au premier abord.

En ce qui concerne les modes de représentation de la vie intérieure, les bribes de monologue rapporté sont relativement fréquentes, mais elles semblent apparaître de façon aléatoire. Elles peuvent donner l'impression que nous avons soudain accès à un discours plus immédiat, plus explicitement verbal, comme le suggère Dorrit Cohn (TI, p. 163), mais aucune nécessité du récit ne vient justifier le changement de personne ou de temps verbal. Par ailleurs, le psycho-récit semble à la surface à peu près évacué, mais un examen plus approfondi montre que plusieurs passages intègrent discrètement cette technique. Celle-ci survient généralement pour marquer une transition entre deux idées et se confond avec des indications appartenant au contexte narratif. L'extrait suivant fournit un exemple du tissage des techniques :

Cette pensée déplut tant à Caroline qu'elle ressortit son appareil de son sac, se mit à photographier les arbres, qu'Isaac lui montrait du doigt, que vous êtes agile, ma chère, dit Isaac en retenant Caroline par le coude, [...], ces ouvriers indolents d'Isaac, qui se prélassent au soleil, pensait Caroline, ces employés d'Isaac n'ont pas beaucoup de tenue, d'où sortent-ils donc, [...], et lorsque bientôt vint le moment de la cérémonie à Jean-Mathieu, autour de Caroline, que tous furent assis, presque silencieux, sous la fraîcheur des palmiers, qu'Adrien eut gravi l'escalier vers l'estrade, Caroline sentit que s'abattait sur elle le chagrin, qui l'avait ainsi menée vers ce gouffre où elle ne reverrait plus Jean-Mathieu, pensa-t-elle, et que racontait Adrien sur l'estrade, Platon, Socrate, qu'est-ce que ces discussions de Socrate ont à voir avec Jean-Mathieu, il fallait se l'avouer à soi-même, pensait Caroline, Jean-Mathieu qui n'était plus de notre monde désormais, dont Adrien parlait révérencieusement au passé, il fut, il eut, il aimait, il sut, il comprit, il fut aimé [...], je l'aimais, pensait Caroline en écoutant la voix forte d'Adrien, nous n'étions pas de la même classe sociale, bien que nous fussions différents,

incompatibles, sans doute l'aimais-je parce qu'il était plus sensible que moi, aimait les autres, quand je les aime si peu, tout en écoutant le discours d'Adrien, Caroline avait l'impression de filmer son image, il était tour à tour solennel, pompeux et touchant, [...]. (DFL, p. 238-240)

Les italiques mettent en relief les occurrences de psycho-récit et de monologue rapporté, alors que les caractères soulignés marquent le passage au contexte narratif ou au discours direct. Dans l'extrait cité, la narration opte d'abord pour le psycho-récit, c'est-à-dire pour un discours du narrateur sur la vie intérieure du personnage : « cette pensée déplut tant à Caroline ». Elle passe ensuite à des détails qui appartiennent manifestement au contexte narratif, et cède brièvement la parole à Isaac. La focalisation est toujours sur Caroline, certes, mais ces mots ne sont vraisemblablement pas les siens. Nous revenons ensuite à du psycho-récit, dans un des rares passages qui contiennent l'indice principal de l'usage de cette technique, soit la formule de subordination – « Caroline sentit que s'abattait sur elle le chagrin » –, et retrouvons enfin le monologue narrativisé. Par la suite, la narration reprend le monologue rapporté, entrecoupé de ce qu'on pourrait attribuer à un mélange de contexte narratif et de psycho-récit – « en écoutant la voix forte d'Adrien » –, dans la mesure où le qualificatif « forte » semble faire écho à l'impression que fait la voix d'Adrien sur le personnage. Et pour finir, nous revenons au monologue narrativisé, quoique la formule de transition – « Caroline avait l'impression de filmer son image » – pourrait être interprétée comme du psycho-récit. Tout compte fait, la narration use assez peu dans cet extrait de monologue narrativisé.

Dans le prochain passage, cette technique est plus présente, mais nous avons néanmoins affaire à un tissage semblable des modes narratifs :

Daniel et Mélanie ne précipitaient-ils pas l'éducation de leurs enfants, Jenny, Marie-Sylvie, Julio, n'avaient-ils pas tous grandi dans la rue, et lorsque la voix de Jenny s'était tue sur la haute véranda, Mère avait entendu le craquement de la chaise de bois dans laquelle Augustino continuait d'être bercé, les soupirs de Jenny, ses bâillements de sommeil s'éteignaient peu à peu, nageant avec prudence, Mère avançait dans l'eau avec ses mouvements lents, revenant vers le centre de la piscine, dans le roulement de son désarroi, elle n'avancait plus, pensait-elle, [...] Il était naturel qu'une

mère fût prise de cet attendrissement presque charnel pour son nouveau-né, mais Mélanie était trop inquiète pour cet enfant, *et captive entre les rives de marbre de la piscine, Mère avait pensé à ces paroles que lui disait autrefois sa gouvernante française*, Mademoiselle ne s'excitait-elle pas trop? (S, p. 137-138)

Les verbes sont au plus-que-parfait dans ce texte parce qu'il s'agit d'une analepse. Au cours de la première soirée de fête, Mère évoque les pensées et sentiments qu'elle a eus lorsqu'elle nageait dans la piscine plus tôt dans l'après-midi. Dans ce contexte, il est vrai, l'attribution du statut de psycho-récit ou de contexte narratif aux passages soulignés et mis en italiques est plus fragile. Néanmoins, il est peu vraisemblable que le personnage se dise mot à mot que lorsque « Jenny s'était tue et qu'elle avait entendu la chaise de bois, etc. ». Ces détails semblent plutôt appartenir au relais narratif qui rapporte des éléments dont le personnage a plus ou moins eu conscience pour prêter un contexte à ses réflexions. Dans ce cas, des formules comme « dans le roulement de son désarroi » ou « captive entre les rives de marbre de la piscine, Mère avait pensé... » appartiendraient davantage au registre du psycho-récit. Cet extrait rend manifeste, du reste, le caractère parfois indissociable du psycho-récit et des indications appartenant au contexte narratif. Les bruits qu'entend Mère déclenchent ses réflexions et peuvent apparaître, en ce sens, comme un discours sur sa vie intérieure.

Par ailleurs, il arrive que la narration n'ait recours à aucune technique de représentation de la vie intérieure. C'est le cas dans ce long passage du deuxième volet de la trilogie (DFL, p. 48-50), où, lors d'un échange entre les personnages de Rodrigo et de Daniel, la narration utilise uniquement du discours direct – les paroles prononcées par les personnages – et des indications relevant du contexte narratif – comme « Rodrigo [...] marchait au côté de Daniel, ses cheveux fouettaient sa nuque » ou « Rodrigo devint ombrageux soudain » (DFL, p. 48). Nous pouvons nous demander dans ces conditions pourquoi une première lecture incite à attribuer l'ensemble de la narration, ou presque, au monologue narrativisé. L'homogénéité stylistique des textes, conjuguée à la dominance d'une narration hétérodiégétique, est sûrement un élément de réponse important, mais il faut tenir compte également

de la nature même du monologue narrativisé, de son élasticité et de son ambiguïté. Voyons d'abord un autre passage, dans lequel le discours direct se confond avec des paroles apparemment intérieures. Ici, le contraste entre le ton des paroles prononcées et celui du discours intérieur incite à se demander si les pensées doivent vraiment être attribuées au personnage :

je pense quand même qu'il faudrait dénoncer ces voyous, dit Ari, sévèrement, tant d'années ne le séparaient-ils pas soudain du voilier de l'aventure, vers l'Amérique du Sud, le Liban, jeune vétéran d'une guerre déjà oubliée, pourquoi se sentait-il si intolérant envers les fils du pasteur, deviendrait-il comme tous les autres, le plus jeune des deux boitait, dit Ari, ah, je les aurais fessés, ces petits diables. (S, p. 296)

Est-ce Ari qui mesure ici l'écart entre son attitude actuelle et celle du passé, de l'époque où il était parti en « croisière » sur un yacht portant une cargaison de haschich à livrer, ou l'instance narrative qui signale la contradiction? On peut supposer qu'il s'agit des deux à la fois, et que, chez Ari, ces phrases relèvent davantage d'une impression confuse que de paroles réellement formulées. On peut également supposer que l'instance narrative « dialogue » carrément avec Ari, qu'en bonne figure socratique, elle adopte une attitude dissimulée, feignant de rapporter les paroles pensées par le personnage, pour mieux inscrire sa posture dissonante.

Au début de son texte, Dorrit Cohn fait état d'un paradoxe : « le récit de fiction, écrit-elle, atteint son "air de réalité" le plus achevé dans la représentation d'un être solitaire en proie à des pensées que cet être ne communiquera jamais à personne » (TI, p. 19). Elle rappelle d'ailleurs que Käte Hamburger, dans *Die Logik der Dichtung*, a mis en évidence « la relation de dépendance mutuelle qui associe le réalisme dans le récit et la mimésis de la vie intérieure » (TI, p. 20). Dans cette optique, le recours au monologue, qu'il soit autonome, rapporté ou narrativisé, plus que l'usage de toute autre technique narrative, apparaît comme une sorte de garant d'authenticité, quelque contradictoire que puisse sembler une telle convention. Le lecteur est tenté de prendre les paroles rapportées par le narrateur pour l'expression authentique des pensées du personnage, sans trop interroger le rôle de la médiation narrative. On oublie que la présence constante de deux voix qui ne

fusionnent jamais complètement est l'un des aspects essentiels du monologue narrativisé. Au sujet de cette technique, Cohn écrit :

Le monologue narrativisé est mitoyen entre le monologue rapporté et le psycho-récit, rendant ce qui se passe dans l'esprit d'un personnage de manière plus indirecte que dans celui-là, mais plus directe que dans celui-ci. Il imite le langage dont se sert un personnage lorsqu'il se parle à lui-même, mais il soumet ce langage à la syntaxe dont se sert le narrateur pour parler de ce personnage; il superpose ainsi l'une à l'autre les deux voix que les autres formes distinguent nettement. Et cette équivoque produit à son tour une incertitude caractéristique quant à la relation qui existe entre le monologue narrativisé et le langage même de la vie intérieure, suspendu ainsi entre l'immédiateté de la citation et le détour du récit. (TI, p. 127)

Et elle ajoute un peu plus loin :

Le monologue narrativisé est une technique à la fois plus complexe et plus souple pour rendre la vie intérieure que les deux autres techniques concurrentes. Parce que c'est une technique qui entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours au personnage, et aussi parce qu'elle fond l'un dans l'autre discours du personnage et discours du narrateur, elle est chargée d'ambiguïté, et joue avec le lecteur un jeu de cache-cache particulièrement séduisant. (TI, p. 129)

La ressemblance formelle du monologue narrativisé avec le monologue rapporté ainsi que nos propres attentes de lecture quant à l'authenticité de la mimésis de la vie intérieure nous incitent à tenir les paroles du narrateur pour une reproduction fidèle des pensées du personnage. Mais, comme le fait valoir Cohn, l'attribution des paroles n'est jamais certaine et la syntaxe est toujours imposée par la narration. C'est pourquoi le monologue narrativisé est une forme idéale pour l'inscription dans le texte de toutes sortes de jeux de *consonance* et de *dissonance*, autrement dit, d'ironie.

La subordination des modes narratifs de la trilogie au monologue narrativisé s'explique ainsi en partie par les qualités intrinsèques de cette technique. Le statut mitoyen du monologue narrativisé donne lieu à une certaine fluidité, lui permettant de se juxtaposer sans effets de rupture tantôt à des formes plus directes, auxquelles il ressemble par sa structure verbale, tantôt à des formes plus indirectes, avec lesquelles il partage l'extériorité de la situation hétérodiégétique. Le

monologue narrativisé permet, en outre, de gommer la ligne de démarcation entre monologue et contexte narratif, en franchissant « cette limite qui sépare le monde intérieur du monde extérieur, [pour se faire] l'écho de lieux ou d'événements en même temps qu'il met en scène un personnage qui songe à ces lieux ou à ces événements » (TI, p. 156-157). Un tel mécanisme est très présent dans les exemples cités. Du reste, la tentation d'attribuer la dominance stylistique au monologue narrativisé, de sorte que les autres formes semblent lui « emprunter » son style, et ainsi se confondre avec lui, est d'autant plus forte que les textes ne comportent pas de ruptures ou de divisions, se présentant comme un long flot de paroles ininterrompu, en quelque sorte comme le « courant » *d'une seule conscience*.

3.5 Miroitements, coloris, mélodies et contrepoint : notes sur les dimensions picturale et musicale des textes

L'homogénéité stylistique qui assure la subordination des voix à l'instance narrative n'est, par contre, qu'un aspect de la question, la plus superficielle, à vrai dire. La clé de la consonance romanesque dépend de procédés autrement plus subtils, lesquels doivent, pour être opérants, se révéler indépendants d'un noyau événementiel absent. Nous avons vu que ces procédés ne sont pas liés au temps, qu'il s'agisse du temps de la succession ou encore de celui du vécu, qui ne peut à lui seul avoir de fonction structurante, puisque son éclatement semble mettre en relief la fragmentation d'un récit qui n'en est presque plus un. Ils ne se situent pas davantage à l'échelle d'un quelconque ordre d'importance hiérarchique chez les personnages, car les romans étudiés ne mettent pas en scène un ou même quelques protagoniste(s) autour desquels s'agencent sans ambiguïté événements et situations. À la lecture, on « sent » que certaines voix ont un rôle plus fondamental que d'autres, qu'elles semblent agir comme pivot, élément rassembleur, peut-être parce qu'elles reprennent plus clairement, à l'échelle des perspectives individuelles, certains motifs « synthétiques » de la narration, comme les jeux d'association, de dédoublement ou de télescopage, ou plus simplement parce que leurs

préoccupations sont, d'emblée, collectives. Nous pensons aux personnages de Daniel, l'écrivain, ou de Renata, l'avocate qui se consacre à la défense des droits des opprimés, ou encore de Mère, telle qu'elle apparaît dans le dernier volet. Mais ce statut est toujours paradoxal : dans le troisième volet, nous rencontrons Renata pour la première fois dix pages avant la fin du roman; et nous avons vu que, selon une déclaration de Marie-Claire Blais, Augustino porte le « témoignage et la sensibilité du livre » (Poitras, 2005, p. 49), tout en étant très effacé. En l'absence d'un évident privilège de perspective ou d'un véritable noyau événementiel, on ne peut se rabattre sur la présence d'aucun des indices habituels pour attribuer à telle ou telle voix le rôle de héros ou d'héroïne. Nous sommes, il semble, aux antipodes de la forme biographique qui, selon Lukács, constitue le romanesque en « transform[ant] en être » l'aspiration « irréalisable et sentimentale [...] vers l'unité immédiate de la vie [et] vers l'ordonnance universellement englobante du système » (ROM, p. 72). L'« équilibre » et l'« apaisement » que cherche le théoricien, s'ils existent chez Blais, ne sont pas à situer à cette échelle.

Tout compte fait, la forme qui concrétise l'aspiration vers l'unité et l'ordonnance universellement englobante se doit de refléter chez Blais le fait que cette aspiration, sur le plan philosophique, est résolument supra-individuelle, visant comme nous l'avons vu la représentation d'une conscience universelle. En ce sens, elle n'a pas lieu d'être biographique. On peut penser, au contraire, que la forme narrative, pour atteindre sa cohésion, doit justement déjouer une linéarité temporelle et diégétique qui sépare pour atteindre dans sa visée synthétique une sorte de paradoxale « identité », une identité que l'on pourrait qualifier de *plurielle*. Les licences stylistiques à l'échelle de la phrase même, avec sa structure circulaire, sa longueur qui cumule une pluralité de perspectives et ses répétitions formelles, paraissent refléter cette volonté de court-circuiter les effets de la linéarité de l'ordre langagier, qui sépare toujours le sujet de l'objet, et le sujet des autres sujets. Mais l'identité exige le recours à d'autres modèles qui puissent réellement faire contrepoids à l'éclatement du temps, de l'« intrigue » et des voix; des modèles qui ne s'appuient pas sur des principes linguistiques. Sans doute est-ce cette exigence

qui conduit Marie-Claire Blais, selon une logique d'ailleurs très romantique de mélange des genres et des modes d'expression, à s'inspirer largement de motifs empruntés à la peinture et à la musique pour établir la structure formelle de la trilogie.

Marie Couillard résume en une belle formule ce qui distingue le roman *Visions d'Anna* d'un récit à forme traditionnelle : « les coordonnées spatio-temporelles, écrit-elle, [...] s'estompent devant les affinités formelles et affectives » (1994, p. 122). Elle a, d'ailleurs, proposé plusieurs analyses fines qui décortiquent les romans de Blais pour rendre compte des principes qui régissent la narration (voir 1987, 1994, 1997). Elle s'est intéressée notamment à la fonction de l'art comme déclencheur et organisateur du récit et ses articles mettent en relief, à partir des motifs artistiques, l'importance des jeux de mise en abyme, de parallélismes et d'opposition dans l'écriture de l'auteure. Elle montre par exemple que les traits du tableau *Le Cri*, d'Edvard Munch, agissent dans *Le Sourd dans la ville* comme déclencheur du texte, « figure archétypale dont découleront plusieurs personnages » et motif qui inspire la forme narrative (1987, p. 269).

Dans un article sur *Soifs*, Couillard présente le manuscrit du personnage de Daniel comme un livre qui « conjugue dans un même texte, l'ancien et le moderne, les visions délirantes de *La Nef des Fous* et du *Jardin des Délices* de Bosch et les collages en trompe-l'œil de Max Ernst tout en reprenant à son compte l'aventure intellectuelle et spirituelle du poète aux Enfers de *La Divine Comédie* de Dante » (1997, p. 93²⁶). Nous rappelant par la suite que ce livre de Daniel « ressemble étrangement à celui que nous lisons » (*ibid.*), elle permet d'entrevoir quel rôle peuvent occuper les œuvres d'art dans la structure du roman : « si Adrien retrouve dans le livre de Daniel le foisonnement théâtral des visions du *Jardin des Délices* et de *La Nef des Fous* d'un Jérôme Bosch, Marie-Claire Blais textualise, par un procédé spéculaire, ces mêmes visions et les ouvre vers l'infini » (EA, p. 95). Cette thèse est illustrée grâce à la mise en évidence du parallèle unissant le livre de Daniel

²⁶ Les citations tirées de ce texte seront désormais suivies du sigle EA et du folio.

et le carnaval qui « anime l'île tout entière [et qui] se présente comme une véritable bacchanale » (*ibid.*). Couillard précise, du reste, que les « renvois à notre héritage culturel, à la musique, à la littérature et à la peinture [agissent] comme autant de miroirs, [qui] resserrent la trame du récit tout en lui permettant de déborder ses limites culturelles et spatio-temporelles » (EA, p. 94²⁷). Chacune des voix « possède, à la manière d'un oratorio, son propre accompagnement musical » (*ibid.*) : le sort de Renata est associé au quatuor de Schubert *La Jeune Fille et la Mort*; les références à l'oratorio de Beethoven, *Le Christ au Mont des Oliviers*, accompagnent les derniers moments de Jacques; *l'Orphée et Eurydice* de Gluck réfléchit les sentiments de dépossession de Mère, et ainsi de suite...²⁸

Le resserrement de la trame narrative naît donc d'une répétition de motifs qui s'inspirent des arts visuels, de la musique et de la littérature pour établir une série de parallèles entre les voix et les situations, et ainsi mettre en évidence les rapports qui unissent tous les personnages au-delà des dissonances. De tels motifs donnent aux romans l'allure d'une galerie de miroirs, les « ouvrant vers l'infini » à la manière de la représentation de l'image en abyme, répétée à partir d'angles multiples. Ils deviennent ainsi le canevas de quantité de jeux d'associations et symétrie inversée qui tissent tout un réseau de liens souterrains entre les personnages.

Les romans de la trilogie procèdent ainsi à une mise en équilibre et en tension de tous les éléments de l'univers romanesque, ce qui semble constituer le principe fondamental de l'esthétique de Marie-Claire Blais. Il semble que nous soyons véritablement du côté d'une recherche de l'« infinité de la connexion », pour reprendre la formule de Benjamin sur la pensée de Schlegel et de Novalis. Or, un examen attentif révèle que ces procédés modulent le récit de façon presque

²⁷ Cette idée renvoie de façon implicite à celle que propose Élène Cliche dans « Un rituel de l'avidité » et que Couillard reprend à son compte dans d'autres articles, à savoir que les références culturelles « décroissent » le texte et permettent « une vaste circulation des arts et des lieux » (Cliche, 1983, p. 239).

²⁸ L'art, on le voit à travers les évocations du paradis et de l'enfer et de figures comme celles du Christ, d'Orphée ou même de la Mort, devient également le moyen de déployer dans le texte toute une série de références mythologiques, lesquelles non seulement débordent mais transcendent les limites culturelles, en ce sens, du moins, qu'elles renvoient aux origines communes des cultures occidentales. Nous y reviendrons.

étourdissante, créant un jeu de réfractions qui multiplient les facettes de chaque élément et ce faisant décuplent ses rapports d'interdépendance avec d'autres éléments. Pour comprendre à quel point la peinture et la musique agissent ici comme modèles, il importe de saisir en quoi la cohésion formelle dépend étroitement de critères visuels et auditifs. Les courants symboliques – i.e. les jeux infinis de miroitements évoqués jusqu'ici; nous proposons de les baptiser ainsi –, qui traversent en tous sens les textes s'enlèvent sur un fond de courants « sensibles » – faisant appel aux sens – qui travaillent le tissu même des textes et semblent déterminer le principe formel des rapprochements insolites entre éléments autrement radicalement différenciés. En toutes lettres, la structure et les motifs de la narration reproduisent par le médium linguistique à la fois les traits de pinceaux de la fresque et les mouvements et jeux de contrepoint des voix d'une composition musicale.

Du point de vue pictural, la narration isole certains objets du décor dans lequel se meuvent les personnages, de façon à leur donner une présence visuelle forte par le mode de caractérisation et la répétition. Pensons à l'oranger aux branches lourdes de fruits mûrs dans le jardin de Daniel et Mélanie dans *Soifs* (S, p. 148, 150, 260, etc.), ou à l'oiseau captif dans une « prison de câbles d'acier et de verre », sur un quai de gare de Madrid dans le second volet (DFL, p. 33, 34, 59, etc.), et de façon générale à l'insistance sur certains éléments du décor : la flore luxuriante de l'île, le soleil « rutilant », la terre craquelée en temps de sécheresse. Toutefois, de façon plus subtile encore, il y a dans les textes une insistance sur la couleur qui fonde une cohésion calquée sur l'organisation d'un tableau, les dominantes étant, sans doute, le vert, le rouge et le jaune ou le doré. Si nous pouvons, certes, nous attendre à ce que le vert soit important dans un décor où la végétation est omniprésente, il faut noter que la couleur est également évoquée à répétition pour qualifier des objets banals : le vert « iridescent » des lacets des patins de Luc et de Paul, du cadran dans la chambre louée de Renata, de la piscine illuminée la nuit dans le jardin de Mélanie et de Daniel, les lueurs vertes des téléphones portables, etc. De la même façon, le jaune doré et rutilant du soleil

trouve des échos dans des objets plus quotidiens, parmi lesquels : la bicyclette volée par Carlos et l'hibiscus qu'offre le pasteur Jérémy à Jacques juste avant sa mort, l'or du briquet de Renata, le jaune « compatissant » des toiles de Van Gogh (ACD, p. 125-126), etc. Au fil des trois volets, par ailleurs, le rouge impose à plusieurs objets ses teintes intenses. Il est associé souvent à une menace ou à une mort imminente : le coq qui s'introduit dans le temple du prédicateur Jérémy, les fleurs des mangroves qui emprisonnent les âmes de la famille de Julio, le Cessna cardinal de Jessica, le ciel des tableaux de chevaux peints par Chirico, l'écharpe que porte Jean-Mathieu dans un rêve de Caroline dans le troisième volet, la couleur imaginée du ciel lorsque Samuel pressent un désastre, etc. Mais il est également le signe d'une soif intense de vivre lorsqu'il est évoqué en relation avec les personnages de Samuel ou de Tchouan par le biais d'objets qui leur sont associés : un maillot de bain « électrisant », une voiture décapotable, une robe, les murs d'une maison. Toutefois, quel que soit le statut symbolique de telle ou telle couleur ou encore de tel objet ayant une présence visuelle forte, ceux-ci ont, en eux-mêmes, une valeur matérielle : l'instance narrative parsème son texte de taches de couleur et d'objets si fortement délimités qu'ils créent une impression de bas-relief par rapport à l'ensemble. Ces effets picturaux prêtent au texte une dimension plastique qui invite le lecteur à se dégager de la linéarité du langage pour réorganiser le texte en fonction des indices visuels qu'il renferme (et de leur répétition), voire de la spatialité du tableau.

Du point de vue musical, les jeux de contrepoint des voix résultent notamment de la répétition de formules et motifs qui se conjuguent à l'inscription dans le texte d'une série de dédoublements faisant souvent l'effet de miroirs inversés. La voix de Renata, femme nomade et sensuelle, fait contrepoint à la voix de Mère, femme sédentaire et puritaine (telle qu'elle apparaît dans les deux premiers volets), qui voit en Renata une rivale. Vénus, adolescente noire qui représente une exubérante sensualité, apparaît comme le double inversé de Jenny, autre adolescente noire qui témoigne d'une réserve et d'une profonde religiosité, et

qui reproche à Vénus ses excès²⁹. Parfois, c'est la répétition d'une formule ou d'une idée qui crée de façon soudaine un lien insoupçonné : Augustino, fils de Mélanie et de Daniel, et écrivain en devenir, comme la Vierge aux Sacs, jeune itinérante illettrée et schizophrène, a déjà trop de mémoire (voir DFL, pp. 59, 63-64). Mais ici encore le jeu est autrement plus complexe, car la structure même des séquences – en gros, les passages consacrés à telle ou telle voix – détermine une cohésion en mimant dans ses variations de ton les mouvements d'une composition classique. L'un des modèles de cette écriture musicale, celui qui est déterminant pour la structure de *Soifs*, en particulier, est constitué d'une modulation rythmique qui s'ouvre sur une accentuation parfois graduelle, parfois soudaine de la tension (*crescendo*), jusqu'à un point culminant suivi d'une baisse abrupte de l'intensité (retour à une nuance *piano*), qui survient sous la forme d'un retour au calme et annonce très souvent la fin de la séquence.

Il en est ainsi dans la séquence suivante, où Carlos subit aux mains de sa mère une raclée au cours de laquelle images et hallucinations se multiplient et se confondent. La tension commence à monter lorsque la voix « perçante » de Mère siffle aux oreilles de Carlos, et le rythme s'accélère quand « un débordement de fureur » se déchaîne sur le personnage, jusqu'au moment où le « bourdonnement des coups qui mart[èlent] ses tempes » donne lieu à des images hallucinatoires, dans lesquelles il voit Martin Luther King Jr, le « Saint-Révérénd [...] debout sur un nuage », lui lancer des imprécations. Et puis, soudain, tout s'arrête :

il dansait sur un pied et sur l'autre, dodelinant de la tête sous les coups de sa mère, dans un mouvement lent, d'une extrême indolence, et puis, peu à peu, les bourdonnements cessèrent aux tempes de Carlos, la main forte qui l'avait secoué, giflé, dans une convulsion si impérieuse, retombait avec fatigue, le long de la robe mauve, Carlos reprit son ballon qui avait roulé dans l'herbe, la main de sa mère se posait forte et tranquille sur l'épaule du pasteur Jérémie, c'est l'heure de coucher Deandra et Tiffany [...] (S, p. 42).

²⁹ Vénus se distingue également de Jenny par son hédonisme et son égocentrisme. Ce trait de caractère de Vénus en fait par ailleurs un double de Samuel, tel qu'il apparaît dans le deuxième volet.

Le mouvement intense et violent des coups de Mama, auquel était associé le défilement rapide des images, s'arrête soudain pour céder la place à une scène tranquille, presque sereine, de fin de journée.

Dans un second exemple, la montée rapide de la tension est liée à la perception du personnage de Mère, qui semble confondre réalité et hallucinations lors de la fête en l'honneur de Vincent :

Mère acquiesça de la tête en disant, mais ces quelques notes mon ami sont sublimes, et soudain, elle vit Julio qui accourait vers Mélanie dans le jardin, il écartait de ses bras les branches de fleurs au-dessus du portail, [...], que lui disait-il, Mère avait cru entendre ces paroles, il faut fuir avec Daniel et les enfants, Mélanie, car ils ont entendu vos dénonciations à la radio, ils vous ont vu à la télévision et ils ne tarderont pas à vous menacer, ils sont aux portes des hôtels, à la marina où sont vos bateaux, [...]

La crainte liée aux menaces qui planent sur la famille de sa fille maintient ainsi une tension vive jusqu'à une transition soudaine, qui révèle que l'attitude physique de Julio est, en fait, tout autre :

pourtant on était si loin de tout ici, sous la voûte du ciel étoilé, parmi les splendeurs du jardin, dans la nuit, Julio et Mélanie avaient levé leur verre en l'honneur de Vincent, oh que ces fêtes seraient longues, et Mère vit avec joie le visage radieux de sa fille sous les amandiers noirs. (S, p. 86)

Ailleurs, les modulations rythmiques se complexifient davantage, mais conservent le motif de l'alternance entre la montée plus ou moins graduelle en *crescendo* et un retour soudain à une nuance *piano*. Le travail de composition est parfois saisissant, comme dans l'exemple suivant, où la parole est attribuée à Jenny. Après une transition entre les voix de Julio et de Jenny par le biais d'un dialogue direct, la séquence débute sur une nuance *piano* :

et lorsque le remède eut apaisé Vincent, Jenny revit la nonchalance de ces jours d'été quand ils étaient tous sereins, heureux, ils ne pensaient jamais à ce bonheur, comme si ce bonheur eût été éternel, et peut-être l'avait-il été, la durée de ces jours, debout à une terrasse près de la mer, Jenny, [...] voyait Augustino qui apprenait à nager avec Mélanie, [...], c'était par l'un de ces jours de mer calme, délicieuse, et Jenny entendait fuser des rires et des cris de joie, était-ce hier [...] (S, p. 167)

Et puis, sous la poussée d'une menace sourde que la santé précaire de Vincent déclenche – « était-ce hier, avant la naissance de Vincent, le chagrin de sa mère lorsqu'elle avait entendu la plainte de son souffle » –, l'inquiétude s'installe et amène un défilement rapide d'images. Après avoir souhaité que les enfants « s'amusent et chantent comme aux pieds de Jésus », car ils « grandir[ont] vite », Jenny passe en un souffle du shérif qu'elle a dénoncé pour atteinte à la pudeur de ses servantes noires à Vénus, cette « enfant délurée », qui s'empare des chiens des riches pour jouer avec eux sur la plage, et graduellement, augmentent « les vents de ces étés tropicaux ». Les vagues deviennent « grouillantes » (S, p. 168), et puis sans crier gare, nous sommes sous le coup de la menace de « l'explosion de ces tempêtes de fin de jour sur la mer, aux pluies violentes et serrées, ces obscurs matins de janvier quand Augustino demanderait à son père si c'était bien aujourd'hui que toute vie finirait sur la terre ». Et le choc des images devient de plus en plus rapide et aigu. Ce sont des images apocalyptiques nées de la peur de cette « flamme souterraine » qui « embraserait, comme le feu dévore les ailes des papillons, les ailes des écoliers, leurs vêtements si courts sur leurs jambes nues » (S, p. 169). Le propos commence à se désarticuler sous la pression de la succession rapide des images : les ailes des papillons sont soudain les ailes des écoliers. Cette menace apocalyptique suscite des images horribles de la guerre de Somalie, de la « terre sèche et rouge de Baidoa », des cadavres, des fosses communes et des corps décharnés par la famine, des enfants qui se « blottiss[ent] en vain contre le sein vide de leur mère », et puis surgit au cœur de cette souffrance le général richement habillé que « protég[ent] ses partisans armés », et qui attend « la chute d'un dictateur ennemi dont il avait pris la place » (S, p. 170). Au point culminant, les images se confondent :

combien de fois les siens ne seraient-ils pas entassés dans des camions puis jetés dans ces fosses communes, car ainsi coulait le sang dans ses rêves dans une nuée d'ailes, de bouches, de cheveux, de chair plissée, fondue dans les cendres, [...] qu'ils s'amusent, qu'ils jouent dans les vagues, car par d'obscurs matins de janvier, soudain ils se réveilleraient dans la maison silencieuse, de leurs lits, ils réclameraient leur mère, leur père qui ne leur répondraient plus, un général, en passant, de son nuage de

fumée, lui en tenue civile auprès de ses partisans armés, [...], les aurait tous tués. (S, p. 170-171)

Et d'un seul coup, la tension se dissipe, « car chaque jour, pour Jenny, était empreint de la mémoire de cette éternité heureuse qu'elle vivait aux pieds de Jésus ». La jeune femme revient à des considérations quotidiennes, ses prières au temple et les excès de celle qui n'est désormais plus cette « enfant délurée », mais plutôt son « amie Vénus, la fille du pasteur » (S, p. 171).

La narration développe ainsi, grâce à ces répétitions de modulations rythmiques à l'échelle de la composition des séquences, des sortes de phrasés mélodiques qui organisent les voix, les amenant ainsi à se répondre les unes les autres, de façon à fournir le thème musical auquel s'ajoutent les effets harmoniques du contrepoint, c'est-à-dire les jeux de symétrie et d'opposition qui relient les personnages. On aura remarqué, par ailleurs, que les modulations rythmiques de l'intensité « musicale » sont liées à une alternance entre deux états contraires : la violence cède la place au calme, l'angoisse à la joie, le bruit au silence. La narration inscrit ainsi dans la structure même des séquences cette oscillation qui sera répliquée par la voix narrative dans ses effets d'alternance entre consonance et dissonance³⁰.

De façon générale, les effets picturaux et la composition musicale peuvent être envisagés comme les schémas structurels de base sur lesquels se modèlent les procédés de mise en équilibre et en tension des éléments de l'univers romanesque. Sur le plan stylistique, ce sont eux, avant même la démultiplication des renvois artistiques et historiques, qui resserrent la trame narrative et permettent

³⁰ Ces effets marqués de *crescendo/diminuendo* sont présents également, bien que dans une moindre mesure, dans le deuxième volet, sans doute parce que l'urgence apocalyptique qui caractérise *Soifs* s'estompe. Les exemples les plus saisissants sont liés à des drames : la scène de l'altercation entre Carlos et Lazaro, où au moment critique, les bruits sont étouffés par le vrombissement des avions (DFL, p. 28-29); le moment de l'écrasement de l'avion de Jessica, qui se confond avec le début d'un orage violent (DFL, p. 53-55). On en retrouve également quelques traces dans le troisième volet, comme cette séquence où Mélanie s'inquiète pour Mai qui semble avoir disparu (ACD, p. 269-271, 299), mais de façon générale, ce type de modulation rythmique paraît moins présent. Cela pourrait être dû au fait que la structure musicale n'imité plus les formes plus classiques, mais s'inspire de compositions contemporaines. En effet, l'un des compositeurs les plus souvent évoqués dans *Augustino et le chœur de la destruction* est Olivier Messiaen. Il y aurait vraisemblablement lieu de chercher du côté des œuvres du compositeur du *Quatuor pour la fin du temps* un indice du principe musical d'organisation romanesque...

à la narration de mettre en place sa galerie de miroirs sans risquer d'entraîner un éclatement sans retour du texte.

Du reste, à l'image de ces courants sensibles, les textes semblent traversés de courants constitués par des effets discrets de symétrie qui relient entre eux, peut-être de façon involontaire, des procédés de dédoublements apparemment isolés. Rien n'assure, en effet, que ces jeux d'association aient été consciemment insérés dans les textes, mais ceci ne saurait les rendre que plus saisissants, puisque leur caractère involontaire témoignerait de l'inachèvement fondamental de la réflexion romanesque, susceptible de reformulations et de réinterprétations infinies, comme si le projet d'écrire des textes dont la structure est « synthétisée en mille détails » (ACD, p. 208) donnait lieu à une galerie de miroirs où les motifs se trouvent reproductibles à l'infini. À titre d'exemple, Jacques, mourant, s'imagine qu'il est un « coquillage balancé par les vagues » (S, p. 58), une association qui sera reprise un peu plus loin par sa sœur, pour qui ce dernier, mort, a « désormais le poids d'un coquillage » (S, p. 91). Or, dans la séquence qui suit immédiatement celle où la comparaison est faite pour la première fois, Renata, qui a survécu à sa maladie, marche dans un chemin « de coquillages blancs écrasés » (S, p. 60) et, quelques lignes plus bas, elle entend « l'émiettement à peine perceptible des coquillages sous ses talons » (S, p. 61). Ainsi, le coquillage semble servir à comparer les situations de Jacques et de Renata, mais, ici, il est sans doute aussi une allusion discrète à Aphrodite, déesse de la beauté surgie de la mer sur un coquillage, ce qui serait compatible avec la tendance de certains personnages – Claude et Mère, par exemple – à attribuer à Renata des qualités de divinité. Or, Aphrodite, dans la tradition romaine, s'appelle Vénus, tout comme l'un des personnages du roman, qui, à l'instar de Renata, est une figure très sensuelle. Vénus, dans les trois volets, est, d'ailleurs, associée à un iguane, alors que Jacques dans *Soifs* était associé à un lézard, ce qui ramène au point de départ...

Ces courants symboliques et sensibles traversent donc en tous les sens le texte, assurant sa continuité au-delà des multiples formes de fragmentation du temps, du récit et des voix. Ils permettent, ainsi, d'entrevoir les moyens mis en

œuvre par une instance narrative qui, bien qu'effacée, use librement de ses prérogatives en contexte de monologue narrativisé pour infiltrer de l'intérieur les discours de chacun de ses personnages, tout en faisant mine de reproduire fidèlement leurs pensées et paroles.

Cependant, l'unité d'une perspective narrative qui prend discrètement en charge les voix et la composition à la fois picturale et musicale de l'écriture sont d'abord un canevas esthétique : elles révèlent les modes de représentation de la totalité à l'échelle formelle. La possibilité d'en faire les marques de l'identité plurielle que paraît viser la trilogie dépend des façons dont la narration investit ces formes pour développer sa réflexion. Une attention portée au traitement des personnages et à l'imbrication des discours à l'intérieur de certaines séquences – ce que nous envisagerons comme des cas d'ironies « locales » – permettra de commencer à saisir l'articulation de la praxis et de la spéculation, telle qu'elle s'opère dans ces romans.

3.6 Le traitement des personnages : de la voix désincarnée au démon lukácsien

D'un point de vue structurel, l'accent mis sur des voix et une temporalité intérieures est une stratégie ironique. Il s'agit de l'un des jeux de trompe-l'œil grâce auxquels l'instance narrative se montre à la fois sincère et profondément dissimulée, opérant cette série de déplacements de perspective qui invitent à revisiter continuellement les objets de la réflexion romanesque pour retrouver la densité de significations qui les constituent et les saisir en tant que source et effet de quantité de jeux de réfraction. Ainsi, les valeurs de la forme du monologue intérieur et de la représentation de l'authenticité qu'elle suppose varient selon la perspective d'interprétation qu'on adopte. La simulation par l'écriture du déroulement de la pensée de personnages individuels est illusion narrative lorsque ses associations inopinées d'idées et de souvenirs servent à opérer et à rendre « réaliste » la démultiplication des relations entre les objets de la réflexion

romanesque, de façon à ce que ces nombreuses voix apparaissent comme les masques qu'adopte une seule conscience pour donner corps grâce aux formes de l'imagination à la totalité dont elle a l'intuition. Cette même écriture est, par contre, stratégie à la fois sincère et dissimulée lorsque la narration se fait instance socratique pour infiltrer les discours et dialoguer avec ses « contemporains », qu'ils soient personnages ou lecteur. La participation de ce dernier exige, en effet, que celui-ci s'identifie à l'expérience du personnage et que, dans un premier temps, il reconnaisse, dans la forme du discours, à la fois quelque chose qui ressemble au déroulement de sa propre pensée et une attitude familière (et crédible) à l'égard du monde contemporain. La forme du monologue intérieur de nombreux individus est, enfin, tout à fait sincère lorsqu'il s'agit de représenter la recherche d'une connaissance universelle par la mise en commun des subjectivités, avec leurs savoirs et leurs expériences propres. À cette échelle, la conscience universelle a forme progressive et encyclopédique (au sens, bien sûr, où Schlegel entendait le terme).

Comprendre l'« essence philosophique » (ACD, p. 207) de la réflexion que développe la trilogie exige donc de s'attarder au traitement des personnages et de leur discours, pour retrouver les procédés grâce auxquels la narration inscrit cette densité de valeurs difficilement conciliables à l'échelle des perspectives individuelles. Ces procédés dépendent de ce que l'instance narrative joue, à l'égard du lecteur, tout à la fois de stratégies d'identification et de défamiliarisation. Ayant, en effet, accordé au lecteur ses repères, à l'aide des conventions qui fondent la représentation de la vie intérieure, elle agit de sorte à aussitôt le déstabiliser grâce au recours à un ensemble de petites incongruités. Celles-ci ne sont pas, bien sûr, les marques d'une ironie au sens courant du terme; ce sont plutôt d'étranges invraisemblances, destinées, il semble, à inviter le lecteur à s'interroger justement sur le statut paradoxal des voix.

De toutes les incongruités, les plus étonnantes sont les fréquents anachronismes qui touchent surtout les personnages plus âgés. Le roman *Soifs* met en scène, nous l'avons vu, la/les nuit/s de fête qui marquent l'aube du nouveau

millénaire, ainsi que la naissance du bébé Vincent, dont le nom, en tant qu'homonyme de vingt [x] cent, semble une évocation explicite de ce seuil de l'an deux mille. Le deuxième volet situe vraisemblablement la diégèse en 2005, puisque Vincent a alors cinq ans. Et l'« intrigue » du dernier volet se déroulerait encore quatre ou cinq ans plus tard, aux environs de l'année 2010, puisque Augustino, qui a onze ou douze ans dans le deuxième tome, en a désormais seize. D'entrée de jeu, donc, soixante années se sont écoulées depuis le début de la Seconde Guerre mondiale, et tout personnage ayant vécu le déclenchement des hostilités à l'âge adulte serait octogénaire, ou presque. Pourtant, dans le premier volet, les personnages ayant connu la période d'avant-guerre ne sont pas si âgés, en règle générale.

Dans l'un des passages attribués au personnage de Mère, celle-ci se rappelle avoir été passionnée par ses études en sciences politiques et, plus tard, en ingénierie, poursuivies en Europe. Elle évoque aussi la fin soudaine qu'elle a dû mettre à ses ambitions universitaires pour revenir aux États-Unis au moment où l'Europe allait être « embrasée par la folie de dictateurs atteints de sénilité » (S, p. 151). Elle aurait donc eu au moins vingt ans vers la fin des années trente. Toutefois, dans *Soifs*, le personnage en a environ soixante-dix, étant donné que, dans le troisième volet, on fête son quatre-vingtième anniversaire. Elle évoque, par ailleurs, le regret d'avoir abandonné des rêves de carrière pour fonder une famille à son retour en Amérique, et poursuit sa réflexion en évoquant la naissance de Mélanie qui a « plus de trente ans » (S, p. 152) en 1999. Sa fille serait née autour de 1965, vingt-cinq ans, donc, après le retour qui marque le moment où Mère *commençait* à fonder sa famille.

Selon la même logique anachronique, le personnage de Caroline, qui « avait été l'une des premières femmes de sa génération à piloter un avion », qui « avait dû renoncer à l'architecture pendant la dépression » (S, p. 224), et qui était déjà mariée à cette époque (voir ACD, p. 98), a environ le même âge que Mère dans la trilogie. Franz, pour sa part, est né à Kiev dans une famille qui a fui l'Europe vers l'Amérique avant (ou au début de) la Seconde Guerre, alors que Franz était encore enfant (S, p.

134). Pourtant, ce dernier est plus jeune que son ex-compagne Renata, qui est, vraisemblablement, quinquagénaire dans le premier volet.

La seconde catégorie d'incongruités est constituée d'une série de curiosités onomastiques. D'emblée, le choix de donner à plusieurs personnages des prénoms à consonance francophone, alors qu'ils s'agit d'anglophones d'origine états-unienne (pour la plupart) – Mélanie, Frédéric, Jean-Mathieu, Jacques, Luc – surprend, d'autant plus que la narration opte ailleurs pour la vraisemblance – pensons à Jenny, Ashley, Deandra, Tiffany, ou encore à Franz, Renata et Christensen dont les prénoms témoignent de leur origine européenne. Certains surnoms sont, d'ailleurs, des transcriptions humoristiques de formules anglaises : « Vierge aux sacs » est dérivé d'un calque de l'expression anglaise « bag lady », soit « porteuse de sacs », et « Petites Cendres » est la traduction d'un sobriquet constitué à partir du prénom d'Ashley, « Little Ashes ». Le choix onomastique le plus énigmatique, cependant, reste celui des prénoms de tradition latine et chrétienne donnés aux personnages égyptiens de confession musulmane : Lazaro et Caridad.

Si tous ces personnages sont des représentations d'êtres contemporains, porteurs de discours reconnaissables pour le lecteur occidental et particulièrement nord-américain, ces incongruités apparaissent donc, globalement, comme l'un des moyens qu'adopte l'instance narrative pour dérouter son lecteur, une façon, avant tout, de le mettre en garde contre la tentation de se complaire dans la familiarité. Dans une logique romantique, ces indices révèlent peut-être le statut « allégorique » de ces personnages et de l'univers romanesque, agissant comme marqueurs autoréférentiels qui attirent l'attention sur le caractère *poétique* de ce monde fictionnel. Nous pouvons supposer qu'il s'agit de mettre en évidence la conscience du caractère provisoire des formes de représentation de l'universel. Mais à l'inverse et de façon plus fondamentale, ces éléments ont peut-être la fonction d'« irréaliser » l'espace (américain?) et de dérégler le temps romanesque pour mieux nous reporter vers l'universel, c'est-à-dire vers le hors-temps des « espaces derrière » les personnages. Cette formule, employée par Caroline dans le deuxième volet de la

trilogie pour décrire ce qu'elle apprécie chez Véronèse, fait écho aux procédés qu'emploie l'instance narrative dans sa propre démarche. Caroline admire plus précisément « les espaces derrière les personnages dans lesquels [le peintre] met toute une mythologie, on dirait une mise en scène architecturale, il y a tout un théâtre, un jeu d'illusions qui se confond avec l'espace véritable » (DFL, p. 127).

La mythologie complexe et « architecturale » qui surgit derrière l'« espace véritable » dépend étroitement du réseau de connexions secrètes reliant les personnages les uns aux autres, ou les associant par divers procédés à des figures mythiques ou à des personnages historiques. Au sein de cette trame certains personnages prennent un relief particulier lorsque les incongruités de leurs discours donnent brièvement accès à cet arrière-plan caché. Ils se muent ainsi en démons, au sens lukácsien du terme, c'est-à-dire en sortes de dieux déchus qui accèdent à une « essentialité méta-subjective » (ROM, p. 89), sans toutefois pouvoir la rendre agissante dans la vie. Samuel et Mère sont parmi ces démons. Dans les deux cas, la narration prête au personnage une sorte de conscience supérieure qui fait contraste avec ses discours et attitudes habituels et en fait, ainsi, le dépositaire d'une connaissance qui paraît dépasser les possibilités de son individualité propre.

Chez Samuel, ce trait se révèle dans la confrontation avec la figure désolante de la Vierge aux sacs (qu'il baptise ainsi), jeune itinérante schizophrène qui crie aux passants ses avertissements apocalyptiques. Le personnage voit en elle une Jeanne d'Arc contemporaine (DFL, p. 63-67) et établit cette comparaison en évoquant la figure de Jeanne d'Arc avec une profusion de détails, les noms des saints dont elle entendait les voix, le village de Domrémy où elle a vécu. Que Samuel, un personnage de dix-huit ans dyslexique et peu porté vers les études, caractérisé dans le deuxième volet par son hédonisme et son indolence, retienne ces détails sur une figure historique qui ne peut évoquer grand-chose pour lui – et de plus, prête à l'itinérante un nom qui, d'une part, a un rapport symbolique et paronymique avec celui de ladite figure et, d'autre part, évoque le titre de nombre de tableaux et de sculptures de la Vierge Marie (comme « la Vierge aux Rochers », de Léonard de Vinci) – est à la limite du vraisemblable. Certes, Jeanne d'Arc est un

personnage historique archiconnu et une des figures quasi mythiques de la tradition chrétienne – Samuel est d'origine juive –, mais son évocation ici est déroutante et incite à la réflexion³¹.

Plus loin, c'est son discours sur l'art de son père qui détonne, trahissant une finesse d'analyse qui semble trop poussée pour ce jeune homme de 18 ans. Le passage que nous évoquons ici représente d'ailleurs l'un des moments du texte où l'auteure paraît s'imposer à elle-même, à travers une critique de l'écriture de Daniel, ces « exigences d'une ironie constante » dont parle Schlegel :

Daniel dans son livre, pensait Samuel, exhumait de leurs sépultures les aveux de ses fantasmes, d'une paranoïa dont il surestimait l'aspect créateur, [...], dans quelles inconscientes frayeurs l'esprit de son père s'était empêtré, avec l'usage de la drogue, celui qui selon l'ironique critique d'Adrien était le Jean-Jacques Rousseau du XXI^e siècle, en avait-il épousé les rêveries et la décadence, [...] Et Daniel, qui avait été un garçon dissipé avant de s'assagir auprès de sa femme, de ses enfants, était aujourd'hui un homme d'une grande tolérance, acceptant des autres toutes leurs aberrations si l'écrivain en lui y percevait un sens poétique, ainsi percevait-il Arnie comme un prince de la danse à qui tout était permis, les deux amis ne se reconnaissaient-ils pas dans la même sincérité exhibitionniste. (DFL, p. 98-99)

Dans ces deux exemples, l'instance narrative semble s'approprier la voix du personnage pour parler en son nom. En ce qui concerne l'espace derrière, il semble qu'il y ait là une volonté de mettre en relief la possibilité d'atteindre une forme de connaissance partagée qui dépend de la revendication par l'auteure d'une reconnaissance de cette « conscience collective qui s'est réveillée en nous » (Blais, 2005a, p. 18).

Dans le troisième volet, du reste, plusieurs passages évoqueront le caractère visionnaire des propos de Samuel. À cause de sa dimension très onirique, *Augustino et le chœur de la destruction* déplace l'angle de vision et tend à rendre plus explicite, quoique toujours de façon indirecte, la trame qui se construit dans

³¹ Du reste, on pourrait envisager ce discours comme un indice de l'appropriation par l'instance narrative des paroles de son personnage, d'autant plus que, dans la suite du roman, la jeune itinérante garde le nom que Samuel lui a donné – même si le geste de baptiser la jeune fille est explicitement attribué au personnage, « Samuel dit à la Vierge aux Sacs, celle qu'il appelait ainsi » (DFL, p. 67) –, alors que les séquences où elle apparaît comme locutrice n'ont plus aucun lien avec Samuel. Voir DFL, pp. 128-130 et 154-157.

l'espace derrière les personnages. Samuel a à cet égard des propos révélateurs, lorsqu'il s'imagine vivre « à l'intérieur de cette trame instable où du haut du ciel cette divinité de l'anarchie [a] tous les pouvoirs », ou lorsqu'il croit entendre les victimes d'attentats terroristes lui dire « nous sommes là, à ta porte, que tu le veuilles ou non, le design, tu es dans notre quadrillage, entrelacé à nous » (ACD, p. 90-91).

Comme Samuel, Esther – celle qu'on appelle le plus souvent Mère – a, dans les deux premiers volets, un discours qui tend à la rendre antipathique. Elle est quelque peu réactionnaire, s'érigeant contre les valeurs à partir desquelles Mélanie et Daniel tentent de construire leur domaine aux allures édéniques : la sensualité, la permissivité, la reconnaissance d'autrui et l'engagement envers les opprimés, l'ouverture et le refus des cloisonnements traditionnels. Étant donné que ces valeurs sont présentées comme ce contre quoi les deux jeunes militants voudraient voir s'effriter « le vieux monde et les ténèbres » (S, p. 248), le parti pris de Mère pour une esthétique classique qui la rend hostile aux innovations artistiques, son puritanisme hautain, sa jalousie à l'égard de Renata et ses tendances xénophobes en font un personnage quelque peu mesquin. Le caractère très fermé de sa posture physique, évoquée plus d'une fois – les bras croisés sur sa poitrine « compacte » –, achève ainsi d'en faire une femme austère et peu attachante.

Pourtant, l'instance narrative attribuée à ce personnage une sensibilité surprenante face aux drames des gens de son entourage, sensibilité qui semble d'ailleurs échapper à Mélanie et à Daniel, tellement absorbés par leurs causes militantes qu'ils en oublient les drames les plus immédiats. Dans le deuxième volet, ces derniers se montrent incapables de percevoir le trouble du personnage de Marie-Sylvie, qui souffre d'être maintenue dans une position de subalterne dans leur maison, et, dans le troisième, ils songent à peine à tenter de comprendre ce qui pourrait motiver les fugues de leur fille cadette, Mai. Par contraste, Mère, malgré ses attitudes bornées, possède une sorte d'hypersensibilité à ces drames immédiats. Lorsque son regard se porte, par exemple, sur Julio ou sur Sylvie, deux réfugiés ayant été accueillis chez Mélanie et Daniel, elle voit si juste, se représente

si bien les nuances et détails de leurs songes, qu'elle paraît avoir accès à leurs pensées, voire partager leur expérience, même si, curieusement, elle se reproche d'être insensible à leurs drames et d'être incapable de se les imaginer :

Mère observa Julio qui était assis seul près de la piscine, il semblait perdu dans sa méditation pendant que, du bout de ses pieds ballants, il effleurait l'eau iridescente sous les lumières qui éclairaient le jardin, [...] et Mère se reprocha d'être si peu sensible aux drames d'autrui, [...] [Julio] était un jeune homme comme tous les autres, ses pieds effleurant l'eau dans de sensuels mouvements, était-ce ce même Julio qui avait dérivé pendant deux semaines sur son radeau avec sa mère, ses frères et ses sœurs, sur les eaux de l'Atlantique d'où sourdaient la tempête, la bourrasque, qui sapaient les vivres, arrachaient à la plateforme du radeau ses habitants et leurs faibles mâts, eux qui ne savaient pas nager, ce tableau flottant, non Mère ne l'imaginait pas [...]. (S, p. 121-122)

Face à Marie-Sylvie, cette conscience supérieure de Mère est accentuée par une sorte d'effacement du personnage qui s'exclut en tant que témoin de la scène rapportée, confondant son regard et celui de Sylvie :

qui était cet individu, pensait Mère, le mari de Sylvie, un frère, un ami, comme elle réfugié au loin, celle qui s'appelait hier dans son pays Marie-Sylvie de la Toussaint *avait été la seule à voir cette nuit-là ce que voulait capturer l'expression de ces yeux fixes, sous un chapeau mexicain, l'ami, le frère, lui était aussi familier que ces Blancs Cavaliers de la mort, soldats ou jeunes gens armés qui seraient bientôt tués à leur tour par les noirs escadrons qui les guettaient, sous les palmiers, dans la cité du Soleil, cité de l'endeuilement et de la tristesse quand s'entassaient sur le port, près des plages caressées par les vagues, entre deux vallées d'immondices, des sentiers d'Égouts, les cadavres qu'on n'avait plus le temps de recueillir pour les enterrer, le mari, le frère, l'ami, celui qui avait pu s'évader sur un bateau, il était là tout près dans ce jardin, pensait Mère, l'expression fixe de ses yeux, Sylvie, ne l'avait-elle pas reconnue, était celle de sa démence, [...]. (S, p. 155; nous soulignons)*

Abstraction faite de l'incertitude de Mère quant à l'identité du visiteur, les termes qu'elle emploie pour décrire la guerre en Haïti et le sort du frère dément sont très semblables à ceux qu'utilise Marie-Sylvie lorsqu'elle songe à son pays et voit son frère (voir S, p. 183-186). Il en est de même de sa représentation de la traversée de Julio et de sa famille (voir S, p. 164-165). Par contraste, lorsque Mélanie observe

Vénus sur la scène, les mots qu'elle emploie sont clairement une transposition de son regard et de sa culture de militante sur l'expérience de l'adolescente. Au lieu de chercher à entrer dans l'intimité du personnage, elle la confond avec des modèles de femmes noires ayant lutté contre des « injustices grandioses » :

Vénus était cette patineuse évoluant sur la glace à qui l'on remettait une médaille de bronze, récompensée pour son éblouissante technique, elle se moquait désormais de la compétence des Blancs, elle était Mary McLeod Bethune, née après l'abolition de l'esclavage, fondait la première école pour les filles noires en Floride, [etc.]. (S, p. 248³²)

Dans le troisième volet, Mère demeure ce personnage mal à l'aise à l'égard des esthétiques torturées et violentes qui plaisent à Mélanie et anxieuse quant à sa relation avec sa fille ainsi que face à l'approche de sa mort, mais ces traits soudain n'apparaissent plus comme les marques de son étroitesse d'esprit. Elle est d'abord une matriarche sensible à la réalité d'autrui – celle de Franz (ACD, p. 35-36), celle de Caroline (ACD, p. 48) ou encore celle d'Olivier (ACD, p. 142) – et dont le questionnement englobe désormais celui de tous les autres personnages, notamment à travers son leitmotiv : « qu'est-ce qu'une vie réussie? ».

Dans l'ensemble, les incongruités qui touchent le traitement des personnages sont, bien sûr, l'une des stratégies grâce auxquelles l'instance narrative révèle le statut ambigu des voix, faisant de ses personnages à la fois des individus qui interpellent le lecteur à partir de leur expérience spécifique du monde et des projections de la conscience narrative, l'un des reflets dans sa galerie de miroirs, qui se veut la mise en forme d'une allégorie, « progressive » parce qu'indéfiniment modulable, de la totalité. Sur un plan plus essentiel, philosophique, tout se passe comme si le fait d'avoir recours à des incongruités pour révéler l'espace derrière servait également à mettre en relief le caractère accessoire – des points de vue, à tout le moins, de l'unité d'une condition humaine partagée et de leur rôle de représentant d'une attitude contemporaine donnée – des particularités

³² On assiste ici au jeu ironique qui démultiplie les facettes des objets, car, comme nous le verrons au prochain chapitre, cette inattention au particulier et à l'immédiat est aussi liée au rôle que ce personnage est amené à jouer, dans la remémoration historique.

de chacun. L'expérience du personnage nommé Mélanie, Samuel, Caridad ou Ashley est semblable à celle d'une multitude d'individus; une idée qui semble, d'ailleurs, corroborée par le fait que chacun ne reçoit, en règle générale, qu'un prénom, alors qu'il est admis que notre identité sociale et notre histoire particulière dépendent des liens familiaux que marque notre patronyme. Ainsi, le dédain des règles de vraisemblance est aussi un moyen de signaler qu'au niveau d'une expérience fondamentale, voire universelle, leur nom, leur âge, leur origine et leur culture générale sont secondaires. Du reste, en faisant accéder certains personnages au démonique, la narration les rend détenteurs de la conscience universelle qu'elle met en scène et suggère ainsi qu'en tant qu'individus, chacun est en mesure d'atteindre une compréhension intime de l'unité fondamentale – nous sommes tous des démons en puissance –, car tous, nous sommes liés les uns aux autres dans notre destin collectif.

3.7 Deux cas d'ironies « locales »

En somme, dans la trilogie *Soifs*, les stratégies formelles et narratives, en jouant constamment d'une tension entre le fragmentaire et le continu, le particulier et le général (voire l'universel), au sein d'une perspective narrative toujours à la fois sincère et dissimulée, participent d'un constant recadrage ironique des discours et situations, qui vise à les inscrire dans une totalité plurielle et progressive. Les éléments abordés jusqu'ici sont les procédés plus ou moins généralisés, qui donnent lieu à nombre de manifestations locales fonctionnant selon des principes variables. Deux cas seront abordés ici, qui ont en commun un effet plus ou moins subtil de mise en concurrence de représentations difficilement compatibles : le premier révélera un écart entre des actions et attitudes qui conduisent à réévaluer les motifs qui fondent un discours violent; et le second confrontera par le moyen d'un intime tissage textuel deux discours contradictoires sur un événement tragique. Nous verrons ainsi en quoi l'ironie romantique, bien qu'elle puisse s'apparenter parfois à un regard plus ou moins critique porté sur un état des choses

donné, vise de façon plus essentielle à sonder la représentation de cet état des choses, afin de ramener à la surface les présupposés, préjugés et discours qui la constituent et les mettre à l'épreuve.

Dans le premier cas, les séquences du deuxième volet de la trilogie (DFL, pp. 27-29, 151-154, 175-176) dans lesquelles la narration trace les contours du personnage de Lazaro sont travaillées par un jeu de dédoublement qui conduit le lecteur à s'interroger sur la source de la virulence des propos du personnage. Jeune Égyptien d'environ 17 ans, de famille musulmane, Lazaro a immigré aux États-Unis avec sa mère, Caridad, quelques années plus tôt. Cette dernière a fui sa situation opprimante en Égypte où son mari et sa famille islamistes la maintenaient dans un rôle de subalterne, lui imposant de se voiler « des pieds à la tête » et de préparer « pour les hommes le thé, le café, pendant ces réunions où ils exhortaient à la haine ». Les cousins et les oncles de Lazaro sont membres de ces réseaux de militants terroristes qui « dévastaient les temples de Louksor, assassinaient les touristes et juraient de verser plus de sang encore », et que leurs leaders « incitaient à mourir avec honneur pour l'islam » (DFL, p. 28).

Lazaro est partagé entre son mode de vie à Key West et une identification à la cause familiale, mais la tension entre ces deux élans contraires se manifeste davantage sur le plan structurel que discursif. Dans la première séquence, elle se révèle par le biais de l'inscription d'un motif semblable de part et d'autre de l'évocation du terrorisme de ses oncles et cousins. Ce motif, à savoir la réaction que suscite chez le personnage la rencontre d'un groupe de jeunes, permet de confronter un trait marquant du caractère de Lazaro à la fascination qu'exerce sur lui le discours islamiste de sa famille. Ce faisant, il révèle l'écart entre le tempérament de Lazaro et son discours. Au début de la séquence, Lazaro part à la rencontre de Carlos. Ils vont se battre pour régler un différend : Carlos ne veut pas lui rendre la montre Adidas qu'il lui a prêtée. C'est à contrecœur que Lazaro envisage de se battre, regrettant l'époque où Carlos et lui avaient été « d'inséparables amis », et il devient rapidement évident que de tempérament Lazaro est bien davantage enclin au calme et à la paix qu'à la violence. C'est ce

trait de caractère de Lazaro que la rencontre du premier groupe de jeunes concrétise :

Lazaro croisa deux équipes de joueurs de hockey, sur leurs patins roulants, [...], Lazaro voulut se joindre à eux, tous très noirs dans leurs maillots noirs, mais ils étaient trop bruyants, pensa-t-il, des chats bondissaient tels des éclairs entre les roues des voitures pendant que Lazaro craignait pour leurs vies, dommage que Lazaro eût affaire à Carlos, ce jour-là, c'eût été un jour idéal pour la pêche. (DFL, p. 27-28)

Ce désir, mitigé par le goût du calme, de se joindre aux joueurs de hockey, ainsi que le souci qu'exprime le personnage quant à la vulnérabilité des chats témoignent à la fois d'une insouciance et d'une sensibilité qui jurent avec le discours méprisant qu'il tient quelques lignes plus loin à la suite de l'évocation des activités des membres de sa famille. Cette fois-ci, le groupe qu'il croise suscite une tout autre réaction :

[...] et Lazaro sourit dédaigneusement à un groupe d'écolières blondes en uniformes et à leur institutrice, ces filles, en Angleterre, en Amérique du Nord, lui avaient appris ses oncles, ses cousins, iraient en enfer, elles succomberaient vite aux péchés du sexe et de la drogue, seul l'islam était la pureté du salut. (DFL, p. 28-29)

Toutefois, le dédain de Lazaro reste pour ainsi dire désengagé. Le discours est plus arrogant que violent et sa paternité est bien marquée : Lazaro répète la leçon de ses oncles et cousins. Cette tendance à affirmer la loi du sang de sa famille tout en s'en lavant les mains se manifeste également dans la troisième séquence, où le discours virulent qu'il tient tout bas à l'égard des libertés que s'est accordées sa mère – « cette femme débauchée par des idées nouvelles n'est pas ma mère, non, les hommes et les femmes ne seront jamais égaux » (DFL, p. 176) – jure avec l'attitude physique d'enfant boudeur qu'il adopte à son égard : « Assise près de son lit, à l'hôpital, Caridad disait à son fils Lazaro, ne tourne pas la tête du côté du mur comme si tu ne voulais rien entendre » (DFL, p. 175). Quoi qu'il en soit, autour de la rencontre dans la première séquence de ces deux groupes se révèlent les deux tendances contraires du personnage de Lazaro. À la fin de la séquence, c'est le

goût de la tranquillité qui l'emporte : « dommage qu'il fallût rencontrer Carlos à midi, à quoi bon se battre » (DFL, p. 29).

Il est vrai qu'au fil des apparitions romanesques du personnage, son admiration pour les gestes violents de ses oncles et cousins semblera s'accroître, mais cette montée d'agressivité paraît d'abord liée aux circonstances. Lazaro se retrouve en convalescence à l'hôpital à cause d'une blessure (accidentelle) par balle à la jambe survenue aux mains de Carlos. Malgré sa critique acerbe de la liberté exigée par sa mère et malgré encore l'admiration qu'il voue à la loi du sang prônée par sa famille, la seule cible explicite de la soif de vengeance et de violence du personnage s'avère être Carlos. Et cette soif n'est nullement liée au fait que Carlos soit un États-unien de culture protestante; Lazaro est encore loin de participer à la *djihad*³³. Son appel à la loi du sang de ses oncles et ses cousins semble être une appropriation d'un discours islamiste à des fins qui n'ont rien à voir avec la conviction religieuse et tout à voir avec des élans fiévreux de colère. Dans ce cas, l'alternance ironique paraît axée sur la révélation des contradictions d'un personnage de même que des fondements incertains de son discours. Le résultat est un recadrage de la virulence du propos en fonction d'autres considérations : le tempérament de Lazaro, la blessure physique et émotionnelle infligée par celui qui a été son ami intime, le sentiment de dépossession de l'immigrant partagé entre deux mondes et n'appartenant à aucun.

Le deuxième cas de mise en concurrence des représentations est celui qui survient dans la séquence où il est question de l'écrasement de l'avion de Jessica (DFL, p. 52-58³⁴), relaté selon toute vraisemblance par Augustino dans une lettre à

³³ Dans *Augustino et le chœur de la destruction*, Lazaro rêve certes de se joindre à la cohorte des martyrs islamistes, mais cet élan semble refléter davantage un sentiment de dépossession à l'égard de son territoire d'accueil et l'espoir de connaître un destin illustre qu'une véritable conviction religieuse, et sa colère demeure intimement liée à sa soif de vengeance contre Carlos, maintenant en prison. Voir ACD, p. 15-19. D'ailleurs la sincérité de sa soif de violence est encore ici mise en cause par le trouble que provoque chez lui le spectacle d'un animal vulnérable, ici un oiseau blessé (p. 18). On peut, d'ailleurs, comparer cette scène avec celle du début de *Soifs* où Renata contemple un groupe d'animaux blessés au bord de la mer (S, p. 39) : une autre occurrence de courant symbolique traversant le texte. Dans les deux cas, les animaux deviennent des symboles de la situation du personnage qui les contemple, nous invitant à comprendre autrement la déchirure que recèle le discours de Lazaro.

³⁴ Ce récit s'inspire ici d'un fait vécu : l'accident tragique de Jessica Dubroff, 7 ans, près de l'aéroport de Cheyenne au Wyoming, en avril 1996.

son père. Dans ce récit, le projet de Jessica de traverser les États-Unis en trois jours dans un Cessna Cardinal est présenté d'une façon qui conjugue deux perspectives contraires sur l'événement. Selon la première, ce projet, malgré qu'il ait échoué, est mis au rang des accomplissements légendaires de femmes pilotes, et sa mort prend des allures mythiques, par une comparaison avec la figure d'Icare.

[...] pendant cette seconde d'envol, avant le grondement du feu, de la foudre sur ses paupières, *Women fly*, un peu plus haut, elle avait perpétué la navigation aérienne d'Amelia, et demain ce serait une autre, car sans quiétude, sans repos, la colombe, le cardinal rouge, le Cessna cardinal doivent voler, tel Icare, Jessica volant si près du soleil s'abîma en mer. (DFL, p. 55-56)

Un peu plus loin, cependant, sa mort et son projet téméraire sont représentés sous des traits nettement moins glorieux qui semblent mettre en relief le caractère absurde de sa situation. On notera, d'ailleurs, le passage abrupt à un ton plus prosaïque, que nous signalons à l'aide de la barre oblique.

[...] c'est ensemble qu'ils [Jessica et son père] avaient partagé sans retour ces noces avec l'air, le feu, si Jessica n'avait jamais eu de jouets, elle avait eu un poulain, des chevaux, elle avait conquis l'ivresse de l'air, au galop, plutôt que d'être consumés tous les trois par les lumineuses flammes du soleil, / Jessica, son père, l'instructeur de pilotage, avaient péri dans le froid d'avril, sous des pluies de glace, de verglas, plutôt que de s'abîmer en mer, la carcasse démantelée de l'avion avait culbuté sur une autoroute de banlieue, dans quelque terrain vague. (DFL, p. 56-57)

Toutefois, les extraits proposés ci-dessus ne sont que la manifestation la plus évidente d'une mise en concurrence subtile des représentations qui travaille tout le récit. Celle-ci se construit sur le mode d'un tissage textuel de deux discours contradictoires qui reflète étrangement le titre du roman, *Dans la foudre et la lumière*. Le premier discours s'élabore sous le signe du soleil et présente le vol de Jessica comme un exploit d'ordre légendaire qui échoue par un décret du destin. La fillette est associée à des figures historiques ou mythiques, tels Icare ou Amelia

Earhart³⁵, et on constate, dans ce registre du discours, une récurrence des termes « soleil », « lumière » et « devoir ». Jessica apparaît comme une jeune fille courageuse et déterminée, quoique étourdie, à l'instar d'Icare victime de sa trop grande ambition. Dans le premier extrait cité, on l'a vu, Jessica perpétue le vol d'Amelia, mais vole trop près du soleil comme Icare. On dit d'ailleurs que, comme Amelia, elle *doit* voler, ce qui implique que, comme cela a été le cas pour Icare, il entre dans son destin de mourir. Cette association à Amelia Earhart, faite de façon implicite par la mention de la casquette de Jessica, *Women fly*, qui survient deux fois, est mise en relief à une autre reprise de façon explicite : « peut-être était-elle venue au monde de l'âme d'une autre femme, d'Amelia Earhart » (DFL, p. 55). L'association à Icare survient trois fois, mais la dernière, reproduite dans le second extrait cité, dément l'association et appartient davantage à la seconde perspective.

Dans ce discours, qu'on peut placer sous le signe de l'orage, Jessica apparaît comme la victime des rêves de gloire de ses parents. La petitesse et la vulnérabilité de la jeune fille sont mises en évidence, déjà, par la mention des coussins et extensions qu'on avait dû installer dans l'avion pour l'adapter à sa taille, ainsi que par les nombreux rappels de l'insomnie dont elle avait souffert la veille. Elles sont, ensuite, accentuées par les évocations constantes de la tempête, de la pluie et de la glace, bref par le caractère déchaîné de la nature :

déjà à huit heures vingt-deux, il y avait trop de pluie, de vent, un pilote expérimenté eût hésité à voler dans ces conditions, [...] les orages augmentent, [...] l'instructeur fit remarquer à Jessica la visibilité défavorable, Jessica avait-elle entendu un grondement de tonnerre? [...] le vent, tu entends le vent, dit l'instructeur à Jessica, le tonnerre, tu entends le tonnerre, Jessica [...] (DFL, p. 53-54)

La tension qui marque l'évocation répétée des mauvaises conditions climatiques augmente en *crescendo* au fil du récit et atteint son point culminant au moment de l'écrasement, où l'orage appréhendé se déchaîne : « luttant contre une traînée de

³⁵ C'est-à-dire cette aviatrice américaine qui a été la première femme à survoler l'Atlantique en solitaire, en 1932. Il est à préciser, par contre, qu'Earhart, comme Icare, s'est abîmée en mer : lors d'un vol subséquent, son avion a disparu dans l'océan Pacifique.

sinistres vents noirs, les détonations vertes, aveuglantes de la foudre » (DFL, p. 55). Bien moins qu'une héroïne mythique, Jessica est ici une jeune fille trop humaine, trop vulnérable, devenue pour autrui un moyen d'atteindre la gloire. Un peu plus loin dans la séquence, la responsabilité des parents de Jessica dans cet accident tragique est suggérée par l'évocation du lieu commun de l'enfance volée. L'instance narrative évoque le fait que la mère de Jessica « n'approuvait pas de jouets dans sa maison » (DFL, p. 56), en montrant qu'elle tient si fermement à son opposition que même ceux offerts lors de la « cérémonie de l'adieu » sont refusés. En ce sens, c'est le caractère absurde de la mort d'une fillette comme les autres que semble souligner la rupture de ton par laquelle la figure icarésque devient la victime presque anonyme de l'écrasement d'un avion « culbuté sur une autoroute de banlieue, dans quelque terrain vague ».

Informés par ces oppositions discursives, les énoncés mêmes peuvent apparaître bivalents. À l'intérieur du tout premier passage cité, il est possible de repérer ainsi les marques d'un dédoublement de perspectives. D'abord, la présence du complément circonstanciel « pendant cette seconde d'envol » associé à l'idée selon laquelle la fillette perpétue les exploits d'Amelia Earhart semble suggérer la mise en doute d'une telle affirmation. Et la mise en doute, à son tour, introduit dans la proposition « et demain, ce serait une autre » une note dissonante. Cette autre sera-t-elle aviatrice légendaire ou fillette sacrifiée au nom de rêves trop ambitieux? Par ailleurs, l'insistance au long du récit sur l'inscription apparaissant sur la casquette de la jeune fille (« Women fly ») n'a peut-être pour effet en fin de compte que de rappeler qu'une enfant de sept ans n'est pas une « woman » prête à entreprendre une expédition aussi importante. L'affirmation voulant que le Cessna Cardinal *doive* voler porte ainsi en creux sa négation, énoncée d'ailleurs en toutes lettres à la fin du récit par Augustino : « pourquoi ceux qui disaient tant l'aimer lui avaient-il permis de mourir si tôt? » (DFL, p. 58).

Le récit de l'écrasement de l'avion de Jessica est donc construit à partir d'une mise en concurrence de représentations contradictoires. Le caractère pour ainsi dire « tendancieux » de chacune des deux perspectives qui en découlent est

net. Tantôt l'instance narrative opte pour un discours lyrique digne des récits épiques d'exploits héroïques, tantôt elle adopte un ton sévère et moralisateur pour condamner de façon plus ou moins explicite les décisions malavisées des parents de la jeune fille. Dans un cas comme dans l'autre, l'emphase qui caractérise le récit paraît trahir un trop-plein, une enflure qui évoque le discours médiatique; une idée qui semble, d'ailleurs, accréditée par la suggestion qu'Augustino s'inspire dans son récit de reportages sur l'accident³⁶. Vu sous cet angle, il est significatif que la mise en concurrence des deux perspectives finisse par *masquer* le véritable drame, lequel pourrait être, pour les langages convoqués, de l'ordre de l'irreprésentable. Augustino en tant que locuteur semble avoir l'intuition de cette dimension inexprimée de la tragédie lorsqu'il termine son récit en ces termes : « Jessica, écrivait Augustino, revenait souvent sur cette piste d'atterrissage, quels drames, quelles affections ont bien pu se passer là, se demandait-elle [...] ? » (DFL, p. 58). Sa question fait écho à la manière dont est relaté l'écrasement lui-même :

[...] ils allaient en direction du nord-ouest, ou s'efforçaient-ils désespérément de flotter dans l'air, luttant contre une traînée de sinistres vents noirs, les détonations vertes, aveuglantes de la foudre, ceux qui les virent partir se regroupèrent à l'aéroport de Cheyenne, ils sont en danger, crient-ils, ils font un tour à droite, l'aile gauche de l'avion s'effrite dans le vent, ils sont perdus, tu entends la pluie, il pleut beaucoup, quand donc la mère de Jessica avait-elle entendu ces paroles, mais eux, Jessica, son père, son instructeur furent si vite détruits, avant l'écrasement de l'avion. (DFL, p. 55)

Jusqu'au moment du décollage, le récit est relaté de l'intérieur de l'avion, mais dès que celui-ci quitte la piste, le regard narratif se détourne de la scène pour rendre compte des paroles des spectateurs, voire possiblement transcrire le commentaire pas à pas et en direct d'un reporter, signalé par le passage au présent de l'indicatif : « ils font un tour à droite, l'aile gauche de l'avion s'effrite dans le vent, ils sont perdus ». L'escamotage de l'événement, c'est-à-dire la façon dont le récit

³⁶ « [...] jusqu'à ce monastère où Daniel s'était retiré pour écrire, apparaissaient alors à l'écran le nom, le visage de Jessica, inoubliables, frémissants de vie pour Augustino qui avait stocké, mis en mémoire les informations reçues, films, documents, dont cette photographie de Jessica, reproduite sur la couverture d'un magazine » (DFL, p. 59).

contraint les lecteurs de regarder les spectateurs regarder l'écrasement, devient une sorte de représentation métonymique du caractère essentiel du drame, à savoir son intraduisibilité, du moins par tout langage qui, à l'instar du discours médiatique, « *couvre* » (qu'on nous passe ici l'anglicisme), voire recouvre l'événement bien plus qu'il ne cherche à le comprendre. L'absence d'effort réel de compréhension des enjeux ou de la nature d'une société qui rend possible un tel événement témoigne des limites des langages convoqués. En révélant par leur confrontation la trop grande simplicité des points de vue présentés, l'alternance ironique se donne ici sur le mode négatif du « ni ceci ni cela », de façon à ce que chacune de ces perspectives révèle son insuffisance à exprimer la complexité de l'événement, de même que celle des rôles et attitudes des acteurs du drame. En dernière analyse, la question d'Augustino est révélatrice de l'implicite de la mise en concurrence des discours, ouvrant la voie à sa synthèse poétique. Lorsque le jeune garçon écrit « quels drames, quelles affections ont bien pu se passer là », la question devient soudain bien plus vaste; elle engage désormais la collectivité et ses valeurs, et incite à une réévaluation des conceptions courantes de l'innocence et de la culpabilité. Nous aurons d'ailleurs l'occasion, au prochain chapitre, de voir que l'usage de différents procédés stylistiques qui évoquent l'événement pour mieux l'escamoter est systématique dans la trilogie. Si une telle technique narrative paraît corroborer l'idée de Jacqueline Viswanathan selon laquelle « le monde extérieur des faits et événements existe à peine » chez Blais (1986, p, 91), nous y voyons davantage un autre jeu de trompe-l'œil, qui conduit à ne jamais se fier aux perspectives courantes et à revisiter chaque fois l'événement suggéré sous un autre angle qui interdit de l'appréhender comme un incident isolé.

3.8 Pistes d'analyses : hypothèses sur la visée des stratégies narratives

Tous les aspects de la narration envisagés jusqu'à maintenant semblent conduire au même constat en ceci qu'ils fonctionnent tous sur le mode de la mise en relation et en tension d'éléments différenciés et disparates, témoignant chacun,

selon l'angle à partir duquel on les envisage, à la fois d'une étrange cohésion et d'une irréductible complexité. Jeux de parallélismes ou d'inversion, juxtapositions des voix de la narration et des personnages, déplacements continuels de perspective, textes ayant tantôt la forme du récit, la géométrie du tableau ou la musicalité de la symphonie : les romans de la trilogie sont en effet des galeries de miroirs où chaque objet, chaque élément subit une sorte de démultiplication, comme si le lecteur était invité à l'aborder à partir de plusieurs angles à la fois. Nous sommes curieusement près ici de la « réflexion poétique » de Schlegel, qui peut être « multipliée à des paliers toujours plus élevés, “comme dans une série infinie de miroirs” » (IM, p. 79), et où la « démultiplication de l'objet va de conserve avec les paliers de réflexion dans le sujet » (IM, p. 118). Cette réflexion poétique est nécessairement ironique, parce qu'elle vise à représenter une chose dont elle a l'intuition, soit la « plénitude infinie de la vie », mais qu'elle est dans l'impossibilité d'exprimer, n'ayant à sa disposition qu'un langage imparfait et une imagination subjective toujours limitée par son point de vue, son expérience, bref par son caractère fini (voir IM, p. 85). Seule une constante alternance – dont les termes chez Schlegel varient : enthousiasme ou sympathie et scepticisme; autocréation et autodestruction – empêche la pensée de se fixer sur ses perspectives partielles; seul un mouvement continu permet de déjouer les limites du langage et de l'imagination pour faire progresser la connaissance. C'est dans un tel esprit que l'ironiste multiplie les facettes de tous les objets de sa réflexion.

Il nous reste à ce stade à explorer plus avant les principes réflexifs sur lesquels s'appuie la narration pour exprimer cette totalité intuitive. Ceci nous permettra de mettre en évidence un dernier trait au moyen duquel la trilogie paraît réactualiser le projet schlegélien, à savoir son traitement des lieux et des figures mythiques.

3.8.1 La forme (mystique?) de la totalité

Un mot, d'abord, sur le terme « mystique » que nous incluons avec réserve dans le titre de cette section. Il se veut encore un écho de la pensée romantique, dans la mesure où il a une importance particulière pour le cercle d'Iéna et surtout pour Schlegel et Novalis. Ceux-ci s'en servent, d'abord de façon mi-frivole selon Ernst Behler, pour décrire leur démarche intellectuelle. En ce sens, la mystique ici est autre chose que la pensée et l'expérience *des mystiques*³⁷; elle est, en fait, intimement liée à la connaissance immédiate du monde que procure le sentiment religieux. Le mot désigne, selon Behler, « une façon de penser qui [...] se montre capable d'appréhender d'une façon directe et personnelle le supraterrrestre, le surnaturel, le divin » (PRA, p. 230). La mystique renverrait donc à la façon de penser le sentiment de l'infini. Chez Schlegel, c'est le terme qui désigne, au sein de la philosophie, l'opération de la pensée grâce à laquelle l'infini se manifeste dans les objets finis. Dans le fragment 121 de *l'Athenaeum*, il écrit :

Mais on ne devrait pas [...] nommer [la spéculation sentimentale sans objet] mystique, car nous avons absolument besoin de ce beau mot ancien pour la philosophie absolue, celle où l'esprit considère comme secret et comme miracle tout ce que, sous d'autres angles, il trouve théoriquement et pratiquement naturel. (AL, p. 113-114)

Retenons cette dernière formule, qui pourrait rendre compte d'un des principes à la base des stratégies de défamiliarisation chez Blais : le déplacement constant de la perspective qui révèle le « secret » et le « miracle » sous ce qui relève du quotidien.

Dans *La Littérature par elle-même*, Marie-Claire Blais écrit, en parlant de ses personnages, que « ce sont des gens d'un peu partout dans le monde, bons et

³⁷ Ce qui ne veut pas dire qu'elle ne comporte pas de ressemblances essentielles avec cette expérience, mais seulement qu'il s'agit ici, comme c'est le cas pour tous les termes clés de la pensée romantique, d'une appropriation qui s'inscrit dans une démarche philosophique. Parmi ces affinités, retenons ces quelques traits fondamentaux de la mystique, selon Joseph Beaudé et Michel de Certeau : une intuition de l'absolu envisagée comme le contre-pied de la défection des « institutions du sens » à l'aube de la Modernité (Beaudé, 1990, p. 85); la volonté de viser une connaissance expérientielle, liée à quelque chose qui ressemble à une « *patri divina* », ou *théopathie*, c'est-à-dire à une volonté d'« éprouver » le divin ou, dans le cas des romantiques, l'infini (*ibid*, p. 26); et une façon d'envisager « la Trace perçue » comme une chose qui « étend la lézarde d'une Absence et d'une Présence dans tout le réseau des signes coutumiers, qui apparaissent peu à peu incompris » (de Certeau, 1995, tiré de l'article « Mystique », de *l'Encyclopédie Universalis*, sur DVD-Rom).

cruels, mais doués, chacun à leur manière d'une conscience minime ou souveraine qui leur permet de sentir le passage de la vie comme étant un acte de réflexion » (2005a, p. 18). Elle poursuit en évoquant une conscience individuelle qui serait « secourable », parce que

nous avons appris à connaître l'autre, s'il est malheureux ou heureux nous le sommes aussi, nous voici dans cet enchaînement de toutes nos vies et consciences, ce mouvement de nos vies et monologues intérieurs se déroulant sans fin comme les vagues de la mer, dans ce livre *Soifs*, tous les destins sont enchevêtrés, un peu comme nous le sommes les uns avec les autres dans la vie, la distance, l'indifférence ne sont plus, c'est la mobilité des sentiments et des sensations qui les remplace. (2005a, p. 18-19)

Ce propos paradoxal est fascinant dans son apparente incohérence même, en ceci qu'il tend à présenter comme un fait de la vie le brouillage des limites entre les individus et leurs consciences individuelles – celui, justement, auquel se livre la narration de la trilogie –, comme si, dans et par cet acte de réflexion qui « serait » le passage de la vie, nous possédions les clés du dépassement de notre subjectivité. Insistons : cette conscience individuelle qui représente notre seul accès au monde extérieur, et dont il est admis que les limites déterminent le caractère toujours partiel de nos perspectives, serait le moyen d'atteindre au mystérieux « enchaînement de toutes nos vies et consciences », bref, à l'universel. C'est ce qui la rend « secourable ». Nous sommes ici curieusement près de la représentation que propose le personnage de Pilgrim de la conscience collective jungienne, telle que nous l'avons analysée. Or, l'abolition de la distance évoquée dans cette citation est davantage le fait des stratégies narratives de la trilogie que celui des rapports interpersonnels des personnages, car ceux-ci sont toujours difficiles, marqués par une communication problématique et une incertitude quant aux désirs et aux intentions des êtres qui nous sont les plus intimes. C'est le cas en ce qui concerne les relations de plusieurs couples, et souvent les plus anciens : Caroline et Jean-Mathieu, Adrien et Suzanne, Jacques et Tanjou, etc. La connaissance intime de l'autre qui réduit les distances ne se situe donc pas à cette échelle, mais à un niveau apparemment plus fondamental, et c'est à ce niveau que la narration chez

Blais, comme c'était le cas dans le roman de Findley, semble inviter ses lectrices et lecteurs à situer leur démarche de recherche de connaissance. Ici aussi, en somme, la clé d'une compréhension de la totalité réside en chaque individu, en tant qu'il participe de ce grand Tout par l'entremise d'une conscience collective.

Deux passages autoréflexifs, tirés du premier et du troisième volets, permettent de mieux définir la forme romanesque de l'enchaînement des vies et consciences, en fournissant des indices sur les principes de la totalité et sur sa philosophie. À la manière de Findley, Blais donne à sa représentation de la conscience des accents mystiques, au sens romantique du terme, en abolissant les distances spatio-temporelles : *All time – all space – is mine*, disait Jung dans *Pilgrim* (P, p. 268). Le premier de ces passages est tiré de la séquence où le critique, Adrien, semble le mieux pénétrer la logique du manuscrit de Daniel, dans la mesure du moins où il ressemble au livre que nous lisons :

C'est que Daniel peignait le monde comme Jérôme Bosch et Max Ernst, tout à fait, dit [Adrien], Daniel n'a pas la fluide maîtrise de ces grands maîtres, mais son livre est foisonnant de leurs visions, on plonge avec lui dans la Nef des Fous, comme dans le Jardin des Délices, [...] tout doucement il nous dirigeait vers les régions vertigineuses de l'enfer, traitait-il de la folie des hommes, ce thème si cher à Bosch, de la mort, il juxtaposait dans ses compositions délirantes le monde moderne et l'ancien, partout un grouillement théâtral, une étrange procession de la faune humaine, de sa flore, la Nef des Fous, le Jardin des Délices, et parfois, le Jugement dernier, un *ésotérisme* insistant, comme Max Ernst il assemble des objets, *des collages en trompe-l'œil*, il a étudié la *psychologie*, lui aussi, c'est un écrivain de *l'occulte*. (S, p. 274-275; nous soulignons)

Le second passage est celui, tiré du dernier volet, que nous avons évoqué plus d'une fois et cité en exergue de cette thèse. Il s'agit de la réflexion de Mère sur l'écriture de Valérie, réflexion qui répond, à n'en pas douter, à des critiques formulées à l'endroit de l'écriture de Blais :

Et pourquoi les critiques n'avaient-ils pas considéré avec attention que l'œuvre romanesque de Valérie était d'essence philosophique, l'œuvre d'une moraliste examinant avec une impeccable rigueur le drame de la responsabilité individuelle, on ne parlait toujours que de l'ambivalence de ses personnages, sans pénétrer leurs motifs, qu'ils soient lâches ou voués

au mépris et à la condamnation, Valérie n'avait-elle pas écrit que les crimes de lâcheté étaient d'ordre humain, eux aussi, [...] à l'extrémité des plages où, disait-elle, se dessinait peu à peu dans ce calme inhabité des aubes près des océans, dans son esprit qui ne s'agitait plus, la structure de ses livres cent fois élaborée, synthétisée en mille détails, [...] Valérie n'était ni mathématicienne ni physicienne comme Descartes, elle n'avait jamais prétendu à reconstruire toutes les fondations du savoir, il n'y aurait jamais pour elle qui était une femme aucune notion de certitude absolue, mais son humanité était sa science et le domaine de ses interrogations et réflexions. (ACD, p. 207-208)

Ces deux descriptions d'une écriture qui évoque celle de Marie-Claire Blais renferment plusieurs éléments clés de nos analyses des stratégies ironiques : la juxtaposition – voire le télescopage – du monde moderne et l'ancien par le biais d'une reprise de thèmes et de motifs de la mythologie, ainsi que de la littérature et de l'art; une conception mystique des profondeurs de la conscience, que nous pouvons connaître grâce à une « psychologie de l'occulte »; l'idée que la narration se livre à de fréquents jeux de trompe-l'œil qui contraignent de déplacer la perspective pour arriver à une saisie d'ensemble; la tension constante entre le fragmentaire et le continu, qui s'exprime dans la mise en parallèle de ces deux passages, où les textes sont tantôt « compositions délirantes » et « grouillement théâtral », tantôt des livres « synthétisés en mille détails »; les effets d'ambivalence et d'ambiguïté comme marques d'une démarche qui associe recherche de savoirs et préoccupations morales, accordant ainsi une primauté à une forme de savoir *actif*, qui implique la prise en compte de la responsabilité de chacun à l'égard d'autrui; et enfin, le caractère *philosophique* de l'écriture, qui suppose qu'à sa base le projet ne soit pas tant celui d'une critique culturelle (ou militante), que celui qui résulte d'une volonté d'explorer « avec une impeccable rigueur » tout ce qui est d'« ordre humain », la bonté et la beauté comme la lâcheté et la laideur.

Précisons, du reste, que les descriptions du manuscrit de Daniel ne sont pas seulement des passages autoréflexifs, elles donnent également lieu à une série de procédés narratifs qui font en sorte que le livre de l'écrivain apparaît comme une sorte de mise en abyme du roman *Soifs*, et par extension de la trilogie dans son ensemble. Nous avons vu que, selon Marie Couillard, Marie-Claire Blais

« textualise », les visions du *Jardin des Délices* et de *La Nef des Fous* de Jérôme Bosch, qu'Adrien retrouve dans le manuscrit de Daniel, et « les ouvre vers l'infini » (EA, p. 95). Cette textualisation des visions du personnage écrivain nous permettra au prochain chapitre d'entrevoir certains principes clés de la temporalité de l'ensemble de la trilogie. Dans *Soifs*, comme tel, le manuscrit se fait la réplique de l'évocation obsessionnelle des événements catastrophiques de l'histoire plus ou moins récente à laquelle se livrent nombre de personnages, tout en imprimant, en retour, à cette démarche des personnages une sorte de qualité frénétique et hallucinatoire, amplifiée par les craintes apocalyptiques que suscite la remémoration au moment critique de l'entrée dans un nouveau millénaire. Cet effet dépend notamment de l'extrapolation à l'échelle du roman d'un imaginaire dantesque et surréaliste et, plus précisément, de l'évocation répétée d'éléments tirés de *La Divine Comédie*. Parmi ceux-ci, signalons la situation, au cœur du manuscrit, des âmes reléguées aux limbes après avoir été refusées aux portes de l'enfer comme du paradis, en ce qu'elle caractérise aussi bien le sort d'un personnage comme Renata qui vient de subir une pneumonectomie, que celui des multiples réfugiés qui tentent sur leurs radeaux de fortune d'accéder à l'île. Signalons encore la répétition au fil du texte de formules tirées du texte de Dante : « tutti son pien di spirti maladetti » ou « come, da più, letizia pinti e tratti³⁸ ». En somme, la représentation du manuscrit comme mise en abyme du roman corrobore l'hypothèse énoncée plus haut, à savoir que l'écriture de Daniel définit la tonalité particulière du premier volet.

3.8.2 Une mythologie réflexive

Le tableau que nous avons brossé des stratégies formelles et narratives de l'ironie permet d'entrevoir la fréquence avec laquelle la trilogie fait intervenir des thèmes et des figures mythiques. Nous avons eu l'occasion d'évoquer, souvent par le biais de références artistiques : des représentations du paradis, du jardin d'Éden,

³⁸ Pour un aperçu plus détaillé de cette intertextualité dantesque comme technique de la mise en abyme, nous référons de nouveau nos lecteurs à notre thèse de maîtrise, 2001, p. 108-117.

des limbes et de l'enfer, la passion du Christ, la descente d'Orphée aux enfers, le mythe d'Aphrodite, la mort d'Icare, le Blanc Cavalier de l'Apocalypse de Saint-Jean, la Vierge Marie et la vie de Jeanne d'Arc. Tout se passe comme si la mise en forme de l'intuition totalisante dans la trilogie s'appuyait largement sur des thèmes et personnages mythiques, comme s'il s'agissait de voir en eux le potentiel d'un nouveau « centre », pour reprendre le mot de Schlegel. Aussi proposons-nous, à titre de précision quant à ce qui constituerait la philosophie de la trilogie, que Marie-Claire Blais, dans ces trois romans, procède à la mise en forme d'une conscience « universelle » qui dépend d'une mythologie *réflexive*. Les motifs et figures mythiques, au même titre que les références artistiques qui paraissent occuper une fonction analogue³⁹, jouent, dans la trilogie, le rôle de points symboliques de cristallisation d'un imaginaire partagé; ce sont les formes par lesquelles s'expriment les courants insistants de cet imaginaire. Une telle perspective correspond *grosso modo* à la définition et à la fonction du mythe, selon Gilbert Durand, qui conçoit ce dernier comme une forme permettant un savoir qui échappe à l'explication rationnelle et scientifique, en tant qu'elle rend compte de « différences irréductibles à tout autre système de logos » (1979, p. 28⁴⁰). C'est, d'ailleurs, par sa qualité de « condensé de "différences" » (*ibid.*) que le mythe devient « l'ultime discours » à partir duquel s'élaborent l'Histoire et la littérature. La mythologie fonde ainsi l'imaginaire, et, ce faisant, représente les formes élémentaires à partir desquelles l'être humain pense son monde et rend compte de son expérience à travers le temps.

Sans suivre Durand jusqu'à sa conclusion essentialiste, à savoir que l'étude des mythes donne accès aux « structures anthropologiques de l'imaginaire » (voir 1969), nous admettons, à la suite des textes étudiés, que les figures et motifs mythiques sont les formes admises de représentation du canevas de base de

³⁹ Ce qui, notons-le, semble également correspondre à la conception romantique de l'art que nous avons relevée à la fois chez Gordimer et chez Findley. Pour Pilgrim, on l'a vu, l'art dans le monde contemporain prenait le relais des mythes et de la religion, en se faisant le lieu d'expression du mystère.

⁴⁰ Pour Pierre Brunel, également, le mythe rend compte de réalités qui échappent au savoir scientifique. En cherchant à « expliquer l'inexplicable », le mythe est en mesure de réunir les contraires (1994, p. 8).

l'imaginaire, ainsi que le voulait, justement, Carl Jung (1952). Or, à la manière de Schlegel, qui concevait la mythologie des anciens comme un « centre » qu'il nous fallait retrouver avec nos moyens et notre savoir actuel, la trilogie paraît préconiser une appréhension réflexive des mythes et de l'art selon une perspective contemporaine. Celle-ci tire les conséquences qui s'imposent du postulat que les formes par lesquelles le monde devient un objet représentable, voire un objet « visible⁴¹ » sont issues de la conscience humaine. Puisque l'esprit est créateur de formes, la façon que l'on a de penser ces formes déterminera notre compréhension du monde. Il s'ensuit que la rédemption rêvée de l'humanité par ses propres moyens dépend de notre volonté de *voir autrement* en reformulant le monde selon une perspective qui intègre toujours de nouveaux savoirs. Les mythes et l'art seront ainsi tout à la fois le lieu d'où procède la formulation d'une expérience humaine partagée, et celui d'où est constamment relancée la réflexion : l'inscription du motif du Juif Errant en témoignera amplement. La narration de la trilogie agit ainsi de telle façon à proposer, pour reprendre le terme de Durand, une sorte d'archétypologie créatrice de l'imaginaire humain, laquelle n'a aucune prétention à la scientificité ni à l'exhaustivité – rappelons qu'il ne s'agit pas à la façon de Descartes « de reconstruire toutes les fondations du savoir » –, mais qui vise surtout une exploration philosophique de l'ordre humain, par une mise en forme toujours symbolique et provisoire de la conscience universelle. Son caractère réflexif, qui donne lieu à une alternance constante entre perspectives divergentes ou contraires, est l'une des sources de l'ambiguïté romanesque, laquelle a fonction d'invitation lancée au lecteur, car la poussée vers une reformulation constante des savoirs dépend justement de la « pensée en commun ». L'ironie romantique de la trilogie est donc étroitement liée à cette philosophie; elle en représente même le mode d'élaboration, dans la mesure où, en déterminant l'action narrative, elle devient ce par quoi la mythologie romanesque accède à la réflexivité.

⁴¹ Nous reprenons ici le mot cité plus haut de Marie-Claire Blais, selon qui le fait que la conscience collective se soit réveillée en nous est intimement lié à « cette vaste tension de vivre qui est celle de l'humanité en péril, tant le monde que nous décrivons est *visible, visible* dans ses guerres, ses famines » (2005a, p. 18; nous soulignons).

CHAPITRE QUATRE

« [TOISER] CES PILIERS DU TRIBUNAL » POUR RETROUVER « LA CONTINUITÉ DE LA MÉMOIRE DU MONDE » : L'IRONISTE EN JUIF ERRANT

L'historien est un prophète tourné vers le passé.

Athenaeum, fragment 80

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes appliquée à cerner les stratégies formelles et narratives à partir desquelles l'ironie romantique se déploie dans la trilogie, en se manifestant « *durchgängig* » (de toutes parts), comme le préconisait Schlegel. Nous avons ainsi cherché à dégager les traits romanesques aux moyens desquels l'écriture et la réflexion s'y développent en tandem. Ceci nous a permis de constater que la fragmentation qui résulte du temps éclaté, de l'intrigue plus ou moins absente et de la démultiplication des perspectives est constamment concurrencée par des courants souterrains grâce auxquels la voix narrative multiplie les effets de miroirs, déjoue la linéarité du langage pour rassembler ce qu'il sépare, et juxtapose des temporalités différentes de façon à mettre en relief une « infinité de la connexion¹ ». La paradoxale cohésion – ou identité – plurielle qui en découle apparaît tout à la fois comme le moyen de révéler l'unité d'une expérience humaine partagée par le biais de la mise en forme d'une conscience universelle – symbole de nos destins « enchevêtrés » (Blais, 2005a, p. 18) – et comme une

¹ La formule, on s'en souviendra, est celle employée par Benjamin pour rendre compte de la démarche philosophique de Schlegel et de Novalis (1986, p. 57).

stratégie d'infiltration des discours qui permet à la narration de dialoguer avec ses personnages et avec son lecteur, surtout, à la manière de Socrate.

En fin de chapitre, nous nous sommes interrogée sur les principes qui pouvaient déterminer la « forme » de cette totalité. Nous avons vu ainsi que la défamiliarisation plus ou moins systématique d'un univers d'objets connus pour le lecteur participe peut-être d'une visée dite « mystique » grâce à laquelle celui-ci est invité à considérer « comme secret et comme miracle tout ce que, sous d'autres angles, il trouve théoriquement et pratiquement naturel » (*Athenaeum*, fr. 121; AL, p. 114), comme s'il s'agissait d'amener le lecteur à retrouver sous ce qui relève du quotidien les traces de « l'occulte », à la manière de l'écrivain Daniel. Le recours constant dans la trilogie à des thèmes et à des figures mythiques et artistiques – dans la mesure où mythes et art sont la voix du « mystère » – a été conçu comme stratégie de mise en lumière de ces forces secrètes de l'en deçà du familier. À cet égard, nous avons conclu que l'ironie romanesque aboutit à une mythologie réflexive grâce à laquelle la narration vise une sorte d'archétypologie créatrice de l'imaginaire, à la formulation de laquelle sont conviés les lecteurs, et ce, dans la mesure où chacun détient en lui-même la clé de « l'enchaînement de toutes nos vies et consciences » (Blais, 2005a, p. 18).

Si les mythes et références artistiques servent, dans la trilogie, de points de cristallisation d'un imaginaire partagé, il y a lieu de se demander de quelles façons ceux-ci *cristallisent* en effet. Parmi les champs privilégiés du travail réflexif des mythes chez Blais figure en bonne place celui d'une réécriture en continu de l'histoire. Dans ce chapitre, nous verrons que, dans sa forme même, cette réécriture dépend d'une inscription particulière de la figure du Juif Errant, celui qui, dans son rôle de témoin de l'histoire, vient « troubler comme un remords tenace » l'ordre acquis, selon la formule de Marie-France Rouart (1994, p. 894), ou encore, pour reprendre les mots de Blais, celui qui « tois[e] []es piliers du tribunal » (ACD, p. 127). En se dotant des traits de cette figure, plusieurs personnages prennent le relais de la narration pour se livrer à un travail toujours ironique de remémoration qui, dans sa visée d'une « continuité de la mémoire de monde » (DFL, p. 178), se mue en

recherche des courants secrets qui unissent l'humanité dans son destin collectif. La figure en vient ainsi à incarner le mouvement de la mythologie réflexive dans sa recherche ultime d'une unité salvatrice.

La seconde partie du chapitre sera l'occasion de montrer en quoi cette exploration d'une mémoire historique dépend de la mise en scène romanesque d'une sorte de temps hors du temps, voire d'un espace-temps *derrière*. Ainsi, cette conscience universelle que représente la narration, et à laquelle accèdent parfois certains personnages, apparaîtra comme le lieu d'une mémoire « totale » qui permet d'épouser du regard le temps et l'Histoire. En exposant et en analysant les signes et indices d'une telle construction du temps, nous espérons montrer que le rapport à l'histoire et au temps, tel qu'il se devine à partir du travail réflexif des formes mythiques et des méditations sur l'art, est un élément-clé pour la compréhension de la philosophie que développe la trilogie, et notamment du lieu et de la visée de sa recherche d'un savoir *actif*.

4.1 Le défilé du carnaval et la Folle du sentier : le contre-discours

Dans la mesure où elle renvoie aux procédés grâce auxquels les mythes et l'art agissent tout à la fois comme le lieu d'où procède la formulation d'une expérience humaine partagée et comme celui d'où est constamment relancée la réflexion, la mythologie réflexive, nous le verrons, est intimement liée aux visées philosophiques de l'ironie romanesque. Cependant, le travail réflexif des mythes obéit également à un second mouvement, plus étroitement socratique, où la narration paraît prendre acte du fait que les mythes sont un langage fortement connoté qui tend à conforter l'idéologie dominante. Vus sous cet angle, ils sont des récits fondateurs qui sanctionnent de façon implicite les inégalités sociales en excluant ceux qui n'y ont pas de part, et servent ainsi une tout autre fin que la recherche d'un imaginaire partagé. Tout se passe comme si la narration use de ce second mouvement pour opposer à ce discours dominant, dont dépend la mise en récit d'une histoire « officielle » ou populaire, son contre-discours dissonant, au

moyen duquel elle se réapproprie les formes mythologiques pour les faire participer d'une réflexion intime sur le sort des exclus de l'histoire.

À cet égard, les quelques séquences du roman *Soifs* qui représentent le défilé du carnaval organisé à l'occasion de l'arrivée du nouveau millénaire sont un cas remarquable d'ironie « locale ». Elles mettent en oeuvre un dédoublement subtil des perspectives qui entraîne une réévaluation du thème principal, fonctionnant de telle façon que le défilé, en tant qu'acte de naissance d'un monde rénové à l'aube du nouveau millénaire, finit par révéler de lui-même son caractère illusoire. On comprend alors qu'il aboutit plutôt à une reconduction ritualisée du vieux monde et de ses inégalités.

La description du défilé survient dans le monologue de Carlos, dont la conscience est altérée par plusieurs facteurs, notamment la raclée qu'il vient de subir aux mains des « mauvais nègres », sa recherche frénétique de sa chienne Polly, égarée dans la foule, et probablement sa consommation de drogues. La narration a donc ici une facture très onirique, comme c'est souvent le cas dans les monologues attribués à ce personnage. Mais, dans ces passages, la fantasmagorie dépasse largement la représentation d'un imaginaire enfiévré pour prendre un relief qui permet d'entrevoir la tromperie sur laquelle s'appuie cette représentation enchantée d'un nouveau début.

La première séquence s'ouvre sur ces mots : « et Carlos avait vu le sphinx géant sous sa couronne de perles, sa tête de lion passait sous les vérandas dans le défilé des chars que tiraient des pharaons; partout des êtres hybrides avançaient sous le ciel » (S, p. 257-258). Le ton est donné d'entrée de jeu : la description du défilé est faite de symboles de luxe, de pouvoir et d'autorité. Le sphinx à la couronne de perles est « géant », a une « tête de lion », est tiré par des « pharaons ». Le sphinx et les êtres hybrides sont si grands qu'ils semblent tout près du ciel. Mais, déjà, le fait de mettre en tête du cortège un sphinx fait réfléchir, à plus forte raison parce que celui-ci subit une curieuse inversion par rapport à sa représentation traditionnelle de lion à tête de femme : peut-être y a-t-il ici le premier indice de la supercherie que symbolise le défilé. Il s'agit, à tout le moins, de la

marque d'une défamiliarisation qui conduit à attirer deux fois plutôt qu'une l'attention sur l'énigme à élucider dans cette fantasmagorie. Plus loin, Carlos décrit encore le défilé sur le même ton, en accentuant le tissage de marques d'autorité et de représentations d'êtres mythiques : « c'était la nuit des princes et des reines, des nymphes et des baleines de corail sur les chars que tiraient des pharaons, la nuit des souverains poissons, la nuit régnant sur les mers » (S, p. 258). Le mythique et ses êtres qui règnent sur la nature sont clairement associés à des figures de pouvoir terrestre : princes, reines et pharaons. On notera, du reste, que le défilé a lieu sur le très riche boulevard de l'Atlantique, sous les « vérandas des hôtels, des vastes balcons » (S, p. 259).

La foule « zigzagante » aux abords du cortège est dans un état d'ivresse qui se propage par contagion : « chargée de fièvre était la foule, d'intoxicante ferveur » (S, p. 258-259). Et cette contagion mène, dans une description aux accents surréalistes, à une prise en charge du défilé par ceux qui le regardent passer, à qui semblent appartenir dorénavant ces créatures mythiques :

chargée de fièvre était la foule, d'intoxicante ferveur, tirant les voitures allégoriques de ses sphinx, de ses béliers, de ses éperviers, traînant sur son dos mouvant tous les monstres des mers, moulés dans le carton, le plastique, le plâtre, parmi les lions à tête de femme sous leurs plumes et leur couronne de perles², que de naïades quittant les eaux pour voguer dans les rues, des vérandas des hôtels, des vastes balcons, chacun se penchait, regardait, ébloui, toutes ces représentations de mythes, de légendes marines, les merveilleux attelages de bêtes et de forêts, se propulsant partout. (S, p. 258-259)

Le défilé, en tant qu'événement qui souligne l'arrivée du nouveau millénaire, agit comme représentation de la renaissance d'un monde idéal, à l'image de l'Atlantide qui rejaillirait des eaux :

selon la légende de la nuit de fête, toute une île et ses habitants avaient été perdus, engloutis, c'était cette Atlantide au fond de l'océan qui jaillissait des eaux d'un cataclysme, d'un désastre, avec ses colonnes de pierre, ses trésors que chacun regardait. (S, p. 259)

² On notera la rectification de l'inversion initiale. À la page 270, ce sera de nouveau un sphinx à « tête de lion ».

Toutefois, par leur dédoublement de perspectives, les séquences qui traitent du défilé révèlent le caractère trompeur de la renaissance à laquelle adhère la foule (si ce n'est que momentanément), et suggèrent que cette évocation des mythes est à lire comme le contre-exemple de la mythologie réflexive, celui où le récit mythique fondateur prend les allures d'une mystification. La mise en scène du défilé semble avoir pour fonction d'éblouir et d'enivrer pour mieux masquer le fait qu'il s'agit d'une reconduction ritualisée du vieux monde. Les premiers traits du renversement qui s'opère au fil des séquences surviennent lorsque les descriptions du défilé sont entrecoupées de passages qui mettent en relief la situation des exclus de la fête.

Au début de la première séquence, Carlos voit surgir le sphinx, mais il n'a pas le temps de s'attarder à regarder le défilé; il doit retrouver Polly. Dès qu'il s'enfonce dans la foule, cependant, il se voit curieusement entouré d'autres personnes ayant également perdu leur chien. Celles-ci sont vraisemblablement de la même communauté que Carlos, puisqu'elles l'appellent par son nom : « moi aussi, Carlos, j'ai perdu mon chien Rayon de soleil, où es-tu, demandaient-ils, réponds-moi, et le mien était tout petit, habillé avec un capuchon de Noël, Lexie, son nom est Lexie, et le mien était déguisé en roi Arthur, [...] » (S, p. 258). Ces gens que l'inquiétude laisse en marge des festivités « titub[ent] et délir[ent] ». Leur état d'ébriété marque leur isolement en formant notamment un contraste avec l'ivresse de la foule et sa ferveur contagieuse.

Au milieu de cette recherche de chiens égarés apparaissent soudain l'oncle Cornélius et ses musiciens dans un « camion cahotant » : « assis sur des chaises étroites, leurs instruments appuyés à leurs genoux, n'avaient-ils pas l'air lugubre pendant leur procession, secoués les uns les autres dans un camion cahotant » (S, p. 258). L'usage du terme « procession » donne à entendre qu'ils participent au défilé, mais leur apparition signale en fait une superposition des deux parties distinctes de l'île, la zone riche du boulevard de l'Atlantique et la zone pauvre, située « rue Bahama, rue Esmeralda ». Le passage cité se poursuit ainsi : « secoués les uns les autres dans un camion cahotant, rue Bahama, rue Esmeralda ». L'oncle Cornélius, ses musiciens et leur camion délabré représentent une sorte de contre-

défilé, qui transforme le carnaval en symbole de la dynamique des rapports entre riches et pauvres dans l'île. La mention du camion de l'oncle Cornélius revient à quelques reprises dans le roman et agit toujours de façon plus ou moins nette comme une allusion historique à l'esclavage. Il est donc significatif qu'il soit évoqué de part et d'autre du passage où la foule fait sienne ce monde qui renaît, d'autant plus que, la seconde fois, le thème de l'esclavage est explicite :

et que l'oncle Cornélius semblait triste, assis parmi ses musiciens dans le camion cahotant sous les palmes, les arbres bahamians, rue Esmeralda, [...], les doigts tordus, le dos courbé, si las, l'oncle Cornélius, eux tous vêtus de noir dans le camion cahotant comme s'ils eussent encore les mains, les pieds enchaînés. (S, p. 259)

À l'instar de Carlos, Cornélius et ses musiciens ne sont pas déguisés : ils sont simplement vêtus de noir. Le passage est d'ailleurs suivi d'une évocation de la religion qui devient rapidement oppressante, comme s'il s'agissait de souligner encore le contraste avec la ferveur mythique. Une voix anonyme crie : « Christo Salvo ». Conjuguée aux « avions rouges [qui planent] bruyamment dans le ciel bas » (S, p. 259), la répétition à deux reprises de cette formule qui se prétend libératrice se fait, au contraire, accablante, tout comme les souvenirs des discours du pasteur Jérémy et de Mama qui brandissent aussi bien pour Carlos que pour l'oncle Cornélius la menace d'une damnation éternelle. Au milieu de ce délire cauchemardesque, alors même que l'Atlantide « renaît » sous ses yeux, Carlos se demande, et ce n'est pas innocent, si Polly n'a pas été « engloutie avec les milliers d'habitants de l'Atlantide perdue » (S, p. 259).

En somme, la non-participation de Carlos et des siens au défilé et leur insensibilité face à l'intoxicante ivresse de la foule – malgré leur propre état d'ébriété – témoignent du fait que ce nouveau départ ne leur appartient pas. Les mythes et légendes sont, ici, des récits destinés à conforter l'idéologie de la classe dominante. Ils racontent leur histoire sous un jour héroïque pour en faire la marque d'une destinée grandiose. Le défilé, de ce point de vue, est aussi une représentation de la fondation du Nouveau Monde. C'est pourquoi il garde, pour Carlos, un caractère factice et trompeur, lequel est attesté notamment par

l'attention portée au caractère artificiel des « monstres des mers, moulés dans le carton, le plastique, le plâtre » (S, p. 259). Cette répétition ritualisée d'un mythe des origines n'est que reconduction de rapports de pouvoir et d'exclusion; les deux autres séquences qui traitent du défilé achèveront de le confirmer. En effet, dans celles-ci, le mythique révèle plus clairement son caractère mystificateur, en éclairant sous un autre jour l'histoire des vainqueurs dont paraissent témoigner ces récits. Le défilé révèle ainsi de lui-même le non-dit sur lequel il se fonde.

Dans la deuxième séquence, les chars allégoriques spectaculaires sont suivis d'un groupe inquiétant :

et qu'étaient-ce que tous ces gens ne venant qu'après les autres, dans le cortège, ils avaient le pas pesant, sous la vague de leurs draps blancs, on voyait leurs yeux par les trous de leurs cagoules, ils tenaient entre leurs mains des croix de feu, des croix en flammes, ils allumeraient l'école, de ces brasiers de nouveau serait incendié le village de Bois-des-Rosiers. (S, p. 261)

Il est significatif, dans ce passage où l'accent est mis sur les (re)commencements et non sur la fin, que ces personnages en qui l'on reconnaît facilement les représentants du Ku Klux Klan ne soient pas appelés « Blancs Cavaliers », comme c'est le cas ailleurs dans le roman. Leur statut de symbole d'une menace apocalyptique demeure toutefois et leur apparition incertaine – Carlos ne sait pas s'ils existent réellement comme le disent ses parents ou s'il s'agit seulement de déguisements – fait l'effet d'un voile qui se lève brièvement pour montrer soudain l'envers du défilé, sous la forme d'une des suites sordides de cet acte de fondation du (d'un) Nouveau Monde. Le choix de représenter le Ku Klux Klan est, du reste, probant, puisque ce mouvement incarne un cas poussé jusqu'à l'extrême de justification de la violence et de l'exclusion par la revendication d'une destinée mythique – ou religieuse – grandiose.

Si le caractère austère et menaçant des personnages cagoulés a momentanément interrompu le faste des chars allégoriques, la troisième séquence marquera le retour des splendeurs. Cette fois-ci, par contre, les êtres mythiques et légendaires surgis du fond de la mer cèdent la place à l'évocation d'un naufrage

historique qui achève de faire de cette renaissance un rappel insistant de la répétition des actes d'oppression et des atrocités de l'histoire du Nouveau Monde. La double perspective ayant marqué la première séquence subit une sorte de synthèse poétique où le défilé et son envers ne font plus qu'un. La séquence s'ouvre sur une reprise de la formule initiale : « et Carlos vit le sphinx géant, sa tête de lion passait sous les vérandas, dans le défilé aux mille splendeurs » (S, p. 270). Mais ce ne sera que pour mieux renverser la perspective :

et tiré sur des chars par une multitude d'écoliers noirs, apparut à Carlos le vaisseau *Henrietta Marie*, ses trois mâts, ses montagnes d'or et d'argent qui avaient coulé dans les mers, dans un naufrage au XVIII^e siècle, le grand navire aux trois mâts et ses trésors enfouis dans le corail des Marquesas, [...] la barre retenant dans ses pièges les pieds de ses prisonniers, d'où venaient-ils tous, du Nigeria, de la Guinée, quelle tortueuse route ne suivraient-ils pas sur les océans jusqu'au golfe du Mexique, jusqu'au Nouveau Monde où serait déchirée, vendue, l'africaine cargaison, parmi les amas d'or et les pierres précieuses, [...] (S, p. 270-271).

Les chars ne sont plus tirés par des pharaons, mais plutôt par une multitude d'écoliers noirs, symbolisant à la fois les victimes du naufrage de l'*Henrietta Marie*, et celles des écoles incendiées par les personnages cagoulés. Autrement dit, le luxe et les splendeurs ne sont plus portés par ceux dont les mythes sanctionnaient l'autorité, mais par ceux aux dépens desquels l'autorité et la richesse se sont constituées. Il est significatif en ce sens que la multitude d'écoliers perde bientôt son rôle d'agent; elle ne tire plus le char, mais se fait traîner :

et que l'oncle Cornélius semblait triste, assis parmi ses musiciens, dans le camion cahotant, rue Esmeralda, rue Bahama, le camion traînant des écoliers et le *Henrietta Marie* retrouvé au fond des mers, ses amas d'or et d'argent dans la cale à charbon. (S, p. 271)

Pour bien marquer le renversement de perspective, les souverains poissons du début cèdent la place, à la fin de cette séquence, aux « barracudas » et aux « requins » qui ont dévoré « ces hommes, ces femmes aux pieds encore encerclés de fer » (*ibid.*). Ceux-ci sont en fin de compte devenus le trésor perdu, car,

vraisemblablement, ce ne sont pas les amas d'or et d'argent que l'on conservait dans la cale à charbon³.

Le défilé du carnaval est donc l'une des occurrences du mouvement réflexif de la narration grâce auquel une certaine mythologie consacrée est représentée de telle façon qu'elle révèle d'elle-même son envers peu glorieux et participe ainsi de la démarche de remémoration de l'expérience des exclus de l'histoire. Le défilé, en tant que symbole de la répétition ritualisée d'une fausse renaissance, consacre une histoire faite de ruptures et d'oubli. C'est ce que révèle sa transformation, ce que nous pourrions voir comme sa mise en déroute, par l'action des exclus du récit fondateur.

La narration de la trilogie se livre, par ailleurs, à une autre forme de travail réflexif des mythes qui participe de la mythologie réflexive tout en se distinguant encore de la recherche ultime d'une unité salvatrice. Elle renvoie à une sorte de pôle négatif de l'archétypologie créatrice, au moyen duquel sont accordés à certains êtres des attributs mythiques de façon à les investir d'une puissance mystique néfaste, qui incarne peut-être avant tout le doute sur la possibilité d'une action rédemptrice. Ces êtres représentent *aussi* des points de cristallisation d'un imaginaire partagé, mais dans ce cas, la forme mythique sert à mettre en relief les forces de persécution et de destruction qui traversent l'histoire. Parmi ces personnages sinistres, pensons aux membres du Ku Klux Klan qui, en tant que Blancs Cavaliers, deviennent un funeste présage de l'Apocalypse.

³ Une courte recherche sur l'*Henrietta Marie* révèle qu'au moment du naufrage, en 1700, le vaisseau ne transportait plus de prisonniers, les esclaves ayant déjà été vendus en Jamaïque. L'évocation de la noyade des prisonniers n'est vraisemblablement pas une erreur de la part de Marie-Claire Blais, car elle place ce naufrage du côté de la métaphore, ou mieux, d'une allégorie des exclus et des opprimés de l'histoire. D'ailleurs, les passages où il est question de l'*Henrietta Marie* témoignent d'une autre confusion, dont la narration nous fournit l'indice lorsqu'on lit « Carlos vit le *Henrietta Marie* qui avait été retrouvé, où étaient donc ses chasseurs de trésor, où se cachait le trésor Atocha de ses capitaines, parmi les barres de fer des pièges sur des pieds meurtris » (S, p. 271). Le vaisseau naufragé a été retrouvé en 1972 par des chasseurs de trésor qui étaient à la recherche d'un légendaire vaisseau espagnol, du nom de *Nuestra Señora de Atocha*, réputé contenir un inestimable trésor. Ainsi, les amas d'or et d'argent dont il est question semblent plutôt être une allusion à ce second vaisseau qu'à l'*Henrietta Marie*, qui, selon ce que nous avons pu voir, ne contenait de trésor que l'argent récolté au moment de la vente des prisonniers (laquelle aurait rapporté la somme non négligeable de 3000 livres, l'équivalent d'environ 400 000\$ aujourd'hui, selon un article paru en 2002 dans le site du *National Geographic Magazine*). Ainsi, le trésor également serait de l'ordre de la métaphore : il s'agirait en effet de toutes ces vies perdues. Voir <<http://www.historical-museum.org/exhibits/hm/ssss.htm>> et <<http://magma.nationalgeographic.com/ngm/0208/feature4/>>, consultés le 20 mai 2006.

Pensons aussi à la Folle du sentier, cette femme à la fois cocasse et redoutable que rencontre Charles lors de sa balade introspective dans le « sentier du Souvenir, le sentier de la Mémoire » (S, p. 267), une route dont le nom, en tant que rappel d'une expression anglaise qui relève du lieu commun – *a trip down Memory Lane* –, semble désigner moins un espace réel qu'un lieu métaphorique de remémoration. En elle-même, cette femme démente ne reçoit pas d'attributs mythiques spécifiques, mais son nom et ses gestes, parce qu'ils évoquent les menées ridicules et humoristiques du Fou du roi, lui confèrent d'emblée un rôle symbolique. Elle s'adonne à répétition à des activités futiles, comme celle de démonter sans cesse la charpente de sa clôture pour empêcher les gens d'accéder à leur maison, et elle prétend, le balai à la main, vouloir « nettoyer les ordures » (S, p. 265) que sont les Juifs, les Chinois, les jeunes, les Noirs et les homosexuels. Cette Folle du sentier qui, comme le Fou du Roi, n'est anodine qu'en apparence surgit donc au milieu du parcours mémoriel de Charles et se voit ainsi associée aux atrocités qu'évoquait le personnage, en l'occurrence, les bombardements de Hiroshima et de Nagasaki. Charles voit en elle une Lady Macbeth qui « représent[e] l'ensemble des citoyens » et dont les discours sont la « voix persifleuse de la Folie normalement acceptée partout, dans l'ensemencement de ses doctrines réactionnaires » (S, p. 266). La Folle représente, en somme, l'omniprésence d'une intolérance qui sévit toujours et partout, à peine dissimulée sous l'« allure respectable » des classes dominantes (S, p. 264). Un peu comme le Fou du roi, elle exprime partout le non-dit qui sous-tend les discours reçus, et le ridicule de ses actions masque mal le fait qu'elle incarne une sorte de pilier de l'ordre établi. C'est de ce point de vue qu'elle cristallise les puissances néfastes qui menacent l'humanité, devenant ainsi une sorte d'archétype pour la conscience narrative, sous la forme d'une allégorie de l'intolérance : « le Fou ou la Folle du sentier d'allure si conforme ne triompheront-ils pas de nous? » (S, p. 267).

Ces usages de formes mythiques et symboliques agissent, dans l'ensemble, comme un contre-discours face au travail de remémoration qu'incarne la figure du Juif Errant. Ils sont un rappel insistant de ce qui rend l'atteinte d'une rédemption par

la compréhension du Tout improbable, dans la mesure où les forces oppressives et funestes participent *aussi* de la totalité recherchée. La volonté de rétablir la « continuité de la mémoire du monde » est liée, nous le verrons, à un désir de retrouver dans l'histoire des indices qui laissent subsister l'espoir d'une transformation possible du cours des choses, mais elle implique aussi de se rappeler toujours la persistance de l'oppression et l'existence des puissances destructrices qui menacent à tout moment de l'emporter sur leurs contreparties salvatrices.

4.2 Des indices de la judaïté à la figure du Juif Errant

S'il faut lire les romans de Marie-Claire Blais en restant toujours attentif aux effets d'ambiguïté et aux jeux de trompe-l'œil, et se méfier, comme l'écrit Vincent Nadeau au sujet de *L'Ange de la solitude*, de ces « indices explicatifs à caractère référentiel » qui peuvent se révéler autant de « fausses pistes » (1990, p. 45), l'insistance avec laquelle la narration de la trilogie exprime l'origine juive de plusieurs personnages sans jamais la nommer de façon explicite doit retenir l'attention. Mère songe souvent aux cousins de Pologne qui ont péri dans les camps; Joseph, le père de Daniel, porte une immatriculation sur le bras et se fait insulter par un skinhead dans un car de Hambourg; et il est question à répétition du grand-oncle Samuel, qui a été fusillé « dans le ghetto » en 1942. Les personnages sont par ailleurs associés, souvent de façon détournée, aux traits symboliques de la judaïté : l'exil, l'errance, la recherche de la terre promise. Daniel évoque sa « recherche du paradis » en relation avec son manuscrit refusé par la maison d'édition dirigée par un « transcendant cercle de poètes » qui ne comprend rien à « la cohabitation chaotique des hommes avec le passé, ces hommes nouveaux, mais que le passé de leurs pères avait usés avant la naissance » (S, p. 196). Renata est une « vagabonde fuyant le destin » (S, p. 39), exilée dans un pays étranger, une femme dont on dit qu'elle « marchait sans doute depuis longtemps déjà, bien qu'elle ne sût jamais exactement où elle allait, n'eût même aucun sens de

l'orientation, elle avait ainsi traversé à pied bien des villes d'Europe » (S, p. 20). En relation avec ces personnages⁴, toutefois, la narration n'utilise jamais les mots « holocauste » ou « Shoah », et 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 invraisemblable de cette raillerie nous incite à l'envisager comme un indice, voire une clé de lecture. L'ascendance juive des personnages les rattache certainement à l'une des plus grandes tragédies de l'histoire du XX^e siècle, mais, de façon plus significative eu égard à l'ironie romanesque, le fait qu'ils en reçoivent les traits symboliques colore leur démarche de remémoration et leur statut à la fois d'errants et de témoins privilégiés, en évoquant la figure du Juif Errant.

À cet égard, l'une des rares occasions où la narration parle explicitement de judaïsme survient dans une réflexion sur Kafka, attribuée à Charles. Pour notre propos, ce passage est fascinant, puisqu'il cumule tous les traits symboliques de la judaïté en les associant explicitement au thème de la mémoire juive qui agit comme préservation et transmission d'une expérience et d'une culture ancestrales, par-delà les époques successives de persécution et les tentatives d'effacement des traces. Charles présente l'œuvre et la vie de Kafka sous un angle qui témoigne éloquemment de l'importance symbolique de cette mémoire, tout en renvoyant implicitement à l'errance métaphorique qu'elle implique comme contrepartie de l'errance réelle des populations. Ainsi, Kafka, qui vivait et écrivait « dans la langue de ses persécuteurs », aurait mendié

la magnificence d'une culture, ses connaissances, son ombre pivotant sur la frêle conscience de l'insecte, dans les universités où il s'initia à la science du droit, de là, 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 assauts de l'ennemi survenaient dans les rues, aux fenêtres des magasins, que les

⁴ Les personnages dont l'ascendance juive est hors de doute sont : Daniel, Mélanie et leurs trois enfants (Samuel, Augustino, Mai), Mère, Joseph, Renata, Franz.

archives étaient pillées, écrivant fables, allégories, c'est l'anxiété ancestrale que débattait Kafka (ACD, p. 127).

Or, l'idée du « deuil des siens », qui contraint au souvenir et à la transmission de l'héritage malgré le désir d'« échapper à ces périodes d'émeutes passées », est une expression éloquente de ce qui informe la démarche de remémoration de nombre de personnages et les amène, comme Kafka, à toiser « ces piliers du tribunal » pour défendre les générations passées. La « cohabitation chaotique » qu'évoque Daniel au sujet de ceux qui recherchent le paradis, mais qui sont usés avant leur naissance par le passé de leurs pères, en est un exemple. De ce point de vue, le thème de l'anxiété ancestrale est important, et apparaît également en relation avec le personnage de Renata, dont le visage rappelle pour Mère ceux des cousins de Pologne morts dans les camps et trahit ainsi une « inquiétude permanente, presque ancestrale » (S, p. 116). Ce passage fait écho d'ailleurs à une réflexion attribuée justement à Renata, dans laquelle celle-ci se dit que « nos visages ne sont pas complètement à nous, ne remontent-ils pas des ravages de temps qui nous ont précédés » (S, p. 19). Ici, l'anxiété ancestrale et les ravages de temps anciens dont chacun porte les traces contraignent à la remémoration et assurent la préservation de l'héritage. L'inquiétude, au sens fort et premier du mot, agit comme une sorte de force occulte qui unit les générations.

Dans un article sur « La marginalité dans l'œuvre de Marie-Claire Blais », publié en 1994, Victor-Laurent Tremblay traite de la problématique de l'errance des personnages blaisiens sous l'angle d'une démarche intérieure de découverte du moi. Née d'une volonté d'échapper à un « emprisonnement social et intérieur », l'errance est envisagée comme un entre-deux, lié notamment à la pression constante entre deux forces contraires qui font du trajet de l'errant « un “entre-lieu” entre l'oppression et le rêve [...], une fuite de l'oppression vers un impossible rêve d'amour et de liberté » (1994, p. 265-266). Or, dans la trilogie *Soifs*, l'héritage de la mémoire juive apparaît également comme une « prison intérieure », et c'est sans doute la volonté d'y échapper qui aura incité Kafka à mendier « la magnificence d'une [autre] culture ». Mais le souvenir est indélébile et l'incapacité même de le fuir

contraint l'écrivain tout comme les personnages à une remémoration qui se mue en une errance liée, en effet, à la pression de deux forces contraires. L'entre-deux, ici, naît d'un rapport problématique avec un passé étouffant et d'une volonté de retrouver à partir de ce passé les traces d'une rédemption toujours possible. Dans la trilogie, l'errance est donc autre chose qu'une démarche intérieure de découverte du moi; elle est d'emblée liée à des préoccupations collectives. La mémoire juive est une mémoire ancestrale qui, chez la plupart des errants, mène à la prise de conscience « d'une incompréhensible nature qui [les lie] à tous ceux qui [les ont] précédé[s], qu'ils [soient] morts ou vivants » (DFL, p. 105⁵).

La remémoration et l'errance qui en résulte sont tour à tour revendiquées et problématisées par les personnages. Si Mélanie exige que ses enfants se souviennent de tout, parce qu'« on ne peut vivre décemment sans la mémoire de ce qui s'est passé avant nous » (DFL, p. 218), d'autres envisagent la remémoration comme une contrainte psychologique à laquelle ne peuvent échapper ceux qui ont hérité « du mal de la connaissance dans leurs gènes » (DFL, p. 34). C'est pourquoi Daniel aimerait parfois épargner à ses enfants le souvenir de tous les désastres et s'inquiète du fait que son fils, Augustino, à un très jeune âge semble avoir déjà trop de mémoire : « cet enfant avait-il reçu tant d'informations, d'images, dans son cerveau, qu'il reflétait déjà le passé dans le miroir candide de ses yeux? » (DFL, p. 59). Mais dans ce trop de mémoire et ce « mal de la connaissance » réside le potentiel rédempteur, puisqu'ils sont la source de l'inquiétude qui amène les personnages à écrire l'envers de l'histoire « officielle » et à chercher à donner une voix à ceux que celle-ci occulte. Comme Kafka, ils portent le deuil des générations passées et les défendent, de sorte que leur démarche assure une continuité de la mémoire.

Par ailleurs, le fait qu'il s'agisse, dans la réflexion de Charles, de Franz Kafka, l'un des plus grands écrivains du XX^e siècle, est important. Tout comme il est

⁵ La réflexion est de Samuel qui, comme nous le verrons, est l'un des cas les plus éloquents de cette remémoration errante. On notera également que cette condamnation à la remémoration rejoint la figure du Juif Errant dans son rapport avec l'antisémitisme chrétien, qui condamne les responsables de la mort du Christ à une errance infinie.

significatif que les personnages juifs de la trilogie qui se livrent à une démarche semblable sont, par exemple, avocate et juge (Renata), militante et sénatrice (Mélanie), écrivains et artistes (Daniel, Augustino et Samuel) : ce sont des personnages qui, bien que marginalisés, ont accès à une tribune à partir de laquelle ils sont en mesure de se faire entendre, voire d'agir sur l'histoire. L'importance de la judaïté dans la trilogie réside dans le fait qu'elle représente une posture qui est toujours à la fois « dedans » et « dehors ». Celle-ci renvoie à la situation de ces communautés qui ont de tout temps été menacées d'exclusion et de persécution, mais dont la voix a contribué de façon importante, au fil des siècles, à façonner l'imaginaire et la culture en Occident. La quête du juif ainsi représentée n'est pas sans empreinte historique. Sa posture, que nous pourrions définir comme celle de l'exilé de l'intérieur, en fait une sorte de témoin privilégié de l'histoire, puisque, toujours présent quoique en marge, il voit autrement.

4.2.1 Le Juif Errant, mythe littéraire

Associées aux thèmes de l'exil, de la marginalité et de l'errance, les idées d'inquiétude ancestrale et de transmission de la mémoire des siens à travers le deuil des êtres disparus évoquent, en effet, la situation du Juif Errant, ce personnage mythique qui, vu son immortalité et ses déplacements continuels, en est venu, au fil des siècles, à représenter le témoin par excellence de l'histoire, comme le montre Marie-France Rouart⁶. À son origine, ce mythe, qui avait dans la théologie chrétienne une fonction didactique, raconte l'histoire d'un homme condamné à « errer sans repos jusqu'au Jugement dernier » pour avoir repoussé le Christ sur le chemin du Calvaire (JE, p. 889). Sa condamnation en fait un modèle de repentir et de résignation face à un châtement mérité, un être dont la fonction est de servir de « témoin vivant contre les Juifs et les incrédules » (JE, p. 891). Mais son omniprésence et sa longévité, conjuguées à l'apparition de nouvelles philosophies

⁶ Marie-France Rouart, 1994, p. 889-899. Dorénavant les références à ce texte seront suivies du sigle JE et du folio placés entre parenthèses.

de l'histoire au XVIII^e siècle, modifient peu à peu la symbolique du mythe, de telle sorte que

l'argument théologique du voyage exemplaire soumis à une révélation transcendante se heurte [...] à la mobilité d'une histoire humaine que le Juif Errant rappelle sans cesse par ses dons de longévité, d'ubiquité et d'omniscience. (JE, p. 892)

La figure en vient à personnifier l'histoire conçue comme structure totalisante et son voyage en symbolise, en quelque sorte, le fil conducteur.

C'est dans la poésie allemande du « Sturm und Drang » que les valeurs rattachées au Juif Errant commencent à se transformer et que la question du châtement passe au second plan. Le personnage se dote d'un pouvoir visionnaire et devient, en sa qualité d'étranger, le représentant de toute existence marginale, qu'elle soit individuelle ou collective. C'est ainsi qu'à partir du premier romantisme « apparaissent et coexistent trois orientations essentielles dans le symbolisme du "Nouvel Ahasverus", qui mettent à nu des images primordiales de vision, de révolte et de salut » (JE, p. 893). Nous présentons ici certains des traits saillants associés, dans le texte de Rouart, à chacune de ces trois images.

En tant que visionnaire, le Juif Errant est, comme Kafka dans le troisième volet de la trilogie *Soifs*, celui qui « [toise les] piliers du tribunal ». En effet, chez Jan Potocki, dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805), grâce au Juif Errant, « l'action romanesque remonte le cours du temps et le héros vient troubler comme un remords tenace l'ordre rationnel si péniblement acquis » (*ibid.*). Chroniqueur de l'histoire, il en vient à personnifier, notamment chez le poète Amiel (dans son *Journal*, 1856), des « hantises collectives sur l'avenir des peuples » (JE, p. 894). Mais sa chronique rend compte en priorité de l'existence des êtres opprimés, ainsi que l'exprime Rouart dans une formule qui rappelle curieusement le rôle qu'attribue Benjamin à l'historien marxiste (comme nous le verrons) : en effet, il est donné au Juif Errant de pouvoir « restaurer le temps des hommes humiliés [...]. Ses migrations l'avaient certes habitué à devenir la mémoire du monde » (*ibid.*).

En sa qualité de figure de révolte, le Juif Errant romantique inverse le schéma de base de la légende et nie la validité du châtement :

En le comparant à Caïn, on lui prête la révolte de l'homme contre le Père et les termes préalables du défi, lancé à une divinité vengeresse : un pécheur accuse la Divinité en niant la validité du châtement et métamorphose ainsi le thème de l'errance exemplaire en thème de libération. (JE, p. 894-895)

Chez Hans Christian Andersen notamment, dans *Ahasverus* (1844), la lutte du héros l'amène à incarner « la notion abstraite du progrès humain » (JE, p. 895). L'expérience du Juif Errant symbolise ici la lutte de l'humanité dans sa soif de salut. Cette lutte est, encore, bien souvent celle des opprimés, et l'étranger tantôt se confond avec « l'innombrable prolétaire » (Richepin, *Les Blasphèmes* [1884]), tantôt incarne « tous les errants de la terre » (*ibid.*).

Par contre, parallèlement à l'élaboration d'un mythe de révolte, la période romantique a également, « sous l'influence de l'inquiétude religieuse romantique », renouvelé le rôle du pénitent condamné à une errance éternelle, et c'est selon cette orientation du mythe que le Juif Errant devient mythe de rédemption :

Popularisé comme le héros d'un mythe de salut, Ahasverus opère en lui la synthèse de l'Histoire humaine et d'une révélation divine ou messianique. Dans cette nouvelle histoire le Juif Errant se rachète en faisant de la souffrance le levier du progrès intérieur ou du progrès des peuples, selon la structure implicite des mythes de rédemption : on se débarrasse du mal, pour en charger quelqu'un d'autre. (JE, p. 896)

Emblème « des peuples proscrits, Juifs ou masses opprimées en butte à la misère », le Juif Errant, comme en témoigne le roman feuilleton d'Eugène Sue (*Le Juif Errant*, 1844-1845), devient « cette grande ombre qui protège la marche de l'humanité » (*ibid.*). Edgar Quinet, dans *Ahasverus* (1833), « prête au personnage un rôle messianique qui lui fait choisir la vie puisque le thème du voyage cristallise toutes les aspirations de l'époque à une régénération dans et par le Temps » (JE, p. 897). Selon une logique semblable, la mort d'Ahasverus, ainsi que le représente Van Hasselt, poète belge, dans *Les Quatre Incarnations du Christ* (1874), rachète aussi bien le personnage que l'histoire, « car ce qui meurt avec lui, c'est un passé

d'erreurs humaines et d'aveuglement tandis que brillent sur son front les promesses de l'avenir universel » (*ibid.*). Le Juif Errant devient ainsi le vecteur d'une transfiguration du devenir humain.

4.2.2 Les juifs errants de la trilogie *Soifs*

La judaïté des personnages de Blais, nous l'avons dit, 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. En exprimant leur appartenance aux communautés juives sur le mode d'une mémoire collective transmise de génération en génération, la narration paraît agir de façon à leur attribuer le rôle même d'Ahasverus, à savoir celui de témoin souvent involontaire de l'histoire. Dans le cas de la représentation de Kafka par Charles, c'est une histoire de persécutions que l'écrivain porte en lui comme un deuil des siens et qui l'amène, à l'instar du Juif Errant, à « troubler comme un remords tenace » l'ordre de la culture allemande dans laquelle il s'inscrit, bien que de façon marginale. Pour les personnages du roman, toutefois, 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 mémorielle agit comme la tribune à partir de laquelle les personnages se voient investis du pouvoir de rassembler des fragments d'existences orphelines. On le verra dans le cas de Renata, dont l'inquiétude ancestrale est avant tout déterminée par sa condition de femme, ou encore de Samuel, qui oppose son appartenance à une lignée culturelle riche, bien que marginalisée et souvent persécutée, à l'isolement des figures orphelines dont le sort l'obsède. Ce sera d'ailleurs également le cas de son père, Daniel.

De la figure du Juif Errant romantique, les personnages cumulent divers aspects des trois images primordiales – la vision, la révolte, le salut – qu'identifie Marie-France Rouart. Leur quête du paradis, en passant par la réactivation des fils rompus de l'histoire, implique la « cohabitation chaotique » avec un passé qui les a

« usés avant la naissance » (S, p. 196), et leur errance rejoint ainsi la révolte du Juif Errant en témoignant d'une volonté de libération des erreurs de l'histoire. Ils prennent une posture accusatrice pour faire le procès des atrocités commises par les générations précédentes. Mais à l'inverse, obsédés par les questions d'innocence et de culpabilité, et surtout de responsabilité collective, ils incarnent également le potentiel salvateur de la figure. La filiation qui les dote d'un pouvoir de parole tend à les rendre responsables, à leurs propres yeux du moins, du sort de l'humanité bafouée. Ils se chargent ainsi d'un rôle messianique. Enfin, ils ont du Juif Errant, au moins symboliquement, le pouvoir visionnaire, surtout lorsqu'ils sont artistes. Leur judaïté, en tant que symbole d'un exil de l'intérieur, leur permet de transmettre une vision et une mémoire autres, et d'accéder ainsi à une sorte de connaissance supérieure, qui apparaît chez les artistes comme un pouvoir de percer les énigmes et de déchiffrer les signes secrets. En effet, plus d'un passage rapproche l'art d'une sorte de savoir kabbalistique : pensons à l'« ésotérisme insistant » de l'écriture de Daniel, au fait qu'il soit selon Adrien un « écrivain de l'occulte », et qu'en cela son art évoque le surréalisme de Max Ernst, un autre artiste de souche juive (S, p. 275). Bref, l'artiste tout particulièrement serait doué d'une espèce de mémoire des choses secrètes.

Toutefois, l'histoire qu'ils saisissent par leurs « dons » de vision n'est pas l'histoire téléologique que suggère l'idée selon laquelle le Juif Errant symbolise son fil conducteur; l'unité recherchée ne se situe pas à cette échelle. Chez Blais – qui est après tout enfant du XX^e siècle –, la figure du Juif Errant sert à broser un tableau historique qui, en adoptant le point de vue des exclus, dément constamment le mythe, tenace malgré tout, du progrès ou de la téléologie dans l'histoire. Une lecture de la démarche des personnages à la lumière des notions de remémoration et de rédemption telles que définies dans les thèses « Sur le concept d'histoire » de Walter Benjamin permettra d'illustrer cet écart et de mieux cerner, ainsi, de quelles façons le rapport à l'histoire dans la trilogie actualise la vision, la révolte et la soif de salut du Juif Errant romantique.

En somme, la continuité de la mémoire juive s'oppose dans la trilogie à l'oubli que subissent les victimes historiques et actuelles qui sont sans voix et sans empreinte historique. Il est remarquable de constater que les efforts de plusieurs personnages de la trilogie révèlent une volonté constante de combler les silences de l'histoire et de l'actualité en prêtant leur voix à ces êtres dont la souffrance a été oubliée (ou est en voie de l'être). De ce point de vue, la judaïté symbolique nous paraît agir comme motif qui rassemble tous les « exilés de l'intérieur » du roman, artistes, intellectuels, militants, qu'ils soient ou non de souche juive. Ce sont les personnages qui, grâce à leur démarche de remémoration, à leur volonté et à leur capacité de transmission d'une mémoire de ce que l'histoire occulte, assurent la continuité d'une quête « authentique » au-delà des ruptures et discontinuités.

4.3 Remémoration et rédemption chez Benjamin

Walter Benjamin, dans le deuxième fragment de ses thèses « Sur le concept d'histoire », exprime en ces termes ce qu'il conçoit comme le lien nécessaire entre remémoration et rédemption :

[...] l'image du bonheur est inséparable de celle de la rédemption. Il en va de même de l'image du passé, dont s'occupe l'histoire. Le passé est marqué d'un indice secret qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes? [...] il existe une entente tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. (2000, p. 429⁷)

Empruntant ainsi au messianisme juif des concepts qu'il met au service d'une historiographie marxiste, Benjamin revisite le récit de rédemption de la théologie juive pour l'amener à rendre compte d'une lutte qui se livre au nom de l'ensemble des victimes du passé. Les parallèles à établir avec la démarche des juifs errants de la trilogie apparaissent d'entrée de jeu : le déplacement de la mémoire juive, la

⁷ Les extraits cités de cet ouvrage seront suivis du sigle O et du folio.

quête d'une terre promise qui ne peut faire l'économie d'une réflexion historique qui préserve le souvenir des victimes du passé, la contrainte issue du passé de poursuivre la quête, ce « deuil des siens » qui impose de traquer dans le présent l'« écho des voix désormais éteintes » et les défendre. Dans *Avertissement d'incendie* (2001⁸), où il propose une lecture pas à pas de chacune des thèses de Benjamin, Michael Löwy écrit que ce lien nécessaire entre rédemption et remémoration des victimes du passé s'inspire notamment de remarques de Hermann Lotze (cité au début du fragment) et de Max Horkheimer. Pour Lotze, dans *Mikrokosmos*, « il n'y a pas de progrès si les âmes qui ont souffert n'ont pas droit au bonheur [...] et à l'accomplissement [...] » (Al, p. 36). Horkheimer écrit, pour sa part, dans un article sur Bergson, que « seule la conscience humaine peut devenir le haut lieu où l'injustice subie peut être abolie/dépassée (*aufgehoben*) » et que l'historiographie, en ce sens, doit se faire le « tribunal d'appel » que les humains peuvent offrir aux protestations du passé (Al, p. 37). Pour Benjamin, la remémoration, dans son rôle de tribunal d'appel, conserve de son horizon théologique la capacité de « rendre non close » la souffrance du passé apparemment définitive, permettant ainsi de viser une réparation grâce à la reprise des objectifs pour lesquels les générations antérieures ont lutté (*ibid.*). C'est ce que signifie l'« entente tacite entre les générations passées et la nôtre »; c'est en ce sens que « nous avons été attendus sur la terre ». On comprend alors que le messianisme est tout autre chose que l'attente d'un Messie. La « faible force messianique » que détient chaque génération fait de la rédemption attendue l'issue d'un effort collectif au nom de l'humanité opprimée.

Ainsi, Benjamin paraît viser la restitution d'une mémoire qui agit comme l'envers de l'Histoire telle qu'elle est racontée par les historiographes traditionnels, dans la mesure où cette Histoire n'est pas progrès ou accomplissement d'une destinée : elle est « une succession de victoires des puissants » qui implique toujours « un triomphe historique dans le combat contre les classes subalternes »

⁸ Les passages cités de ce texte seront suivis du signe Al et du folio placés entre parenthèses.

(AI, p. 46). Ainsi, dans la Thèse IV, Benjamin oppose à la vision de l'histoire comme évolution vers un idéal la perspective des vaincus et des opprimés qui « remettront toujours en question chaque nouvelle victoire des maîtres » (O, p. 430), de même que toutes les victoires du passé, et saperont ainsi la légitimité du pouvoir⁹.

La méthode même de l'historiographie que propose Benjamin évoque certains des mécanismes narratifs de la trilogie *Soifs* qui seront ici à l'étude. Dans la Thèse V, le philosophe écrit :

L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. [...] c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle.

Benjamin s'en prend ici à la conception historiciste de l'histoire, représentée dans le fragment par Gottfried Keller, selon qui « la vérité n'a pas de jambes pour s'enfuir devant nous » (*ibid.*). Face à la naïveté contemplative de l'historien traditionnel, il met ainsi en évidence l'urgence d'une démarche active dans la préservation des traces. Le partisan du matérialisme historique doit, à cet égard, traquer les images du passé et, pour empêcher qu'elles disparaissent, découvrir les constellations critiques qui se forment entre elles et le présent qu'elles visent. Löwy reproduit, dans son texte, l'une des notes préparatoires de la thèse, qui témoigne du caractère salvateur de ces constellations :

Ce concept [du présent] crée entre l'écriture de l'histoire et la politique une connexion, qui est identique avec celle, théologique, entre la remémoration et la rédemption. Ce présent se traduit dans des images qu'on peut appeler dialectiques. Elles représentent une intervention salvatrice (*rettenden Einfall*) de l'humanité. (AI, p. 48)

Nous retrouvons ici des réminiscences de la philosophie de Friedrich Schlegel¹⁰. Ces constellations apparaissent comme des sortes de synthèses poétiques qui

⁹ C'est précisément ce mouvement de remise en question des victoires des maîtres, visant à saper la légitimité de leur pouvoir par la dénonciation de leur récit fondateur, qui paraît mis en scène dans le défilé du carnaval.

¹⁰ Selon Löwy, la pensée de Benjamin puise à trois sources : le messianisme juif, le marxisme et le romantisme allemand (AI, p. 5).

visent l'expression d'une (autre) totalité historique. En ce qui concerne les événements de l'histoire, toutefois, elles sont toujours déjà du texte détaché de leur point d'origine. L'objet de la remémoration devient à cet égard d'autant plus fugace que l'acte de se remémorer dépend d'un langage qui déforme et apparaît comme une reprise et une transformation constante des signes. La recherche de nouvelles constellations, bien qu'elle participe nécessairement de ce processus, est une lutte contre l'effacement. Elle rappelle ainsi le travail de l'ironie, dans son double mouvement de recréation d'une totalité et de réévaluation des formes produites. De ce point de vue, l'ironie est nécessaire à la poursuite du combat de même qu'au constant rajustement de la lutte, car les constellations peuvent échouer si, comme on le lit à la fin du fragment, le présent ne se reconnaît pas visé par l'image du passé qui est évoquée¹¹.

Nous pouvons nous demander quels critères viennent garantir la véracité ou l'authenticité de ces images du passé – qui paraissent d'autant plus vraies qu'elles passent *en un éclair* et sont toujours déjà disparues –, de même que la justesse de cette reconnaissance, par l'entremise de telle ou telle constellation, d'un appel lancé par les générations passées. Cette authenticité dépend de toute évidence ici d'une croyance qui s'appuie sur des convictions morales, spirituelles et politiques, et elle a la forme de l'intuition. Les traces d'une épistémologie romantique, qui lie étroitement savoir et sentiment (ce dernier étant perçu, on s'en souviendra, comme une forme de connaissance immédiate), sont manifestes. Comme Schlegel, Benjamin reconnaît que savoir et croyance sont inséparables, que sans élans « enthousiastes », il ne saurait y avoir d'atteinte de nouvelles formes de connaissance (historique, en l'occurrence).

¹¹ Pour illustrer cette idée, Löwy, qui montre ici ses propres couleurs militantes, donne l'exemple du rapprochement établi par Trotsky entre la révolution russe de 1905 et la Commune de Paris de 1871, rapprochement qui a été à l'époque refusé par le mouvement ouvrier russe. Il y aurait là une image « fugitive » du passé qui a été momentanément perdue parce que ledit mouvement ouvrier ne s'est pas reconnu en elle. Par contre, la même constellation a pu ressurgir avec succès une douzaine d'années plus tard lorsque Lénine la ressuscite dans les « thèses d'Avril » (AI, p. 48-49).

Quoi qu'il en soit, l'idée de traquer dans le présent les traces d'un passé à préserver implique non seulement la restitution de celui-ci, mais aussi une volonté de transformation active du monde actuel. Nous verrons, grâce à l'analyse des jeux de télescopages ou de la question obsédante de l'opacité de l'oubli, que ce mécanisme est très présent dans la démarche des personnages de Blais. La conscience du caractère insaisissable du passé autrement que sous forme de texte reçoit, chez la romancière, une expression éloquente par le biais de la métaphore d'une écriture illisible que les personnages tâchent de déchiffrer. Ceci dit, l'idée de la recherche, dans le cadre d'une œuvre littéraire, de traces du passé dans l'actuel évoque de façon incontournable la quête proustienne du temps perdu. À cet égard, on notera que Jeanne-Marie Gagnebin, dans un texte sur « l'histoire ouverte » de Benjamin (cité par Löwy), affirme que ce dernier partageait avec Proust

la préoccupation de sauver le passé dans le présent, grâce à la perception d'une ressemblance qui les transforme tous les deux : elle transforme le passé parce que celui-ci prend une forme nouvelle, qui aurait pu disparaître dans l'oubli; elle transforme le présent parce que celui-ci se révèle comme étant l'accomplissement possible de cette promesse antérieure – une promesse qui aurait pu être perdue pour toujours, qui peut encore être perdue si on ne la découvre pas, inscrite dans les lignes de l'actuel. (AI, p. 49)

Pour notre propos, le rapprochement est très intéressant, puisqu'il permet d'établir une constellation saisissante. Dans un texte intitulé « Sur quelques thèmes baudelairiens », Benjamin compare le célèbre concept de la « correspondance » dans la poésie de Baudelaire avec le non moins célèbre épisode de la madeleine chez Proust (O, p. 329-390). L'idée de la constellation critique entre fragment du passé et fragment du présent est certainement lié à la compréhension benjaminienne de ces trouvailles de la « mémoire involontaire », selon l'expression de Proust (voir O, p. 335 sq). Or, dans l'écriture de Blais, les traces d'un héritage proustien sont indéniables, tout en étant assez difficiles à cerner. On évoque souvent à cet effet la circularité des longues phrases sinueuses. De façon plus significative, toutefois, notre constellation donne à voir dans le parcours mémoriel des personnages blaisiens une omniprésence de constellations mnémoniques qui

rappellent l'épisode de la madeleine. Mais dans sa représentation du passé à sauver dans le présent, Blais met l'accent sur un temps collectif, à la différence de Proust et à l'instar de Benjamin. Par le fait même, la quête des personnages prend des accents moraux, voire politiques.

Toutefois, la visée de la restitution de la mémoire dans la trilogie n'est, bien sûr, pas de nature marxiste et Blais a toujours refusé toute étiquette de militante qu'on a voulu lui apposer. Il n'est le plus souvent pas question ici de lutte des classes ou de groupes révolutionnaires qui mèneront des actions éclatantes. Souvent les êtres dont le souvenir sera consigné de façon réelle, par l'inscription de leur nom et de leur histoire dans un roman publié, ou de façon symbolique, grâce à des jeux de télescopages qui viseront à combler des ellipses de l'histoire, sont ceux à qui il n'a pas été donné de pouvoir lutter, du moins pas dans un sens qui impliquerait un ralliement collectif leur permettant de croire qu'ils n'étaient pas seuls à affronter l'« ennemi ». Ils ont peut-être « [toisé les] piliers du tribunal », mais ils n'ont pas eu les moyens de s'organiser dans le but de mener une action qui les renverserait, ni même – dans la plupart des cas – ceux, plus modestes peut-être, d'écrire leur révolte de façon à en laisser des traces.

L'intérêt de lire la trilogie en fonction des notions de remémoration et de rédemption de Benjamin ne réside pas d'abord dans une équivalence de nature politique, mais plutôt dans la possibilité d'inscrire le rapport à la mémoire dans un temps messianique. Le caractère symbolique de la judaïté des personnages renvoie ainsi à un travail de mémoire qui, mis sous le signe de la soif de rédemption, révèle l'un des desseins de la représentation romanesque de la totalité, tout comme la recherche du temps perdu détermine l'ensemble du projet proustien. Comme Benjamin, nombre de personnages de Blais semblent se donner la tâche de « broser l'histoire à rebrousse-poil » (Thèse VII; O, p. 433), afin, à « l'instant d'un péril », « d'arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier » (Thèse VI; O, p. 431) – d'où la mise en évidence d'un usage des mythes qui conforte l'idéologie dominante grâce au défilé du carnaval. Cette tâche, informée par la mythologie réflexive, détermine la forme de l'espace *derrière*.

Notons que, chez Benjamin, l'instant d'un péril est ce moment où le sentiment d'un danger imminent fait surgir dans la conscience une constellation particulière qui donne lieu à une image « authentique » du passé, permettant ainsi, pour peu que l'historien ait la présence d'esprit de saisir cette image fugitive, de « restituer à l'histoire [...] sa dimension de subversion de l'ordre établi, édulcorée, oblitérée ou niée par les historiens "officiels" » (Al, p. 51). Ainsi arrache-t-on la tradition à un conformisme qui est celui de la falsification et de l'oubli.

Du reste, cette conception d'un temps messianique a également l'intérêt de pouvoir rendre compte de l'un des mouvements qui motivent la dialectique romanesque du fragmentaire et du continu. Les images authentiques ou constellations qui se révèlent de façon fugitive prennent nécessairement la forme du fragment, puisqu'elles sont sans lien de continuité avec ce qui précède. En ce sens, elles ont quelque chose du *Witz*, agissant en effet comme des synthèses poétiques qui amènent une nouvelle compréhension de l'histoire, une intervention salvatrice à l'égard du passé. L'image qui surgit ainsi s'inscrit dans la recherche d'une nouvelle continuité qui défie les conceptions courantes d'un temps linéaire et progressiste. Mais comme la constellation qui est toujours déjà détachée de son point d'origine, le fragment ne peut représenter sa nouvelle continuité que sous une forme irrémédiablement fragmentaire et allégorique. Il est, selon le fragment 206 de l'*Athenaeum*, « détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson » (AL, p. 126). Cette clôture a des valeurs à la fois positives et négatives. Elle rend le fragment « pareil à une petite œuvre d'art » qui représente la totalité en germe et qui apparaît ainsi comme une forme créatrice qui relance la réflexion – et le combat. Mais comme un hérisson, le fragment s'isole et repousse même ce qui l'entoure, interdisant la mise en place d'une continuité réelle, qui impliquerait, du point de vue de la philosophie schlegélienne de l'histoire, que la visée de l'omniscience puisse sortir de l'histoire et devenir autre chose que la destruction progressive du faux. C'est pourquoi les constellations, en tant que formes qui se figent dès qu'elles sont posées, doivent toujours être soumises à la réflexivité de l'ironie.

4.4 « La continuité de la mémoire du monde » et l'opacité de l'oubli

C'est aux grands photographes journalistes que l'on doit la continuité de la mémoire du monde, pensait Caroline, ces photographes auteurs de piéty modernes s'emparaient partout de leurs sujets, les exposant au feu vif, pendant une guerre, une crise sociale, dans l'empoisonnement de l'air d'un village de pêcheurs de Minimata, au Japon, on voyait ces piéty déformées de notre temps. (DFL, p. 178)

Caroline se rappelle ici les paroles de Justin, cet ami qui avait consacré sa vie à la préservation du souvenir des hommes et des femmes ordinaires qui ont péri à Hiroshima, et selon qui nous assistons à « une détérioration de la conscience universelle ». Elle se reproche d'être « coupable de froideur, devant les souffrances de l'humanité » (DFL, p. 179), n'ayant eu de souci dans son travail de photographe que pour la beauté et l'harmonie. Ici, le travail d'archive de la photographie journalistique est à la fois dénonciation de cette détérioration de la conscience et moyen de préserver une mémoire – la véritable puisqu'elle assure la continuité – qui est édulcorée ou oblitérée souvent par une certaine histoire américaine, dont le grand récit célèbre la victoire qu'a représentée la capitulation du Japon à la suite des bombardements, et envisage de façon plus ou moins implicite la dévastation produite par la bombe et la souffrance des victimes comme un fait tragique mais inévitable¹².

La préservation de la mémoire du monde est une lutte de tous les instants contre l'oubli et, souvent, contre l'effacement volontaire des traces, qui, tant chez Benjamin que chez Blais, menacent de rendre les images du passé irrécupérables si les contemporains ne se reconnaissent pas « visés » par elles. Dans la trilogie, le travail de l'oubli (ou de l'effacement) s'exprime de plusieurs façons qui, toutes, soulignent l'importance de la trace écrite comme relais de la voix. En ce sens, l'une

¹² Caroline distingue d'ailleurs l'œuvre d'art de cette photographie journalistique, en disant que ce que cette dernière est en mesure de capter à des moments de crise, aucune œuvre d'art n'aurait su le traduire. Elle paraît donc distinguer œuvre artistique et document. Mais le discours de ce personnage est conditionné par sa vision de son propre travail. L'art de Daniel, celui de Samuel ou encore celui de Kafka selon la perspective de Charles, par exemple, sont tout à la fois œuvres et documents, et les artistes, comme nous le verrons, apparaissent souvent, justement, comme les archivistes de l'histoire brossée à rebrousse-poil qui implique une mémoire plus fondamentale de l'expérience, une mémoire « ancestrale », symbolisée par les différentes figures archétypales.

des métaphores les plus éloquentes du texte réside dans le motif des mots devenus illisibles ou invisibles.

Dans *Soifs*, le cas de Renata face à une poétesse brésilienne ayant occupé la même chambre louée qu'elle est un exemple remarquable d'image fugitive qui apparaît à l'instant d'un péril. Victime du viol de l'Antillais à qui elle avait demandé de transporter ses bagages jusqu'à la chambre, Renata vit dans la peur de voir son agresseur reparaître. Ce danger donne lieu à un jeu de télescopage de son expérience avec celles de la poétesse brésilienne traquée par sa famille et d'une déportée anonyme, dont elle tente de déchiffrer les vers illisibles :

Comme Renata, [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)

L'existence de la poétesse sans nom, dont « on ne lirait aucun des vers, [...] n'avait été qu'un fantôme sur lequel avait soufflé un vent de démence » (ibid.). Plus tard, cette femme avait été séquestrée par « un frère, un ami, au nom de la foi chrétienne, du silence, de l'oppression dans un hôpital psychiatrique où soudain elle n'avait plus écrit », à moins que, comme la déportée, « elle [n']avait tenté d'esquisser des lettres sur ces murs, à l'aide », mais « dans la chambre du désordre [...] parmi tant de cris, de lamentations, sa voix s'était perdue » (S, p. 230-231). Pour Renata, tenter de déchiffrer ces traces devenues illisibles devient le moyen de lutter contre le sort réservé aux femmes, autour desquelles il y a « même lorsqu'elles [viennent] à peine de naître, ces mystères de leur disparition » (S, p. 231). Ainsi, Renata, la poétesse, la déportée anonyme sont unies dans ce péril avec les mères chinoises ou indiennes et leurs dernières-nées qu'elles assassinent, avec ces expériences individuelles de l'oppression qui ne laissent pas de traces : « 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] » (*ibid.*). Il en est ainsi aussi de la femme qui abandonne ses enfants sur une plage, « assist[ée] du même complice » que les mères d'Asie, et enfin de Laura, mère infanticide. Toutes sont

menacée[s] de disparaître, d'être enlevée[s] par le ravisseur, [...] certaines de ces femmes se souvenaient du moment de leur disparition, de leur enlèvement, écolières, dansant à la corde, dans les parcs, un garçon, presque homme, ne les avait-il pas invitées à venir s'étendre près de lui, dans l'herbe. (S, p. 232)

On notera ici le rapprochement implicite avec la figure mythique par excellence de la mère infanticide, Médée, figure complexe dont les valeurs symboliques sont plurivalentes¹³, mais qui ici apparaît comme la cristallisation de l'expérience de la victime d'une trahison, acculée à son crime par l'abandon qu'elle subit auprès des hommes en qui elle a eu confiance.

Du reste, dans la réflexion de Renata sur les vers invisibles, nous assistons à une autre occurrence, plus discrète, de cristallisation des forces néfastes qui traversent l'histoire – comme cela a été le cas avec la Folle du Sentier –, sous la forme de la « noire sentinelle ». Celle-ci évoque d'abord le soldat du SS qui pouvait surgir à tout moment pour emporter les femmes juives, mais elle est inscrite dans le texte de telle façon qu'elle désigne aussi bien la famille de la poétesse et le violeur de Renata que les ravisseurs des écolières. Dans ce jeu complexe de télescopage, la noire sentinelle représente le danger qui guette toutes ces vies : « il y avait toujours [et partout, pourrions-nous dire,] une ombre, la noire sentinelle derrière la porte » (S, p. 230).

Quoi qu'il en soit, c'est le fil de l'expérience de toutes ces femmes, télescopée par la menace de disparition qui plane sur chacune d'entre elles, que Renata veut rétablir en cherchant à déchiffrer les vers invisibles. Dans son travail d'avocate, c'est en quelque sorte le sort réservé aussi bien à Médée qu'à toutes ces « vies, victimes ou criminelles, » qu'elle dénoncera et sa plaidoirie sera

¹³ Dans la tradition littéraire du mythe, Médée est tour à tour (ou tout à la fois) une magicienne « barbare » (étrangère) monstrueuse et une victime humiliée et trahie par Jason, qui tue ses enfants afin de les préserver de la vengeance des Corinthiens. Voir Duarte Mimoso-Ruiz, 1988, p. 978-988.

« infatigable » (S, p. 232). La constellation ainsi créée met de façon manifeste la remémoration de ce fil de l'expérience individuelle que l'histoire tend à occulter sous le signe de la rédemption.

Dans le deuxième volet, l'apparition du motif du texte illisible dans le discours de Mère évoque le « deuil des siens » que, comme Kafka, Mère, Joseph et les autres personnages juifs portent en eux. Pour Mère, le fait de voir Joseph agit toujours comme déclencheur faisant surgir un ensemble d'images qui sont la manifestation d'une mémoire collective :

Je ne sais pas, mais je ne puis voir Joseph sans me souvenir de tous les cousins de Pologne, le rabbin agenouillé devant l'agresseur, les bras levés comme s'il demandait grâce, l'oncle Samuel fusillé par une aube d'hiver, la complicité d'un pape vaniteux dans le mal, tout, je me souviens de tout, Mélanie. (DFL, p. 219-220)

Cependant, tout un pan de cette mémoire demeure indéchiffrable, inimaginable pour Mère qui n'a pas vécu intimement la déportation. Ce souvenir de l'expérience directe de la Shoah est inscrit dans l'âme de Joseph comme une encre invisible :

il est encore inscrit dans son âme, dans son corps, l'appel au secours que d'autres ont lancé avec lui en Pologne, on vient de retrouver, datée de 1943, une carte postale qui a pu échapper à la censure, sous ces mots rédigés à l'encre sympathique, *ich liebe dich*, mon chéri, je pense à toi avec amour, on peut lire ce testament, sous l'encre invisible, épidémies, torture, avilissement, tueries par le gaz, exécutions, ce texte que Joseph porte encore en lui, dit Esther. (DFL, p. 220)

La tragédie de la Shoah n'est pas près d'être oubliée, et pourtant l'expérience intime des victimes, symbolisée par la séparation d'avec l'être aimé – exprimée par trois mots banals dans d'autres contextes mais qui ici concrétisent l'horreur –, échappe à l'histoire. Elle est cette encre invisible, cette dimension inexprimable de l'atrocité où commence l'effacement des traces, le lieu opaque où le drame sombre dans l'abstraction.

Si, chez Benjamin, la rédemption passe par l'identification à la lutte des classes opprimées et à la poursuite du combat, dans la trilogie, nous l'avons vu, elle dépend d'une identification à l'expérience individuelle de l'oppression et de la lutte.

L'écriture de l'histoire qui semble être ici préconisée conjugue l'intime et le collectif, en ce sens qu'elle fait de la prise en compte de l'expérience des individus au cœur des événements la clé d'une connaissance historique salvatrice. Cette prise en compte ne va pas de soi, cependant. Dans le passage analysé, l'identification véritable échappe au personnage de Mère; le testament invisible demeure pour elle celé dans l'âme de Joseph. Précisons que, contrairement à Renata, Mélanie ou Samuel, par exemple, Mère ne s'inscrit pas dans une démarche volontaire de remémoration. Elle aimerait mieux ne pas « se souvenir de tout », ne plus « penser à toutes ces folies du monde » (DFL, p. 218). Cette idée revient dans le troisième volet lorsqu'elle dit à Augustino « qu'une vieille dame ne peut pas tout voir, qu'il y a des choses que je ne puis plus voir » (ACD, p. 24).

À l'inverse, les personnages qui tiennent à se souvenir de tout – « il faut que mes enfants se souviennent de tout » répond Mélanie aux objections de sa mère (DFL, p. 218) – semblent adhérer à la thèse de Benjamin selon laquelle la rédemption exige qu'on se remémore intégralement le passé. À ce sujet, nous lisons dans la thèse III que

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. (AI, p. 41)

Le trouble et la confusion des personnages face à l'effacement des traces, les tragédies inconnues ou les gestes incompréhensibles paraissent découler d'un souci semblable à celui qu'exprime Benjamin.

Samuel, à qui, dans le troisième volet, « la violence du monde [vient] d'être dévoilée », devient ainsi le « spectateur de l'histoire » qui assimile « tout du documentaire des événements ». Mais « ce film » demeure « confondant » (ACD, p. 89) et Samuel est troublé par des gestes mystérieux comme celui de cette jeune femme anarchiste, au nom inconnu, qui a tenté d'assassiner Lénine :

Pourquoi cette jeune anarchiste avait-elle accompli cet irrationnel acte de courage, il n'y aurait pas de réponse, car l'anarchiste avait été tuée, qu'était-ce gaspiller ainsi sa jeunesse, sa vie, pour quelque haut motif à jamais

incompréhensible, nos vies n'étaient donc que ces gestes aussitôt volatilisés, [...] elle avait commis son acte seule, et cet acte serait une charge suicidaire, stérile, quand elle y avait vu peut-être une portée évangélique, une libération, on n'en saurait rien (ACD, p. 90).

Ce geste, par son incompréhensibilité, par son anonymat, se range parmi les traces à demi effacées, illisibles comme les vers de la poétesse et de la déportée.

Par ailleurs, ce « documentaire des événements » qu'assimile Samuel est implicitement lié aux médias et au défilement rapide des images que ceux-ci proposent quotidiennement. Ce modèle d'information est repris par certains des amis artistes du personnage, qui, dans leurs vidéos, isolent « parfois une scène d'un passé dans sa déflagration » (ACD, p. 162). De ce point de vue, l'effacement des traces s'effectue dans le présent par l'accumulation de perspectives partielles qui tantôt trompe le spectateur de l'histoire, tantôt masque sous la surabondance des images la réalité de la tragédie, de telle sorte que l'expérience des victimes sombre dans l'anonymat. Le martèlement continu d'images et sa conséquence, à savoir que les événements n'apparaissent toujours qu'en fragments, entraînent une mise en doute de l'authenticité de ce documentaire : « Samuel pensait que ses amis percevaient le monde d'une soucoupe volante d'où rien ne pouvait être identifié, on ne savait plus si cela tenait de l'archive ou de la propagande ». Ainsi, lorsqu'un ami musicien présente « notre histoire » comme « une lumière qui [n'aura fait] que passer émergeant du cristal », Samuel songe d'abord, de façon nettement moins lyrique, que « cette lumière [est] celle d'un cristal dépareillé et terni » (ibid.) pour ensuite lui opposer l'ombre de l'anonymat dans lequel sombrent les malheurs :

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, aucune commémoration. (ACD, p. 162-163)

Le passage rappelle des images connues du génocide du Rwanda – notamment celles, nombreuses, où l'on voit en des lieux différents d'innombrables crânes en rangées – et fait de ces images le symbole d'une représentation trop partielle, où l'on ne peut distinguer l'essentiel, de toutes les tragédies des victimes, « sans identification » et donc illisibles, qui sombrent dans l'oubli. Le monde que perçoit Samuel à travers le documentaire des événements est un monde « évanescant et en fumée » (ACD, p. 163). Si la mémoire est, dans sa première acception, la « faculté de conserver et de rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé » (*Petit Robert*), l'accumulation d'images fragmentaires ne semblent pouvoir constituer une mémoire, puisque rien « ne se trouve associé » à ces fragments tant que l'effort de remémoration n'aura pas rassemblé les pièces disjointes, et n'aura pas donné lieu à une « com-mémoration », c'est-à-dire tant que le souvenir ne sera pas *collectivement* préservé par son inscription dans un rituel, une cérémonie. On notera d'ailleurs l'idée selon laquelle l'anonymat et l'absence de commémoration rendent invisible : « bourreaux ou victimes, ni les uns ni les autres *ne paraissent* ». Plus loin dans le texte, c'est encore l'importance de la commémoration que souligne le personnage de Nora : « il y a des anniversaires pour les personnes, peu d'anniversaires pour les tragédies qui ont bouleversé le monde, pensait Nora, les victimes ne parlent pas, on fait comme si elles n'avaient pas de voix, oubli ou silence » (ACD, p. 171-172). Le caractère grandiose que l'on prête souvent aux événements qui « font » l'histoire est ici implicitement retourné : ce qui bouleverse le monde, ce ne sont pas les conquêtes et les victoires, mais plutôt les tragédies qu'elles entraînent inévitablement. La voix des victimes et, ainsi, les traces de leur expérience sont étouffées, « oubli ou silence ». Or, ces voix des victimes et leur expérience de la lutte ne comptent-elles pas parmi ce que Benjamin qualifierait d'« images authentiques » du passé?

Vers la fin du premier volet, une association d'images, survenue à la jonction de deux séquences, crée une vive dialectique ironique, où le motif de l'immortalisation de l'artiste et de son geste salutaire s'oppose à celui de l'oubli des tragédies sans commémoration. Dans la première séquence, Jean-Mathieu songe à

Gertrude Stein qui, par son refus de fuir « l'Envahisseur, l'Occupant » qui était à sa porte (à Paris pendant la Deuxième Guerre mondiale), semblait dire que « l'art, le langage, les lettres triompheraient de tout, [...], et quoi de plus vrai, pensait Jean-Mathieu, ils triompheraient de ces odieux et mesquins désordres des hommes, des débauches et des corruptions de leurs guerres » (S, p. 224). Ainsi, Stein, tout comme Virgile, Dante et les personnages de Suzanne et de Caroline, « siégerait au sénat des immortels » (*ibid.*). Mis sous le signe de la joie par la répétition de la formule de Dante, « come, da più, letizia pinti e tratti, que leur danse soit joyeuse et exubérante », ce passage rassemble celles et ceux dont la voix aura été entendue en un sénat joyeux, sorte d'Olympe des artistes. Mais au mouvement de cette « ronde » exubérante est aussitôt opposé le thème de la dispersion :

ainsi s'en allaient et se dispersaient dans l'air les âmes ruinées, pensait Daniel, ces âmes repoussées aux portes de l'Enfer de Dante, aux portes des cités épidémiques, la multitude des orphelins contagieux dont les mères étaient déjà décédées rôdait sans soins, sans gîte, dans les villes de New York, San Juan, Porto Rico. (S, p. 224-225)

Ces orphelins sans héritage, qui ne s'inscrivent dans aucune continuité parce qu'aucun fil ne les rassemble, sont des âmes ruinées qui se dispersent dans l'air comme des odeurs ou de la vapeur. Les mots employés par Daniel agissent ici comme le contrepoint d'une formule qui apparaît à répétition dans le premier volet, pour rendre compte, il semble, de ces moments salutaires de sursis, où l'oubli temporaire des soucis procure quelques instants de repos : « tout se distillait dans l'air parfumé » (S, p. 199, 207, 229, etc.). Ils trouvent, par ailleurs, un écho dans une autre formule employée plus loin pour évoquer la trace d'un poète inconnu du XIX^e siècle, qui reçoit le nom de Thomas : « cette brume dans laquelle oscillaient soudain tous les cris et tous les signes, supprimai[t] toute trace du défunt » (S, p. 276). Nous sommes curieusement près du mot de Benjamin selon lequel nous pouvons sentir « un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier » (O, p. 429). Ces âmes, ces cris, ces signes qui, dans l'air, se dispersent, oscillent, se distillent et sont supprimés sont donc véritablement les traces du « faible souffle » d'un monde « évanescent et en fumée », pour reprendre les mots de Samuel, que l'historien doit

s'évertuer à retrouver dans l'actuel¹⁴. Toutefois, si l'image tragique que crée Daniel vient troubler la représentation trop idéalisée de l'art triomphant que propose Jean-Mathieu, elle n'agit pas pour autant comme démenti catégorique, puisque ces âmes ruinées se dispersant dans l'air sont une représentation artistique (justement) que Daniel élabore dans son manuscrit à forte saveur politique. Daniel, comme Gertrude Stein, fait de l'art un mode de résistance; il vise un travail d'archive qui inscrit son écriture dans une démarche de remémoration.

Par ailleurs, le travail de préservation de la mémoire, en plus de traquer dans l'actuel les marques de ce que le temps efface, doit souvent se faire à l'encontre d'un effort conscient d'élimination des traces. Peu d'images symbolisent plus fortement la violence d'une volonté de mainmise sur l'histoire, la mémoire et la culture des populations que l'autodafé de livres ou, à plus grande échelle, l'acte d'incendier les bibliothèques, de détruire ou de piller les archives. Dans la trilogie, ce thème fréquent est presque toujours associé à la destruction des lieux de cultes, c'est-à-dire des lieux où une population se rassemble et qui symbolisent l'appartenance à la communauté. Nous avons déjà évoqué l'une des occurrences du thème en relation avec Kafka, telle que se le représente Charles dans le troisième volet : porter le « deuil des siens », c'est se rappeler qu' « il y a longtemps que l'on vandalisait les synagogues, [...], que les archives étaient pillées » (ACD, p. 127). Ailleurs, le personnage de Caridad se demande, lorsqu'elle est confrontée à la destruction des sites de musées archéologiques dans son pays natal, l'Égypte, ou en Irak : « et comment l'humanité pourra-t-elle se souvenir, aucun souvenir des vases ni des statuettes, rien quand ce ne sont pas les bibliothèques, ce sont les monuments, aucun souvenir demain de la Mésopotamie, rien, ce que je crains le plus, [...], ce sont les pillards » (ACD, p. 280). Mais la représentation la plus saisissante du thème survient dans un discours attribué à Renata :

elle se souvint de Franz dirigeant en Bosnie, tout près des noires façades d'immeubles effondrés, sous les obus, la *Grande Messe des morts* de

¹⁴ Nous aurons l'occasion, plus loin, de montrer les implications de cette présence du passé dans « l'air » pour la représentation du temps.

Berlioz suivie de *L'Enfance du Christ*, pendant que la télévision transmettait en même temps que cette magistrale musique des images de cathédrales, de bibliothèques en flammes sous le regard ahuri d'enfants vivants qui auraient tout aussi bien pu être morts dans ce même brasier, on pouvait lire dans leur regard qu'ils étaient consumés eux aussi, avec les textes imprimés des bibliothèques et leurs auteurs, qu'on les immolait eux aussi avec ces travaux de l'esprit. (DFL, p. 124¹⁵)

Si les enfants sont consumés, c'est aussi parce que cet acte de brûler bibliothèques et églises interrompt la continuité de la mémoire de leur communauté et les rend ainsi orphelins. L'effacement délibéré des traces, en détruisant l'héritage, risque de mener à la dislocation du groupe.

L'effort constant de dépistage des traces s'accompagne inévitablement non seulement de la crainte de voir disparaître les images du passé dans lesquelles le présent ne se sera pas « reconnu visé », mais également de la conscience que nombre de ces images ont déjà et à jamais été perdues. Certains personnages expriment leur pressentiment que, malgré leurs efforts, ce dont ils se souviennent encore périra avec eux (ou avec leur génération), alors que d'autres tâchent de combler les ellipses de l'histoire en inventant des épisodes qui correspondent nécessairement à une expérience qu'auraient vécue des êtres oubliés. La réflexion sur les femmes artistes de l'histoire qui ont lutté en vain pour obtenir la reconnaissance de leur travail, voire la possibilité même d'exercer leur art est, à cet égard, probante.

Dans le monologue de Caroline, la tempête agit comme métaphore de l'effacement des traces qu'opèrent le temps et le refus de reconnaître la valeur de l'œuvre des femmes artistes. Au début de la séquence, le personnage, dont la conscience est troublée par le jeûne, le manque de sommeil et sans doute son état de sevrage de la morphine, pressent l'arrivée de la tempête, qui symbolise également sa propre mort :

¹⁵ Cela arrive peut-être de façon fortuite, mais nous nous permettons néanmoins de signaler que ce passage survient exactement au milieu du deuxième tome, c'est-à-dire au milieu de la trilogie. Dans une œuvre où la démarche de remémoration et le rôle particulier de l'art dans cette démarche sont centraux, il ne nous paraît pas peu significatif qu'une image aussi forte sur le plan poétique apparaisse au centre de la pièce centrale du triptyque.

est-ce aujourd'hui que les bourrasques s'élèveront jusqu'aux fenêtres, de grosses vagues battant la vitre, la mer monte, monte, les baies des portes, des fenêtres, cela claque comme des fouets, vitres, fenêtres, volets, les mâts sur les ponts des voiliers s'effondrent dans l'océan. (ACD, p. 192-193)

Or, la crainte de cette tempête métaphorique – Caroline l'évoque en regardant un croissant de lune dans le ciel dégagé – donne lieu à la conscience soudaine de la présence, dans la chambre du personnage, de femmes artistes dont « chacune se souvient davantage de son maître que de son propre nom ». Soulignons au passage, pour y revenir plus loin, cette idée surprenante selon laquelle ces artistes décédées, en plus d'être menacées d'oubli, courent le risque de s'oublier elles-mêmes, car elle nous paraît être un indice de la mystique romanesque et du lieu de la narration, dans la mesure où celle-ci se fait représentation d'une conscience universelle :

l'une est un grand sculpteur [...], a-t-elle été droguée, empoisonnée pour ne plus savoir qui elle est, et pourquoi elle est internée dans cet asile de Montdevergues, elle se souvient de ses doigts s'usant sur une matière âcre, pierreuse, mais que fait-elle ici, elle a été empoisonnée par le fiel de la trahison, [...] l'une d'elles se souvient d'un beau-frère qui s'appelait Manet, d'elle-même elle n'a qu'un souvenir obscur, oui, elle était peintre impressionniste, oui, peut-être, trahie, internée ici avec moi, elle ne sait comment et quand elle en sortira, car la mer monte et monte, les toits des chalets, des maisons sont soulevés par la virulence des vents, fuient les côtes et remontent vers les grands fleuves dans la tourmente. (ACD, p. 193)

Plus loin, on apprend que cette belle-sœur de Manet est Berthe Morisot et que son beau-frère ne commenta jamais son œuvre, « bien qu'elle prit une part essentielle au mouvement impressionniste ». Il est question également d'une artiste américaine qui vécut presque toute sa vie à Paris, « peintre en apparence des joies de la maternité tranquille » (ACD, p. 194). Si elle n'avait pas dû cesser de peindre à cause d'une opération aux yeux manquée, l'art de Mary Cassatt, selon la critique, « aurait ressemblé à l'art de Degas » :

ainsi il ne suffisait pas d'être le maître de la couleur, [...] il aurait fallu que Mary Cassatt fût l'élève conforme de Degas, sinon, on la rejetait dans l'insignifiance d'un style borné à son expérience de femme et de mère, n'aurait-elle pas dû éprouver du contentement à n'être que cela.

Entourée de ces « femmes visionnaires dont [elle entend] les gémissements », Caroline se demande : « qu'était-ce donc que l'œuvre d'une femme née en des temps hostiles »? Et sa réflexion se clôt sur une nouvelle évocation de la tempête qui les engloutira toutes, à l'image du temps qui menace d'effacer le souvenir de leur nom : « les vagues de l'océan continuent de croître en hauteur, ne nous laissant aucun répit, les mâts des voiliers plient et se courbent dans les vents » (ACD, p. 195).

Le double motif de l'enfermement et de la tempête rappelle la « chambre du désordre » évoquée plus haut, à l'intérieur de laquelle la voix de la poétesse brésilienne a été perdue. Mais contrairement à cette poétesse anonyme, les artistes qu'évoque Caroline n'ont pas (encore) été oubliées, leurs voix n'ont pas été perdues. Leurs noms figurent dans les dictionnaires et les encyclopédies, bien qu'elles soient indéniablement moins connues et reconnues que leurs collègues masculins. La narration de ce passage semble d'ailleurs trahir sa conscience du paradoxe inhérent à cette démarche de remémoration lorsqu'elle se refuse à nommer explicitement la plus célèbre parmi ces artistes, Camille Claudel. Rétablir le fil de la mémoire des êtres marginalisés ou opprimés implique malgré tout que quelque trace de leur existence ait été conservée.

La démarche du personnage de Mélanie est en ce sens significative. Plus encore que les autres personnages, elle témoigne d'une volonté de relire l'histoire en établissant une continuité entre différentes figures qui ont symbolisé la lutte contre les formes d'oppression. Dans le premier volet, par exemple, son regard porté vers Vénus qui chante sur la scène sera l'occasion d'établir une de ces « lignées » de la résistance :

Vénus était cette patineuse évoluant sur la glace à qui l'on remettait une médaille de bronze, récompensée pour son éblouissante technique, elle se moquait désormais de la compétence des Blancs, elle était Mary McLeod Bethune, née après l'abolition de l'esclavage, elle fondait la première école pour les filles noires en Floride, amie d'Eleanor Roosevelt, elle jouait un rôle important contre la discrimination raciale, dans le gouvernement de son pays. (S, p. 248)

Mais consciente de tout ce que les inégalités sociales et le temps ont escamoté, elle est amenée à fouiller les ellipses de l'histoire pour tenter d'y retrouver (ou d'y inscrire) la trace de ce qui paraît irrémédiablement perdu. Elle invente ainsi la lignée des « Anna Amélia oubliées » :

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, 193-194)

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

Du reste, l'invention de cette lignée d'Anne Amélia oubliées, dans la mesure où elle s'associe à des noms de compositeurs connus – Puccini, Mendelssohn, Vivaldi –, relève d'un des mécanismes courants de la narration dans son invention des figures oubliées et, plus largement, dans ses efforts de donner forme à l'invisible. Nous avons évoqué quelques pages plus haut, en ce qui concerne les traces qui se dispersent dans l'air, un poète inconnu du nom de Thomas. Or, ce poète est présenté comme un « ami » de Keats, mort en 1818, soit l'année du décès du frère de ce dernier, qui s'appelait justement Thomas. Mais la narration joue encore ici au trompe-l'oeil, car le Thomas dont il est question, mort à 17 ans, est un marin perdu en mer (S, p. 276), alors que Thomas Keats a succombé à la tuberculose à 19 ans. Ces différentes formes d'emprunt du nom d'un être ayant existé apparaissent comme un jeu de déplacement de la perspective qui semble viser la mise en place d'une constellation par laquelle la narration prête des

contours un peu précis à un être dont la trace a été à jamais perdue, comme s'il s'agissait de « préserver » son souvenir en l'attachant à des faits et à des êtres que l'histoire a consignés. La mémoire, on s'en souviendra, est la faculté de « conserver et rappeler des états de conscience passés et ce qui s'y *trouve associé* ». Ainsi, on inscrit l'orphelin dans une nouvelle lignée et on lui prête un héritage qui a pour fonction de combler le vide qui crée l'oubli.

4.5 Du devoir de mémoire au motif orphique

Le rapport à la mémoire, nous l'avons dit, n'est nullement investi de valeurs univoques. Si, d'après les exemples analysés, le devoir de remémoration visant à renouer les fils des existences orphelines, sans empreinte historique, paraît largement revendiqué, les romans sont traversés par un contre-discours qui problématise cette démarche, en mettant en cause la nécessité, voire le bien-fondé de sauver le passé pour sauver l'avenir. L'ensemble des manifestations de ce contre-discours relève de ce que nous appellerons le motif « orphique ». Du point de vue de la mythologie réflexive, ce motif s'oppose à la figure du Juif Errant, en introduisant dans le texte, comme un doute lancinant, l'hypothèse selon laquelle la rédemption ne saurait survenir que si l'on ne regarde pas derrière. Comme nous le verrons un peu plus loin, cette idée trouvera son expression la plus patente dans la répétition de la formule « ne te retourne pas ». Tout comme Orphée, il est vrai, les personnages aux prises avec les exigences d'une mémoire ancestrale échouent dans leurs velléités d'oubli, mais leur incapacité de ne pas se retourner ne lève pas pour autant l'incertitude quant à la validité de leur démarche.

Dans l'exemple suivant, discours et contre-discours sont mis en concurrence sur un mode presque humoristique, par le biais d'une subtile manifestation d'ironie « locale » grâce à laquelle la narration confronte des représentations incompatibles. Ainsi, elle accorde tantôt un relief redoutable au « Cercle des best-sellers » qui séjournent avec le personnage de Daniel dans un monastère espagnol (où se retirent artistes et écrivains pour travailler), tantôt le

réduit au statut de cliché dérisoire. Selon Rodrigo, poète brésilien, ce groupe d'écrivains à qui le succès a tourné la tête, est :

un cénacle à ne pas fréquenter, avec quelle aisance ils discutent de tout [...] à l'ombre des cyprès, il se réunissent une fois l'an ici, traitant entre eux de l'importance financière de la mauvaise littérature, pourquoi ne les appelle-t-on pas le Club des sans-mémoire, car repus des richesses que leur procurent leurs livres mièvres, ils ont tout oublié d'un siècle, le plus inhumain peut-être depuis le commencement de l'humanité. (DFL, p. 48)

On se rappellera que le mot « cénacle » ne désigne pas seulement la réunion d'un groupe d'artistes ou d'intellectuels, mais également le lieu où le Christ a partagé son dernier repas avec ses apôtres, ce qui contribue, étant donné le ton emphatique de Rodrigo, à ajouter à la scène un relief sacré. Ceci est d'autant plus vrai que ce cénacle est associé ici au cyprès, arbre au statut symbolique de gardien des morts. Le groupe d'écrivains apparaît donc dangereusement inconscient, puisqu'il abdique son rôle de veilleur et choisit l'oubli. S'il est du devoir de l'écrivain de prêter sa voix aux existences orphelines et d'assurer ainsi la continuité de la mémoire du monde, ces écrivains de best-sellers sont des traîtres, et deviennent ainsi les représentants des forces qui perpétuent la souffrance et les tragédies du monde. En tant que gardiens des morts refusant de jouer le rôle qui leur a été attribué, ils sont des êtres dangereux.

Par contre, lorsque la narration, rapportant encore les paroles de Rodrigo, nous remet quelques lignes plus bas en présence de ces redoutables personnages, ils sont tout d'un coup devenus dérisoires, l'incarnation du cliché banal et un peu vulgaire du Nouveau Riche, avec son air de « m'as-tu-vu » : « ne sont-ils pas ridicules, ces intellectuels sophistiqués que photographient les journalistes avec leurs chiens de poche, un lhasa-apsos, un shitzu » (DFL, p. 49). L'angle du regard se déplace et soudain ces êtres dont l'inconscience pouvait précipiter la fin du monde, ne deviennent rien de plus que la caricature de la vedette de l'heure qui sombrera bientôt dans l'oubli. Des êtres indifférents qui, par leur suffisance, se font la proie d'un sarcasme moqueur. La représentation initiale si chargée sur le plan symbolique est ainsi mise en doute. Par l'introduction de cette nouvelle perspective sur la

même scène, l'instance narrative détourne soudain l'emphase qui marquait la représentation initiale, laquelle porte soudain au rire plutôt qu'à l'angoisse. Le drame qui couvait sous les mots est – pour l'instant, du moins – évacué.

Ainsi, l'écrivain n'a peut-être pas un devoir si solennel et celui qui choisit l'oubli et la jouissance ne pose pas forcément un geste lourd de conséquences pour l'avenir de l'humanité. Rien n'assure, de toute façon, que l'exercice d'un devoir de mémoire préserve (de) quoi que ce soit. Renata songe à l'accident d'avion qui a tué un groupe d'écolières honduriennes et, par un jeu de télescopage mis sous le signe du récit biblique du massacre des Innocents, associe cette mort tragique à celle des enfants de Bosnie et à l'exécution imminente de Nathanaël, enfant meurtrier, dans une prison américaine : « qu'était-ce que tout cela, pensait Renata, sinon la pérennité d'un massacre des Innocents sur cette terre auquel nous assistons dans un lancinant malaise sans recours » (DFL, p. 124). Le sentiment d'impuissance fait de la mémoire un savoir pénible auquel on ne peut échapper, ainsi que l'envisage Daniel au moment où il rencontre un groupe de jeunes campeurs insouciantes, en Espagne :

pourquoi eût-il importuné la quintessence de cette jeunesse avec ses préoccupations, savaient-ils, eux, qu'un dictateur nommé Hitler avait eu un chien, victime de sa démence, plus jeunes que son fils Samuel, ils n'avaient pas hérité comme lui du mal de la connaissance dans leurs gènes. (DFL, p. 33-34)

Si la mémoire en tant que connaissance historique ne permet pas réellement d'agir sur le monde ou sur l'histoire, elle est un mal et Daniel voudrait que ses enfants en soient épargnés. Aussi en vient-il à imaginer pour sa descendance un paradis bien différent de celui qui s'inspire d'une conception messianique de l'histoire, un paradis qui résulterait d'un effacement total et violent des traces du vieux monde¹⁶. Mais le caractère étrangement paradoxal de ce passage est sans doute lié à un parti pris pour un autre rapport à l'histoire :

¹⁶ Nous sommes soudain bien loin de la révolution benjaminienne qui ne saurait se produire sans la préservation du souvenir des ancêtres asservis, comme on le lit dans la thèse XII : « Le sujet de la connaissance historique est la

Daniel, tout à l'écriture de son livre, s'inquiétait pourtant des messages d'Augustino, de Quake, de Doom et de *Karnac*, et de ce funeste Génie du Mal, mais ces messages d'Augustino n'étaient-ils pas tissés aussi de ce yin, de ce yang de l'humanité future d'Augustino, qu'elle fût active ou négative, ce serait, cette humanité d'Augustino, une humanité en progrès, [...], seule la terre qu'habitait Augustino pouvait être aussi lumineuse avec ses tigres sauvages et ses dauphins; mais que penser de cette part plus obscure du monde d'Augustino où un jeu appelé *Tremblement de terre propre* signifiait un nettoyage sans concession du Vieux Monde où Quake et Doom viendraient anéantir les ténèbres, cela au prix de tous les désastres, d'une mortalité qui ne convenait plus à la génération d'Augustino né pour l'immortalité dans le parfait fonctionnement d'un monde renouvelé, là il n'y aurait ni froid ni ombre, le yang aurait la régularité du soleil, chaque être vivant, plante ou oiseau, tous, en cette humanité future d'Augustino, y seraient heureux après l'oblation du Vieux Monde. (DFL, p. 143)

Ce nouveau monde d'Augustino serait-il le produit d'une humanité en « progrès », ou l'improbable résultat d'un paroxysme de la violence? La référence aux jeux vidéo et notamment à *Karnac*, où le Génie du Mal est « le spectre de la troisième guerre mondiale » (DFL, p. 142), situe le paradis fantasmé dans une logique millénariste où le renouvellement du monde implique l'abolition de l'ancien monde par des moyens spectaculaires. Du coup, la violence apparaît comme le seul moyen d'atteindre le salut, mais il s'agit d'un salut auquel n'auront apparemment aucune part les générations antérieures – ce qui concorde avec l'idée d'une rédemption par l'oubli –, puisqu'il est explicitement question ici de ce qui revient à la génération d'Augustino. Du reste, le partage entre ce qui relève de l'obscurité et ce qui relève de la lumière n'est pas net, puisque cette « part plus obscure » du monde d'Augustino est présentée comme celle par laquelle seraient anéanties les ténèbres.

Quoi qu'il en soit, l'idée d'un monde nouveau qui naîtra de l'effacement des traces de l'ancien et amènera ainsi une disparition des ténèbres est fréquente. Sans être toujours le produit d'une violence extrême, la naissance du monde nouveau est très souvent liée à un oubli du passé. Même le personnage de Mélanie, celle qui affirme qu'il « faut que [ses] enfants se souviennent de tout » (DFL, p. 218),

classe combattante, la classe opprimée elle-même. Elle apparaît chez Marx comme la dernière classe asservie, la classe vengeresse qui, au nom des générations de vaincus, mène à son terme l'œuvre de libération » (O, p. 437).

n'échappe pas au rêve de la *tabula rasa* pour les jeunes du nouveau millénaire, cette plage qu'aucun pas n'a encore foulée :

si haute était l'étendue de cette voix de Vénus que transportait la joie, que s'effritaient contre sa fraîcheur le vieux monde et les ténèbres des ans écoulés, pensait Mélanie, aboli l'esclavage, se déployait la plage de neige d'un siècle qu'aucun pas n'avait encore foulée de son empreinte, aucun écho, aucune voix, que cette voix de Vénus. (S, p. 248)

Ce paradis sans échos du vieux monde est, dans un passage du deuxième volet où la parole est donnée à Samuel, explicitement né de l'oubli :

Ils auraient été bien étonnés, pensait Samuel, Arnie, Daniel, son père, de voir avec quel appétit désinvolte Samuel et tous ceux qui avaient son âge enclin à la paresse, à la sensualité, rêvaient d'un monde qui ne fût que confortable, rien de plus qu'un monde qui ne fût qu'un paradis, la nouveauté d'un paradis pour ceux qui apprendraient à le construire, à l'écart des valeurs du vieux monde, ce monde dût-il être parfois sans passé ni mémoire. (DFL, p. 104)

L'oubli abolit ainsi la continuité et suggère une rupture radicale entre les générations qui ne partageraient ni les mêmes valeurs, ni les mêmes idéaux, et qui, par conséquent, ne mèneraient pas le même combat. C'est ce que paraît soupçonner le personnage de Mère lorsqu'elle se demande : « de ce siècle pétrifié dans ses lacunes et ses irréparables fautes, faut-il se souvenir de tout, je crois que nos enfants auront bien d'autres idéaux que ceux que nous leur avons laissés » (DFL, p. 218). Toutefois, Samuel n'a pas sitôt exprimé son rêve d'un paradis à l'écart du vieux monde qu'il met déjà en doute la possibilité d'une rupture avec le passé. Peut-être n'est-ce après tout que rêve de jeunesse naïve, une volonté qui serait le propre de chaque nouvelle génération de se libérer du poids du passé : « mais la pensée de Samuel s'embrouillait de mélancolie, ne serait-ce pas démoralisant si son père, Arnie, avaient aussi raison, et que l'espérance de la jeunesse, naïve et sans expérience ne fût qu'un leurre » (DFL, p. 104).

Parmi tous les personnages, c'est celui de Tchouan qui prend de la façon la plus marquée le contre-pied de ceux qui exhortent à la remémoration. Cette femme japonaise, designer d'intérieur et paysagiste tout entière dévouée à la beauté,

préconise une sorte d'éthique de l'oubli. Le discours de Tchouan, développé au cours du troisième volet, ne laisse pas toutefois d'être curieux, dans la mesure où il détonne aussi bien par son contenu que par son univocité. C'est dans une certaine mesure le cas également du discours d'Olivier, son mari l'historien, qui apparaît comme son miroir inversé. Là où Tchouan refuse de tenir compte du passé, Olivier s'y empêtre, n'arrivant qu'à contempler les échecs du passé sans pouvoir envisager d'agir à partir de sa connaissance historique¹⁷. Mais Tchouan est peut-être le seul personnage dont le discours ne laisse transparaître aucun doute de soi et de ses choix, à tel point qu'il semble avoir avant tout pour rôle de servir d'envers dialectique – une sorte de concept limite – face aux discours des juifs errants de la trilogie. À Mère, qui doute d'avoir mérité le faste qui entoure la fête organisée pour son quatre-vingtième anniversaire, « si l'on pense à l'état des choses dans le monde », Tchouan répond :

pourquoi toujours y penser, [...], car lorsqu'on vit, il n'y a qu'aujourd'hui, pour moi cette nuit, il n'y a que vous, Esther, vous et tous les amis dont je veux vous voir entourée, il n'y a qu'aujourd'hui, ce soir, cette nuit, vous, Esther et le bonheur que je souhaite pour vous, si je pensais autrement, ne serais-je pas déjà du côté des choses détruites, je ne veux pas. (ACD, p. 239)

Le « all we have is now » qui avait une signification si paradoxale lorsque prononcé par Pilgrim dans le roman de Findley est pris, ici, au pied de la lettre, et revendiqué comme credo. Aux yeux de Tchouan, l'oubli a un caractère moral. Face à Olivier qui ne peut se dépêtrer de la « fureur du passé » (ACD, p. 284), elle croit « que l'oubli [est] une faculté plus noble, d'où p[eut] resurgir quelque sentiment compatissant, et même une forme de générosité, de magnanimité » (ACD, p. 283). Cependant, dans une œuvre où le rapport à l'histoire et à la mémoire agit comme l'un des principes clés de la structure romanesque et où le sort des laissés-pour-compte du passé et du présent obsède la majorité des personnages, il est difficile de ne pas penser que

¹⁷ Voir l'entrevue accordée par Marie-Claire Blais à Marie Hélène Poitras dans le *Voir*, mars 2005, p. 49, où l'auteure affirme qu'Olivier « contemple l'Histoire et le sort des siens sans jamais s'en remettre, sans que le réconfort ne vienne ». Il n'arrive pas à s'accorder avec le monde moderne, comme il n'arrive pas à s'accorder avec l'oubli, dit Blais. Ce qui lui manque, c'est une sensibilité artistique : « les autres sont sauvés par leur vision artistique ».

l'univocité de cette perspective témoigne d'une certaine prise de distance de la narration face à un tel discours qui suppose une vision aux accents rousseauistes de la nature humaine, vision que l'histoire semble avoir maintes fois démentie.

De fait, le rapport trouble à la mémoire et à l'oubli semble révéler le *double-bind* dans lequel se trouvent notamment les parents militants, qui voudraient voir leurs descendants tout à la fois poursuivre leur combat et vivre leur utopie réalisée. S'ils revendiquent, par ailleurs, la rédemption par la préservation du souvenir et la réactivation de filiations insoupçonnées, leur conscience vive du sort réservé de tout temps aux faibles et aux vaincus, qui résulte justement de leur quête de rédemption, jette un doute sur l'efficacité de leur démarche. En effet, si la connaissance historique ne leur permet pas de changer le cours des choses, elle n'est peut-être, en effet, qu'un mal dont il faudrait se débarrasser. L'oubli pourrait, de ce point de vue, être « une faculté plus noble ».

En ce sens, la répétition de la formule « ne te retourne pas », en tant qu'expression la plus patente du motif orphique, concrétise le jeu dialectique au moyen duquel s'exprime ironiquement le doute. La scène qui agit comme canevas pour l'inscription du motif est un souvenir tragique d'enfance du personnage de Mélanie. Pendant un voyage dans les Pyrénées, Esther et Mélanie sont témoins d'un accident d'autocar, causé par un chauffeur ivre, qui tue une jeune communicante marchant avec ses compagnes au bord de la route. Mélanie évoque ce souvenir et les paroles de sa mère – « ne te retourne pas, Mélanie, ne te retourne pas vers ce cortège au bord de l'autoroute » et, plus loin, « ne te retourne pas, Mélanie, [...], nous n'y pouvons rien, c'est un crime » (DFL, p. 18-19) – au moment où elle observe son fils Samuel, qui fait ses adieux à ses amis avant de partir pour New York : « Mélanie pensait à sa mère lui recommandant de ne pas se retourner, car dans une heure Samuel irait vers sa voiture » (DFL, p. 19). Si la formule semble ici révéler une volonté de voir son fils échapper à la conscience des malheurs et du caractère incertain de l'avenir, le passage demeure paradoxal, car, toujours par la voix de Mélanie, la narration exprime également un malaise à l'égard du « vacarme d'une jeunesse vivant nue au soleil » : « de quelle anxiété était remplie cette heure,

pensait Mélanie, ces filles, ces garçons, trop sains, n'entendaient-ils pas le grondement des vagues » (DFL, p. 20). Le grondement des vagues évoque le motif de la tempête, omniprésent dans la trilogie, que nous avons analysé en fonction du risque d'effacement des traces, mais qui, ici, symbolise la précarité de l'avenir. À l'insouciance de cette jeunesse, Mélanie oppose par ailleurs justement l'effacement des traces :

une heure encore, avant ce départ, pendant laquelle elle réfléchirait à présenter une exposition de photographies qui ne remontaient qu'à quelques décennies, des artistes africains-américains les avaient préservées afin que rien ne fût oublié dans l'indifférence du millénaire. (DFL, p. 20-21)

Mais ces photographies de 1944 dépeignant la misère dans « la cité des nègres serviteurs [...] avaient déjà été oubliées ». Et Samuel, pour qui « l'avenir ne serait pas une découverte sans taches », « se souviendrait-il » (DFL, p. 21)?

Le « ne te retourne pas » apparaît presque toujours dans des passages, comme celui que nous venons de citer, qui trahissent, souvent à l'aide de l'imbrication du discours et du contre-discours, un sentiment d'impuissance à agir sur le temps. Mère recommande à Mélanie de ne pas se retourner, puisque « nous n'y pouvons rien, c'est un crime ». Nous aurons l'occasion de revenir sur le fait que l'expression du sentiment d'impuissance est souvent associée à une représentation du tragique et des atrocités comme le résultat de forces qui échappent à l'humain, qu'il s'agisse de la cruauté inconsciente du hasard ou de la volonté d'une divinité méchante. Ainsi, la mort de la fillette espagnole est une « calamité conçue par le Ciel » (DFL, p. 18), tout comme l'écrasement d'avion qui a tué les fillettes du Honduras et la mort des enfants en Bosnie sont, dans le discours de Renata, la preuve de « la pérennité d'un massacre des Innocents ». Dans le troisième volet, lorsque l'accident des Pyrénées, accompagné de nouveau de la formule orphique, « ne te retourne pas, Mélanie », est évoqué dans le discours de Mère, il est question d'un « crime de Dieu » (ACD, p. 43). Quoi qu'il en soit, dans un passage où la tragédie dans les Pyrénées est rappelée de nouveau, mais cette fois-ci dans le discours de Daniel, elle est associée à une autre scène dont le personnage a été le

témoin impuissant, celle d'un moineau pris dans les câbles d'acier et le verre de la gare de Madrid, qui livre un combat futile et mortel pour échapper à sa prison. Ici, c'est à Augustino, qui lui rappelle ce moineau, que Daniel voudrait dire « ne te retourne pas » :

ces lettres d'Augustino à l'écran de l'ordinateur semblaient battre de l'aile comme le moineau prisonnier dans les câbles, à la gare de Madrid, [...], Augustino troublait la conscience de son père, cet enfant avait-il reçu tant d'informations, d'images dans son cerveau, qu'il reflétait déjà le passé dans le miroir candide de ses yeux? Daniel se souvenait des paroles de Mère à Mélanie pendant un voyage dans les Pyrénées où une communiant e avait été fauchée par un car sur l'autoroute, Daniel n'eût-il pas dû dire à Augustino, comme hier Mère à Mélanie, ne te retourne pas, Mélanie, vers ce cortège sur l'autoroute, ne te retourne pas, Augustino, vers ce visage illuminé de Jessica? (DFL, p. 59)

La volonté d'Augustino de devenir écrivain, qui s'affirme encore davantage dans le troisième volet, suscite chez Daniel une réaction virulente. Celui-ci devient un « père vindicatif » qui reproche à son fils sa « folie d'écrire pendant des heures dans sa chambre, quand Augustino avait reçu une éducation sportive » (ACD, p. 106). Vraisemblablement, Daniel voudrait préserver son fils de ce qu'il envisage comme sa propre folie, qui l'amène lui aussi à refléter le passé dans le miroir de ses yeux « charbonneux » (S, p. 262). À cet effet, rappelons que, dans le premier volet, Adrien a cette réflexion qui reprend de façon implicite le thème de la mémoire ancestrale : « Daniel était un écrivain de son siècle, il avait, bien qu'il fût encore très jeune, une longue mémoire » (S, p. 221).

La formule orphique est reprise, pour la dernière fois dans le deuxième volet, dans le discours de Caroline. Si cette occurrence n'est accompagnée d'aucune association explicite à l'accident des Pyrénées, elle survient encore comme l'expression d'un sentiment d'impuissance. La photographe qui, dans son œuvre, a privilégié la beauté s'interroge sur ses choix esthétiques face à l'œuvre des « photographeurs » journalistiques qui assurent, nous l'avons vu, « la continuité de la mémoire du monde » (DFL, p. 178). Elle évoque le souvenir de « cette image de l'horreur finale captée par un photographe » :

la route menant à Bergen-Belsen, le jour de la Libération où marche un enfant de huit ans, évitant de regarder les milliers de cadavres jonchant les abords des routes, sous les arbres, ce jeune garçon dans le paysage mortuaire qui marche en toute hâte, sans se retourner, dût-il errer longtemps sans pays, sans maison, refoulé le lendemain aux frontières de la Palestine, marcher, respirer, vivre, mais surtout ne jamais plus se retourner, semble-t-il penser sous les plis précoces de son front contrarié, que Caroline n'eût pas à savoir et à voir ce qui était inadmissible qu'elle vît dans la peine de l'impuissance, le chagrin, qu'elle n'eût à photographier que ce qui était gracieux. (DFL, p. 181-182)

Mais Caroline, pourtant bien moins préoccupée par le sort des vaincus que d'autres personnages, n'échappera pas non plus au sentiment de la nécessité de la remémoration, comme nous l'avons vu en ce qui concerne les femmes artistes. Le motif orphique témoigne peut-être avant tout du fait que les personnages sont destinés à perdre leur Eurydice, en ce sens que leur incapacité d'échapper à l'inquiétude ancestrale les contraindra, quoi qu'il arrive, à la remémoration. Ceci n'est sans doute nulle part aussi évident que dans le cas de Samuel, qui fait, entre le deuxième et le troisième volets, un volte-face presque complet. En effet, le jeune homme insouciant qui, à 17 ans, rêve d'un paradis « qui ne [serait] que confortable, [...] dût-il être sans passé, ni mémoire », est devenu au début de la vingtaine un être obsédé par son lien avec les déçus de l'histoire récente et plus ancienne. Par son art, il fait œuvre de remémoration et à travers sa danse, on sent poindre un sentiment de l'urgence d'interrompre « le cours catastrophique du monde » (AI, p. 108).

4.6 Samuel et la chorégraphie d'Arnie Graal : devenir le Juif Errant

Dans le deuxième volet de la trilogie, malgré sa recherche d'un paradis hors temps, sans mémoire, le discours de Samuel trahit déjà des préoccupations contraires qui deviendront obsédantes dans le troisième volet. Si, à 17 ans, son art est conçu comme l'expression hédoniste de « cette joie effervescente, et l'égayant rêve d'étreindre dans ses bras Veronica, ce soir, c'[est] aussi de chercher à percer ce mystère d'un incompréhensible nature qui le [lie] à tous ceux qui l'[ont] précédé,

qu'ils [soient] morts ou vivants » (DFL, p. 104-105). Dans *Augustino et le chœur de la destruction*, le personnage exprime de nouveau une idée semblable, mais sur un ton autrement plus inquiétant, où l'incompréhensible nature qui le lie à autrui se fait sentir de façon immédiate, menaçante : « Samuel ne vivait-il pas, pensait-il, vivant, respirant, à l'intérieur de cette trame instable d'où du haut du ciel cette divinité de l'anarchie avait tous les pouvoirs », et plus loin : « quand une voix disait, prends garde, nous sommes là, à ta porte, nous sommes, que tu le veuilles ou non, le design, tu es dans notre quadrillage, entrelacé à nous, le design de ta vie future » (ACD, p. 90, 91). Adolescent, le personnage semble exprimer comme une intuition philosophique encore confuse le fait que son existence s'inscrit inévitablement dans une histoire, alors que, jeune adulte, son discours manifeste une conscience aiguë du fait que son sort est lié à celui d'une humanité menacée.

Ce changement de perspective paraît déclenché par son rôle dans la chorégraphie d'Arnie Graal, et à travers ce rôle, par un événement qui n'est jamais nommé de façon explicite, mais que le lecteur reconnaît sans peine, puisque la chorégraphie en est elle-même inspirée :

s'il dansait de ces pas d'une déflagration que l'art de la danse, dans sa physique profondeur et densité, pouvait reproduire, du moins par ces images des corps eux-mêmes cassés, mis en pièces, c'est afin que nul n'oublie ce qu'il avait vu et vécu, ce jour-là, où les prédictions de la Vierge aux sacs, elle l'inculte, s'étaient réalisées, afin que nul n'oublie non plus qu'à peine se relevait-on de ces repréailles que d'autres continuaient d'ailleurs, ou se perpétuaient depuis si longtemps. (ACD, p. 87)

Rappelons que, dans le deuxième tome, la Vierge aux sacs, cette jeune itinérante illettrée, « divinité des Temps modernes », déclame « sans les comprendre d'effroyables prédictions » (DFL, p. 63), notamment celle selon laquelle « la ville de New York serait enlisée dans un déluge, s'écrouleraient ses édifices, ses gratte-ciel » (DFL, p. 93¹⁸).

¹⁸ Cette formule est surprenante lorsque nous tenons compte du fait que le deuxième volet de la trilogie a été publié quelques mois à peine avant le 11 septembre 2001.

La chorégraphie d'Arnie Graal est une sorte de simulation au ralenti, évidente malgré l'abstraction, de certains des moments les plus traumatisants de l'événement :

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, certains sur des planches à roulettes, des véhicules-jouets, 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, une multitude de ses habitants fuyant les uns vers les autres, telles des abeilles dont on aurait enfumé la ruche, [...] on ne pouvait se méprendre sur la terreur qu'inspirait encore cet événement dont Arnie et ses danseurs avaient fait une création presque trop vivante. (ACD, p. 63-64)

Si l'événement représenté évoque inévitablement pour le lecteur contemporain les attentats terroristes contre le World Trade Center, le refus de nommer la chose avec précision en fait le prétexte d'une série de constellations historiques.

Dans le discours du personnage de Samuel, ce refus permet à l'effondrement des tours et à la mort des victimes de devenir la métaphore de l'effacement des traces dans le présent. Le choc des attentats et la préparation de la chorégraphie d'Arnie déclenchent chez le personnage une errance à la fois concrète et figurée qui se fait recherche obsessionnelle de la Vierge aux sacs et de Tanjou – celui qui était l'amant de Jacques dans le premier volet et que Samuel croit avoir reconnu parmi les corps tombant d'un gratte-ciel –, ces êtres dont il soupçonne qu'ils ont été ensevelis sous les décombres. Mais Tanjou et la Vierge aux sacs sont eux-mêmes symboles de celles et ceux – sans-abri, orphelins et réfugiés fuyant les désastres – que l'histoire enterre sous ses amas de cendres au fur et à mesure qu'elle s'écrit, et que le personnage tentera d'exhumer.

Dans sa démarche, Samuel apparaît comme une figuration éloquente du Juif Errant, qui oppose explicitement sa mémoire ancestrale, à travers sa situation d'héritier d'une culture, d'une histoire qui l'inscrit dans une continuité et lui accorde

le privilège de pouvoir témoigner, au statut de déracinée de la Vierge aux sacs, l'exilée dépossédée de tout :

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 déçus 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 capacité d'agir sur le cours des choses. Songeant à « l'hymne à la haine raciale d'où découleraient des millions de morts », c'est-à-dire le *Mein Kampf* de Hitler, le personnage évoque – cela semble inévitable – « 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 ». 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 » (ACD, p. 89).

Or, dans *Augustino et le Chœur de la destruction*, la continuité que le personnage cherche à rétablir est celle des existences orphelines, dont les voix semblent toujours déjà perdues. Que l'on pense à cette « femme muette aux cheveux tressés » que Samuel trouve occupant « dignement [...] la place de la Vierge aux sacs » :

sa figure tendue, assise, la tête droite, elle montrait aux passants un carton où il était écrit, je ne puis parler, un peu d'argent ou de la nourriture, on

aurait dit que, comme la Vierge aux sacs, elle était en retrait de toute demande, sidérante parce que sans voix. (ACD, p. 130-131)

Pourtant ces êtres qui n'ont pas les moyens de se faire entendre détiennent peut-être un savoir secret sur le monde et sur l'avenir. Dans le deuxième volet, la « docile voix sans attaches » de la Vierge aux sacs s'était « éteinte » lorsque Samuel s'est éloigné (DFL, p. 65), mais après l'événement, celui-ci se repent de n'avoir pas su l'écouter et semble comprendre que cette Cassandra moderne, à l'esprit détraqué, porte un message auquel il est urgent de prêter l'oreille : « et Samuel qui avait tout s'était moqué d'elle en disant, que racontes-tu là, petite sottise, tais-toi, je te prie de te taire, et elle avait dit, vous comprendrez enfin, fils des ténèbres, et il sera trop tard » (ACD, p. 88). À la suite des attentats, en longeant

cette rue où il avait vu la Vierge aux sacs, se demandant où elle pouvait être maintenant, sous quel amas de pierres, de cailloux toxiques, il aurait aimé lui dire, quand se levait sur la ville le soleil de l'aube, n'est-ce pas toi qui avais raison, Vierge aux sacs, ne serons-nous pas, comme tu le disais, toi et moi, demain, qui sait quand, les témoins de tous les attentats, où vis-tu, que ne puis-je te retrouver. (ACD, p. 91)

Établir le fil de ces existences déracinées semble aussi constituer une volonté d'entendre leur voix et de leur prêter la sienne.

Le discours très onirique et hallucinatoire du personnage est, d'ailleurs, traversé par trois leitmotifs qui évoquent les événements du onze septembre et agissent comme déclencheurs de visions. Ces leitmotifs sont des images d'avions qui décollent ou atterrissent au milieu de la ville (et au milieu, même, de la table de la cuisine), de corps qui tombent dans le vide et de victimes ensevelies sous les décombres. Leur apparition donne systématiquement lieu à des évocations de Tanjou, l'exilé qui a disparu après la mort de Jacques, de la Vierge aux sacs et d'autres personnages qui sont explicitement orphelins ou déracinés et sans voix. Dans un passage où surgit soudain sous les yeux de Samuel un groupe de jeunes drogués, on constate l'effet déclencheur des leitmotifs : « Et si des avions décollaient de la table de la cuisine, dans le studio de Samuel, il voyait aussi de sa

fenêtre de très jeunes gens qu'il n'avait jamais vus auparavant ». La narration insiste sur le fait que ces jeunes paraissent sans lignée :

une fille, un garçon, ou deux filles, deux garçons [qui sont plus loin qualifiés de « meutes »], dans des sous-vêtements négligés ils avaient l'air de petits orphelins s'esquintant dans des poses de luxure qu'ils semblaient pratiquer depuis aussi longtemps que leur état d'accoutumance au crack et à la cocaïne.

Et plus loin : « ils avaient onze ou douze ans et ne semblaient avoir aucun parent ni visiteur, tuteur, des journées entières béats, toujours agglutinés, agrafés les uns aux autres, devant eux qu'un monumental rêve que la vie ne valait pas la peine d'être vécue ». Samuel ne peut communiquer avec ces personnages muets malgré le fait que, soudain, ils ne sont pas de l'autre côté de sa fenêtre, mais « parmi ses livres, agaçants et fureteurs »; il ne semble « avoir aucun contrôle sur eux » (ACD, p. 129-130). Lorsque le personnage ferme les yeux, il ne voit plus les jeunes ni les avions décollant de la table de la cuisine.

Les débris qui ensevelissent la Vierge aux sacs et toutes ces existences muettes dont Samuel voudrait retrouver la trace sont une métaphore à la fois des ruines de l'histoire et, dans la mesure où justement ils ensevelissent, d'un espace invisible où sont relégués les exclus de la société, ces orphelins sans lignée. Dans l'extrait suivant, le sort réservé à la Vierge aux sacs semble télescoper celui des sinistrés de catastrophes survenues ailleurs dans le monde, tout comme les débris de New York évoquent ceux de bien d'autres désastres :

quand il scrutait à la loupe des visages, des corps, dans des journaux, des magazines, afin de savoir si la Vierge aux sacs n'était pas parmi eux, parmi ces sans-abri survivant aux séismes, ceux qui avançaient sur des chemins de débris, leurs visages reflétant d'indescriptibles horreurs, ils allaient par des températures sous zéro, sans tentes, sans couvertures ni vivres, sous quels décombres, à quel niveau si inférieur à toute citadelle, forteresse dont les poutres d'acier en moins d'une heure avaient fondu, où avait-on relégué la Vierge aux sacs. (ACD, p. 130)

En tant que citadelle, les tours jumelles se muent en symbole d'une civilisation, une idée qu'on retrouve également dans le discours d'Arnie, pour qui l'écroulement du World Trade Centre fait penser à

l'effondrement d'une cathédrale en des temps plus anciens, quand ses artisans, ses sculpteurs s'accrochent aux pierres des tours, leurs outils à la main, toujours à l'ouvrage, attachés à la pierre translucide des murs, des vitraux, au grand fenêtrage, luminescent à cette heure du matin, d'où tous ces corps penchés ou écartelés sous la violence du choc plongeront dans une lenteur accentuée par la stupéfaction, dans le vide, à cet instant où bouge dans ses oscillations sismiques la cathédrale de verre, le fondement de sa construction. (ACD, p. 64)

En comparant le WTC à une cathédrale, c'est-à-dire à un lieu de culte voué à une divinité, nous pouvons penser qu'Arnie envisage les tours comme un monument à la société capitaliste moderne, construite au prix de nombreuses vies. En ce sens, le sacrifice des « ouvriers » de cette « cathédrale » ne sert peut-être qu'à mettre en évidence le sort de celles et ceux qui ont été exclus de la société privilégiée qu'ils ont pourtant contribué à construire. Or, pour Samuel, ce monument se dote d'une symbolique guerrière, en devenant une citadelle, la forteresse qui commande une ville. Si ses poutres d'acier ont fondu en moins d'une heure, sans doute faut-il comprendre qu'il s'agissait d'un bastion indéfendable, car le monde d'en haut est « évanescent », alors qu'on dit « d'en bas, qu'il [est] solide, matériel » (ACD, p. 131). Le revirement ironique qui s'inscrit dans le paradoxe de la solidité des débris suggère que les déçus de l'histoire errent de tout temps dans ces niveaux « si inférieur[s] à toute citadelle », alors que les civilisations, symbolisées par la cathédrale et la forteresse, sont éphémères. En ce sens – et il y aurait là une idée qui n'est certainement pas contraire à la pensée de Benjamin –, la véritable lignée, celle qui détient un véritable savoir sur l'histoire, serait celle des exclus.

Mais comme la Vierge aux sacs, ces exclus sont invisibles, et souvent « enterrés » par inadvertance : « où avait-on relégué la Vierge aux sacs, pensait Samuel, ou par mégarde, pendant que l'on reconstituait la ville, ne l'avait-on pas enduite de ciment, cimentée parmi les briques » (ACD, p. 130)? Ainsi, ce personnage qui n'emprunte toujours que « de basses voies de passage, chemin

dallé, bitumé en descente telles les entrailles d'un métro » a peut-être trouvé enfin sa maison, « s'enroulant telle une herbe autour de sa tombe compacte, dallée, bitumée, et bien sous la terre d'où reflouriraient d'étranges fleurs » (ACD, p. 131). Nous retrouvons ici, à travers l'invisibilité de la Vierge aux sacs, la problématique de l'opacité de l'oubli, de même que, sous un aspect un peu différent, celle de l'écriture illisible. Nous pouvons, en effet, envisager l'idée du reflourissement des « étranges fleurs » comme la trace de ce qui demeure sous une forme indéchiffrable.

4.6.1 La chorégraphie comme monade

L'irruption dans le discours de Samuel de la voix d'Arnie Graal conduit, cependant, à un dédoublement des perspectives sur la chorégraphie qui témoigne du fait que, malgré son intuition du « mystère d'une incompréhensible nature qui [le lie] à tous ceux qui [l'ont] précédé », le jeune danseur demeure plutôt nombriliste. En tant que jeune Juif Errant, si nous pouvons dire, il est avant tout préoccupé par l'histoire immédiate, états-unienne, et résiste encore aux perspectives plus globalisantes de ses parents, en disant ne pas vouloir être témoin du sort des opprimés des pays éloignés :

qui aurait aimé [...] voir ce qui se passait dans ces lieux interdits, cachés sur lesquels écrivait son père, les goulags, camps de rééducation, cela n'aurait-il pas été trop encombrant de trop savoir de ces réalités désastreuses, oui, existaient encore, oui, mais c'était si loin là-bas, en Corée du Nord et en Chine, des régimes hitlériens, staliniens où des hommes et des femmes prenaient plaisir à torturer leurs semblables, [...] qui aurait voulu être informé, en ouvrant son courriel, de ces macabres détails, ne valait-il pas mieux tout oublier du fonctionnement de cette machine de la grande terreur. (ACD, p. 164)

Son parti pris pour la préservation d'une mémoire immédiate et locale mène à un désaccord avec 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.

Bien que l'œuvre d'Arnie Graal évoque de façon incontournable les événements du onze septembre, celui-ci s'indigne contre la tentation de réduire sa chorégraphie à un seul moment historique et chercher à détourner 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)

En précisant plus loin que ces ballots humains sont « venus de Santiago ou d'ailleurs » (*ibid.*), Arnie fait soudain de sa chorégraphie une allusion à un autre onze septembre, celui qui a vu la mise en place d'un dictateur sanguinaire au Chili¹⁹. Il multiplie, par ailleurs, les commentaires énigmatiques sur la chute lente des corps qui, chaque fois, évoque une tragédie différente et son discours témoigne clairement de son intention de faire de son œuvre une sorte d'hommage aux victimes historiques d'oppression. La chorégraphie se fait également lutte contre l'effacement des traces²⁰. La lenteur de la chute révèle une volonté de faire un arrêt sur image, afin, grâce à l'art, de saisir, dans le double sens de capter et de comprendre, ce qui arrive dans la fulgurance de l'instant, et de créer ainsi une monade qui fait éclater le continuum historique, pour parler en termes benjaminiens.

La façon qu'a Arnie de concevoir l'événement permet, en effet, un rapprochement étonnant avec les thèses « Sur le concept d'histoire ». Dans le fragment XVII, Benjamin oppose l'historicisme, qui manque « d'armature théorique » et qui « procède par addition » en mobilisant « la masse des faits pour remplir le

¹⁹ De façon implicite, son propos paraît viser l'ignorance de son public états-unien quant à l'oppression et à l'intolérance subies ailleurs dans le monde, aux mains, souvent, de régimes qui ont l'appui de son gouvernement. Nous savons que Pinochet a pu prendre le pouvoir avec le concours du gouvernement américain, mécontent de la montée d'un régime de gauche en Amérique latine.

²⁰ À ce sujet, voir DFL p. 94, où l'art pour Arnie Graal est, de façon manifeste, le moyen de conserver la trace des victimes anonymes et des injustices ignorées, comme celle qu'a subie Doumadi, le chiffonnier noir tué par quatre officiers new-yorkais qui se seraient mépris sur le sens de ses gesticulations.

temps homogène et vide », à l'historiographie matérialiste, qui « est fondée sur un principe constructif » :

Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade. L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. (O, p. 441)

Cette monade se définit comme une sorte de « concentré de la totalité historique » selon les termes de Löwy (AI, p. 112), dans la mesure où elle relie le présent et le passé afin de broser l'histoire à rebrousse-poil, pour l'écrire du point de vue de la lutte des groupes opprimés contre le « cortège triomphal » des vainqueurs qui perpétuent l'oppression (O, p. 432). Précisons que l'historicisme, selon la perspective de Benjamin, mime le temps des horloges, c'est-à-dire un temps mécanique et *quantitatif*, alors que l'historiographie matérialiste représente un temps *qualitatif*, celui de la remémoration, plus près du temps du calendrier, lequel est « l'expression d'un temps historique, hétérogène, chargé de mémoire, d'actuel » (AI, p. 106). La question de l'actuel est une allusion au terme « *Jetztzeit* », qui se traduit à peu près par « temps actuel » ou « à-présent », et renvoie à l'idée énoncée dans la thèse XVII a – que reproduit Löwy – selon laquelle « il n'existe pas un seul instant qui ne porte en lui sa chance révolutionnaire » (AI, p. 113). La *Jetztzeit* est donc définie comme le « matériel explosif », subversif, contenu dans ces instants, et qui est l'occasion de faire éclater le continuum historique, pour peu que ce potentiel subversif soit reconnu et exploité (AI, p. 103).

Or, Samuel suggère d'ajouter à la scénographie du spectacle 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)

Cette proposition suscite l'indignation d'Arnie, qui dénonce la tentation 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)

Dans cette idée de la représentation de la « dramatique actualité du présent » qui doit éviter une « continuelle mémoire », il nous semble y avoir quelque chose comme la *Jetztzeit* de Benjamin. En effet, la « continuelle mémoire » paraît désigner ici 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 continu, cumulatif, à la représentation duquel échapperait une véritable compréhension historique. Il est vrai que nous ne sommes pas, dans ce cas, du côté de l'action révolutionnaire et la constellation créée n'est pas celle de moments de lutte ou d'émancipation, mais plutôt celle par laquelle se préserve le souvenir de la constance de l'oppression. Comme ailleurs dans le roman, la chronique porte sur la remémoration de l'expérience des vaincus à qui il n'a souvent pas été donné de pouvoir lutter. Mais cette monade que permet l'arrêt sur un événement « chargé d'actuel » n'est pas moins une sorte de « concentré de la totalité historique » qui oppose un temps qualitatif au temps quantitatif, visant l'éclatement de la continuité au profit de la représentation d'une dimension de l'expérience qui échappe à toute explication linéaire de l'histoire.

Dans la réflexion de Samuel, nous l'avons vu, le onze septembre a statut de métaphore, ce qui implique que cette « continuelle mémoire » est toujours déjà dépassée vers ce qu'Arnie nomme la « dramatique actualité du présent ». Le

personnage voit partout et comme malgré lui des constellations. Si ceci ne l'empêche pas de vouloir réduire la chorégraphie à l'évocation d'un événement précis, c'est peut-être qu'il est encore très jeune et qu'il saisit intuitivement des choses qu'il n'arrive pas à formuler clairement. Son pouvoir visionnaire paraît surgir de l'« espace derrière » et témoigner encore du fait qu'il se trouve dépositaire d'une connaissance qui dépasse les possibilités de son individualité propre. Cette connaissance, en dernière analyse, est peut-être bien celle que lui lègue sa mémoire juive, source d'une anxiété ancestrale qui le rend incapable d'échapper aux appels du passé :

Samuel pensait que ce n'est que par l'art de la danse qu'il pourrait incarner en les communiquant aux autres tant de lamentations dont il était sans le vouloir le réceptacle, lui que ses parents avaient mis au monde pour le bonheur, quand ce bonheur de vivre était aussi en lui. (ACD, p. 226)

4.7 Synthèse poétique : de la restauration du « temps des hommes humiliés » à la conscience universelle

En somme, tous les juifs errants de la trilogie se livrent à des tentatives répétées de restitution du temps des humiliés ou des vaincus de l'histoire et craignent que l'oubli couvre de sa chape opaque le parcours des existences orphelines, condamnant ainsi leurs efforts à l'échec. Habités par l'inquiétude ancestrale que leur lègue le deuil des générations antérieures, ils paraissent contraints, comme le Juif Errant, à porter la mémoire du monde. Mais si l'inquiétude, en tant que force occulte qui unit les générations, leur donne accès à un espace « derrière », ils semblent, sous la poussée de la réflexion et de la réflexivité narratives, conscients des limites de leurs constellations, dans la mesure du moins où ils doutent de l'efficacité d'une démarche qui est toujours à recommencer. Tout se passe comme s'ils comprenaient que ces images du passé qu'ils saisissent en un éclair courent le risque d'aussitôt se perdre si elles ne font pas toujours l'objet de nouvelles « synthèses poétiques » – de nouvelles monades – qui les réactualisent, de sorte qu'elles puissent être saisies derechef par un autre présent qui saurait se sentir visé par elles.

Les constellations grâce auxquelles les personnages cherchent à restaurer le temps perdu ont le plus souvent la forme d'une synthèse d'expériences d'individus issus de lieux et d'époques différents, synthèse opérée par des effets d'association, de juxtaposition ou de télescopage. Renata télescope, sous le signe des vers indéchiffrables, l'expérience d'une multitude de femmes opprimées, en ayant recours pour cristalliser sa monade aux figures de Médée et de la « noire sentinelle ». Caroline, en voyant apparaître dans sa chambre les spectres de femmes artistes menacées d'oubli, les associe dans un même destin grâce aux motifs de l'enfermement et de la tempête qui risque de les engloutir toutes. Séduite par la « fraîcheur » de la voix de Vénus contre laquelle se brise le vieux monde, Mélanie établit une lignée de militantes en faisant de Vénus le symbole de son caractère rédempteur. Ailleurs, elle cherche à combler les ellipses de l'histoire en inventant une lignée de femmes artistes inconnues, les « Anna Amélia oubliées ». Samuel fait de la Vierge aux sacs le symbole des existences orphelines qui l'obsèdent, en les envisageant toutes comme des Cassandre dont il est urgent d'écouter la voix. Et Arnie Graal, enfin, fait de sa chorégraphie un hommage aux victimes historiques d'oppression en se servant du motif de la chute lente des corps pour opérer un arrêt sur image et mettre en relief ainsi la persistance de l'oppression. On notera, du reste, que le nom du chorégraphe, en évoquant le Saint Graal, met explicitement son travail de préservation des traces dans l'art sous le signe de la quête d'un savoir secret et rédempteur, et peut ainsi être envisagé comme un indice discret de la mystique romanesque.

L'authenticité de ces représentations communes d'expériences diverses ou, pour le dire autrement, leur correspondance à un fonds essentiel du vécu humain semble généralement « garantie » par leur relation à un point symbolique de cristallisation, qu'il s'agisse d'un thème ou d'une figure mythique, d'une référence artistique ou alors d'une forme symbolique née de l'acte poétique, en tant qu'elle est une configuration que prête l'imaginaire à l'intuition d'une totalité tantôt salvatrice (la mémoire juive, la lignée des Anna Amélia), tantôt néfaste (la noire sentinelle, le Folle du sentier). Toutes ces formes de ce que nous avons appelé

l'« archétypologie créatrice » de l'imaginaire romanesque participent de la mystique narrative, dont le but semble, en effet, d'attirer systématiquement l'attention sur le secret ou sur l'« occulte » qui ouvre la voie à l'espace derrière.

Or, cette mystique est étroitement liée au lieu qu'occupe la narration pour développer sa réflexion et ses stratégies ironiques, c'est-à-dire à sa mise en forme d'une conscience universelle. Ici, quelques remarques s'imposent, puisque le choix de situer la narration à l'échelle de ce que Blais a appelé l'« enchaînement de toutes nos vies et consciences » (2005a, p. 18) a des implications importantes. Au sein d'une telle forme narrative, le temps, l'histoire et l'ensemble des objets et des voix de l'univers romanesque apparaissent d'abord en leur qualité de *faits de conscience*. Dans la trilogie *Soifs*, autrement dit, le monde représenté est saisi en premier lieu comme objet de pensée et, en tant que tel, tout ce qui le constitue est susceptible de reformulations constantes²¹. Nous pouvons encore mesurer ici ce qui relève d'une épistémologie proche de celle que préconisait Schlegel et distingue, par le fait même, l'ironie romanesque de l'ironie romantique selon ses acceptions courantes. En effet, si cette conscience est universelle parce qu'elle enchaîne toutes les vies et consciences, nous pouvons penser que la narration vise la représentation d'une sorte de conscience totale de soi de l'humanité et que, de ce point de vue, le but de sa réflexion serait l'atteinte d'une pleine connaissance d'un soi collectif ou, en termes schlegéliens, d'une omniscience. La voix narrative ne se préoccupe pas de nier ou de valider la réalité du monde représenté – elle n'a que faire d'une quelconque hypothèse solipsiste, ne doutant jamais de la réalité de l'oppression. Elle vise plutôt à saisir l'expérience et le réel comme objets de pensée de façon à inviter à une réflexion en commun. Ses jeux incessants de trompe-l'œil, qui déplacent toujours la perspective et opèrent la défamiliarisation, marquent le repositionnement en continu des éléments de son univers, grâce auquel la conscience narrative dialogue avec ses voix et interpelle son lecteur.

²¹ Il vaut la peine de rappeler cette phrase énigmatique de Blais selon laquelle ses personnages sont tous doués « d'une conscience minime ou souveraine qui leur permet de sentir le passage de la vie comme étant *un acte de réflexion* » (2005a, p. 18; nous soulignons).

Si cette recherche de l'omniscience découle d'un impératif moral, c'est notamment parce que la conscience universelle de la trilogie est *menacée*. Pensons à l'étonnante formule de Justin qu'évoque Caroline lorsqu'elle songe aux photographes journalistes qui assurent la continuité de la mémoire du monde, formule selon laquelle nous assistons à « une détérioration de la conscience universelle » (DFL, p. 179). Il se pourrait, en effet, que ce soit précisément contre une telle menace que luttent les juifs errants de la trilogie. En tant qu'hypothèse de ce qui est en jeu dans le combat contre l'effacement des traces, ce risque de détérioration de la conscience qui, virtuellement, possède tout le temps et tout l'espace (*all time – all space – is mine*) peut éclairer certaines réflexions énigmatiques, comme celle selon laquelle chaque femme artiste enfermée avec Caroline « se souvient davantage de son maître que de son propre nom » (ACD, p. 193); ou encore celle où il est question, dans le monologue de Renata, des femmes victimes d'agression qui « se souvenaient du moment de leur disparition » (S, p. 232). Ces femmes menacées, qui, elles aussi, peuplent et possèdent la conscience universelle, sont devenues évanescences. Elles commencent à s'effacer et courent le risque ainsi de s'oublier. Or, si elles s'oublient de façon définitive, c'est l'humanité qui s'oublie en s'empêchant d'atteindre la pleine conscience à travers une remémoration totale qui serait, nous l'avons vu avec Benjamin, la seule forme de rédemption possible. Ainsi, à l'échelle de cette conscience menacée, tous sont responsables, car il en va toujours de nous-mêmes. Comme chez Benjamin, le Messie est collectif. Nous verrons, du reste, dans la suite de ce chapitre en quoi les représentations du temps concourent à inscrire la démarche de remémoration dans la visée d'un temps de la « mémoire totale », de laquelle dépend la recherche des traces d'un temps messianique.

4.8 Notes sur le temps romanesque II : Entre « un passé figé et un avenir incertain »?

Au chapitre portant sur les structures narratives et formelles, nous avons abordé la question du temps narratif en fonction des catégories proposées par

Gérard Genette dans *Figures III*. Ayant analysé les représentations du temps à l'échelle des perspectives individuelles des personnages, nous avons été amenée à faire état de la difficulté que semblent éprouver ceux-ci à concilier ce que Paul Ricœur a appelé le « temps objectif » ou le temps du monde et le « temps phénoménologique », c'est-à-dire le temps subjectif du vécu. Nous avons proposé que les personnages se trouvent pris du côté de la distension de l'âme, selon la perspective augustinienne que reprend Ricœur. Absorbés par un temps « circulaire » déterminé par la tension entre attente, attention et souvenir, ils n'arrivent pas à s'inscrire dans un temps de la succession. Selon la formule empruntée à Marie Couillard, cela s'expliquerait, du moins en partie, par le fait que chacun se trouve coincé entre un « passé figé et un avenir incertain ». Pour les personnages, cet état des choses est vraisemblablement lié à l'obsédant besoin de restitution d'un passé qui menace toujours de leur échapper.

Mais d'autres éléments qui n'ont pas encore été abordés contribuent à l'indétermination du temps narratif. Ils nous permettront d'approfondir ici la réflexion sur le temps romanesque en quittant les perspectives individuelles pour nous placer du point de vue de la voix narrative. Parmi ces éléments, le plus important est sans doute l'usage des temps verbaux. Le récit, narré au passé, en compte quatre principaux, soit l'imparfait, le passé simple, le plus-que-parfait et le conditionnel passé, bien que, de façon surprenante eu égard aux formes plus traditionnelles du récit, le passé simple soit relativement peu fréquent. Les romans de la trilogie sont nettement dominés par l'imparfait, lequel est le plus souvent utilisé selon sa valeur générale, à savoir celle d'un temps qui « montre un fait en train de se dérouler dans une portion du passé, mais sans faire voir le début ni la fin du fait²² ». Le verbe à l'imparfait s'accompagne très souvent, on le sait, d'un second verbe au passé simple ou au passé composé qui exprime un fait complètement achevé : « je marchais lorsque j'ai rencontré... »; « nous allions partir au moment où la foudre frappa... ». La durée inachevée de l'imparfait prépare le plus souvent à

²² Selon la *Nouvelle grammaire française* de Grevisse et Goose.

l'échelle de la phrase ou du récit l'action ou l'événement qu'il encadre et par rapport auquel son usage se motive. Or, utilisant très peu le passé simple, la narration de la trilogie *Soifs* situe l'essentiel de son « action » dans un temps du passé où domine l'inachèvement, comme si le temps du récit était continuellement suspendu entre un passé irrésolu qu'on n'arrive pas à quitter et l'attente ou l'appréhension de la suite. La fréquence avec laquelle la narration emploie la formule « pensait [un tel] » est à cet égard significative, car elle laisse le lecteur en suspens, comme s'il était en permanence dans l'attente de l'événement qui fermera la parenthèse ouverte on ne sait quand. De ce point de vue, la formule de Marie Couillard semble très juste et il y aurait même lieu de surenchérir : non seulement les voix sont-elles prises entre passé figé et avenir incertain, elles ne se raccordent – peut-être par voie de conséquence – à aucun présent et semblent ne pas avoir de prise sur le monde, comme si, d'une part, elles étaient prisonnières de leurs consciences, de leurs mémoires et de leurs hantises, et, d'autre part, elles ne pouvaient attester de la réalité de ce qu'elles perçoivent²³. Si nous nous plaçons du point de vue de la conscience universelle, il est possible de faire une lecture semblable : la perte de repères que signale l'indétermination des temps verbaux peut apparaître comme le symptôme d'une détérioration et de la lutte pour la préservation des traces qui risquent à tout moment de disparaître, de s'oublier, laissant l'avenir tout aussi incertain.

Toutefois, ici comme ailleurs, l'ambiguïté a une fonction épistémologique. L'indétermination contribue à faire éclater le temps de l'horloge ou du récit de façon à permettre la juxtaposition et le télescopage de temporalités différentes. Si la conscience narrative a un caractère mystique, c'est aussi à cause des effets de suspens que crée la récurrence d'un imparfait jamais achevé, dans la mesure où celui-ci laisse la voie ouverte à une multitude de débuts et de suites possibles et nous reporte ainsi plus aisément vers l'espace derrière. La possibilité d'une infinité

²³ Un tel constat correspond, au demeurant, au symptôme d'une crise moderne de la subjectivité fréquemment mise en scène par les différents modes de représentation de la vie psychique dans le roman.

de reformulations des objets de la réflexion narrative dépend *aussi* de l'indétermination des temps verbaux.

Par ailleurs, le curieux traitement des quelques événements qui ponctuent la narration contribue largement à maintenir l'ambiguïté, et ce, même lorsqu'ils sont narrés au passé simple. Au premier abord, ce traitement semble corroborer l'hypothèse d'un temps suspendu sans prise sur le monde, dans la mesure où l'événement qui aurait le potentiel de briser la durée est rapporté par le biais de formules abstraites et ambiguës qui semblent systématiquement ne le révéler que pour mieux l'escamoter. On l'a déjà vu en ce qui concerne l'écrasement de l'avion de Jessica (voir *supra*, p. 209-210), où la narration détourne l'attention de la scène pour nous contraindre à regarder les spectateurs regarder l'événement. C'est le cas aussi du récit de l'altercation entre Carlos et Lazaro au début du deuxième volet. Jusqu'au moment de la rencontre des deux personnages, la narration épouse le point de vue de Lazaro, mais dès que le cours des événements s'accélère, elle se trouve soudain dans une sorte d'espace aveugle entre les deux personnages :

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)

Si la narration semble ici vouloir adopter le point de vue de Carlos en insistant sur le fait que les « tumultes et cris » s'accumulent autour de ce personnage, la phrase prononcée par Lazaro semble indiquer un retour bref à la perspective de ce dernier, dans la mesure où le vrombissement des avions empêche Carlos d'entendre les mots de son ancien ami. Mais l'usage de l'article indéfini au moment critique de la détonation « d'un fusil » rend la perspective narrative très incertaine, jusqu'au moment où elle relate de nouveau la pensée de Carlos. Ainsi, en tant que lecteurs, nous n'avons rien « vu » de l'événement. Tout au plus avons-nous vu la peur de

Polly au moment où elle s'enfuyait, mais par la suite, nous sommes aveugles et nous n'entendons que du bruit.

Dans le deuxième volet, toujours, au moment où le « malfaiteur » crève les pneus de Samuel à New York, la narration adopte encore cette 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 temps de futur du passé, 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 – c'est-à-dire dans le « présent » de l'événement – raconté selon une perspective ambiguë (qui parle?), pour se terminer après l'événement, dans une formule qui accentue son achèvement par l'usage du plus-que-parfait. L'étrangeté de cette pirouette de la temporalité verbale témoigne de l'insistance avec laquelle la narration cherche en effet à détourner l'attention de ce qu'on pourrait appeler le « moment événementiel » et à maintenir ainsi une représentation du temps diégétique sinon fluide et inachevée, du moins trop aléatoire pour que le lecteur puisse s'y fixer.

Du reste, 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 l'événement 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). L'infarctus dont est victime Jean-Mathieu est relaté comme suit : « et comment Jean-Mathieu était-il tombé en défaillance, devant ce tableau de Véronèse, comment cela s'expliquait-il que sa canne, soudain, ne fût plus là pour le soutenir, qu'il entendît à ses tempes tous ces murmures

désordonnés » (DFL, p. 148). Dans le troisième volet, enfin, le récit de l'agression sexuelle de Mai 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 des voix individuelles, cet escamotage des événements, surtout dans la mesure où il s'agit d'événements traumatisants, peut certainement s'expliquer à partir d'une sorte d'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.

On repense toutefois à cette formule paradoxale qu'emploie Arnie Graal pour contester le fait que Samuel voudrait identifier de façon très précise l'événement représenté dans sa chorégraphie : « Arnie Graal s'était indigné que Samuel ait eu cette idée d'une continuelle mémoire dans la dramatique actualité du présent » (ACD, p. 226). La représentation chorégraphiée de la chute des corps rappelle certainement l'attaque contre les tours jumelles, mais le chorégraphe choisit une scénographie abstraite pour déjouer les attentes et viser le dépassement de l'expérience individuelle vers une compréhension plus vaste des forces complexes qui régissent l'histoire et l'actualité. L'idée de « dramatique actualité du présent » renvoie ainsi à une conception et à une représentation d'un temps historique toujours ouvert et inachevé, toujours actuel. La « continuelle mémoire », au contraire, est celle d'un temps achevé, aveugle en ce qu'il ne saisit rien des interrelations complexes qui unissent les êtres et les événements.

Si nous les envisageons du point de vue de la conscience narrative, l'escamotage systématique de l'événement et le choix de l'imparfait comme temps verbal principal jouent un rôle analogue. Les quelques formules ambiguës auxquelles sont réduits les récits d'événements les rendent abstraits, mais

n'empêchent pas que les événements eux-mêmes demeurent reconnaissables. Au contraire, dans la mesure où ces formules ont un caractère pour ainsi dire « codé » qui fait appel au « savoir collatéral²⁴ » du lecteur, elles lui permettent 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 Lázaro évoque tous ces faits divers qui relatent de semblables incidents accidentels. Le cas de l'acte de vandalisme perpétré sur la voiture de Samuel devient le symbole des violences que génèrent les inégalités sociales. L'escamotage de l'écrasement de l'avion de Jessica et l'interrogation subséquente sur la nature de ce qui s'est déroulé posent, nous l'avons vu, des questions de responsabilité collective. En ce sens, l'usage de l'imparfait qui met le récit sous le signe de l'inachèvement et l'ambiguïté qui entoure les relations d'événements donnent au temps narratif un caractère ouvert et comme ininterrompu. Celui-ci a pour effet d'accentuer l'entrelacement et l'interdépendance des voix et paraît témoigner ainsi des liens qui unissent le sort des individus à celui de l'humanité toute entière.

Ceci étant dit, il reste que les références plus ou moins directes et explicites à des lieux, à des objets contemporains, à des problèmes d'actualité et à des événements historiques récents placent indéniablement le récit au début du troisième millénaire. La conscience universelle est résolument ancrée dans le contemporain. Les formes qu'elle prête à ses intuitions totalisantes sont, forcément, historiques, au sens où, en tant que conscience actuelle, elle ne saurait qu'être un produit de son époque. Mariant les représentations du monde « visible » du présent et celles du temps derrière, la narration nous place donc toujours à la fois à une époque précise et dans un espace en quelque sorte hors du temps, dans lequel et l'histoire et le temps paraissent profondément malléables.

²⁴ Nous empruntons le terme à la sémiotique peircéenne.

Nous avons vu jusqu'ici plusieurs exemples de cette malléabilité. L'analyse du processus de remémoration historique a permis de dégager des constellations critiques qui, en établissant des filiations insoupçonnées, accentuent, chez des individus vivant à des époques et dans des lieux très différents, la similitude d'expérience et de situation. La narration juxtapose « le monde moderne et l'ancien », témoigne par ses anachronismes d'un mépris de la vraisemblance chronologique, de façon à rejeter en effet toute représentation d'un temps historique achevé, fermé. Tout compte fait, la temporalité romanesque paraît se déployer à la fois sur un axe linéaire et selon un modèle spiralé, se retournant sur lui-même, à la manière des vagues de la mer dans laquelle baigne l'île qu'habitent la majeure partie des personnages de la trilogie.

4.9 L'aube et le temps de la mémoire totale

Les passages où il est question de l'écriture de Valérie nous paraissent fournir des indices des formes que prête la narration à ses intuitions du temps derrière. Valérie, lit-on, se levait vers quatre heures du matin, pour « se retrouver seule à l'extrémité des plages ». Là, « se dessinait peu à peu dans ce calme inhabité des aubes près des océans, dans son esprit qui ne s'agitait plus, la structure de ses livres cent fois élaborée, synthétisée en mille détails, c'était cette pensée d'une philosophe qui se déliait » (ACD, p. 208). Une pareille aube qui va « en s'éternisant comme s'il n'y avait plus de matinée ni de soir » (ACD, p. 233) incite, par ailleurs, le personnage de Mère à se demander si ce n'est pas « pour une heure le commencement du monde », et lui fait penser justement à Valérie « se levant à l'aube pour penser seule à ses livres, seule devant l'océan » (ACD, p. 234). Notre hypothèse est donc que cette image de l'aube « inhabitée » au bord de l'océan, où l'œuvre se déploie dans un temps comme suspendu, agit comme représentation symbolique d'un aspect clé de la temporalité romanesque, révélant le secret du temps derrière l'agitation de surface. Il n'est pas explicitement question, dans ces passages, des vagues, mais on les entend là où la narration évoque les livres cent

fois élaborés de Valérie, et leur caractère régulier et répétitif détermine la nature d'un temps en quelque sorte suspendu entre le « pas encore » et le « toujours déjà », où on ne sait trop si tout est consommé ou si tout est encore possible.

De ce point de vue, l'association de ce temps hors du temps à la pleine possession d'un répertoire de connaissances, d'images – de choses vues – ou de souvenirs est importante. Les moments passés devant l'océan à l'aube sont, pour Valérie, ceux où « l'étendue de ses connaissances n'appartien[nent] qu'à elle » (*ibid.*). Pour Mère, ils sont l'occasion de se demander :

devrait-on dire demain, quand on sait qu'il n'y a qu'aujourd'hui, et cet aujourd'hui Mère le sentit soudain palpable, bien qu'immobilisé comme si elle se trouvait devant un tableau, rien ne se mouvant plus autour d'elle, son cerveau trésorier de ces images intactes. (ACD, p. 233)

Cet « aujourd'hui » n'est pas celui de Tchouan, c'est-à-dire celui qui s'exclut du passé. Il ressemble plutôt au « maintenant » de Pilgrim en ce qu'il évoque l'expérience conçue comme un tout qui échappe au travail du temps, grâce à la mémoire. L'idée d'un trésor d'images intactes s'exprime également, par ailleurs, dans le discours de Caroline. Dans ce cas-ci, toutefois, la tonalité est bien différente, plus anxieuse, mais peut-être d'autant plus révélatrice :

Tous ces portraits que je fis, tout s'imprimant dans la mémoire de mon œil, c'est une photogravure sans fin, trop d'images, de reproductions fidèles, je me revois toujours auprès de l'amant de ma mère dans la chambre, ou avec mon cousin sur le poney, par les bois, en automne, lui qui ne sait rien de moi, cette planche est gravée d'où rien ne peut plus être effacé, ni gestes ni paroles, l'image m'exaspère car elle dure, dure, désordonnée ou cohérente, elle dure, se grave de la phosphorescence du passé, comme du présent, elle me voit avec exactitude comme je la vois. (ACD, p. 158)

L'œuvre d'art, ici la photogravure, devient le symbole d'une *mémoire totale*, un fonds d'images qui s'imbriquent les unes dans les autres de façon tantôt désordonnée, tantôt cohérente. Si, à l'aube, Mère et Valérie possèdent pleinement leurs connaissances, et par le fait même maîtrisent, au moins pour un temps, leur mémoire totale, Caroline est entièrement possédée par ses souvenirs. Il y a là un exemple frappant de dialectique ironique. Grâce à l'idée de la *phosphorescence*,

cette variante dysphorique de l'œuvre synthétisée en mille détails évoque également un temps ininterrompu. Rappelons que ce mot, dans le domaine de la physique, désigne la « propriété qu'ont certains corps d'émettre, sous l'excitation de radiations [...], des radiations de plus grande longueur d'onde (photoluminescence), même après suppression de l'excitation » (*Petit Robert*). Ainsi, la phosphorescence renvoie à une forme de lumière qui passe mais dont quelque chose subsiste. Évoquée fréquemment dans la trilogie²⁵, elle apparaît comme une métaphore du temps derrière et, dans le cas de la réflexion de Caroline, un temps de la remémoration, imprégné d'une lumière diffuse qui fait se joindre et se confondre le passé et le présent : l'image de la photogravure se grave de « la phosphorescence du passé comme du présent » et Caroline ne semble plus savoir si elle regarde ses souvenirs ou, plutôt, si ceux-ci la regardent. Dans le discours du personnage, tous les fils de la mémoire, en effet, s'entremêlent²⁶. Ainsi, dans l'expression dysphorique de la mémoire totale, l'accent est mis sur l'incapacité d'échapper au déluge d'images et d'y retrouver un sens : que l'on pense à Adrien, qui aura passé la trilogie à critiquer l'écriture de Daniel, lui disant de son livre que « tout est là et on ne sait pas pourquoi » (ACD, p. 256).

Si Caroline et Adrien semblent vouloir échapper au déluge d'images, la voix narrative s'appuie, bien sûr, sur cette mémoire totale. En tant que représentation d'une conscience universelle, elle se situe dans cet espace symbolique de l'aube en retrait du temps, autrement dit, dans ce lieu privilégié à partir duquel il devient possible d'épouser du regard le temps et l'histoire. L'aube est donc un moment où,

²⁵ Cf. S, p. 54, 86, 173-174, 255; ACD, p. 110, etc. Lorsque la phosphorescence (ou l'iridescence, qui a une fonction semblable) s'associe aux rêveries de Luc et de Paul, elle semble liée à une volonté d'échapper aux contraintes terrestres – à la maladie, notamment –, et ainsi à une volonté de ne pas reconnaître que tout est consommé. Voir, par exemple, S, p. 173 :

mais il y avait si longtemps que Luc rêvait sur les quais en regardant aborder du grand large les bateaux, sur ces quais où il s'immobilisait, la nuit, dans le sillon vert, phosphorescent, de ses patins, il irait en Australie avec Paul, il serait fermier, marchand de bœufs, éleveur de chevaux, chef de famille, car il fallait dérober de sa vue, [...], ces taches brunes sur le visage.

Elle relèverait donc dans ce cas d'une forme de déni, qui n'est pas incompatible avec l'idée du « temps derrière » que nous évoquons puisque celui-ci est un temps fantasmé.

²⁶ Voir, par exemple, ACD, p. 98, où, notamment, parmi les fantômes du naufrage du bateau esclavagiste l'*Henrietta Marie*, en 1700, se trouve l'esprit du fœtus qu'elle a fait avorter. Voir aussi p. 168-169. Tout au long du roman, d'ailleurs, Caroline confond Harriett, la nourrice qui s'est occupée d'elle lorsqu'elle était enfant, et Miss Désirée, l'infirmière qui la soigne là où elle se trouve (Centre de désintoxication? Maison pour personnes âgées?)

virtuellement, la pleine connaissance de soi est momentanément atteinte, et où il n'y a plus que maintenant. L'océan et le retour incessant des vagues viennent toutefois rappeler que cette suspension temporelle est temporaire et mettent en relief l'incapacité de savoir vraiment de quoi l'avenir sera fait, même si on saisit tout du passé et du présent. En ce sens, la mer est à la fois source d'espoir et de crainte, car d'elle peuvent à tout moment surgir les tempêtes que craint tant Mélanie dans le premier volet, ces tempêtes qui risquent de tout anéantir.

Dans *Écrire des rencontres humaines*, un essai récent de Marie-Claire Blais, publié peu après la parution du deuxième volet de la trilogie, on retrouve en filigrane cette idée d'une sorte de mémoire totale grâce à laquelle rien ne peut se perdre, une mémoire qui permet, à l'artiste notamment, de préserver le passé. En évoquant des femmes artistes connues pendant les années 1960 sur la côte est américaine, Blais utilise des formules comme « rien n'a pu s'enfuir vraiment » ou « tout subsiste dans la clarté du souvenir » (2002, p. 45, 46). L'écriture apparaît comme une façon de consigner le souvenir des personnes connues, mais ceci se fait selon un modèle qui rappelle les visées de l'archétypologie créatrice, en ce qu'il préserve des êtres connus non pas les détails de leur biographie, mais la trace de leur passage et, en quelque sorte, leur humanité : « D'elle aussi tout subsiste dans la clarté du souvenir, car il faudra écrire cette histoire de Sylvia, d'elle pourra naître ou renaître un personnage musicien qui sera tout à tour un homme ou une femme » (2002, p. 46). Ainsi, écrire l'histoire de Sylvia, c'est la faire « renaître » sous les traits d'un personnage fictif qui ne garde d'elle, du moins on le suppose, que bien peu de choses qui puissent rendre l'individu, Sylvia, identifiable dans sa nouvelle incarnation. La mémoire dont il est question ici semble donc encore appartenir à l'espace derrière, celui où se trouve la clé du mystère de cette nature qui nous lie à tous ceux qui nous ont précédés. La vie réécrite de Sylvia se résumera en quelques traits qui, comme c'est le cas en ce qui concerne les récits d'événements de la trilogie, lui permettront d'accéder à une forme de généralité. Sylvia sera le personnage artiste accompli qui doit cesser de pratiquer son art à cause d'un handicap – la Sylvia historique perdait la vue. La filiation, qui passe dans ce cas-ci

du réel à la fiction, accentue ce qui, dans l'expérience de Sylvia, relève d'une condition humaine intemporelle, faisant ainsi de la représentation du personnage le point de cristallisation d'une expérience partagée.

Du reste, des mots étrangement semblables à ceux qu'utilise Blais dans son essai sont attribués dans le deuxième volet de la trilogie à Jean-Mathieu, lorsque ce dernier conteste le pessimisme de Charles :

mais que ne donnerais-je, Charles, pour effacer ces lignes que tu as écrites, où, dis-tu, ces splendeurs de la vie que nous voyons briller d'un éclat si rutilant, la mer en cette journée, le reflet du soir sur mon papier à lettres où la plume d'acier trace des phrases calligraphiées, ainsi, tout ce qui me donne tant de plaisir est déjà corrodé, dis-tu, par ce sel virulent, jusqu'au blanc de la neige, sera terni, ce sont là les erreurs d'une âme dépressive, car ce que je vois de ma fenêtre, Charles, ne peut à ce point disparaître tant que voient mes yeux, *tout est inscription dans le souvenir*, travail de calligraphe, la moindre patte d'oiseau gravant son empreinte dans le sable (DFL, p. 41; nous soulignons).

À la perspective de Charles, selon qui les « splendeurs de la vie » sont une illusion qui masque l'inexorable destruction, Jean-Mathieu oppose la puissance d'une conscience qui possède pleinement sa mémoire et qui préserve ainsi intactes les images au-delà de l'usure du temps. Le privilège de la mémoire totale, dans son pouvoir visionnaire, appartient encore implicitement à l'artiste, dont le travail de « calligraphe » est une force vitale qui lutte contre le dépérissement et la disparition. Selon cette perspective très romantique, l'art apparaît comme le relais de la mémoire des individus mortels, une force qui témoigne de ce qui dure, au-delà des époques, des lieux, de leurs particularités, de leurs mœurs. Si, bien souvent, l'historien analyse les traces pour tâcher de rendre compte de la spécificité d'un événement, d'une époque, l'artiste, du moins c'est ce que semble préconiser Marie-Claire Blais, déchiffre ces traces pour voir en elles l'occasion de synthèses qui visent l'universel.

Ces synthèses donnent lieu, dans la trilogie, à quelques moments d'illumination ou d'intuition d'une totalité salvatrice, comme celui que nous venons de citer. Il s'agit de moments – rares, il est vrai – qui mettent en lumière une sorte

d'élan vital qui survit aux désastres et qui corrige les injustices du sort. Le cas de l'ascendance de Garçon Fleur telle que l'envisage le personnage de Daniel est probant. Cherchant à élucider le mystère de ce jeune pianiste prodige dont les parents étaient des paysans qui ne « connaissaient rien à la musique, et connaissaient tout de l'agriculture » (DFL, p. 144), Daniel est tenté de croire à la transmigration des âmes. Son idée d'une âme réincarnée relève d'une sorte de filiation messianique :

si la théorie de Rodrigo sur l'âme réincarnée était juste, si Rodrigo lui-même, dans sa continuité têtue, prolongeait les rimes du poète Pedro López de Ayala mort en 1407, si nos vies n'étaient que ces chaînes d'assourdissants miracles, pourquoi Garçon Fleur né en Alabama n'eût-il pas été l'héritier du vague à l'âme du blues qu'il rajeunissait de sa percutante cadence enjouée, tout en étant le fils libéré dans le nouveau millénaire de l'un de ces enfants de Bach, l'un des moins aimés peut-être, Wilhelm Friedemann dont le génie, dans son invention de la forme d'une sonate, n'avait pas été reconnu, ce fils au caractère insondable et sombre, le plus inapte au bonheur, qui mourut misérable, [...], fils renié de la réussite, bien que prodigieusement doué, pourquoi n'eût-il pas transmis, avec ses connaissances mélodiques, son âme immédiate et éternelle à ce Garçon Fleur si bien disposé à la prendre, dans une détente que Wilhelm n'avait jamais connue (DFL, p. 145-146)?

Garçon Fleur libérerait ainsi le potentiel de Wilhelm Friedemann Bach à une époque où les conditions auraient permis que son génie soit reconnu. La « lutte » de ce fils aîné de Bach n'aura pas été en pure perte, puisqu'elle s'incarne en une « image du passé » que l'écrivain Daniel parvient à saisir, et à travers cette image, la vie humaine lui semble constituée de « chaînes d'assourdissants miracles ». L'usage des qualificatifs « immédiate et éternelle » pour décrire l'« âme » de Wilhelm Friedemann porte d'ailleurs à réfléchir, dans la mesure où il suggère une conception mystique de l'âme selon laquelle celle-ci serait une entité rôdant tout près de nous comme une force qui investit tour à tour des corps différents. Dans son immédiateté éternelle, cependant, l'âme du fils de Bach est peut-être avant tout un autre indice du temps de la mémoire totale et de la visée de la conscience universelle. La filiation de Wilhelm Friedemann à Garçon Fleur est messianique car elle représente un pas de plus vers la pleine conscience de soi de l'humanité. Si,

toutefois, le mouvement est salvateur dans le cas de Garçon Fleur, nous retrouverons plus loin la même sorte de transmigration sous la forme d'une présence néfaste.

Ailleurs, l'illumination passe par la révélation d'une inaliénable « sensualité de vivre » ou d'une « victoire de l'amour », malgré l'ampleur des désastres. Caroline se souvient d'un moment d'extase connu en Europe peu après la fin de la Deuxième Guerre mondiale :

En cette Europe sombre, ruinée, j'entendis un chœur de voix d'une telle intensité jubilatoire que je m'immobilisai, dans cette rue où il faisait si obscur et froid, je vis par l'ancre d'un immeuble détruit un escalier qui menait à une Académie de musique, le maître de musique était une femme, elle se laissait irrésistiblement emporter tout en souriant à ses élèves, les guidant de sa baguette d'une main volontaire, c'était une répétition générale de *Così fan tutte* par de très jeunes gens dont les voix semblaient déjà rondes, parfaites, des notes de joie s'écoulaient dans cette nuit glaciale, [...], on en oubliait la platitude du livret de l'opéra, [...], pour n'entendre que ces chants d'amour et de désir, [...], ceux qui avaient brûlé la terre par la haine, la vengeance, n'étaient plus, chacun, chacune bondissait joyeusement sur la scène, exprimant dans de délicieux fracas sa sensualité de vivre. (ACD, p. 60-61)

Cette scène est d'autant plus improbable qu'elle se déroule dans un décor dont toutes les épithètes – sombre, ruinée, obscur, froid, détruit, glaciale – rappellent avec insistance non seulement les traces de la guerre qui vient de se terminer, mais également les difficultés connues en hiver par les habitants d'une ville dont les immeubles et les infrastructures ont largement été détruits. L'« intensité jubilatoire » rappelle par ailleurs l'amalgame qu'opère Franz dans son orchestration de la *Grande Messe des morts* et de *L'Enfance du Christ* de Berlioz sur fond d'images de la guerre de Bosnie. Devant les images de cathédrales et de bibliothèques en flammes, « on écoutait pourtant cette musique de Berlioz comme si elle fût dans sa substance, sa riche invention vocale et orchestrale, le triomphe de la vie, la victoire de l'amour sur le néant » (DFL, p. 124-125). Ce triomphe de la vie qui passe de nouveau par l'art paraît témoigner des forces salvatrices qui survivent toujours aux œuvres de destruction, malgré la présence trop immédiate pour que quiconque puisse les oublier des décombres des guerres. Ces passages permettent un instant

de croire que l'amour et la sensualité de vivre qui rassemblent et préservent de l'anéantissement sont la véritable continuité, celle que la violence meurtrière ne saurait qu'interrompre momentanément.

Par ailleurs, vu l'importance symbolique dans la trilogie de l'aube en tant que moment où le temps chronologique est suspendu et où l'on accède virtuellement à la pleine conscience de soi, il est significatif que l'amour soit décrit par Charles, le vieux poète ascétique qui connaît soudain la passion, comme

l'aube et ses fontaines étanchant toute soif, au-delà de cette Porte de l'Enfer que le peintre Botticelli sut peindre comme s'il avait été parmi nous, vivants de l'immense chute, tombant les uns sur les autres des murs dont nous nous croyions abrités. (ACD, p. 295)

L'amour et la sensualité de vivre, l'espoir qui survit aux désastres et la chaîne d'assourdissants miracles qui passe du fils de Bach à Garçon Fleur ont comme l'aube cette capacité d'échapper (si ce n'est que provisoirement) au temps de la dégénérescence d'un monde qui semble courir irrémédiablement à sa perte. Ils affirment ainsi un temps autre, de qualité messianique en ce qu'il apparaît comme une totalité salvatrice, un temps de la vie triomphante grâce auquel rien n'est encore joué, où la rédemption est toujours possible.

Toutefois, la mémoire totale et son ensemble de connaissances intactes qui font en sorte que « rien n'a pu s'enfuir vraiment » impliquent la conscience d'un envers du temps mystique salvateur, celle d'un temps funeste, dans lequel tout est consommé. La crainte de la destruction ultime l'emporte souvent sur la croyance en une forme de rédemption; la mort est toujours l'issue la plus certaine. Ainsi, le bonheur que connaît la famille de Valérie lui semble

le résultat de ce temps de paix si peu sûr, menaçant, malgré tout une famille très heureuse, oui, mais si s'ouvrait la brèche d'où ceux qui ne reconnaissent pas aujourd'hui leur culpabilité pourraient surgir, ne serions-nous pas anéantis comme l'ont été les miens. (ACD, p. 267)

Nous retrouvons ici, de façon un peu détournée, l'idée voulant que les âmes soient une présence « immédiate et éternelle » autour des vivants. Les puissances néfastes veillent auprès des êtres qui ne sentent pas leurs liens avec ceux qui les

ont précédés et qui sont inconscients de leur responsabilité. Il suffirait de peu de choses pour que s'ouvre la brèche grâce à laquelle ces puissances se déchaîneraient de nouveau.

Mais c'est dans le discours de Daniel que ce mysticisme de la transmigration délétère trouve son expression la plus saisissante. Obsédé par des questions d'innocence et de culpabilité, le personnage évoque à répétition dans son manuscrit, *Étranges Années*, ces êtres qu'il conçoit comme des âmes damnées refusées partout, en enfer comme au paradis, malgré leur innocence, à la façon des âmes séjournant dans les limbes de l'Enfer de Dante, avec lesquelles elles se confondent. Il s'agit d'enfants nés de parents damnés, ceux de Goebbels ou de parents sidéens, ou alors du chien de Hitler. Condamnés injustement, ils se muent en puissances néfastes qui rôdent parmi les vivants. Nous citons assez longuement ces passages pour témoigner de l'insistance avec laquelle le personnage présente ces âmes comme des entités portées par l'air ou par l'eau :

[le] bateau [de Samuel] fendait les vagues, par de beaux matins ensoleillés, avec un enfant à son bord, le cercle de Dante, le cercle des damnés soulevait aussi les vagues, autour du bateau de Samuel qui était heureux, innocent et n'en savait rien, [...], mais sans doute, comme l'avait écrit Daniel, qu'à ces étages, ces cercles de l'Inferno circulaient dans les vagues noires des âmes innocentes, [...], le manuscrit des *Étranges Années* débordait d'eux tous, de ceux qui avaient été refusés aux portes de l'enfer, car plusieurs âmes n'y entraient pas, disait Daniel, dans son livre, [...], que faire des enfants de Goebbels comme du chien de Hitler, leur enfer n'avait-il pas été de naître entre les mains de leurs bourreaux, nul n'avait pitié des âmes innocentes nées de la damnation, [...], et n'étaient-ils pas comme ces multitudes de Dante, refoulées aux portes de l'enfer, que Daniel arrachait des plaintes et des cris, car il était à craindre, avait-il écrit, qu'interdites au seuil de l'enfer comme du paradis qui jamais n'avait pu être conquis, ces âmes, celles du chien, des enfants témoins de ces atroces événements, ne reviennent, dans leur déception, qu'on ne se mît à les croiser aujourd'hui parmi ces ombres vengeresses, initiées avant leur naissance sur la terre au crime, empoisonnées avant leur croissance, ces corps, avait écrit Daniel, n'étaient-ils pas les corps, les âmes ruinés dont parlait Dante, mais par quelle malédiction peut-être d'ordre divin ces âmes avaient-elles ainsi porté la calamité, elles qui étaient innocentes, car autour du bateau de Samuel, fendant les vagues, d'autres vagues noires prenaient le large, l'estuaire, le golfe en étaient envahis, ces âmes étaient ces mêmes anges de jadis

étouffant sous les eaux ternies des marais, des marécages, dans la stagnation des étangs boueux, innocentes, [...], ainsi s'en allaient et se dispersaient dans l'air les âmes ruinées, pensait Daniel, ces âmes repoussées aux portes de l'Enfer de Dante, aux portes des cités épidémiques, la multitude des orphelins contagieux dont les mères étaient déjà décédées rôdait sans soins, sans gîte dans les villes de New York, San Juan, Porto Rico, que faire de tant d'orphelins condamnés, morts entre les vivants, [...], car ils étaient les damnés de la terre, et se désintégraient les âmes de ces orphelins dans l'air empesté de tous les désastres. (S, p. 221-225)

Nous retrouvons dans ce passage l'idée évoquée plus haut des âmes ruinées se dispersant dans l'air et dans l'eau qui, ici, « empestent » l'air et rendent les vagues noires, ternissent les eaux des marais et des étangs. En devenant des ombres évanescences nées de l'oubli, elles incarnent les puissances néfastes qui mènent à la détérioration de la conscience universelle. Au lieu de disparaître, elles se muent en inconscience destructrice, survivant comme ombre ou trace à peine perceptible de ce qui pourrait à tout moment surgir de la brèche que craint Valérie. Ces âmes innocentes damnées avant leur naissance, celles d'aujourd'hui comme celles d'hier, sont d'ailleurs toujours les mêmes : les orphelins de parents sidéens, morts parmi les vivants, les enfants de Goebbels et le chien de Hitler sont « ces anges de jadis », les âmes ruinées « dont parlait Dante ». Il y a là, en effet, une continuité qui représente véritablement l'envers de la transmission rédemptrice de l'âme du fils de Bach à Garçon Fleur : c'est le cycle infernal dans lequel se trouvent « les damnés de la terre », qu'on ne peut ignorer impunément, car les âmes rôdant dans les vagues, dans l'air investissent les « ombres vengeresses, initiées [elles aussi] avant leur naissance sur la terre au crime ». Précisons que, dans le premier volet, les expressions « ombres », « l'Ombre » ou les « enfants de l'Ombre » réfèrent le plus souvent aux membres du KKK et aux néo-nazis.

Dans le troisième volet, l'idée de puissances néfastes présentes dans l'air et responsables de la perpétuation d'atrocités est encore reprise dans le discours de Daniel, qui cherche à comprendre, cette fois-ci, le meurtre violent commis par Derek et Alex, deux enfants de chœur à l'air angélique, qui ont assassiné leur père à coups de bâton de baseball :

[Daniel] se sentait compressé par son livre, songeant que si l'on pouvait innocenter le chien de Hitler, déclarer innocents aussi les enfants de dignitaires réprouvés, où irait la féconde infamie de ces pères, car elle serait inexpugnable, influençant plusieurs générations, soudain elle serait hébergée, comme des poussières d'atome dans le vent, aussi nocives, dans le cœur de deux jeunes garçons, Alex, douze ans, et son frère Derek, treize ans, pieux enfants des messes, des sacristies, qu'avaient-ils fait, [...], mais l'inexpugnable infamie les avait touchés, [...], qui étaient Derek, Alex, sinon un cloaque, leurs âmes servant de dépôt aux immondices du passé, celles des pères nazis et tortionnaires dont se perpétuait l'ouvrage, Derek, Alex, cravate grise sur chemise blanche, et leurs angéliques visages mensongers, un cloaque, leurs deux âmes engourdies par la cruauté, ne fallait-il pas les innocenter aux aussi. (ACD, p. 108-110)

La question de l'éventuelle innocence de ces garçons touchés par l'« inexpugnable infamie » hébergée dans l'air – et qui, pourtant, ne connaissent vraisemblablement rien ou presque des nazis tortionnaires – fait écho à l'idée exprimée dans le passage précédent selon laquelle la malédiction que subissent les âmes ruinées innocentes est peut-être d'ordre divin. Nous avons vu que le thème des puissances néfastes participe de la représentation d'une conscience universelle menacée que nous devons à tout prix préserver dans la mesure où la rédemption dépend de ce que rien ne soit perdu. Cependant, la question de la malédiction divine qui condamne avant la naissance pose le problème autrement, en mettant de l'avant l'hypothèse d'une présence de forces qui imposent leur volonté aux humains et face auxquelles tous les efforts sont vains.

À cet égard, la représentation d'ordre mystique des âmes comme des forces salvatrices ou néfastes qui habitent l'espace autour des vivants témoigne *aussi* d'un questionnement qui s'énonce en termes religieux. Celui-ci oppose, d'une part, la représentation d'un temps messianique, dans lequel l'humanité a les attributs de la divinité en ce sens qu'elle possède la capacité d'œuvrer à son propre salut – selon Frédéric, « l'univers est plein de cette sainteté méconnue des hommes, une sainteté profane, et divine » (S, p. 293-294) –, et, d'autre part, un temps où tout est décidé d'avance par un « Dieu » indifférent ou malveillant. Dans la trilogie, Dieu, quand il n'est pas mort, est souvent froid et cruel. Frédéric, toujours, le vieil artiste souffrant de la maladie d'Alzheimer, lui reproche sa froideur : « Dieu est trop froid pour moi »

(S, p. 243), dit-il, de même que « lorsque j'eus seize ans, j'eus la preuve formelle de la froideur de Dieu » (S, p. 244), et il évoque plus loin les signes « de la froideur de Dieu à l'égard des hommes » (S, p. 289). Mère, nous l'avons vu, qualifie l'accident dans les Pyrénées où un autocar a fauché une jeune communiant(e) tantôt de « calamité conçue par le Ciel » (DFL, p. 18), tantôt de « crime de Dieu » (ACD, p. 43). La divinité méchante pourrait être à envisager, en fait, comme le symbole d'un temps sur lequel l'humanité n'aurait plus aucune prise, d'un temps où tout est consommé²⁷. Elle rappelle à tout le moins l'idée du destin tragique, inaltérable parce que commandé par les dieux, et fait songer ainsi aux récits mythiques de l'Antiquité, où les efforts de ceux qui cherchent à échapper aux prophéties des oracles ne contribuent qu'à sceller leur condamnation.

Le rapport au temps et à la mémoire totale dans la trilogie est, somme toute, déterminé par une alternance entre le rêve de salut ou la « sensualité de vivre » et un désespoir fataliste. En ce sens, il est intéressant de noter que les personnages qui n'arrivent pas à épouser le pôle positif, enthousiaste, de l'alternance, ne posent pas le même regard que les autres (c'est-à-dire que Daniel, Suzanne, Mère, Nora, etc.) sur la mer à l'aube, vers la fin du troisième volet. Si la mer symbolise en effet l'avenir, les réflexions que se fait Olivier en la contemplant témoignent de son incapacité à se représenter le futur en termes de synthèse avec le passé et le présent. Là où Valérie et Mère épousent du regard la mer et l'horizon avec un répertoire de connaissances « intactes » et envisagent l'avenir dans un rapport de continuité avec ce qui précède, Olivier le voit comme une suite des choses qui surviendra *malgré* le passé. Le personnage « toujours dans la fureur du passé » se dit en cette aube « qu'il y a l'avenir », mais c'est un futur qu'il met aussitôt sous le signe de la survie, en ajoutant qu'« il y a toujours un avenir pendant que nous vivons ». Et s'il éprouve « une sorte de contentement de vivre », ce sentiment

²⁷ La divinité méchante fait encore penser à Pilgrim, qui déclare que « All of [that which was holy is] gone and only one deaf God, who cannot see, remains – claiming all of creation as His own » (P, p. 432). Dans ce cas, aussi, la question se pose dans les termes d'une opposition entre un dieu indifférent et l'humanité qui aurait les attributs de la divinité, puisque Pilgrim termine sa réflexion en dénonçant la dévotion que vouent les humains à ce dieu, dans la mesure où ce même sentiment, reporté vers leurs consoeurs et confrères pourrait assurer la survie de tous.

légèrement coupable survient en dépit du passé, « sans que ce soit de l'oubli ou un effacement de la mémoire » (ACD, p. 284). En d'autres termes, l'aube pour Olivier est un sursis, alors que dans le discours de Mère et dans l'écriture de Valérie, il s'agit d'une porte ouverte sur l'espace et sur le temps « derrière ».

Pour sa part, le personnage de Lazaro, dans son embarcation sur l'eau, tourne le dos à la mer pour « fix[er] le rivage, de ses yeux dont le regard [est] renfermé, fuyant ces ombres là-bas, ces personnages qui attendent » (ACD, p. 282). On notera que ce passage fournit l'une des rares marques explicites d'une distance narrative par rapport à l'attitude du personnage, car il est invraisemblable que Lazaro pense de lui-même qu'il s'aveugle sur ce qui se passe autour de lui. Cette distance permet ici d'opposer ironiquement la perspective de Lazaro, qui préconise, du reste, l'effacement de la mémoire²⁸, à celle des personnages qui valorisent la remémoration : le dos tourné à l'avenir et le refus de voir dans le présent témoignent résolument de l'incapacité de synthèse de ce personnage²⁹.

4.10 Adrien, l'amour et la primauté de l'art

Si le livre de Daniel agit en effet comme une mise en abyme de la trilogie et de la démarche de remémoration qui détermine la quête des personnages, l'incapacité d'Adrien de comprendre ce qui se joue dans ce texte semble faire du personnage le modèle de ceux pour qui, dans les termes de Schlegel, l'ironie « même ouvertement avouée, demeure une énigme ». Il est de ceux qui se « fâchent pressentant qu'ils pourraient bien [se] trouver inclus » dans une ironie dont les règles leur échappent. Ne parvenant pas à saisir pourquoi « tout est là », Adrien ressent « une sorte vexation en [...] lisant » le livre de Daniel. Il ne comprend pas les

²⁸ Voir ACD, p. 280, où Caridad s'inquiète de la destruction des sites archéologiques : « ils vont détruire toutes les splendeurs de l'Antiquité, et ce fut ainsi à Sarajevo, les œuvres antiques sont tuées comme ils tuent les chevaux, rien, rien ne subsistera, et comment l'humanité pourra-t-elle se souvenir, [...], mais Lazaro pensait que ce souvenir de l'humanité devait se perdre, être incendié lui aussi ».

²⁹ Remarquons au passage que la posture physique du personnage, qui fixe le rivage le dos tourné à « l'avenir », rappelle curieusement celle de l'ange de Klee tel que vu par Benjamin dans sa célèbre Thèse IX...

principes qui déterminent la structure narrative, la démarche de remémoration et la volonté de faire ressortir le réseau de liens occultes qui unissent les êtres humains :

on se perd dans votre livre labyrinthique comme dans les dédales des églises du Moyen Âge, on ne peut trouver d'issue, vous sautez d'un sujet à l'autre au point que l'on ne peut plus s'orienter, comme dans ces constructions tout en méandres, en chemins qui s'entrelacent³⁰. (ACD, p. 256)

Sans doute n'est-il pas étonnant, par conséquent, qu'Adrien vive l'aube au bord de la mer comme une menace, « enfonçant son chapeau contre les effets du soleil jusqu'à son nez, bien que si tôt, au lever du jour, il y eût peu de soleil » (*ibid.*). Résolument incapable de synthèse poétique, son appréhension de l'hiatus temporel que symbolise l'aube est l'envers de celle de Mère, qui, on se le rappelle, se demandait si c'était pour une heure « le commencement du monde ». En commentant la peinture de Seurat qui représente, à ses yeux, « l'angoisse du temps arrêté qui se dissout lentement dans une bruine rousse, dans son tableau *Un dimanche à la Grande Jatte* », il compare l'art du peintre à « cette même dissolution du temps que nous ressentons ce matin, tous ensemble bientôt près de la mer, aube ou matin le temps déjà nous devance » (ACD, p. 256-257). Que l'effet de mise en suspens du temps soit pour Adrien une dissolution ou un leurre, dans la mesure où le temps « nous devance », témoigne de son incapacité à appréhender le temps autrement que comme une succession de moments sur laquelle il n'a aucune prise.

Si Adrien représente, en effet, le modèle du critique incapable de comprendre (durablement) ce qui se joue dans la trilogie, son discours apparaît, par la négative, comme une clé de lecture importante. De manière générale, ce discours trahit le fait que le personnage refuse d'admettre l'ambiguïté et le mystère. Il méprise les séances de spiritisme auxquelles se livraient par le passé Suzanne (son épouse), Charles et Frédéric, et son scepticisme à leur égard n'est pas anodin si nous tenons compte du fait que ces séances se voulaient une reconnaissance de la

³⁰ Il était pourtant impossible de se perdre dans les dédales des églises du Moyen Âge, puisqu'il s'agissait de labyrinthes à voie unique, sans chemins « qui s'entrelacent », justement.

« communication qui existerait toujours entre les vivants et les morts » (S, p. 276). Le contact avec les esprits est perçu ici comme une façon de se mettre à l'écoute de l'appel des générations passées, en tendant explicitement vers l'espace derrière. Adrien rejette d'ailleurs catégoriquement la réflexion spirituelle de Suzanne et, en vieillissant, il épouse des positions de plus en plus tranchées, comme en témoigne une réflexion qui survient vers la fin du troisième tome :

nous avons dans cette ville toutes sortes de couples assortis, et autant de sortes de mariages, tu connais ma tolérance à ce sujet, et même parmi nos amis, nos proches, mais ce couple solennel que forment l'homme et la femme, la célébration de cette union par le mariage, n'est-ce pas la relation la plus fortement établie, inébranlable, l'union la plus naturellement convaincante. (ACD, p. 254)

Dans l'univers romantique de la trilogie, ce personnage borné qui réduit la connaissance au domaine de l'observable et refuse d'admettre le sentiment ou l'intuition de l'absolu dans sa démarche incarne une sorte de pôle négatif de l'ironie. En ce sens, il est destiné à être confondu et dépassé, au double sens du terme, par les personnages plus enclins à faire une place au mystère et à « l'inspiration poétique ». On se rappellera que pour Schlegel l'amour et l'amitié sont, de manière à la fois concrète et symbolique, des principes synthétiques fondamentaux par lesquels advient le cheminement infini qu'est la poésie universelle progressive : « la poésie romantique est parmi les arts ce que le *Witz* est à la philosophie, ce que la société, les relations, l'amitié et l'amour sont dans la vie », écrivait-il dans le fragment 116 de l'*Athenaeum*. Cette perspective trouve des échos saisissants dans le discours de Suzanne qui se moque des propos moralisateurs de son mari et se remémore les premiers jours de leur relation, vingt ans plus tôt, quand Adrien avait « proclamé [...] la liberté de leur concubinage, se ralliant ainsi à tous les couples marginaux » : « c'était, pensait Suzanne, que l'amour était une inspiration aussi subite que l'inspiration poétique, un état d'éveil à la connaissance auquel on ne devait pas résister » (*ibid.*). Une telle vision de l'amour et de la poésie amène le personnage à voir d'un œil favorable la relation passionnelle qui unit Charles et le jeune Cyril, relation qu'Adrien méprise :

« comment Charles aurait-il refusé Cyril, qui était cette double inspiration et fécondité, [...], vivre en sol infécond était l'anomalie » (ACD, p. 254-255).

L'amour, le Witz, l'art sont donc des états d'éveil à la connaissance et, s'il faut en croire Suzanne, c'est en eux que résident la fécondité de la pensée et la possibilité du dépassement de soi. C'est pourquoi l'absence d'amour et d'art sont l'anomalie. L'hypothèse sur la primauté de l'art dans la recherche du savoir trouve dans les trois volets de la trilogie plusieurs échos, plus ou moins explicites. Certains ont déjà été évoqués, telle l'idée attribuée à Samuel dans le deuxième volet, selon laquelle la danse était le moyen « de chercher à percer ce mystère d'une incompréhensible nature qui le liait à tous ceux qui l'avaient précédé » (DFL, p. 105); ou encore, de façon plus subtile, la réflexion que se fait Adrien sur l'écriture de Daniel dans le premier volet, pendant un de ses moments de clairvoyance : « comme Max Ernst il assemble des objets, des collages en trompe-l'œil, il a étudié la psychologie, lui aussi, c'est un écrivain de l'occulte » (S, p. 274-275). Dans le même ordre d'idées, à la toute fin du troisième volet, Mélanie explique à sa fille, Mai, que la vision de Franz vient de ce que « c'est un musicien qui a traversé toutes les âmes afin de jouer pour nous cette musique que nous entendons » (ACD, p. 300). Pensons encore à ce passage de Schlegel, extrait du fragment 121 de *l'Athenaeum*, qui porte sur les rapports entre ironie et réflexion philosophique et poétique. Rappelons-le :

Mais se transporter arbitrairement tantôt dans cette sphère tantôt dans cette autre, comme dans un autre monde, et non seulement avec son entendement et son imagination, mais avec toute son âme; [...] chercher et trouver ce qui vous est tout tantôt dans cet individu, tantôt dans celui-là, et oublier délibérément tous les autres : seul le peut un esprit qui contient en quelque sorte une pluralité d'esprits et tout un système de personnes en lui, et dans l'intérieur duquel a grandi et mûri l'univers qui doit, comme on dit, être en germe dans chaque monade. (AL, p. 114)

Chacun des exemples cités prête à l'artiste une capacité d'arriver à une connaissance intime et fondamentale d'autrui dans sa dimension secrète – « occulte » –, dans la mesure où il contient sans doute, justement, « une pluralité d'esprits et tout un système de personnes en lui ». Il ne faut pas comprendre,

toutefois, cette accession à une connaissance intime de l'autre comme une connaissance de la « voix intérieure secrète » de tel ou tel individu, pour reprendre les termes de Jacqueline Viswanathan (1986, p. 92), car, devant cette « psychologie secrète », nous nous trouvons toujours au plus près de l'universel, au cœur de la mythologie réflexive et de sa recherche de points de cristallisation d'un imaginaire ou d'une expérience partagés. C'est peut-être l'un des paradoxes les plus significatifs de l'écriture de Blais dans la trilogie : plus la narration creuse l'intime et met en évidence la pluralité, plus elle cherche à exposer l'unité fondamentale, dans la mesure où la réflexion intime des personnages participe toujours de la conscience universelle.

Quoi qu'il en soit, il n'est pas étonnant, dans la perspective de la trilogie, de voir l'art et l'artiste dépeints, avec plus ou moins d'ironie, en rédempteurs. On se rappellera cette réflexion de Jean-Mathieu que la narration opposait, par un jeu de contiguïté, à la situation des âmes ruinées qui se dispersent « dans l'air empesté de tous les désastres » (S, p. 225) :

l'art, le langage, les lettres triompheraient de tout [semblait dire Gertrude Stein] aux peintres qui la visitaient, et quoi de plus vrai, [...], ils triompheraient de ces odieux et mesquins désordres des hommes, des débauches et des corruptions de leurs guerres. (S, p. 224)

Si l'alternance ironique paraît, ici, modérer l'optimisme naïf des propos de Jean-Mathieu, deux autres passages renforcent, grâce à l'ironie, l'idée de l'art comme vecteur de rédemption. Du moins pouvons-nous les lire ainsi si nous les envisageons dans la perspective du temps messianique de Benjamin. Le premier de ces passages est encore une réflexion attribuée à Jean-Mathieu, qui, devant la déchéance de Frédéric – une incarnation possible de Sylvia? –, songe à l'enfant prodige qu'avait été son ami :

Ce n'est pas ainsi que Frédéric avait vécu, pensait Jean-Mathieu, qui sait si Frédéric, jadis enfant génial, célèbre pour sa virtuosité au piano, tel Paganini au violon, n'avait pas interrompu la dissolution des mondes; invités par les chefs d'État, ils avaient abrégé grâce aux sons de leurs instruments les hostilités entre pays ennemis, quelle douceur passait avec eux sur ces empires des hommes qu'assommait l'usure de la cruauté, en les écoutant

jouer, des dictateurs avaient souri, se leurrant de feinte bonté à quelques instants du déclenchement des maléfices, si la terre ne s'était pas totalement embrasée, c'était à cause d'eux, Frédéric enfant, Paganini, pensait Jean-Mathieu, Dieu avait magnétisé en eux sa minute de distraction qui sauverait peut-être le monde de ce doigt machinal se pressant d'atteindre l'interrupteur, grâce aux mélodies de quelques notes de piano, nous verrions l'aube devancer les plus funestes calamités. (DFL, p. 42)

Il ne serait pas injustifié de lire le double discours ironique de ce passage comme ce par quoi se révèle la conscience qu'a le personnage, ou celle qu'a la narration relatant le discours du personnage, de la naïveté de cette représentation de l'art. En quoi l'émotion que procure le jeu des enfants peut-elle être rédemptrice si elle ne fait qu'interrompre provisoirement la dissolution des mondes et différer le déclenchement de maléfices qui auront nécessairement lieu? À plus forte raison puisqu'elle ne fait rien de mieux qu'amener les dictateurs à se leurrer quelques instants de « feinte bonté »? Mais l'idée selon laquelle Dieu « magnétise » en ces jeunes « sa minute de distraction » qui interrompt le progrès du « doigt machinal » est importante. De façon implicite ici, nous trouvons un motif fréquent dans la trilogie, à savoir celui par lequel la succession d'événements menant aux désastres et, par extension, à la destruction finale est envisagée comme le travail d'une machine qui accomplira de façon mécanique sa tâche si rien ne vient l'interrompre³¹. La cruauté, la haine sont perçues comme des sources d'aliénation qui usent et assomment l'être humain, le réduisent à l'état de machine sans âme. L'émotion esthétique distrait les dictateurs, leur fait retrouver quelques instants des sentiments d'humanité qui, même s'ils sont illusoire, suffisent pour interrompre et peut-être changer la nature du geste machinal. C'est pourquoi l'art et l'artiste ont peut-être déjà sauvé le monde, ou du moins, différé le moment de l'embrasement total.

³¹ Voir, par exemple, DFL, p. 181, où Caroline se représente le journal d'Anne Frank comme un texte « prophétique, presque sacré », dont l'auteure entendait « l'arrivée de la Machine à destruction aux rouages sans bruit »; ou ACD, p. 26, où Mère croit entendre dans les silences de Tchouan « le roulement du monde, [...], c'était un fracas sans mystère qui s'agrippait à vous, [...], le roulement du monde, avec ses frappes, ses chocs, [...], on savait peut-être qu'une infime partie de notre terre était massivement anéantie »; ou encore cette réflexion de Samuel : « ne valait-il pas mieux tout oublier du fonctionnement de cette machine de la grande terreur » (ACD, p. 164).

On connaît la dimension pessimiste de la pensée anti-progressiste de Benjamin, dont l'appel à une révolution menée par le prolétariat « n'est nullement inspiré par un quelconque optimisme sur le comportement des "masses" ou par une confiance dans l'avenir brillant du socialisme ». Il s'agit plutôt, selon le mot de Löwy, d'« un *pari* – au sens de Pascal – sur la possibilité d'une lutte émancipatrice » (AI, p. 13). La révolution, par ailleurs, pourrait bien être un moyen d'interrompre justement la course de « ce doigt machinal se pressant d'atteindre l'interrupteur ». C'est ce que suggère Benjamin dans une note préparatoire :

Marx avait dit que les révolutions sont la locomotive de l'histoire mondiale. Mais peut-être les choses se présentent-elles tout autrement. Il se peut que les révolutions soient l'acte, par l'humanité qui voyage dans ce train, de tirer les freins d'urgence. (AI, p. 78)

Il s'ensuit que les moments de révolte sont, chez Benjamin, non pas le produit d'un progrès de l'humanité, mais plutôt une cassure dans l'histoire. Dans la thèse A, Benjamin écrit que l'historien matérialiste en saisissant la constellation « que sa propre époque forme avec telle époque antérieure [...] fonde ainsi un concept du présent comme "à-présent" [ou temps actuel], dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique » (O, p. 443). Par « éclats du temps messianique », il faut entendre, selon Löwy,

les moments de révolte, les brefs instants qui sauvent un moment du passé tout en opérant une interruption éphémère de la continuité historique, une cassure au cœur du présent. En tant que rédemptions fragmentaires, partielles, ils préfigurent et annoncent la possibilité du salut universel. (AI, p. 119)

Il y a dans l'interruption de la dissolution des mondes qu'auraient provoquée Frédéric, au XX^e siècle, ou Paganini, au XVIII^e, quelque chose de l'éclat du temps messianique, le moment d'une révolte discrète contre la cruauté et la laideur, des rédemptions fragmentaires. À cet égard, retenons l'évocation, ici encore, de l'aube : « nous verrions l'aube devancer les plus funestes calamités ». Moment symbolique d'un temps suspendu, ce qu'on pourrait appeler une *cassure* dans le temps, l'aube telle que nous l'avons analysée représente sinon la préfiguration du moins,

certainement, l'espoir d'une rédemption. Ainsi, la « cassure au cœur du présent » que représente l'aube, pourrait dans cette marche vers la fin *devancer* la machine infernale... et ainsi s'imposer avant la destruction ultime³².

Dans le second exemple, l'art n'interrompt pas la dissolution, mais amène à revisiter des catastrophes anciennes et récentes, créant ainsi une constellation qui déplace l'angle de vision et met l'accent sur le moment où s'affirme la soif de vivre des survivants. Le passage a déjà été évoqué : le maître d'orchestre, Franz, dirige, en Bosnie, « tout près des noires façades d'immeubles effondrés, sous les obus, la *Grande Messe des morts* de Berlioz, suivie de *L'Enfance du Christ* » (DFL, p. 124). L'association du requiem et de l'hymne au rédempteur du christianisme détermine le double discours qui confronte intimement la destruction et le renouveau. Nous l'avons vu : malgré la projection d'images de cathédrales et de bibliothèques en flammes sous les yeux de jeunes enfants « consumés eux aussi », la « riche invention vocale et orchestrale » de la musique de Berlioz semble signaler « le triomphe de la vie, la victoire de l'amour sur le néant » (DFL, p. 124-125). Le Christ enfant qui échappe au massacre, grâce aux voix des chanteurs, se confond ici avec les enfants qui survivent au massacre de Zenica, faisant du moment où les survivants se relèvent une préfiguration du salut toujours possible, malgré les marques indélébiles de la destruction :

était-cé la sensibilité de Franz, la tenue de son orchestre ou le jeu de ces voix sublimes des chanteurs dans le drame de Berlioz, on eût dit que même Hérode devant ordonner la mise à mort des enfants juifs fût frappé de la désolation d'avoir à verser tant de sang, que Marie, en berçant son fils et en l'appelant mon doux enfant, que ces voix, ces chants étaient les chants, les voix d'un requiem multiple incluant jusqu'à ce massacre de Zenica et de ses enfants amputés par des mines souterraines, [...], ceux qui marchaient dans la nuit sous les façades noires des immeubles de Zenica, ces enfants, leurs mères, ils étaient eux aussi de cette grande marche de la mort vers la vie. (DFL, p. 125)

³² Un idée analogue est exprimée dans un passage cité plus haut, où l'amour apparaît à Charles comme « l'aube et ses fontaines étanchant toute soif, au-delà de cette Porte de l'Enfer que sut peindre Botticelli comme s'il avait été parmi nous, vivants de l'immense chute » (ACD, p. 295). Ici encore, il s'agit d'une aube qui s'impose malgré l'ampleur de la destruction, le signe d'une rédemption toujours possible.

Nous retrouvons ici aussi l'idée selon laquelle l'art inspire au moins brièvement des sentiments d'humanité aux tyrans et aux dictateurs les plus cruels. L'orchestration de Franz – ou du moins la lecture que Renata en fait – affirme cependant de façon assez timide sa rédemption fragmentaire et ne permet pas d'oublier que « pour le lancinant malaise de chacun, [...], la guerre était photographiée et [...] sonnait [encore, pendant que Franz dirigeait son orchestre,] le cor du massacre » (*ibid.*). Elle rappelle aussi, par l'entremise du cor, que les musiciens ont également composé des marches militaires. Au mieux, l'art ne sait peut-être en effet que retarder l'inévitable.

Du reste, à l'image du rapport au temps, l'art ou la sensibilité poétique, perçus comme les clés d'accès au temps derrière et à la mémoire totale, font l'objet de méditations concurrentes. La mémoire totale se souvient *aussi* du temps des forces funestes, et il arrive que l'art représente avant tout un monde où tout est consommé. Il devient ainsi témoin de la dissolution et vise, tout au plus, la conservation des vestiges. C'est le cas des sculptures de Mark et Carmen, construites à partir de rebuts :

Ces affables lutins d'une planète poussiéreuse, pensait Daniel, avaient élu un art symptomatique qui était peut-être l'un des derniers signes vitaux d'un monde dont ils pourraient être demain si dépourvus qu'il semblait urgent d'en conserver dès maintenant les vestiges, de confisquer ces vestiges, ces rebuts dans des œuvres cimentées, soudées, que les galeries vendaient à très fort prix, car ces symptômes, ces signes d'une forme de vie sur la terre qui serait si vite révolue, devenaient aussi précieux que durables. (DFL, p. 47-48)

Plutôt qu'un moyen de faire revivre ce que le temps menace d'effacer, l'art en consigne peut-être la disparition, rappelant implacablement tout ce que l'humanité a perdu. Selon la formule attribuée à Ari, « l'art condensait-il en quelques illuminations ce sens de la perte, perte irrémédiable qui accablait chacun de nous de la naissance à la mort » (DFL, p. 91)?

Cette perte insurmontable donne lieu à l'expression d'un pressentiment du désastre, où la figure du Croquemitaine de Goya se mue en un nouvel archétype des puissances destructrices qui menacent également le monde contemporain :

Qui comprenait mieux [qu'Ari], pensait-il, la fureur de Goya, dans ses croquis de guerres et de désastres, son obsession des laideurs et des corruptions du XVIII^e siècle, l'artiste était un sorcier, un démon, analyste mais fougueux perturbateur, il disait, regardez, voyez où est le scandale de la douleur, *que viene el Coco*, gare au Croquemitaine, une mère protestait, ses deux enfants dans les bras, mais le Croquemitaine, qu'il fût l'apparition de la Peste ou de la Famine, avançait, dans ce dessin de Goya, indifféremment vers les uns et les autres, sans dévoiler la figure du Monstre, sous le capuchon, *que viene el Coco*, gare au Croquemitaine, celui du millénaire, pensait Ari. (DFL, p. 91-92)

En somme, l'art, par sa capacité de donner forme aux intuitions du temps derrière, symbolise tour à tour la mémoire totale d'une conscience universelle et le travail de disparition qu'implique sa possible détérioration.

Les méditations sur l'art et sur le rôle de l'artiste sont donc, naturellement, travaillées par l'ironie. Ici encore plus qu'ailleurs, compte tenu de la prééminence romantique accordée aux formes esthétiques dans la trilogie, la posture de l'ironiste exige le mouvement de recul sceptique qui devient le moyen de faire passer l'ironie elle-même – en tant que démarche qui détermine l'écriture, telle que nous l'avons analysée – au crible de l'ironie. Mais dans ce cas, justement, la démarche semble agir comme dépassement de l'alternance des contraires. Si nous portons attention à la structure narrative et à son insistance sur les liens fondamentaux qui unissent au-delà de ce qui sépare, nous pouvons supposer que la quête de rédemption et la volonté de faire subsister l'emportent sur le témoignage de la perte et sur le fatalisme de ceux parmi les personnages qui croient que tout est consommé.

4.11 Synthèse : la totalité comme exigence

En dernière analyse, la mémoire totale, en tant qu'indice de la visée de la temporalité romanesque, répond au thème de la mémoire juive ancestrale en reprenant à l'échelle des stratégies narratives d'ensemble la recherche de constellations à laquelle se livrent les personnages dans leurs fouilles obsessives de l'histoire. La mise en relation et en tension de tous les éléments romanesques, le traitement des voix, le maintien d'un temps comme suspendu et l'escamotage des événements – qui les fait ainsi accéder à la généralité – apparaissent donc, dans la

mesure où ils servent de prétextes pour démultiplier les connexions, comme une réflexion en continu sur l'histoire et sur le temps humains.

Nous avons pu constater la fréquence avec laquelle les ouvertures vers ce temps de la mémoire totale sont opérées par une mythologie réflexive qui saisit des formes mythiques, artistiques ou symboliques pour les cristalliser en archétypes, généralement grâce à un procédé de télescopage des époques, des lieux et des expériences. La mythologie paraît être motivée, comme celle que Schlegel appelait de ses vœux, par le rêve d'un nouveau centre ou, à tout le moins, d'un point solide d'appui pour la recherche de nouveaux savoirs, dans la visée de la pleine conscience de soi de l'humanité. Dans la trilogie, cette démarche s'exprime au moyen de la représentation aux accents mystiques d'une expérience humaine partagée, qui détermine une exigence morale. À la manière des romantiques, Blais paraît préconiser un ancrage du savoir dans l'intuition de la totalité, laquelle a la forme de l'enthousiasme qui, rappelons-le, implique dans son sens étymologique le sentiment soudain d'une participation intime au Tout.

Nous pourrions, en fait, envisager cette intuition comme une manifestation du *sublime*. Couramment associé au romantisme, ce terme désigne une expérience voisine de l'enthousiasme ou du sentiment religieux de l'infini, à savoir celle d'un accès subit à une vérité qui échappe à l'expression et à l'expérience quotidiennes. Le mot est peu fréquent chez Schlegel et n'a pas dans sa pensée, sauf erreur de notre part, le statut de concept. Chez Novalis, il désigne une expérience qui « émeut l'âme et inspire l'esprit » (PRA, p. 6). L'intérêt de l'évoquer ici réside dans son lien intime avec l'émotion que procure l'art, dans la mesure où il renvoie, notamment, à la fascination esthétique qui saisit soudain l'observateur lorsque, devant la beauté d'une œuvre d'art, il entrevoit l'absolu et croit accéder l'espace d'un instant à une connaissance immédiate de l'univers, connaissance qu'il ne saurait exprimer (Viala, 2002). Nous avons vu, dans nos analyses, l'importance dans la trilogie de l'expérience esthétique. L'art semble, en effet, ouvrir la voie à une rédemption toujours possible : la musique inspire si ce n'est que provisoirement des sentiments d'humanité aux tyrans et l'inspiration poétique et l'amour sont envisagés

comme « un état d'éveil à la connaissance auquel on ne [doit] pas résister » (ACD, p. 254).

Quelle que soit la forme qu'elle adopte, la totalité ainsi entrevue, en tant que principe qui initie une démarche épistémologique, paraît en effet agir comme garante d'une unité de l'expérience humaine envisagée comme fondement nécessaire de notre compréhension du monde. C'est sous cet angle que la trilogie reporte la vision mystique vers l'histoire, autrement dit, vers la quête de liens qui unissent l'humanité dans son destin collectif. L'intuition se mue donc en prémisse de la « science » de l'« ordre humain » et en exigence morale de reconnaissance d'autrui, dans la mesure où chacun détient potentiellement une clé du mystère de l'unité. Nous l'avons vu chez les romantiques : si l'intuition échappe à toute expression définitive, sa préservation dépend d'une reformulation constante dans le cadre d'une recherche en commun, puisque l'approximation la plus probante à laquelle nous puissions parvenir de l'universel passe par la mise en commun des perspectives de chacun dans une réflexion menée en continu. Elle passe, autrement dit, par l'ironie. Au-delà du dialogue manifeste des perspectives au sein de la trilogie, les stratégies narratives, dans la mesure où elles se caractérisent par un refus de répondre, sont, de ce point de vue, autant d'appels implicites au lecteur pour qu'il participe à la recherche des nouveaux savoirs en acceptant de reconnaître que la conscience universelle que vise à représenter la narration est aussi la sienne.

Cependant, telle qu'elle est représentée dans la trilogie, l'exigence morale qui dicte la recherche de liens unissant l'humanité dans un destin partagé est lourde et tend à susciter une attitude fataliste. L'attention soutenue portée à notre histoire peu glorieuse conduit à penser que la quête d'une mémoire totale dans la perspective de la rédemption recherchée est vouée à l'échec. Ainsi, dans la trilogie, le principe de la visée d'une pleine conscience paraît souvent ancré dans un pessimisme semblable à celui qui fonde l'engagement de Benjamin, chez qui la poussée vers l'action est motivée par le sentiment pressant de la nécessité de « couper la mèche qui brûle » (AI, p. 10). En ce sens, les allusions à un destin

tragique, à un Dieu cruel et indifférent ou à des puissances maléfiques qui agissent indépendamment de la volonté des humains reflètent peut-être avant tout la crainte qu'il ne soit déjà trop tard. Les évocations d'une perte ou d'une destruction insurmontables sont, après tout, nombreuses. Ari se demandait, nous l'avons vu, si l'art ne condensait pas « en quelques illuminations ce sens de la perte, perte irrémédiable qui accabl[e] chacun de nous de la naissance à la mort » (DFL, p. 91). Renata, dans *Soifs*, fait état de la « malédiction inscrite dans la chair des femmes depuis des siècles » (S, p. 39) et lit sur les visages les « ravages de temps qui nous ont précédés, des cruautés de l'histoire » (S, p. 19). Mère, songeant aux propos d'Olivier dans ses articles, se dit qu'on sait « peut-être qu'une infime partie de notre terre [est] massivement anéantie » (ACD, p. 26). Et Suzanne plaide pour l'amour malgré la présence de « la Porte de l'Enfer que le peintre Botticelli sut peindre comme s'il avait été parmi nous, vivants de l'immense chute » (ACD, p. 295).

Or, l'idée de la perte irrémédiable rappelle la définition du romantisme de Löwy et de Sayre, selon qui le dénominateur commun des multiples manifestations du mouvement est une vision du monde caractérisée par l'expérience d'une perte, la nostalgie d'un passé idéalisé, réel ou légendaire, la mélancolie et le sentiment d'exil. Dans le réel moderne,

quelque chose a été perdu, à la fois au niveau de l'individu et de l'humanité. La vision romantique se caractérise par la conviction douloureuse et mélancolique que le présent manque de certaines valeurs humaines essentielles qui ont été aliénées. (RM, p. 36)

Le romantisme de Blais est-il réellement dicté par une telle nostalgie? Le sentiment de perte est manifeste, mais qu'est-ce qui a été perdu, au juste? L'heure de la mélancolie et du désir inassouvi paraît largement dépassée « par les plans d'urgence, de trépidation d'une ère bouillonnante à l'orée des volcans » (DFL, p. 50). Et la perte ou la destruction irrémédiables n'ont souvent pas ou plus visage humain. Ce sont des « plans orchestrés par un chœur invisible », « un chœur invisible de la destruction » (ACD, p. 26, 105). On voit mal, du reste, vers quel passé idéalisé pourrait tendre la trilogie dans son ensemble. Les écrivains et artistes vieillissants

expriment, il est vrai, une fascination certaine pour la mythologie et l'antiquité grecques, et regrettent l'époque où l'île leur a paru le modèle d'une société libre et éclairée, à la manière de l'Athènes de Platon, mais cette nostalgie leur appartient et est étroitement liée à leurs propres souvenirs de jeunesse idéalisés. Nous avons vu, par ailleurs, la perspective critique qui sous-tend la reprise du mythe de l'Atlantide dans le défilé du carnaval. La représentation de l'île en tant que lieu naguère utopique est peu crédible. Compte tenu du tableau des atrocités de l'histoire que peint inlassablement la narration, compte tenu aussi des inégalités sociales si manifestes parmi ses habitants, l'île aura été l'espace d'une utopie trop fragile pour tenir lieu de passé idéal. Le paradis que convoitent les personnages ne semble en fait avoir aucun référent réel, par opposition à l'enfer, qui connaît dans la trilogie de multiples incarnations historiques et actuelles. En ce sens, ce que nous pourrions appeler « nostalgie » n'est peut-être, dans la trilogie, pas tant ressenti comme le lieu de la perte de ce qui aurait existé que comme celui du manque fondamental de ce qui n'a jamais été, sauf en rêve, sauf dans la mythologie et dans l'art.

En définitive, le sentiment insistant de perte qui accable plusieurs personnages est peut-être avant tout motivé non pas par la nostalgie d'un état de béatitude mais par la soif d'une époque plus innocente, où l'humanité pouvait encore se croire en mesure d'endiguer ses propres puissances néfastes – pensons au « temps pour l'innocence » auquel rêvent Daniel et Mélanie pour leurs enfants (DFL, p. 50). À cet effet, nous retrouvons dans le discours d'Ari une réflexion surprenante, dans laquelle les changements climatiques semblent non seulement résulter de notre action polluante, mais justement de nos propres forces maléfiques :

gare au Croquemitaine, celui du millénaire, [...], aux offenses à la nature se multipliant dans ce monde physique de l'univers qui ne contrôl[e] ni ses déluges ni ses sécheresses, ni ses cyclones, ni ses tempêtes comme si nos mauvaises forces les [avaient] déchaînés contre nous. (DFL, p. 92)

Il y a, pour l'humanité perçue comme l'artisan de sa propre destruction, un point de non-retour, où notre survie n'est plus entre nos mains, où les puissances

déchaînées deviennent une force indépendante de notre volonté. La réflexion d'Ari traduit la crainte que ce point de non-retour soit déjà dépassé. Les références à une destruction d'ordre surnaturel, apocalyptique, tout en symbolisant la menace qui pèse sur la conscience universelle, sont également l'allégorie d'une détérioration sans précédent du tissu social et de la nature, laquelle annonce des cataclysmes qui seraient, en fin de compte, notre œuvre.

Vu sa conscience vive des échecs de la Révolution française, Friedrich Schlegel n'avait pas une confiance aveugle dans la notion de progrès dans l'Histoire. Il croyait toutefois en la perfectibilité, en tant qu'Idée, au sens kantien du terme, c'est-à-dire comme grand principe qui oriente les efforts et non 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 définition de François Hartog, « dans un futur à faire advenir comme différent du passé » (1995, p. 1221). 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, les passagers du train « tir[ent] les freins d'urgence » (AI, p. 78), ou encore, pour reprendre les termes de Jean-Mathieu, il s'agirait de celui qui verrait l' « aube devancer les plus funestes calamités » (DFL, p. 42). C'est le futur en mode négatif dont parle Hartog, dans lequel on retarde, voire on empêche la destruction (1995, p. 1235). Les parentés d'esprit que nous trouvons chez Benjamin et chez Blais résident notamment dans ce curieux mélange de pessimisme et d'espoir, voire d'espérance, que reflète la conception messianique du temps; dans ce rêve, autrement dit, d'un salut qui ne semble pouvoir être que l'issue d'un moment décisif de crise.

En dernière analyse, la « nouvelle mythologie », à l'instar de la soif de rédemption qui la fonde, est de l'ordre du vœu. L'atteinte d'un nouveau centre paraît aujourd'hui encore bien plus utopique qu'à l'époque de Schlegel. Si, comme nous l'avons affirmé tout au long de cette thèse, l'existence d'une unité

fondamentale du monde est tenue pour acquise dans la trilogie, c'est la volonté humaine de la concevoir et d'en faire un principe déterminant son action qui est sérieusement mise en doute. L'espoir en l'avenir est peut-être d'autant plus fragile que le passé meilleur qui fait l'objet, dans ces romans, d'une nostalgie trouble n'est rien de plus qu'un moment de paix relatif avant la « chute », quelle qu'elle soit. Il n'y a jamais eu de paradis autre que l'éden mythique à perdre et la plupart des personnages savent que dans l'Athènes démocratique de l'Antiquité, ils auraient été les femmes confinées à leurs gynécées ou les esclaves et étrangers sans voix et sans droits. C'est peut-être l'absence de modèle crédible d'un passé à émuler, en plus de la lourdeur de l'héritage historique et de la hantise de la perte de mémoire, qui rendent la nature de la rédemption et la forme de l'avenir meilleures nébuleuses.

Dans *Horizons of Assent*, Alan Wilde écrit que le passage d'une ironie moderne disjonctive à l'ironie postmoderne suspensive survient notamment grâce à la prise de conscience de : « A world whispering, beneath the shrill slogans and hopeful therapies, of disaster beyond the reach of politics and psychology and of disorder not to be stabilized by the symmetries of art » (HA, p. 43). Dans l'univers contemporain que représente Blais, le monde ne se contente plus – et ce, depuis longtemps – de parler bas du désastre; il l'étale de façon criante sur tous les postes de télévision, les pages de journaux et les sites Internet, de telle sorte que

ces spectacles d'effondrements, à force de les voir, ne nous rend[ent] plus mal à l'aise, ces plans orchestrés par un chœur invisible ne nous concern[ent] plus, [ne sommes]-nous pas devenus massivement acquis à notre propre dévastation. (ACD, p. 27)

Ou, à l'inverse, ne sommes-nous pas, du moins ce serait le cas pour les privilégiés d'entre nous (ceux contre lesquels Marie-Sylvie lance ici ses imprécations), membres de la « civilisation sans fil » vouée « à un complet bien-être d'où seraient bannies peu à peu la lourdeur, la pesanteur et la conscience des maux d'autrui » (DFL, p. 234)? On notera l'humour grinçant de cette double acception du « sans fil ».

Quoi qu'il en soit, nous sommes loin des ironies disjonctive et suspensive de Wilde, loin de la recherche suffisante d'un fantasme d'unité du moi et du monde, transposé, souvent, dans les symétries de l'art, loin aussi de l'abandon du fantasme dans une libre acceptation du jeu. L'ironie de la trilogie n'est pas née d'une volonté de résolution de la crise de la séparation du moi et du monde. Sans prétendre que cette crise soit de quelque façon résorbée chez les personnages de Blais, nous dirions que l'ironie romantique a ici des préoccupations plus urgentes : plutôt que de sonder de façon obsessive la faille ouverte par Kant, elle piste les filiations qui unissent l'humanité dans son ensemble et ramène toujours la conscience individuelle « en acte » vers la conscience universelle. Si, à l'échelle des voix individuelles, le statut de moi, du réel et de la perception est souvent mis en cause, c'est sans doute pour mieux permettre à la narration de faire de son humanité « sa science et le domaine de ses interrogations et réflexions » (ACD, p. 208). Comme c'était le cas chez Schlegel, la philosophie de Blais commence toujours au milieu.

CONCLUSION

L'ironie romantique, telle que nous l'avons définie dans cette thèse, est bien autre chose qu'une façon d'opposer, grâce à un discours oblique, des idées incompatibles ou contraires. Elle ne se limite pas non plus à une posture d'énonciation dont le matériau de prédilection est constitué des systèmes de normes et de valeurs qui régissent une société. Elle ne correspond pas davantage à une réalisation esthétique de soi d'un sujet créateur ni même au développement d'une pensée contradictoire qui vise à rendre compte d'une complexité irréductible. Si elle peut avoir, à différents niveaux, des affinités avec ces autres ironies, elle ne se confond avec aucune d'elles parce qu'elle participe d'un mouvement plus fondamental. Plus proche en son essence du dialogue de la pensée et de la contre-pensée de Socrate, sa spécificité réside dans le lieu de son activité philosophique, dans sa conscience aiguë des limites de la subjectivité qu'elle cherche à transcender afin de briser le cercle étroit de la conscience subjective. L'ironie telle que nous l'avons définie est le mouvement même de la réflexion, lorsque celle-ci vise – tout en sachant qu'elle ne pourra qu'indéfiniment viser – un savoir total. Elle est dictée par une volonté de faire se joindre le réel et l'idéal¹, en ce sens qu'elle s'appuie sur l'intuition d'une totalité qui dicterait ses règles à notre saisie de l'histoire, de l'expérience et du monde pour tenter de rendre compte de la réalité perçue.

¹ Nous choisissons, en fin de parcours, ce mot plutôt que celui, plus courant, d'« idéal », en faisant écho à la formule citée au premier chapitre, et tirée du « Discours sur la mythologie », tel que traduit par Lacoue-Labarthe et Nancy. Il est question, dans ce passage, du nouveau réalisme, qui « parce qu'il lui faut être d'origine idéaliste et rester pour ainsi dire en suspens au-dessus d'un sol et d'un fond idéaliste, apparaîtra comme poésie, laquelle doit, bien entendu, reposer sur l'harmonie de l'idéal et du réel » (AL, p. 314). Le mot « idéal » permet de bien marquer la portée philosophique du mot, et évite la confusion issue des usages plus quotidiens du terme « idéal ».

Cette totalité entrevue, forme éventuelle d'une connaissance immédiate qui se perd dès que l'on tente d'en rendre compte au moyen de mots et de concepts, dépend d'une expérience esthétique. C'est pourquoi elle trouve, grâce à l'ironie, son approximation la plus probante dans l'acte poétique – ou poïétique, si l'on préfère – et, plus précisément, dans les formes paradoxales en tant qu'elles sont le moyen de lever le voile sur un « univers de sens incommensurable pour le sens commun » (Molinié, 1992, p. 240), c'est-à-dire sur un savoir « symbolique », profond et secret. Dans la mesure où ils incarnent les formes idéales du dialogue, la littérature et le roman, en particulier, sont perçus comme le lieu propre de la philosophie. Joignant la praxis à la spéculation, ils s'appuient sur des formes esthétiques qui, dans le mouvement de la réflexivité ironique, prêtent toujours de nouveaux contours à l'intuition dans une visée épistémologique. L'ironie, dans un cadre romanesque, est donc l'outil par lequel écriture et réflexion se confondent. Telle en est, en termes très synthétiques, la conception schlegélienne.

Pour les penseurs du cercle d'Iéna, la dimension dialogale du roman réside dans sa capacité de multiplier les voix, les genres et les savoirs tout en s'appuyant sur « une unité plus haute que celle de la lettre, – dont il fait et peut souvent faire fi – grâce à la liaison des idées, grâce à un point central spirituel », comme l'écrit Schlegel dans la « Lettre sur le roman » (AL, p. 327). Or, ce point central spirituel du roman, celui grâce auquel l'ironie pourra agir comme « constituant formel », sera, selon la perspective plus récente de Georg Lukács, assuré par la « forme biographique ». Nous avons vu que, pour ce dernier, le roman est « l'épopée 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 » (ROM, p. 49). Héritier direct des premiers romantiques, Lukács conçoit le genre romanesque comme le lieu d'une réflexion sur la connaissance, dans la mesure où il est générateur de formes au sens philosophique du terme. Puisque la conscience crée les formes grâce auxquelles le monde devient intelligible et puisque cette intelligibilité ne peut plus être donnée de façon immuable, le roman apparaît comme le moyen, grâce à la « liaison des idées », d'organiser le monde hétérogène et discontinu en visant la

résolution des dissonances au sein de l'existence. Il permet de constituer un monde – toujours paradoxal – à partir de certaines idées régulatrices.

Dans ce contexte, l'ironie relève d'une nécessité intérieure, car c'est elle qui saisit et transcende les dissonances, dans la mesure où elle représente le mouvement par lequel « la subjectivité se reconnaît et s'abolit » (ROM, p. 69). Du point de vue lukácsien, l'ironie est donc la forme du paradoxe *existentiel* : elle appréhende l'essence de l'existence à la fois dans les limites de l'expérience liées à l'irréductible séparation du sujet et de l'objet et dans l'exigence qui incite à vouloir les dépasser. Si Lukács limite le roman digne à ses yeux de ce nom à la « forme biographique », c'est sans doute à cause de ce lien étroit qu'il établit entre ironie et accommodements du sujet avec le monde. La résolution des dissonances que permet la génération des formes dans le roman passe par la représentation de la vie de l'individu problématique qui, en incarnant le paradoxe de l'existence, se fait vecteur d'équilibre.

Or, cette manière de concevoir le romanesque et l'ironie qui constitue sa forme non seulement circonscrit trop étroitement la définition du roman, mais aboutit aussi à une lecture un peu naïve de ce qui s'y joue, car elle tend à limiter la portée de l'ironie à la résolution de l'intrigue selon une logique traditionnelle du récit, et à occulter ainsi quelque peu la dimension épistémologique, qui pourtant avait déterminé le caractère philosophique du genre. À cet égard, nombre de romans qui, à différents niveaux, s'écartent de la forme canonique du récit nous permettent de renouer avec la pensée de Schlegel et des premiers romantiques, parce qu'ils font de la littérature le lieu d'une recherche de nouvelles connaissances au moyen de la confrontation de savoirs et de langages spécifiques. Ils sondent ainsi les formes de représentation de tel ou tel état des choses en les envisageant véritablement comme des façons d'organiser l'hétérogène et de connaître ainsi le monde. Ces romans développent leur réflexion ironique dans une forme résolument ouverte qui interpelle celui qui saura réellement répondre et poursuivre la recherche, c'est-à-dire le lecteur.

Or, parmi les écrivains contemporains qui usent de l'ironie dans cette perspective épistémologique, certains héritent d'une conception encore intimement romantique de la connaissance, que nous avons définie en fonction de quatre critères : une visée d'expression de l'universel; le postulat de l'unité fondamentale de toutes choses (envisagée comme prémisse de la quête du savoir); une conviction que l'art représente le lieu et le moyen d'expression d'un savoir essentiel; et un rapport au savoir qui dépend de façon manifeste d'une conception contemporaine de la subjectivité. Notre objectif, dans la seconde partie de notre thèse, a été de montrer que, à la lumière de ces critères, une attention portée aux mécanismes de l'ironie romantique tels qu'ils se développent dans la trilogie *Soifs* permettait d'articuler en un portrait cohérent les stratégies narratives, les principes structurels, la réflexion qui oriente l'écriture et le rôle réservé au lecteur.

Ainsi, l'unité paradoxale qui résulte des formes narratives a pour résultat d'attirer l'attention, comme le voulait Schlegel, sur la « diversité inépuisable des objets suprêmes de connaissance » (IM, p. 121), en mettant en lumière tout à la fois cette diversité et la densité des significations que renferme potentiellement chaque objet. La mise en relation et en tension de tous ses éléments, de même que les effets picturaux et musicaux en tant qu'organisateur du récit donnent lieu à un univers romanesque où se trouvent virtuellement démultipliées les formes que prête l'imagination à la totalité. La cohésion – ou identité – plurielle ainsi obtenue rassemble une diversité infinie pour en faire la manifestation d'une conscience universelle, au sein de laquelle la narration se trouve libre d'infiltrer à loisir les discours pour mieux confronter les savoirs et les langages, de façon à mettre en lumière aussi bien leurs limites que les liens qui unissent les voix à l'ensemble. L'idéal vers lequel tend le réel chez Blais paraît être un monde constitué d'êtres et d'objets de pensée où sont partout manifestes les traces de l'imaginaire et de l'expérience partagés qui déterminent et définissent la condition humaine. À l'échelle des formes discursives et réflexives, cette volonté de mise en évidence des structures totalisantes du vécu, en tant que produits d'une conscience universelle, dépend essentiellement d'une archétypologie créatrice qui se fait recherche de

points de cristallisation, grâce auxquels se révèle le partage. Celle-ci isole des formes et figures mythiques, artistiques et symboliques pour en faire l'occasion de télescopages qui témoignent d'une réflexion toujours ironique sur l'histoire et sur le temps humains, dans la visée salvatrice d'une mémoire totale ou d'une pleine conscience de soi de l'humanité.

Novalis écrivait que le monde à venir est le « *Chaos raisonnable* – le Chaos qui s'est traversé lui-même » (FPM, p. 49). Conscients du fait que toute représentation de la totalité est approximation et que la conquête du vrai est un processus infini, Schlegel et Novalis envisageaient la visée de l'omniscience comme une traversée du chaos qui ferait surgir l'harmonie cachée sous la pluralité irréductible. En dernière analyse, les stratégies narratives et discursives de la trilogie paraissent impliquer une semblable traversée. Les formes narratives, par leur multiplication des perspectives, misent sur la pluralité au sein de la totalité et reconnaissent partout une complexité nécessaire, alors que les formes discursives, à l'échelle des voix, semblent chercher, grâce à l'interpénétration des expériences, à réduire cette complexité, en retrouvant toujours au plus profond de l'intimité les marques de l'enchevêtrement des destins. Dans cette tension constante entre l'unité et la démultiplication, la synthèse et la fragmentation – entre le « grouillement théâtral » (S, p. 274) et l'œuvre « synthétisée en mille détails » (ACD, p. 208) – résident les marques d'une recherche en commun de l'omniscience, recherche toujours travaillée par le doute et menée sous la forme d'une alternance, voire d'une confrontation de la pensée et de la contre-pensée. L'ironie paraît ainsi omniprésente, faisant sentir son dédoublement nécessaire des perspectives jusqu'au cœur des idées qui paraissent les plus sacrées : le devoir de mémoire, les usages d'une réécriture de l'histoire, la valeur et la portée de l'art. Elle est la source de l'ambiguïté qui exige des lecteurs qu'ils mettent volontairement en suspens leurs habitudes interprétatives pour relever le défi du choc et de la synthèse des discours plurivalents qui déstabilisent pour conduire à voir et surtout à connaître autrement.

Par sa capacité d'imaginer l'intuition, toutefois, l'art, malgré le doute, est de façon manifeste envisagé dans ces romans comme un mode privilégié d'accès au

savoir secret, occulte. L'« inspiration poétique » en tant qu' « état d'éveil à la connaissance » (ACD, p. 254) transforme en effet la forme romanesque (en particulier) en lieu d'une réflexion d'« essence philosophique ». Mais par sa tonalité très inquiète, par son urgence, la narration paraît dire qu'il ne suffit pas grâce à cette réflexion de retrouver, dans l'« espace derrière » les événements, les situations, les vécus et les perspectives spécifiques, les traces du lien fondamental et mystérieux avec tout ce qui est et a été (et ce qui vient), il faut aussi, dans « la dramatique actualité du présent » (ACD, p. 226), rendre ce savoir *actif*, et lutter ainsi contre la menace de détérioration qui pèse sur la conscience collective et, par le fait même, sur l'humanité. De ce point de vue, le savoir s'appuie sur une exigence morale de reconnaissance de la totalité qui est tout sauf donnée; sa progression dépend d'un désir de transformer le monde et, en premier lieu, la conscience qu'on en a, en direction de l'idée. Il paraît ainsi conduire à une conception éthique de l'ironie, en mettant de façon implicite à la portée de chacun l'atteinte de la pleine conscience et connaissance d'un soi collectif. Or, si chacun possède effectivement en lui-même les outils d'une possible compréhension de ce qui détermine l'enchevêtrement de nos destins, nos façons de penser le monde, bien avant toute action concrète, deviennent capitales.

5.1 Ironie et éthique

L'ironie, chez Lukács, a la forme d'une éthique dans la mesure où elle participe d'une recherche d'adéquation entre l'âme et l'action, et détermine ainsi un mode d'être dans le monde à partir d'une résolution exemplaire du paradoxe existentiel, tel que l'apprehende le héros du roman dans sa subjectivité « représentative ». Or, chez Schlegel, la dimension éthique de l'ironie n'a pas d'abord ce caractère que l'on pourrait appeler « pragmatique », puisqu'elle est liée aux principes qui déterminent la quête épistémologique. Elle hérite, nous l'avons vu, de l'idéalisme de Fichte et plus précisément de l'idée du *Streben* qui met au fondement de la connaissance la volonté humaine d'orienter ses efforts vers la

transformation du monde en fonction des idées et idéaux. Cependant, compte tenu de sa conscience du caractère inaccessible de l'absolu et de la perception toujours fragmentaire de l'individu, Schlegel déplace le *Streben*, visant désormais l'omniscience à l'échelle de l'histoire et du dialogue des subjectivités qui mettent en commun leurs talents. La connaissance la plus achevée apparaît ainsi comme le dialogue total des consciences finies dont est composé l'infini. C'est en fonction de cet objectif sans doute qu'il faut comprendre la revendication d'une « émancipation philosophique de l'humanité ». Denis Thouard écrit que Schlegel critique la « philosophie populaire » du XVIII^e siècle, « qui sacrifiait tout contenu véritablement philosophique à l'exigence de communicabilité ». À la place, il propose une « popularité supérieure », « qui ne serait pas conçue sur un mode pédagogique et rhétorique prônant la transmission facilitée d'un contenu, mais comme l'élévation du lecteur à une véritable perspicacité herméneutique ». Il veut « instituer le lecteur » ou, autrement dit, l'interlocuteur cultivé (SYM p. 47). À cet effet, Schlegel écrit : « Si la vocation de l'auteur est de répandre la poésie et la philosophie parmi les hommes, de former pour la vie et par la vie poésie et philosophie, la popularité est son premier devoir et sa fin suprême. » Il en résulte que tout membre de la société doit être poète et philosophe au plein sens des termes, et participer ainsi à la « pensée en commun », à l'œuvre de l'infinie perfectibilité.

À l'échelle de l'individu, la recherche collective de vérité implique par la force des choses l'adhésion aux principes d'une éthique plus concrète – par opposition à celle, plus métaphysique, de Fichte – fondée sur une exigence d'écoute d'autrui, d'humilité dans la quête du savoir, de constante autocritique et de refus du dogmatisme. En ce sens, le projet de poésie romantique est sous-tendu par une forme d'éthique intersubjective, bien que celle-ci ne soit jamais, en elle-même, une fin. Dans *Irony and Ethics in Narrative* (1985²), Gary Handwerk envisage justement l'ironie de Schlegel selon ce modèle (également) plus pragmatique. À partir d'une approche informée par la théorie lacanienne du sujet, il définit une ironie à caractère

² Les extraits cités de ce texte seront suivis du sigle IE et du folio.

« éthique » (*ethical irony*) à partir du principe voulant que celle-ci soit « a form of discourse that insists on the provisional and fragmentary nature of the human subject », et que ce soit elle qui incite à la poursuite du consensus verbal « on which a coherent and self-conscious community must rest » (IE, p. viii). L'ironie éthique s'intéresse plus précisément à la manière dont les incompatibilités verbales mènent à une interrogation plus profonde de la conscience de soi du sujet, dans la mesure où ces incompatibilités interdisent à celui-ci d'établir sa propre cohérence dans l'immédiat. Vu la nature sociale du langage, le sujet en vient à reconnaître la nécessité – « if it is to chart his own meaning » (IE, p. 3) – d'élargir son champ de référence grâce au dialogue avec un autre sujet. Dans cette logique, la définition de l'identité de l'individu est déplacée du sujet propre vers une forme d'intersubjectivité. Il s'agit donc de montrer que la connaissance de soi (*self-revelation*) passe nécessairement par autrui.

Handwerk affirme que, pour Schlegel, la base ironique de la connaissance (« *the ironic basis of knowledge* »; IE, p. 4), c'est le consensus. L'ironie éthique est donc le moyen par lequel le sujet tente d'outrepasser ses propres limites dans la visée d'une entente intersubjective. Selon cette logique, l'auteur oppose son concept à l'ironie postmoderne « suspensive », telle que la définit Alan Wilde, et vise à réactiver, en la redéfinissant à partir d'une nécessité propre à la réalisation de soi du sujet, le caractère « progressif » de l'ironie schlegélienne. Le dialogue qu'impose l'ironie éthique

allows the subject to relocate itself in the here and now of discourse and to see how that discourse insistently recalls the history that lies outside it. In sum, ethical irony takes the incompatibilities characteristic of all irony as an impetus towards the searching out of consensus (*ibid.*).

Handwerk ajoute que l'ironie romantique, selon ce point de vue, « relocates progress in progressive communalization, in the articulation of a history without ontological or teleological aim » (IE, p. 15). L'établissement de la vérité dépend désormais du dialogue entre les sujets, et l'objectivité passe ainsi par la rencontre des subjectivités. La vérité prend des allures herméneutiques ou situationnelles : il

s'agit d'une vérité opérante, qui suffit dans le *hic et nunc*. Par ailleurs, comme l'absolu en vient à être conçu comme incarné dans l'ensemble des sujets humains, la plénitude infinie devient inséparable de la pluralité des perspectives humaines, et ainsi de la valorisation de la multiplicité, voire de la pluralité qui réside en soi.

La perspective de Handwerk a l'intérêt d'ancrer l'éthique de l'ironie et sa dimension opérante et pluraliste dans une nécessité intérieure, puisqu'elle implique la prise de conscience du caractère incontournable du dialogue dans toute recherche identitaire : la conscience de soi passe par l'autre et par la définition de la collectivité. Toutefois, le potentiel consensuel de l'ironie, suivant cette logique, risque toujours d'être subordonné à la quête intéressée de soi. L'individu pourrait se trouver à ne chercher chez autrui que le reflet de soi-même, ce qui suppose que l'autre ne l'intéresserait que dans la mesure où il serait d'une certaine façon le même. La conception de Handwerk pourrait, tout compte fait, nous ramener vers une ironie plus topographique, au sens où l'entend Philippe Hamon. Dans ce modèle, le but plus large de la progression de la connaissance risque de devenir accessoire. Du moins, il paraît dépendre étroitement de la volonté du sujet de connaître ce qui lui est étranger. En faisant du consensus la base ironique de la connaissance chez Schlegel, Handwerk évacue sans doute un peu trop vite l'idéalisme qui informe encore cette pensée. Chez Schlegel, la subjectivité est essentielle, mais elle n'est jamais une fin en soi. Elle est nécessaire parce que l'atteinte de la vérité exige la prise en compte de chaque subjectivité, en tant que chacun représente une parcelle de l'infinie plénitude, un fragment de la connaissance universelle. En déplaçant la nécessité inhérente à l'éthique ironique de Schlegel de la recherche de l'universel vers celle du consensus, Handwerk affaiblit le lien qui unissait encore Schlegel à Fichte.

La logique qui fonde la dimension éthique de l'ironie chez Marie-Claire Blais est semblable à celle que propose Handwerk, en ce sens qu'elle subordonne la connaissance du sujet à la pluralité des perspectives et des expériences. Mais la nécessité qui la détermine n'est pas d'abord du domaine de la recherche identitaire. Elle relève plutôt de l'urgence de reconnaître que le potentiel d'une conscience de

soi collective réside en chaque individu et que, par conséquent, la survie de l'espèce humaine dépend toujours aussi de soi-même. L'atteinte d'un consensus est donc moins pressante que la reconnaissance du caractère à la fois contingent et nécessaire des divergences et des spécificités. Dans le contexte de l'expérience humaine partagée et menacée, il existe un niveau essentiel du vécu qui relève d'une quasi identité : tous sont semblables en tant qu'individus partageant la condition humaine. À l'inverse, l'omniscience de la trilogie se présente sous la forme d'une conscience universelle qu'on doit préserver de la détérioration et, à cette échelle, il s'agit de viser un savoir toujours plus inclusif où les différences ont une valeur intrinsèque dans la mesure où chacun représente un fragment de la totalité. Dans ce contexte, l'éthique intersubjective est subordonnée à la visée de la pleine conscience du soi collectif, qui dépasse les limites de la communauté plus ou moins immédiate et vise un niveau plus global et essentiel de l'existence. Nous sommes résolument du côté d'une éthique qui dicte en premier lieu les principes qui régissent une façon de penser le monde. En ce sens, nous sommes plus près de la visée universalisante du *Streben* fichtéen tel que revisité par Schlegel.

Quoi qu'il en soit, toutes les versions plus contemporaines de l'ironie romantique que nous avons présentées dans ces pages, qu'il s'agisse de celles de Lukács et de Handwerk ou de celle que nous retrouvons dans l'œuvre de Blais, paraissent, tout comme l'ironie de Schlegel, avoir des affinités avec la nature spirituelle de l'humain ainsi que la comprend Schleiermacher. Celui-ci, rappelons-le, envisage notre conscience comme le lieu de deux penchants qui s'opposent :

L'un des penchants est le désir d'attirer à soi tout ce dont on est entouré, de l'impliquer dans sa propre vie et de l'assimiler entièrement à son être le plus intime. L'autre penchant est une aspiration à extérioriser toujours plus largement son moi le plus intime, à s'immiscer en tout, à se communiquer à tout ce qui existe, mais sans jamais s'en trouver épuisé. (2004, p. 4)

Ceci achève de confirmer que l'ironie, dans ces différentes incarnations, n'est rien moins qu'une pure fantaisie. Elle se donne partout, au contraire, pour le mouvement nécessaire et premier de la réflexion du sujet qui se situe dans un monde bien réel.

RÉFÉRENCES

- ALLEMANN, Beda, 1978. « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n° 36, p. 385-398.
- AMERIKS, Karl, 2000. « Introduction : Interpreting German Idealism », dans Karl Ameriks (dir.), *The Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 1-17.
- AMPRIMOZ, Alexandre-L. et Kenneth-W. MEADWELL, 1983. « Au-delà du féminisme : Visions de Marie-Claire Blais », *Protée*, vol. II, n° 3, p. 111-115.
- BAKHTINE, Mikhaïl, 1978. *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- _____, 1970. *La Poétique de Dostoïevski*, trad. d'Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil.
- BEAUDE, Joseph, 1990. *La Mystique*, Paris, éditions du Cerf/Fides.
- BEAUDOIN, Réjean, 1998. « La France critique de Mathieu Lelièvre », *Études françaises*, vol. 34, n° 1, p. 123-138.
- BEHLER, Ernst, 1997. *Ironie et modernité*, trad. d'Olivier Mannoni, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures européennes ».
- _____, 1992. *Le Premier Romantisme allemand*, trad. d'Elisabeth Décultot et Christian Helmreich, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives germaniques ».
- BEISER, Frederick, 2000. « The Enlightenment and Idealism », dans Karl Ameriks (dir.), *The Cambridge Companion to German Idealism*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 18-36.
- BENJAMIN, Walter, 2000. *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- _____, 1986. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. de Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

- BLAIS, Marie-Claire, 2005. *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal.
- _____, 2005a. « Marie-Claire Blais », *La littérature par elle-même*, Catherine Morency (dir.), Québec, Nota Bene, p. 17-21.
- _____, 2002. *Écrire des rencontres humaines*, Notre-Dame-des-Neiges (Québec), Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire ».
- _____, 2001. *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal.
- _____, 1995. *Soifs*, Montréal, Boréal.
- _____, 1993. *Parcours d'un écrivain. Notes américaines*, Montréal, VLB.
- _____, 1989. *L'Ange de la solitude*, Montréal, VLB.
- _____, 1984. *Pierre ou La Guerre du printemps '81*, Montréal, Le Primeur.
- _____, 1982. *Visions d'Anna ou le vertige*, Montréal, Stanké.
- _____, 1979. *Le Sourd dans la ville*, Montréal, Stanké.
- _____, 1978. *Les Nuits de l'Underground*, Ottawa, Stanké.
- _____, 1975. *Une Liaison parisienne*, Ottawa, Stanké.
- _____, 1973. *Un Joualonnais sa Joualonie*, Ottawa, Stanké.
- _____, 1970. *Les Apparences* (tome III des *Manuscrits de Pauline Archange*), Montréal, Éditions du Jour.
- _____, 1969. *Vivre! Vivre!* (tome II des *Manuscrits de Pauline Archange*), Montréal, Éditions du Jour.
- _____, 1968. *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Éditions du Jour.
- _____, 1967. *David Sterne*, Montréal, Éditions du Jour.
- _____, 1965. *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour.
- _____, 1959. *La Belle Bête*, Québec, Institut littéraire du Québec.

- BOOTH, Wayne, 1974. *A Rhetoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press.
- BOURGOIS, René, 1974. *L'Ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme de Staël à Gérard de Nerval*, Grenoble, Presses de l'Université de Grenoble.
- BOYD SIVERT, Eileen, 1994. « Jovette Marchessault and Marie-Claire Blais : Hybrids, Monsters and Ways of Knowing », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, n° 10, p 87-102.
- BROOKS, Cleanth, 1947. « The Heresy of Paraphrase », *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, New York, Harcourt, Brace & World.
- BRUNEL, Pierre, 1994. *Mythes et littérature*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée ».
- CHASSAY, Jean-François, 1995. *L'Ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature ».
- CHESTEL, André, 2005. « Léonard de Vinci », *Encyclopédie Universalis*, édition 2005, DVD-Rom.
- CLICHE, Élène, 1983. « Un rituel de l'avidité », *Voix et Images*, vol. VIII, n° 2, p. 229-248.
- COHN, Dorrit, 1981 [1978]. *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, trad. d'Alain Bony, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- COUILLARD, Marie, 1997. « L'espace américain dans *Soifs* de Marie-Claire Blais : appropriation, hybridation culturelle et mondialisation », *Carrefour*, vol. 19 n° 1, p. 89-97.
- _____, 1994. « *Visions d'Anna* ou l'écriture du vertige de Marie-Claire Blais », *Québec Studies*, n° 17, p. 117-124.
- _____, 1994a. « Figures prométhéennes et orphiques chez Marie-Claire Blais », dans Metka Zupancic (dir.), *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, p. 191-199.
- _____, 1990. « Les carnets de Marie-Claire Blais : Du privé au public », *Québec Studies*, n° 10, 1990, p. 1-8.
- _____, 1987. « L'art pictural dans les derniers romans de Marie-Claire Blais », *Canadian Literature*, nos 113-114, p. 268-272.

- DANTE, 1965. *Œuvres complètes*, trad. et commentaires par André Pézard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- DE CERTEAU, Michel, 2005. « La mystique », *Encyclopédie Universalis*, édition 2005, DVD-Rom.
- DION, Robert, 2002. « Paradoxe », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
- DOSTOÏEVSKI, F.M., 2002. *Les Frères Karamazov*, vol. 1 et 2, trad. d'André Markowicz, Paris, Actes Sud, coll. « Babel ».
- DUFAULT, Roseanna Lewis, 1991/92. « The Decline of the American Empire According to Marie-Claire Blais », *Québec Studies*, n° 13, p. 47-53.
- DURAND, Gilbert, 1979. *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, coll. « L'Île verte ».
- _____, 1969. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 9^e édition, Paris, Bordas, coll. « Études ».
- EYRE, Janieta, 1998. « Tendencias and Philosophies. Marie-Claire Blais », dans Beverly Dauro (dir.), *The Power to Bend Spoons. Interviews with Canadian Novelists*, Toronto, Mercury Press, p. 25-30.
- FAULKNER, William, 1946 [1929]. *The Sound and the Fury*, New York, Random House.
- FICHTE, Johann Gotlieb, 2000 [1794]. *Doctrine de la science nova methodo*, trad. et présenté par Isabelle Thomas-Fogiel, Paris, Librairie générale française, coll. « Classiques de la philosophie ».
- FINDLEY, Timothy, 1999. *Pilgrim*, Toronto, Harper Flamingo Canada.
- _____, 1993. *Headhunter*, Toronto, Harper Collins.
- FRANK, Manfred, 1995. « Philosophical Foundations of Early Romanticism », Karl Ameriks et Dieter Sturma (dir.), *The Modern Subject. Conceptions of Self in Classical German Philosophy*, Albany, SUNY Press, « SUNY Series in Contemporary Continental Philosophy », p. 65-85.
- GENETTE, Gérard, 1972. *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

- GOETHE, 1964. *Faust*, trad. de Gérard de Nerval, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Texte intégral GF ».
- GORDIMER, Nadine, 1998. *The House Gun*, New York, Penguin Books.
- GOULD, Karen, 1999. « La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, hiver, p. 71-82.
- _____, 1998. « Geographies of Death and Dreams in Marie-Claire Blais's *Soifs* », *Québec Studies*, n° 25, p. 97-104
- GREEN, Mary Jean, 1995. *Marie-Claire Blais*, New York, Twayne Publishers, « Twayne's World Author Series ».
- GRONDIN, Jean, 1993. *L'Universalité de l'herméneutique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée ».
- HAMON, Philippe, 1996. *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, coll. « Recherches littéraires ».
- HANDWERK, Gary J., 1985. *Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan*, New Haven and London, Yale University Press.
- HARTOG, François, 1995. « Temps et histoire : comment écrire l'histoire de France? », dans *Annales HSS*, n° 6, novembre-décembre, p. 1219-1236.
- HEIDENREICH, Rosmarin, 1989. *The Postwar Novel in Canada. Narrative Patterns and Reader Response*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- HERDEN, Martin, 1989. « Le monologue intérieur dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner et *Le sourd dans la ville* de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. XIV, n° 3 (42), p. 483-496.
- HOFFMANN, E.T.A., 1951. *Princesse Brambilla/Prinzessin Brambilla*, trad. et présenté par Paul Sucher, Paris, Aubier Montaigne. coll. bilingue des classiques étrangers.
- HUTCHEON, Linda, 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, Londres et New York, Routledge.
- _____, 1978. « Ironie et parodie : Stratégie et structure », *Poétique*, n° 36, p. 467-477.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, 1964. *L'Ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».

- JOUBERT, Lucie, 1998. *Le Carquois de velours. Ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires ».
- JUNG, Carl, 1952. *Psychologie de l'Inconscient*, Genève, Librairie de l'Université, Georg et Cie.
- KANT, Emmanuel, 1988 [1785]. *Fondements de la métaphysique des mœurs*, trad. de J. Barni, révision de la traduction et présentation de Jacques Muglioni, Paris, Bordas.
- KIERKEGAARD, Sören, 1975 [1841]. *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, trad. de Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacques-Tisseau, Paris, éditions de l'Orante.
- KNOX, Norman, 1973. « Irony », dans Philip Wiener (dir.), *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*, vol. 2, New York, Scribner & Sons.
- KRISTEVA, Julia, 1978. *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc NANCY, 1978. *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- LAURENT, Françoise, 1986. *L'Œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Fides.
- LE BLANC, Charles, Laurent MARGANTIN et Olivier SCHEFER (dir.), 2003. *La Forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, coll. « Domaine romantique ».
- LEPAGE, Yvan G., 1980. « Sicut enim Narcissus : La Belle Bête de Marie-Claire Blais », *Incidences*, vol. 4, n^{os} 2-3, p. 101-108.
- LLOYD, Rosemary, 1990. « Marie-Claire Blais », dans Michael Tilby (dir.), *Beyond the Nouveau Roman. Essays on the Contemporary French Novel*, New York, Berg Publishers, p. 123-150.
- LÖWY, Michael, 2001. *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques ».
- LÖWY, Michael et Robert SAYRE, 1992. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, coll. « Critique de la politique »

- LUKÁCS, Georg, 1968 [1920]. *La Théorie du roman*, trad. de Jean Clairevoye, Paris, Denoël, coll. « Tel Gallimard ».
- MACLENNAN, Oriel C.L. et John A. BARNSTEAD, 2004. « Marie-Claire Blais and Dostoevsky. Observations from the Notebooks », *Canadian Slavonic Papers / Revue canadienne des slavistes*, vol. XLVI, n^{os} 3-4, septembre-décembre, p. 381-400.
- MCPHERSON, Karen S., 1998. « Archaeologies of an Uncertain Future in the Novels of Marie-Claire Blais », *Québec Studies*, n^o 25, p. 80-96.
- MARCOTTE, Gilles, 1985. « Le mythe de l'universel dans la littérature québécoise », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 55, n^o 2, 9-19.
- MIMOSÓ-RUIZ, Duarte, 1988. « Médée », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, p. 978-988.
- MOLINIÉ, Georges, 1992. *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Les usuels de poche »
- MUECKE, Douglas, 1969. *The Compass of Irony*, Londres, Methuen.
- NADEAU, Vincent, 1990. « Des filles et du grand méchant loup : une lecture de *L'Ange de la solitude* », *Québec Studies*, n^o 10, p. 45-50.
- NAVILLE, Pierre, 2005. « Machinisme », *Encyclopédie Universalis*, édition 2005, DVD-Rom.
- NOVALIS, 1942. *Henri d'Offerdingen / Heinrich von Offerdingen*, trad. et préfacé par Marcel Camus, Paris, Aubier, coll. « Bilingue ».
- OORE, Irene et Oriel C.L. MACLENNAN, 1998. *Marie-Claire Blais. An Annotated Bibliography*, Toronto, ECW Press.
- POITRAS, Mariè Hélène, 2005. « La condition humaine », *Voir*, Montréal, 24 mars, p. 49.
- RAMBERG, Michael Lynn, 1990. « *La Belle Bête* : contestation et monologisme », *Québec Studies*, n^o 10, 1990, p. 9-18.
- RICOEUR, Paul, 1985. *Temps et Récit*, t. 3, *Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- _____, 1983. *Temps et Récit*, t. 1, *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».

- ROBRIEUX, Jean-Jacques, 1998. *Les Figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod, coll. « Les Topos ».
- ROUART, Marie-France, 1994. « Le Juif Errant », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, p. 889-899.
- ROY, Nathalie, [à paraître]. « La caractérisation de l'espace dans *Soifs* : considérations sur les valeurs mythiques du décor romanesque », dans Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Visages poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Remue-Ménage.
- _____, 2001. *L'Univers mythico-religieux du roman Soifs de Marie-Claire Blais*, thèse de maîtrise présentée à l'Université d'Ottawa.
- SCHLEGEL, Friedrich, 1996. *Fragments*, trad. et présenté par Charles Le Blanc, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant ».
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, 2004. *De la religion. Discours aux personnes cultivées d'entre ses mépriseurs*, trad. nouvelle de Bernard Reymond, Paris, Van Dieren, coll. « Références théologiques »
- SCHOENTJES, Pierre, 2001. *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- SEARS, Dianne, 1990. « Figures of Transgression in Marie-Claire Blais's Trilogy, *Manuscrits de Pauline Archange* », *Québec Studies*, n° 10, 1990, p. 19-28.
- STEINBERG, Jennifer, « Last Voyage of the Slave Ship Henrietta Marie », sur le site de la revue *National Geographic*, <http://magma.nationalgeographic.com/ngm/0208/feature4/> (consulté le 20 mai 2006).
- THOUARD, Denis (dir.), 2002. *Symphilosophie. F. Schlegel à Léna*, avec la traduction de la *Philosophie transcendante*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques ».
- TIECK, Ludwig, 1988. *Le Chat Botté*, adapt. de Jean-Claude Grumberg, Paris, Actes Sud.
- TINNIE, Dinizulu Gene, « A Slave Ship Speaks. The Wreck of the Henrietta Marie », sur le site du *Historical Museum of Southern Florida*, <http://www.historical-museum.org/exhibits/hm/sss.htm> (consulté le 20 mai 2006).

- TREMBLAY, Roseline, 1999. « Chronotope et sociogramme de la vocation : L'écrivain porte-parole dans *Un Joualonnais sa Joualonie* de Marie-Claire Blais », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, p. 139-150.
- TREMBLAY, Victor-Laurent, 1994. « La marginalité dans l'œuvre de Marie-Claire Blais », dans Sandra Beckett, Leslie Boldt-Irons et Alain Baudot (dir.), *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Toronto, éd. du GREF, coll. « Dont actes », p. 257-268.
- VIALA, Alain, 2002. « Sublime », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
- VISWANATHAN, Jacqueline, 1986. « "Cette danse au fond des cœurs". Transparence des consciences dans *Le Sourd dans la ville* et *Visions d'Anna* de M.-C. Blais », *Canadian Literature*, n° 111, p. 86-99.
- WEISS, Peter, 2000 [1964]. *Marat-Sade*, trad. de Jean Baudrillard, Paris, l'Arche, coll. « Scène ouverte ».
- WILDE, Alan, 1981. *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- YAARI, Monique, 1988. *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham (Alabama), Summa Publications.
- ZAGOLIN, Bianca, 1992. « Marie-Claire Blais : la fureur sacrée de la parole », dans François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », vol. VIII, p. 145-170.