

KEVIN LAMBERT

**Une réunion par le livre.**

**Le multiple et l'écriture dans le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais**

### Commencer par la fin

Le roman *Une réunion près de la mer*<sup>1</sup> se présente comme le dernier opus du cycle *Soifs* (1995-2018, dix tomes). J'aimerais, avant de présenter les hypothèses de ce travail, mettre en doute la *fin* de ce cycle, la possibilité de sa clôture. Je commencerai en soulignant que la question de la finitude n'est pas évidente dans ce tome, pas plus qu'elle ne l'est ailleurs dans le cycle ; malgré son caractère récapitulatif et sa teneur de bilan<sup>2</sup>, que je commenterai plus loin, *Une réunion près de la mer* donne peu d'éléments qui permettent de penser que le texte se pose comme un dénouement, comme l'aboutissement d'une suite romanesque, et ce, pour au moins trois raisons. D'abord, comme dans la plupart des tomes, la diégèse d'*Une réunion près de la mer* se déroule dans une temporalité de l'attente, nous sommes dans un court laps de temps qui *précède*, qui *prépare* une fête, ou plutôt des fêtes : le repas qui célèbre le retour de Carlos dans sa famille après sa peine de prison, la soirée d'ouverture du bar le Fantastique et le dix-huitième anniversaire de Mai. Puisque le roman partage cette structure avec plusieurs autres tomes du cycle, cette composition ne me paraît pas satisfaisante pour penser une fin qui serait, ici, synonyme d'arrivée à l'événement annoncé en début de tome ; tout au plus elle est achèvement du tome, pas du cycle entier. Deuxièmement, la tragédie qui secoue la trame narrative s'articulant autour du nouveau bar de Robbie reprend une construction déjà tentée dans le tome précédent, *Des chants pour Angel*, qui culmine lui-aussi avec une fusillade, se déroulant cette fois-ci dans une église. L'apex tragique, la réalisation de la menace ne me paraissent pas être des éléments suffisamment distincts pour penser que le cycle se referme

---

<sup>1</sup> Marie-Claire Blais, *Une réunion près de la mer*, Montréal, Boréal, 2018. Désormais abrégé en *RM* suivi du numéro de page.

<sup>2</sup> Il partage cette dimension récapitulative, dans une certaine mesure et à des degrés divers, avec tout le cycle. Les romans *Augustino et le cœur de la destruction* (2005) et *Le festin au crépuscule* (2015) donnent toutefois à ces récapitulations une place semblable.

de cette manière sur lui-même. Troisièmement, le tome est le lieu d'une importante thématization de l'avenir, de la suite et de l'impossibilité de la fin. Dès le début du texte, l'oncle Isaac y expose sa vision de la mort, vision que partage le cycle qui contient de nombreuses scènes où les défunts viennent hanter les vivants, et qui dénie à celle-ci la possibilité d'être de l'ordre d'une finitude ou d'une disparition : les « morts [sont] frétilants de vie », dit-il, « ce sont des âmes âpres peut-être et qu'une fin rapide a désorientées, et pourquoi une fin, me diras-tu, ne te leurre pas sur leur apparence qui tente toujours de se dérober à nous, ils sont bien comme nous » (RM, 14, je souligne). Ailleurs, c'est sur l'avenir des jeunes personnages Perle Sauvée des Eaux, Rebecca ou Mai, que la narration s'interroge. Cette dernière est notamment décrite comme « le réceptacle d'un avenir en pleine gestation », « elle était au bord de cet avenir, qu'il fût précipice ou renouvellement cosmique inespéré » (RM, 69). Même lorsque Mère se questionne sur la séparation, la frontière, le vide par la médiation symbolique de la « ligne rouge », elle s'intéresse à ce qu'il y a *au-delà* de cette ligne : « au-delà de la ligne rouge dessinée par Matisse, ou qu'elle imaginait ainsi, bien qu'on entendît la mer et les océans, peut-être n'y avait-il plus rien » (RM, 64). Cette pensée se termine par un point, limite, frontière de la phrase aussitôt nuancée, affaiblie par l'autre qui s'amorce. Les frontières, les limites, les fins dès qu'elles apparaissent, sont aussitôt déjouées : on nous rappelle leur incertitude, leur perméabilité, et le mouvement de l'écriture tend vers leur au-delà.

Par ce petit détour visant à compliquer le caractère *final* de ce texte censé pourtant être le dernier, je vise un constat simple : la fin du cycle, promis par la quatrième de couverture, ne peut se penser uniquement à partir du texte lui-même. Elle nécessite des éléments qui lui sont extérieurs, qui appartiennent au paratexte, comme l'index des personnages, par exemple. « C'est maintenant que le cycle est achevé qu'il est possible d'en saisir toute l'architecture » (RM, 4<sup>e</sup> de couverture), annonce la quatrième de couverture dans une formulation dont le « maintenant que » a valeur de performatif, c'est-à-dire qu'il dépasse le simple constat pour « accompl[r] l'action à laquelle [il] fait référence<sup>3</sup> », fixant un texte qui plaçait avec beaucoup plus d'incertitude son point « final ». Penser la fin du cycle est ainsi difficile, pour ne pas dire impossible, sans la

---

<sup>3</sup> Jonathan Culler, *Théorie littéraire*, traduit de l'anglais par Anne Birien, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 137.

rencontre entre un texte qui tolère mal les divisions<sup>4</sup>, et ce que Roger Chartier nomme l'*ordre des livres*, c'est-à-dire un découpage historique, matériel et discursif – calqué sur l'« ordre du discours<sup>5</sup> » de Michel Foucault – qui implique la matérialité des textes, leurs supports de lecture et leurs modes de circulation, mais aussi l'imaginaire du livre que connaît une époque. La perspective de Chartier, celle de l'histoire du livre, considère que le « livre » est contingent, qu'il s'agit d'une variable plus que d'une constante dans le temps, et qu'il a connu de nombreuses transformations matérielles (touchant notamment la composition des textes, l'impression, l'édition, la fabrication de l'objet ou la diffusion), mais aussi philosophiques. En effet, la manière dont les penseurs ou les cultures ont appréhendé les livres aurait été déterminante dans la formation des notions d'auteur, d'original, de copie, de littérature, d'œuvre et dans les manières dont ont été envisagés la création littéraire et le statut des manuscrits, entre autres<sup>6</sup>. L'ordre des livres, selon Chartier, désigne ainsi l'ensemble des réalités historiques, des concepts utilisés dans une période, des valeurs qui y sont associées et qui « ont construit un ordre des livres qui est encore le nôtre », celui de « l'affirmation d'une nouvelle définition du livre, associant un objet, un texte et un auteur<sup>7</sup> ». Le concept d'ordre des livres, pour l'historien, est à considérer dans une perspective où la matérialité est indispensable à la compréhension et à la construction du sens des œuvres. Selon Roger Chartier, « la possible intelligibilité des textes dépend [...] des catégories qui désignent et assignent les discours », mais aussi « des formes qui gouvernent leur transmission<sup>8</sup> ». Ce rapport n'est pas à penser uniquement sous le signe de l'influence du support ou de l'industrie du livre sur la forme des textes. Les livres imaginés, comme c'est le cas avec *Les Étranges années*, visent fréquemment à élargir, voire à dépasser les possibilités de l'objet-livre. « La manière dont le texte déplace et transforme les discours et les pratiques qui sont sa matrice<sup>9</sup> » sont primordiales dans la composition des livres fantasmatiques.

Comment interpréter cette rencontre, cette réunion, apparemment nécessaire

---

<sup>4</sup> Le cycle déplace ou refuse les divisions romanesques habituelles, que ce soit au niveau de la phrase (la ponctuation forte est rare et la phrase s'étend parfois sur des dizaines de pages), du paragraphe et des chapitres (absents), ou des tomes eux-mêmes (certaines événements sont répétés et revus dans plusieurs livres comme des leitmotifs, d'autres se produisent dans l'ellipse entre deux tomes).

<sup>5</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

<sup>6</sup> Voir Roger Chartier, « Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des Lumières et réalités numériques », *Le français aujourd'hui*, n° 178, 2012, p. 11-26.

<sup>7</sup> Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1996, p. 14.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.11.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 13.

pour penser la clôture du cycle, entre le monde du texte et le monde du livre ? Quelle relation le cycle entretient-il avec le support qui le diffuse ? Quelles sont les implications esthétiques de l'ordre des livres dans *Soifs* ? Comment lier ce croisement entre texte et paratexte, qui semble remettre en question leur frontière franche, à la dimension éthique et politique des romans ?

L'hypothèse qui guidera mon analyse est la suivante : le cycle *Soifs* et sa publication sont caractérisés par un conflit matriciel entre les aspects formels du texte, dont l'écriture en « continuum<sup>10</sup> » s'apparentant à un « fleuve de mots<sup>11</sup> », sa « coulée narrative<sup>12</sup> », la multiplicité de ses personnages et de ses trames narratives et temporelles, et l'ordre des livres contemporain. Si la notion de finitude s'inscrit difficilement dans l'esthétique blaisienne, plus intéressée par les hantises, les relances, les poursuites, les débordements et les montages temporels questionnant les conceptions chronologiques du temps, toute « fin du cycle » ne peut ainsi se penser que par le choc du texte avec son organisation en livres, et avec le contexte éditorial qui l'a vu naître et qui l'organise. Afin d'analyser les conséquences esthétiques de ce paradoxe, je m'intéresserai à la conception du livre que développe et incarne le cycle *Soifs*. Je montrerai que le livre y est pensé comme un dispositif permettant de réunir des éléments multiples, et ce, sans les unir, c'est-à-dire sans les homogénéiser, sans les réduire à une même et unique gouverne. Le cycle *Soifs* met ainsi en texte un imaginaire du livre qui critique les limites qu'impose l'objet-livre comme support de la littérature comme texte. Le livre accueille, rassemble en ses pages une multitude de voix, de personnages, de réalités sociales, de récits enchâssés, d'œuvres d'art réelles et imaginaires, de trajets narratifs, il participe à leur agencement et leur organisation sans jamais résoudre cette multitude en un ensemble purement homogène, en une synthèse, en une forme définitive ou en une résolution unitaire. Bien qu'ils soient issus de la philosophie politique de Paolo Virno, les concepts de multiple, de multitude et de Nombre me serviront avant tout à caractériser l'esthétique de *Soifs*, esthétique à partir de laquelle s'articule la « visée à la fois éthique et politique<sup>13</sup> », souvent commentée par la critique.

<sup>10</sup>. Selon l'hypothèse d'Élisabeth Nardout-Lafarge, présentée lors du séminaire.

<sup>11</sup>. Marie-Claire Blais, *Le festin au crépuscule*, Montréal, Boréal, 2015, p. 120. L'image, dans son contexte, sert à désigner l'écriture de Suzanne.

<sup>12</sup>. Michel Biron, « Un gigantesque roman-poème », *Lettres québécoises*, n° 169, printemps 2018, p. 21.

<sup>13</sup>. Michel Biron, « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 32.

### **Les Étranges années et la matérialité du livre**

Parler de la conception du livre qui se dégage de *Étranges années*, projet romanesque titanesque, en plusieurs tomes, qui accompagne Daniel pendant tout le cycle, c'est d'abord se demander : qu'est-ce, dans l'univers de Marie-Claire Blais, qu'un livre? Pour répondre à cette question, je propose de retourner au premier opus de *Soifs*<sup>14</sup>. Pour ce faire, il s'agira d'être sensible aux conceptions et aux définitions du « livre » que donnent à lire le roman lui-même, dans la perspective où, comme le rappellent Olivia Rosenthal et Lyonel Ruffel, « l'écart entre le texte (que les auteurs écrivent) et le livre (que d'autres font) pourrait permettre d'étudier la place du livre dans les représentations de la littérature telles qu'elles s'élaborent, historiquement, chez les auteurs et les lecteurs<sup>15</sup> ». *Les Étranges années* arrivent pour la première fois au tiers du roman, alors qu'elles viennent d'être refusées par le cercle de poètes Charles, Adrien, Julien et Jean-Mathieu : le texte les désigne comme le « manuscrit des *Étranges années* » (S, 127). Tout au long du roman, c'est par les impressions que le texte provoque sur ses lecteurs ou par les pensées de Daniel au sujet de sa démarche d'écriture que nous sont données, au compte-goutte et de manière fragmentaire, les informations sur la nature de cette œuvre fictive. Après réflexion, le critique Adrien changera d'avis sur le manuscrit : « il s'inquiétait [...] de cette analyse qu'il avait l'intention d'écrire lorsque le manuscrit des *Étranges années* serait publié, car ce manuscrit serait publié, semblait soudain décider Adrien, il fallait que ce manuscrit devînt bientôt un livre, une œuvre concrète, tangible » (S, 274). Par le point de vue d'Adrien nous apparaît ici une distinction importante, celle qui sépare l'œuvre publiée – le « livre » – du manuscrit, comme s'il fallait cette transformation mécanique, ce passage du manuscrit à l'imprimé, cette « publication<sup>16</sup> » pour que l'œuvre devienne « concrète », « tangible ». La mise en livre, du point de vue d'Adrien, constituerait l'acte de naissance de la littérature, et le livre, par extension, son unité première. N'est-il pas paradoxal que, dans ce passage, Adrien prépare toutefois sa critique *avant* la publication du manuscrit, que ce soit, en quelque sorte, la critique qui appelle la publication du livre et non l'inverse, « afin qu'Adrien fût l'un de ceux qui en feraient un compte rendu critique brillant » (S, 196). Le texte, en renversant l'ordre habituel du compte rendu, signale une contradiction dans le point de vue du poète : en effet, comment pourrait-il commenter une œuvre

<sup>14</sup>. Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1995. Désormais abrégé S suivi du numéro de page.

<sup>15</sup>. Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « La littérature hors du livre. Introduction », *Littérature*, n° 160, 2010, p. 3.

<sup>16</sup>. Dont l'étymologie est « rendre public », rendre au peuple.

qui ne soit pas « concrète » ou « tangible » ? C'est que partout ailleurs, ou presque, une conception du « livre » inverse à la sienne se développe : quatorze pages plus tôt, il parle lui-même à Suzanne du manuscrit de Daniel en termes de « livre » (S, 260), voire de « livres » (S, 240). La distinction franche entre le manuscrit et le livre, et même entre l'écriture et le livre, l'idée et le livre, du point de vue de Daniel, est beaucoup moins stable. Le « livre », dans cette deuxième acception, ne désigne plus le support, le codex in-folio, avec ses pages et sa tranche, mais se rapproche davantage des notions d'œuvre, de texte, voire de projet ou de fantasme. Assez tôt dans le roman, *Les Étranges années* sont placées dans une série plurielle, alors que le premier tome n'est pas encore publié et que Daniel n'a auparavant écrit que des pièces de théâtre (S, 73)<sup>17</sup> : « dans ses livres, s'imposaient des lois qui ne rendraient vainqueurs toujours que les riches » (S, 128, je souligne). Comme le montre cette citation, et pour le dire de manière elliptique : les « livres », dans *Soifs*, précèdent le livre. Ce mouvement ne vise cependant pas à dématérialiser les textes et leurs effets, à les abstraire de leurs dimensions « concrètes » et « tangibles », pour parler comme Adrien, puisque *Les Étranges années* tireraient, comme le pense Jean-Mathieu, leurs effets d'un processus avant tout physique, impliquant du papier et de l'encre : « ces *Étranges années* de Daniel ne déteignaient-elles pas leurs colorations foncées sur vous, Daniel n'écrivait-il pas avec du chlore sur l'étoffe, la couche de protection de ses lecteurs » (S, 227). En situant l'effet du roman dans sa présentation écrite, plutôt que dans son contenu, en chargeant de signification l'encre et le papier et en les désignant par les métaphores du « chlore » et de « l'étoffe », qui donnent à l'écriture un caractère sulfureux et dangereux, le texte concède une puissance inouïe à une œuvre pourtant manuscrite et inédite, et ce, tout en insistant sur les composantes matérielles de cet impact. Ce passage renverse littéralement la vision de l'ordre des livres que porte Adrien en valorisant un état du texte préliminaire, hors-du-livre et souvent oblitéré par la publication de l'œuvre, considérée comme la version « finale », tandis que les manuscrits, les brouillons et les variantes sont généralement réduits aux rangs de tâtonnements vers le livre, d'états antérieurs.

À la lumière de ces analyses, revenons à notre question : qu'est-ce qu'un livre ? Dans *Soifs*, un « livre » ne se réduit pas à l'objet imprimé, publié et manufacturé – la conception d'Adrien –, bien que le terme (tout de même utilisé) soit endetté à cette définition du livre comme support. Le cycle nous invite plutôt à penser le livre comme

---

<sup>17</sup> On apprend dans le deuxième volume que *Les Étranges années* est « l'unique livre que Daniel [a] écrit » jusque-là. Marie-Claire Blais, *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001, p. 36. Désormais abrégé en FL suivi du numéro de la page.

une condensation temporelle de tous ses états. Non pas comme l'unité matérielle finale – un cube de papier – qui serait son accomplissement téléologique – les textes ont, de toute manière, une matérialité avant d'être mis en livres, comme le rappelle la réflexion de Jean-Mathieu –, mais comme un ensemble d'états multiples, imprécis et souvent simultanés, ensemble chronologiquement instable et qui contient ce qu'on découvre être, dans les tomes subséquents, toutes les idées, les textes potentiels, les chantiers en cours, les projets en mûrissement, les manuscrits en attente autant que les livres édités, imprimés, distribués, lus et critiqués. On peut lire dans la dédicace de *Soifs* une trace de cette vision du « livre » : « à Pauline Michel, artiste et écrivain, incomparable amie et lectrice depuis la naissance de ce livre » (S, 10). Selon cet envoi, Pauline Michel serait « lectrice » de l'auteure « depuis la naissance de ce livre » (je souligne), mais cela, il a bien fallu l'écrire avant de faire le livre, ce qui veut dire que Pauline Michel n'a pas pu lire « ce livre ». La contradiction apparente se résout si l'on pense que ce qui précède le livre, la mise en livre, pour l'auteure, est aussi *livre*. La question est de savoir pourquoi Marie-Claire Blais et son œuvre conservent cet attachement, cet endettement au format du livre.

Dans *Une réunion près de la mer*, nous retrouvons après plus de vingt ans « l'auteur de ces *Étranges années* qui n'en finissaient plus d'écrire des livres » (RM, 195, point de vue d'Adrien), livres dont nous ne connaissons jamais les titres individuels, ni les divisions exactes, mais qui sont rassemblés sous ce titre des *Étranges années*, comme si le pluriel « des livres » ne nourrissait finalement qu'un même « livre » : « tout ce que l'on savait d'Augustino, c'est qu'il écrivait des livres, il en écrivait plusieurs, pendant que Daniel n'en écrivait toujours qu'un seul, ses *Étranges années*, qui était l'œuvre d'une vie<sup>18</sup> ». Même si, sur le plan éditorial, au moins deux<sup>19</sup> volumes des *Étranges années* sont déjà publiés lors de ce passage d'*Aux Jardins des Acacias*, c'est le singulier qui est choisi pour parler de l'œuvre d'« un seul » livre de Daniel, la distinguant de celle d'Augustino, qui en écrit plusieurs. Les *Étranges années* et leur publication en de multiples tomes sont ainsi confrontés à la subjectivité de leur auteur, qui les pense comme un seul et même texte. Tout au long du cycle, le livre de Daniel est, de manière semblable, l'objet

<sup>18</sup> Marie-Claire Blais, *Aux Jardins des Acacias*, Montréal, Boréal, 2014, p. 54. Désormais abrégé en JA suivi du numéro de la page.

<sup>19</sup> Nous lisons, notamment, dans *Le festin au crépuscule* que Daniel en est à l'écriture du « troisième volume de ses *Étranges années* », sans savoir si la remarque vaut pour le temps du rêve dans lequel la phrase est enchâssée, rêve dans lequel « Daniel était de retour à son monastère » en Espagne, épisode narré dans le deuxième tome du cycle *Dans la foudre et la lumière*, ou si elle vaut pour le présent de la narration, soit le voyage en Écosse au cours duquel il fait ce rêve. Marie-Claire Blais, *Le festin au crépuscule*, Montréal, Boréal, 2015, p. 35. Désormais abrégé en FC suivi du numéro de la page.

d'une constante oscillation entre unité (du titre) et pluralité (des volumes, de leurs caractéristiques thématiques et formelles). Exceptionnellement et contrairement au mouvement que je tente de cerner par mon hypothèse générale, c'est l'unité du titre qui prime sur la *multiplicité* des volumes dans le passage précédemment cité. Cette unité précise ne doit cependant pas être entendue comme une résolution ou une simplification des différents aspects que recèle le texte. Si le singulier semble primer sur le pluriel, ce n'est que pour exprimer un conflit central, touchant autant les livres fictifs que le cycle *Soifs*, entre le texte et l'ordre des livres. Ces singuliers ne sont d'ailleurs que des « singuliers » eux-mêmes *pluriels*, en témoignent les titres des *Étranges années* et de *Soifs*. Un titre recouvre un ensemble de publications et de phénomènes narratifs et scripturaux complexes, mais le titre conserve la trace de la multitude qu'il éclipse temporairement.

Tous les autres tomes du cycle approfondissent, à des degrés divers, l'idée du livre telle que je l'ai interprétée dans *Soifs*, soit celle de l'apparente unité d'un mot (et d'un support) qui camoufle un ensemble hétérogène qui le dépasse ontologiquement, spatialement et temporellement. Dès le deuxième tome du cycle *Dans la foudre et la lumière*, *Les Étranges années* n'en sont plus à l'état de manuscrit, mais acquièrent leur statut de livre « tangible » et « concret » par la publication ; elles seront lues et commentées par des personnages qui n'appartiennent plus qu'au seul cercle de poètes, dont Rodrigo, l'écrivain brésilien rencontré dans une résidence d'artistes en Espagne, Mai, Augustino et Samuel, les enfants de Daniel, ou encore les lectrices qui l'abordent lors de son voyage en Écosse. Cependant, tout en possédant cette matérialité conforme à l'ordre des livres et aux modes de publication et de diffusion des œuvres que connaît notre époque<sup>20</sup>, *Les Étranges années* conservent simultanément leur statut fuyant, incertain, incompatible avec la vision d'Adrien. Elles ont dans cette deuxième acception une existence qui ne saurait se résoudre à celle « ce petit parallépipède qui l'enferme<sup>21</sup> », pour reprendre une expression de Michel Foucault. Du point de vue de

---

<sup>20</sup>. *Le festin au crépuscule* aborde peut-être plus que tous les autres tomes le « milieu du livre », les activités parallèles au travail de l'écrivain, comme la promotion des livres dans les salons, les conférences, les séances de dédicaces, les succès commerciaux et les ventes, mais aussi le rapport à l'engagement des artistes et la censure, l'emprisonnement, le meurtre des écrivains issus de régimes répressifs.

<sup>21</sup>. « Les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases [...]. Le livre a beau se donner comme un objet qu'on a sous la main ; il a beau se recroqueviller en ce petit parallépipède qui l'enferme : son unité est variable et relative ». Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 34.

celui qui les écrit, *Les Étranges années* demeurent tout au long du cycle un « livre aussi interminable qu'inachevé, inachevable » (JA, 93), et leur chantier, leur projet continue d'entretenir un rapport conflictuel avec tout ce qui relève de la matérialisation des textes sous une forme fixe. Dans la plupart des passages où Daniel réfléchit, travaille à l'œuvre en cours, nous pourrions dire avec Maurice Blanchot que *Les Étranges années* se caractérisent par l'« absence de livre », plus que par une pensée du support. Je veux dire par là qu'elles s'élaborent à l'écart de ce support et même contre lui ; la narration déploie plusieurs stratégies discursives qui visent à éloigner le texte et l'expérience d'écriture de Daniel de l'objet-livre. « L'absence de livre », chez Blanchot, n'est pas un concept opératoire, qui proposerait une grille de lecture ou une catégorie stable pouvant être appliquée aux œuvres littéraires : ce texte qui clôt *L'entretien infini* travaille par apories, par contradictions et il entretient souvent – par antanaclases notamment – une confusion entre les termes « œuvre », « livre » et « écriture ». Il résiste à tout système de pensée, et *performe* davantage ses hypothèses qu'il ne les illustre ou ne les expose. « L'absence de livre » a toutefois l'avantage de proposer l'une des rares théories sur les implications (et les limitations) philosophiques, historiques et culturelles du livre comme support, et sur ce qui, à même le livre, vise à rendre perméables ces frontières. Dans la culture occidentale moderne, selon Blanchot, le livre s'inscrirait presque exclusivement, en se confondant avec le « savoir » qu'il porte en ses pages, dans un régime de présence, « toujours immédiatement accessible, fût-ce à l'aide de médiations et de relais<sup>22</sup> ». Afin de rompre avec cette tradition de pensée, Blanchot propose la notion d'« absence de livre », qui lui permet d'entrevoir « le rapport à l'autre de tout livre » et d'arpenter l'« extériorité » de l'écriture, sous forme d'« absence ». La notion d'« absence de livre » s'inscrit principalement sur un plan conceptuel et philosophique (que je ne reprends pas dans son ensemble), visant à théoriser l'héritage du codex. Je m'en servirai ici en la détournant légèrement de cet horizon d'analyse. Le texte de Blanchot laisse de toute manière ouverte la possibilité de penser une « absence de livre » thématique et esthétique : « ce qui obsède le livre (ce qui l'assiège), ce serait cette absence de livre que toujours il manque, se contentant de la contenir (la tenant à distance), sans la contenir (la transformer en contenu)<sup>23</sup> ». Analyser l'imaginaire du livre dans le cycle *Soifs*, m'amène à y considérer l'ample thématization de la création littéraire et de ses supports comme des manières de « contenir », de « transformer en contenu » l'absence de livre. Je donne ainsi une signification littérale à la proposition de Blanchot selon laquelle « écrire se rapporte à l'absence d'œuvre, mais s'investit dans l'Œuvre sous forme de livre » : dans *Soifs*, le livre fictif représente une stratégie servant

<sup>22</sup>. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 621.

<sup>23</sup>. *Ibid.*, p. 630.

à imaginer la littérature en l'absence de livre, c'est-à-dire séparée du média dont elle est parfois indistincte<sup>24</sup>. Comme si elles avaient besoin, pour s'écrire, de dépasser et de déjouer les limites qu'impose le livre, *Les Étranges années* travaillent, comme nous le verrons, contre certaines de ses caractéristiques : la finitude et la clôture du texte qu'il suppose, sa présumée stabilité, l'autorité de l'auteur sur ses écrits, et finalement, la chronologie de l'acte de création, qui considère le livre comme l'aboutissement téléologique d'un processus, camouflant les potentialités abandonnées, les fantasmes d'écriture, les ratages, les brouillons, les oublis, les illuminations.

Les passages dans lesquels Daniel réfléchit aux *Étranges années* sont fréquemment marqués d'une indécision qui rend difficile la possibilité de trancher sur le statut de ce que l'on est en train de lire. À plusieurs moments, le texte pourrait citer des passages des *Étranges années* (comme il le fait avec le livre d'Augustino, signalant clairement ces citations par l'incise « écrit-il » [RM, 232]), paraphraser, sans citer, les idées du roman, sans toutefois nous donner accès à leur forme écrite, ou encore traduire les réflexions de l'auteur qui ont précédé et accompagné l'écriture de son texte. Le statut indécidable des discours entourant le livre de Daniel est renforcé par les temporalités complexes des narrations qui racontent son écriture. Dans cet extrait d'*Une réunion près de la mer*, Daniel marche sur la plage avec l'oncle Isaac, promenade pendant laquelle il se remémore la conférence des écrivains en Écosse à laquelle il assiste dans *Le festin au crépuscule* :

même pendant cette conférence des écrivains, de maléfiques faits, actions et faits d'une putride ignominie que Daniel avaient cités dans son livre *Les Étranges années*, l'avaient hanté, comme si la vision de ces images était encore toute récente, il le revoyait comme s'il était devant lui, celui qu'on avait appelé l'Ange de la mort, le Docteur de toutes les agonies, le docteur Mengele, dans le bloc de son laboratoire de Birkenau, lançant dans les airs, catapultant le corps d'une petite fille de six ans (RM, 103)

Les effets de brouillage qui caractérisent cet extrait font figure d'exemples, puisqu'on les rencontre sous différentes formes dans la plupart des passages du cycle qui décrivent les rapports entre Daniel et ses *Étranges années*. Afin de les illustrer, je procéderai à une décomposition et à un commentaire de chaque segment de la citation. Commençons par les premières informations données par le texte : « ...de maléfiques faits, actions

<sup>24</sup>. L'exemple par excellence d'écriture en l'absence de livre dans le cycle serait bien entendu le « roman oral » de Bryan/Brillant, « il écrit des livres, dont personne n'a jamais lu une seule ligne, il est de la tradition orale, dit-il, qui n'écrit qu'en parlant ». (*Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 2012, p. 53. Désormais abrégé en JH suivi du numéro de la page). Dans *Aux Jardins des Acacias*, on peut lire que Daniel voudrait « écrire comme s'il eût parlé » (p. 96).

et faits d'une putride ignominie que Daniel avait cités dans son livre *Les Étranges années*, l'avaient hanté... ». Jusqu'ici, le lien entre la hantise et l'écriture des « faits [...] cités » est suspendu, puisqu'aucun rapport de cause à effet ou d'antécédent n'est établi clairement entre les deux verbes que le plus-que-parfait place dans une même antériorité indéfinie. Impossible, d'ailleurs, de savoir si les citations troublantes que Daniel a incorporées à son œuvre ont été écrites pendant la conférence en Écosse, ou si elles se trouvent dans des tomes précédemment parus des *Étranges années*, tomes qu'il se remémorerait au cours du voyage. La phrase se poursuit : « ...comme si la vision de ces images était encore toute récente... ». Ce segment de phrase qui semble clarifier obscurcit : d'abord parce qu'on passe de la citation, de l'écriture à la *vision*, une vision médiatisée par des *images*. De l'imagination, nous entrons dans le registre de la mémoire et de la perception. Ensuite parce qu'il est encore une fois impossible de déterminer, en l'absence de conjonctions de coordination, un rapport causal entre les visions, les citations et les hantises. Ces visions de « maléfiques faits » appartiennent-elles à une forme de clairvoyance qui précéderait leur transcription ? « Ces images » seraient-elles plutôt le résultat de l'écriture, qui les donneraient à voir ? Au contraire, les visions et les images appartiennent-elles, non pas au livre lui-même, mais à l'effet de « hantise » général qui accable Daniel ? Encore une fois, le texte n'autorise aucune certitude, et les modulations du sens n'obéissent qu'aux modulations de la phrase qui les déploie : « ...il le revoyait comme s'il était devant lui, celui qu'on avait appelé l'Ange de la mort, le Docteur de toutes les agonies... ». Les médiations précédentes (« la vision des images ») perdent ici leur composante d'images ; ne reste que la vision d'un être donné comme incarné « devant » Daniel. Le passage du temps verbal à l'imparfait actif signale d'ailleurs une action dans le présent de la narration, action qui suit chronologiquement les passages précédents au plus-que-parfait. Mais de quel présent de la narration parlons-nous ici ? Celui du voyage en Écosse ou de la marche avec l'oncle Isaac ? L'imparfait et l'absence de marqueurs spatiotemporels ne permettent pas de le déterminer pour l'instant. Ce pourrait être le récit enchâssé (le voyage en Écosse) lui-même, à titre d'instance médiatrice supplémentaire, que l'on perd ici. La fin du segment abolit d'ailleurs tous les autres relais, en éludant les registres de l'écriture, de la hantise, des visions et des images que les passages précédents convoquaient pour faire apparaître l'événement raconté. Surgit devant Daniel, puis dans le texte « le docteur Mengele, dans le bloc de son laboratoire de Birkenau, lançant dans les airs, catapultant le corps d'une petite fille de six ans » (RM, 103). Ce sont les pensées du médecin nazi Josef Mengele qui seront dès lors, et pendant près de sept pages, données à lire, jusqu'à ce que le point de vue narratif revienne à Daniel qui « avait entendu cette voix damnée du Docteur de toutes les agonies » (RM, 109).

Quel est le rapport avec le livre ? Ce passage illustre, à mon avis, la manière dont *Une réunion près de la mer* écrit l'absence de livre. D'abord en provoquant un brouillage absolu du phénomène de la création littéraire. Le texte refuse de découper un ordre, de distinguer une méthode ou un processus, de simplifier ou d'expliquer à partir des récits tout faits dont on se sert généralement pour parler de l'écriture. Le contenu du livre écrit et la subjectivité de son auteur y sont indiscernables et possèdent, dans le texte, un statut semblable. Les visions, les voix, les perceptions, les hallucinations, les idées, les faits, les actions, les images et les réflexions font d'ailleurs surface dans la phrase sur un même plan de réalité, phénomène que Nathalie Roy consigne et qualifie de « caractère indécidable de l'attribution des discours<sup>25</sup> ». Ceux qui entourent le livre ne sont en particulier jamais distingués ou identifiés clairement. Sommes-nous dans le contenu du livre ? Dans la paraphrase ? Le résumé ? La préparation ou la recherche ? Plutôt que de statuer, l'écriture de Marie-Claire Blais entretient un méticuleux brouillage qui remet en question les séparations franches, les récits et les frontières qui organisent et stabilisent le livre comme unité. Finalement, disparaissent progressivement les « médiations » et les « relais » de l'écriture dont parlait Blanchot, à commencer par la médiation du livre lui-même, qui s'efface en cours de phrase. Le mouvement vers l'absence de livre est ici littérale : présent au début du passage cité, le livre est aboli pour laisser « voix » à un personnage qu'il serait pourtant censé « contenir ». La logique, ici, n'est plus celle d'un support qui, à la manière d'une fenêtre, donnerait accès à un univers fictif, par exemple. Sous le livre, avant le livre, et après le livre, une multiplicité de visions, de voix, d'horreurs lues, citées ou simplement imaginées champignonnent dans un désordre productif qui dénature le livre, déplace les récits, les frontières entre les espaces et les chronologies habituelles qui le stabilisent. Le terme de « livre » est encore employé, mais dans une fidélité de façade, comme une « ruse par laquelle l'écriture va vers l'absence de livre<sup>26</sup> ». Ailleurs dans le cycle, le texte décuplera les stratégies pour transcrire l'écriture en l'absence de livre, notamment et comme nous l'avons vu, en substituant à ce support un autre média (par exemple « la voix de Mengele » [RM, 109]), ou encore en inquiétant son statut d'objet par le biais de métaphores : « Daniel ne pouvait que se fondre dans les mots du livre qu'il avait écrit », « Daniel descendait malgré lui vers ces visions de l'enfer qu'il avait décrites dans son livre *Les Étranges années* » (RM, 178). Dans ces deux exemples, le livre a la phénoménalité d'un espace dans lequel l'écrivain pourrait descendre, voire se « fondre » dans les mots « corrosifs »

<sup>25</sup> Nathalie Roy, « Narration et traitement des personnages. Du visible à l'"espace derrière" dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 103.

<sup>26</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 623.

(FC, 197) – « du chlore sur l'étoffe », lisions-nous plus tôt –, qui dissoudraient jusqu'à sa propre personne.

Il peut paraître étonnant que dans la plupart de ces exemples, le livre appartienne au passé et soit renvoyé à son état *déjà-écrit* : pour comprendre cette « simultanéité flottante » (FC, 36) par laquelle le livre est *fait* et à *faire*, nous analyserons le tissage temporel complexe dans lequel le livre prend place. Bien que les questionnements sur l'écriture continuent d'accabler Daniel au présent de la narration, on peut tirer de ce motif une interprétation rejoignant celle de la temporalité de l'écriture, que le roman lui-même propose : « en empilant ces faits, il lui avait semblé avoir écrit un livre de plus en plus lourd, il ne s'agissait pas d'un temps séculaire, si ancien, c'était bien le nôtre, dans toute sa densité, puisque les actions cruelles n'auront jamais de fin » (RM, 110 ; 111). Pour résumer, contentons-nous de noter, pour l'instant, que le caractère infini, répétitif du temps historique tel que le perçoit Daniel, croisant la temporalité non chronologique de l'écriture elle-même, fabrique une temporalité vécue dans laquelle l'écrivain est accablé par « les hantises d'un lointain passé et d'un présent qui avait été contaminé par elles » (RM, 178). Hanté autant par ce qu'il a écrit que ce qu'il lui reste à faire, comme s'il portait le « poids » des faits « empilés », faits par ailleurs toujours en cours et qui, pour cette raison, continuent d'appeler de l'écrit.

### La réunion des temporalités

Nous avons vu jusqu'ici comment des livres fictifs, mis en abyme dans le cycle *Soifs*, ouvrent l'unité du « livre » à une multitude d'états allant du processus à l'œuvre publiée, en passant par les potentialités et les hallucinations. Je propose maintenant d'approfondir le rapport du texte à l'ordre des livres en me demandant comment un roman précis du cycle, à savoir *Une réunion près de la mer*, incarne et performe cette *réunion sans union* des éléments disparates que je tente de cerner, et qui – c'est mon hypothèse – contestent le support sur lequel l'œuvre nous parvient. *Une réunion près de la mer* accueille, rassemble des temporalités diverses et éloignées, sans toutefois donner une autorité absolue à l'une d'entre elles. Le présent de la diégèse est en quelque sorte leur unité minimale, mais aussi celle qui se voit assaillie de toute part par les passés, la narration prenant en charge la conscience ou le souvenir de nombreux personnages morts (Mère, Jean-Mathieu, Caroline, Suzanne, Herman, Fatalité, entres autres, mais aussi Herta Oberheuser et Josef Mengele) dont la mémoire hante les vivants, et par les avènements, qui se manifestent sous la forme de prémonitions ou de menaces.

Le roman donne aussi une belle part aux récapitulations<sup>27</sup>, c'est-à-dire aux passages narratifs qui racontent de nouveau des épisodes et des faits que le lecteur ou la lectrice du cycle entier aura appris dans d'autres tomes. Le livre se méfie de la clôture, mais il se présente néanmoins en partie comme une somme de ce qui le précède dans le cycle, caractère que l'index des personnages, commandé par l'éditeur en fin d'ouvrage (RM, 263-285), vient redoubler.

Ce qui m'intéresse, dans le fonctionnement par récapitulations, c'est le double horizon référentiel de ces passages. En effet, si les récapitulations renvoient le plus souvent à une mémoire du cycle, c'est-à-dire à l'ensemble du monde, des événements, des faits et des personnages présentés dans l'univers fictif – considéré de ce point de vue comme un tout qui ne connaîtrait que des découpages internes, liés à la diégèse –, certaines récapitulations, et ce, de manière simultanée, en rappelant des passages fortement associés à un tome en particulier (comme la dispersion des cendres de Jean-Mathieu dans *Dans la foudre et la lumière*, la mort d'Angel dans *Des chants pour Angel*, la fête du millénaire dans *Soifs*, la parution du premier livre d'Augustino dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, etc.) font aussi signe vers la division – relevant de l'ordre des livres – de ce monde fictif et de son flot d'écriture en dix volumes distincts. L'exemple suivant vient marquer à même la phrase cette référence double, en employant le titre d'un tome pour parler des événements fictifs : « Eureka dirigeant le Chœur ancestral noir entamait de sa voix de soprano *des chants pour Angel* » (RM, 220, je souligne). L'index ne clarifie jamais ce brouillage. Alors qu'il appartient au paratexte et qu'on l'attendrait plus attentif à la publication et à la division du cycle, à aucun endroit il ne mentionne un tome en particulier ; tout au plus, il situe les personnages par rapport « au début du cycle » (RM, 274) et « à la fin du cycle » (RM, 271). Sa temporalité est ambiguë, pour ne pas dire contradictoire, tant les âges des personnages nous sont donnés sans barème temporel précis ou central : ce sont parfois des étendues, « entre trente et trente-cinq ans » (RM, 266) pour Charly, dans une

<sup>27</sup> Voici, par numéros de pages, une liste non-exhaustive des récapitulations qu'on trouve dans *Une réunion près de la mer* (entre parenthèses, l'événement raconté et le(s) volume(s) dans le(s)quel il apparaît pour la première fois) : 12 (la vie de Daniel à New-York, I), 13 (la dispersion des cendres de Jean-Mathieu, II), 18 (le tir de Carlos sur Lazaro, I), 20-22 (la vie de Vénus et de Rebecca, II-III-IV), 25-26 (l'enfance de Vincent, I, II), 31 (la tuerie dans une église, IX), 33 (le diagnostic de Petites Cendres, V), 39 (le vol des bijoux par Marie-Sylvie, V), 41 (l'amitié entre Samuel et Jermaine, I), 43 (la disparition d'Augustino, IV), 48 (la consécration de Fleur en Europe, VII), 53 (Alfonso dénonce les prêtres pédophiles, VI), 60 (la Guerre de janvier vue par Mère, I), 67 (la mort d'Angel, IX), 70 (Renata à la fête du millénaire, I), 79 (Charly brûle la lettre, II), 83 (les années de drogue de Daniel, I), 93 (la relation entre Suzanne et Adrien, I-II-III), 95 (le repas de Daniel avec Suzanne, I), 119 (l'agression de Vénus par les motocyclistes, IV), 195-200 (la vie de Caroline, de Charles et de Frédéric, I-II-III), 201 (la mort de Tammy, VIII).

forme qui accueille mieux l'évolution caractérisant le cycle, tandis qu'ailleurs, l'âge est donné avec un seul nombre, « quarante ans » (*RM*, 266) pour Celui qui ne dort jamais, personnage qui apparaît pourtant dès le premier opus, et ce, jusqu'au cinquième. Tout se passe comme si l'ordre des livres, ici, était désordonné par le caractère insaisissable, foisonnant du texte, et que le paratexte du cycle était constamment travaillé, tendu entre une esthétique qui déforme et un ordre des livres qui classe. Le rabat d'*Une réunion* est à ce propos significatif, puisque sous la rubrique « Chez le même éditeur » nous sont donnés la quasi-totalité des œuvres de Marie-Claire Blais, sans que le cycle *Soifs* soit isolé du reste de la production de l'écrivaine, et sans que les différents genres littéraires pratiqués par l'écrivaine soient présentés dans des rubriques différentes. Il serait exagéré d'interpréter cette liste comme une invitation à lire l'ensemble des publications comme une seule masse, sans distinction autre que celle des titres, mais notons-y toutefois l'inscription d'une certaine multitude, d'un certain continuum dans un espace qui relève pourtant de l'ordre des livres plus que de la narration.

La dimension récapitulative d'*Une réunion près de la mer*, la mémoire du cycle qu'elle insère dans la narration du dixième roman, son côté « livre-somme » témoigneraient-ils d'un désir de totalité, d'un fantasme d'unité enfin rendue au cycle par ce dernier opus ? Je ne crois pas, puisque la présence de récapitulations implique nécessairement une sélection des épisodes choisis. Elle ne peut, pour cette raison, qu'être partielle dans un roman qui donne aux récapitulations certainement plus de place qu'ailleurs, mais qui intègre ces courtes narrations enchâssées de manière fluide aux monologues narrativisés des personnages. Ce livre censé être le dernier nécessairement choisit, oublie, refoule un ensemble de récits appartenant au passé du cycle, et ce, tout en déplaçant, en approfondissant, voire en resignifiant les passages remémorés ou répétés. À titre d'exemple, le passage où Daniel se remémore avoir été « hanté » par le docteur Mengele en Écosse n'est jamais narré dans *Le festin au crépuscule*, qui raconte pourtant ce voyage en faisant la part belle aux pensées de Daniel sur son travail d'écrivain ; il faut deux autres livres avant que l'on apprenne qu'il aurait entendu la « voix » du « docteur de toutes les agonies » pendant la conférence des écrivains. Dans sa thèse portant sur les trois premiers tomes du cycle, Nathalie Roy défend l'idée que « 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<sup>28</sup> ». En dévoilant une

---

<sup>28</sup> Nathalie Roy, « De l'ironie romantique au roman contemporain. L'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 69.

filiation entre le projet de *Soifs* et la pensée des romantiques allemands, elle propose une définition de la totalité qui peut considérer « un processus inachevé et inachevable, qui refuse de laisser se figer la pensée », « une vision d'une totalité "en devenir et en expansion"<sup>29</sup> » et en conclut que « 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<sup>30</sup> ». Malgré la rigueur et la prudence avec lesquelles Roy poursuit son analyse, la notion de totalité me paraît exagérée pour qualifier la poétique de *Soifs*. Bien que le cycle tende à une certaine amplitude, jamais à mon sens « la multiplication des formes par lesquelles on donne à voir une pluralité de façons de connaître le monde<sup>31</sup> » ne se résout dans l'écriture « au sein d'une forme déterminée par la visée d'une représentation de la totalité<sup>32</sup> ». De même, sur le plan énonciatif, il n'est pas certain que le cycle donne bel et bien à lire une seule et même « conscience collective », que Nathalie Roy désigne comme « l'espace derrière » auquel les personnages momentanément possédés par des réflexions sur le temps, l'histoire ou la condition humaine, auraient brièvement accès. Certes, *Soifs* met fréquemment en scène des personnages qui, dans une logique épiphanique, sont saisis par des visions, des expériences ou des interprétations du monde qui dépassent leur individualité propre : « il faudrait écrire demain, pensait-il, cette surabondance multipliée qui dans les rêves provoque en nous l'angoisse, il faudrait, au réveil, avait-il pensé, mais il ne se réveillait pas, la chair des autres, leurs mémoires, la lancinante actualité de leur présent [...], prolongeaient en [Daniel] et autour de lui des scènes de massacres dont il était l'acteur et le supplicié » (*FC*, 37). Toutefois, il est difficile de soutenir que ces « espaces derrière » sont les mêmes pour les écrivains et les militants du cercle de Daniel et de Mélanie, pour l'entourage du Pasteur Jérémy ou pour le groupe du Saloon Porte du Baiser. L'exemple le plus évident de cette disparité demeure la présence, dans les romans, des points de vue de nombreux personnages qui défendent une « vision du monde » qui est imperméable, voire qui s'oppose à celle des autres : bien que leurs monologues narrativisés procèdent du même procédé discursif, les épiphanies de Mengele, d'Herta Oberheuser, du prêtre pédophile Wrath ou du Jeune Homme qui commet les meurtres racistes rendent périlleuse l'hypothèse d'une même et

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 69.

uniforme « conscience universelle<sup>33</sup> » qui serait « derrière<sup>34</sup> » toutes les voix des romans. La plupart des personnages sont bien, par moments, « dépositaires d'une connaissance qui dépasse les possibilités de leur individualité propre<sup>35</sup> », mais réifier ce dépassement en un « espace » donnant accès à une seule et même « conscience partagée<sup>36</sup> » ne peut se faire qu'au péril d'une occultation des différences, notamment grammaticales, lexicales, syntaxiques ou thématiques que la narration distribue selon la position des personnages dans l'espace social. Au péril, autrement dit, d'une simplification de la « surabondance multipliée » dont témoigne Daniel dans le passage cité, et qui peut le rendre à la fois « acteur » et « supplicié » d'un même massacre.

En abandonnant les idées d'universalité ou de totalité – bien que le roman tire profit de la mémoire du cycle pour s'écrire et qu'il utilise des procédés par lesquels la conscience de simples individus est dépassée par des hallucinations, des visions ou des accès à l'Histoire –, il est possible d'avancer qu'*Une réunion près de la mer* est composée conformément à ce que Stéphane Inkel et Timphaine Samoyault nomment la « mémoire du présent », c'est-à-dire d'après une série de choix, « insist[ant] sur la part sélective [...] propre à toute œuvre littéraire, celle qui vise à déterminer ce qui, au sein du présent, est appelé à devenir objet de mémoire<sup>37</sup> ». Les récapitulations toucheraient, dans cette perspective, certains événements et personnages du cycle au détriment d'autres, et ne nous arriveraient que reformulées par le texte qui les actualise en leur donnant un sens nouveau. Pour le dire avec Jean-François Hamel, l'écriture romanesque de Blais « lanc[e] dans l'espace du présent des intrigues qui déplacent les avènements du passé et les passés encore à venir<sup>38</sup> ». *Une réunion près de la mer* et plus généralement le cycle *Soifs* visent moins une restitution de la totalité d'un passé, auquel les personnages auraient momentanément « accès » comme le pense Nathalie Roy, qu'à narrer certains récits passés qui se voient rejoués, reformés

<sup>33</sup> Nathalie Roy, *Ibid.*, p. 221.

<sup>34</sup> Peut-être que le modèle spatial de Nathalie Roy, qui tente de trouver « sous le "visible" [...] l'espace véritable d'où [les voix] parlent » (Nathalie Roy, *ibid.*, p. 70, je souligne) n'est pas le bon. Le motif plus deleuzien de la « surface » me paraîtrait mieux décrire la logique du texte, qui traite l'hétérogène discursif et formel qui le compose en l'agençant dans un même tissu de mots, devenant le seul plan d'égalité de cette narration qui ne divise, ne hiérarchise pas et qui brouille fréquemment les procédés d'enchâssements (comme elle le fait pour le rêve dans la citation précédente), et les séparations franches entre les médiations.

<sup>35</sup> Nathalie Roy, « Narration et traitement des personnages », *art. cit.*, p. 105.

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> Stéphane Inkel, « Mémoire du présent : double dette et forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images, op. cit.*, p. 88-89.

<sup>38</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 7.

par une temporalité qui défait la chronologie, le passé étant toujours tendu, comme je le montrerai bientôt, vers l'avenir et le moment de son écriture.

Il faudrait analyser individuellement tous les retours sur le cycle présents dans ce roman pour dresser un portrait plus nuancé du phénomène, mais contentons-nous d'affirmer que les nombreuses récapitulations dans *Une réunion près de la mer* resignifient, par l'écriture, des éléments qui appartiennent, sur le plan des supports, aux livres antérieurs, et sur le plan intradiégétique, au passé des personnages ou de l'humanité. Ce fonctionnement particulier permet d'interpréter une figure étonnante que mettent en scène les romans, et que l'on pourrait qualifier de *voyance du passé*. Dans certains passages récapitulatifs, qui narrent des événements se déroulant dans d'autres tomes en empruntant un point de vue différent sur ceux-ci, le savoir d'un personnage que l'on croyait ignorant se révèle parfois, hors de toute vraisemblance, être équivalent à celui du lecteur ou de la lectrice qui aurait lu tous les romans. Dans *Une réunion près de la mer*, par exemple, Daniel sait que Charly a brûlé une lettre de Jean-Mathieu avec son cigare (RM, 79), alors qu'elle le fait seule et de manière secrète dans le deuxième tome. D'une manière semblable, Rebecca sait que sa mère a été violée et que Trevor n'est pas son père (RM, 168), alors que Vénus affirme qu'il est nécessaire de préserver sa fille du récit de ces événements tragiques dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*. Parfois, cette voyance du passé est beaucoup moins limpide, comme pour Isaac, qui semble savoir quelque chose, mais qui interrompt ses réflexions lorsqu'il se remémore l'homme de la barque aperçu le jour de la dispersion des cendres de Jean-Mathieu (RM, 13), le même qui agresse Mai dans *Dans la foudre et la lumière*. Ces exemples montrent bien que la reprise, ici, n'a pas qu'une fonction synthétique, mais qu'elle y adjoint un travail d'approfondissement des événements relatés, dans un mouvement de spirale où l'écriture, en revenant sur certaines scènes, en profite aussi pour leur donner un nouvel éclairage et une destinée renouvelée dans la diégèse. À la toute fin du roman, une fusillade et un incendie ont lieu dans le nouveau bar de Robbie, Le Fantasque, et ce, en même temps que l'anniversaire de Mai, qui se déroule sur l'île d'Isaac. Pendant cet anniversaire, Daniel est saisi d'une forme de « conscience supérieure<sup>39</sup> » et diffuse des événements tragiques se déroulant en ville :

et soudain pourtant, [...] Daniel fut saisi par cette tristesse d'un mauvais rêve dans lequel Mai lui demandait, papa qu'y a-t-il donc, pourquoi cette odeur de fumée autour de nous, pourquoi, papa, ce n'était qu'un mauvais rêve dont Daniel connaissait l'insidieuse fréquence, dans ses nuits souvent agitées, mais les images du mauvais rêve lui revenant, il se souvenait d'avoir dit à Mai, ma

<sup>39</sup>. Nathalie Roy, « Narration et traitement des personnages », *art. cit.*, p. 105.

chérie, en ce jour de ton anniversaire, surtout ne me pose plus ces questions, je t'expliquerai plus tard, je t'expliquerai tout demain, il lui semblait soudain qu'il y avait dans l'air cette odeur de fumée dont lui avait parlé sa fille, dont nul autour de lui, pendant cette nuit de fête, ne semblait se soucier (RM, 250).

Le statut du rêve dans ce passage témoigne du rôle du passé dans la voyance que met en scène le cycle, et illustre les actualisations possibles de ce que Jean-François Hamel nomme les « avènements du passé ». Venant faire office de filtre entre Daniel et les événements qui l'entourent, le texte substitue à la description de la fête de Mai la narration d'un rêve redoublant la réalité, dans lequel la jeune fille aurait ressenti la catastrophe. L'accès à la « connaissance » inédite, mais partielle, du drame en cours ne peut ainsi se produire, chez Daniel, que par la remémoration d'un « mauvais rêve » passé (« insidieuse fréquence ») qui lui permet, contrairement aux autres invités, de sentir « cette odeur de fumée » qui flotte et dont il faudrait « se soucier ». La *voyance du passé*, qui permet à Daniel d'effleurer la conscience de l'incendie que nous venons de lire quelques pages plus tôt, prend ainsi la forme d'un « avenir du passé », structure temporelle par laquelle un vieux rêve, auparavant insignifiant, est remémoré et se gorge ainsi d'un sens inédit, réduisant la distance géographique, temporelle et sociale séparant les personnages du Fantasque de ceux qui assistent à l'anniversaire de Mai. Cette structure temporelle se présente comme l'une des manières par lesquelles le roman écrit le multiple : les temporalités qui entourent un événement sont nombreuses, irréductibles (à l'anniversaire de Mai se surimpriment le rêve et son « insidieuse fréquence », l'incendie meurtrier annoncé par l'odeur de fumée, etc.), elles peuvent toujours se poursuivre, être reprises et prendre une autre signification plus tard dans le récit. Un passage dans lequel Daniel réfléchit au caractère « multiple » de la pensée prend en ce sens une signification métanarrative : « à cet instant, avec l'élan de la pensée multiple s'envolant partout et ne se fixant nulle part, car ainsi est l'activité prodigieuse de la mémoire, pensait Daniel, elle absorbe tout à la fois, le présent, le passé, nous prédisant parfois notre avenir sans que nous en soyons conscients » (RM, 100).

Cette dimension sélective de la mémoire du cycle, et la resignification que donnent à lire les récapitulations à des éléments antérieurs s'inscrivent aussi dans un rapport au livre et à l'écriture que met en texte *Une réunion près de la mer*. Nous apprenons dès le deuxième tome du cycle que *Les Étranges années*, que nous savions surtout tournées vers le passé de Daniel, les horreurs du XX<sup>e</sup> siècle et leurs poursuites dans le XXI<sup>e</sup>, concernent aussi le moment présent de l'écriture et les événements narrés dans le cycle lui-même : « [Adrien et Suzanne] était un couple heureux, pensait Daniel, qui assemblait tous ces faits du passé dans son esprit afin que son livre *Les Étranges*

années reconstituât à chacun son existence » (RM, 82). Cette progression dans l'écriture biographique, qui ne se limite désormais plus à des éléments hors cycle (les années de Daniel à New York), mais rattrape le cycle lui-même<sup>40</sup>, donne à l'écriture une fonction rétroprojective. J'entends par là qu'à la manière du rêve lors de l'anniversaire de Mai, un élément du passé (souvent caractérisé par la répétition) devient le signe d'une vérité qui prendra corps plus tard. Les éléments du passé voient ainsi leur signification, leur forme et leur matière transformées par la projection et l'avènement d'une écriture à venir. Dans un épisode où Daniel se remémore sa fréquentation du couple de Suzanne et Adrien, avant la parution des *Étranges années*, on peut lire que « le critique Adrien, le mari de Suzanne, se préparait à l'écorcher vif de sa laconique critique du *livre à venir* » (RM, 96, je souligne). La description du livre de Daniel par cette formule de « livre à venir » fixe en ces termes blanchotiens l'ouverture, l'inachèvement, la poursuite infinie de l'écriture qui produira, nous le savons, plusieurs autres tomes. Se trace ainsi un parallèle entre le livre et un élément formel important du cycle, celui de la *prémonition*, temporalité qu'ouvre, dans un souvenir de Daniel, Suzanne en lui lançant cette phrase : « un jour, plus tard, vous écrirez tout cela » (RM, 98). Difficile de savoir si le livre de Daniel réalisera ou non la prophétie, n'en demeure pas moins que le livre de Marie-Claire Blais la consigne : suivant la temporalité de la prophétie de Suzanne, l'écriture devient ce par quoi les existences *auront eu lieu*, dans un futur antérieur que j'utilise à dessein, puisqu'il a l'avantage de suggérer que ce n'est qu'une fois transcrites, et donc de manière rétroprojective, dans un retour sur le passé engageant l'avenir, que les prémonitions pourront s'avérer.

Ce motif est primordial dans l'ample thématization de la menace – versant tragique de la prémonition – que donne à lire les passages au bar Le Fantasque. Lorsque Victoire, Geisha et Yinn reçoivent les premiers messages inquiétants préfigurant l'attentat, la menace est décrite par des marques scripturales : « c'était un message hostile, [...] pas même une signature, une griffe, un signe obscur, méconnaissable, qui peut bien nous en vouloir ainsi, [...] qui se souvient encore, dit Geisha, de l'incendie de l'UpStairs Lounge qui tua trente-deux des nôtres à La Nouvelle-Orléans, pas un incendie, dit Yinn, mais un meurtre » (RM, 135). Les traces indéchiffrables, violentes ou inquiétantes, dont le texte se sert pour métaphoriser le message, traduisent le caractère illisible au présent d'une menace qui ne s'éclaircira malheureusement que trop tard, après les crimes sanglants, lorsque les germes d'avenir qui étaient disséminés deviendront finalement lisibles : « et Petites Cendres pensait, Yinn avait bien reçu un message, pourquoi ne

<sup>40</sup> Ailleurs, on apprend que Mai (V, 15), Nora (V, 31), Frédéric (VII, 100), Lucia (VIII, 34), Olivier (VIII, 54), Stephen (VIII, 102) se trouvent aussi intégrés dans *Les Étranges années*.

nous en avoir rien dit, pourquoi, encore cette fois, Yinn n'a pas cru en la méchanceté humaine, n'y a jamais cru, et il y aura plus de cinquante morts » (RM, 246). Notons que, dans le passage précédent, la menace, à la manière de la prémonition, est produite par un effet de répétition : c'est parce qu'il y a eu « l'incendie de l'UpStairs Lounge » que le « message hostile » peut être pris au sérieux. Dès les premières pages d'*Une réunion près de la mer*, menace et répétition se noueront, comme le montre le passage suivant, qui inscrit à même la phrase, par une série de doubles-sens, l'annonce de la catastrophe dans une logique similaire à celle que j'ai décrite plus tôt : le lecteur ou la lectrice ne pourra percevoir qu'à rebours les funestes présages qui s'insinuent dans la description de la fête idéale de Robbie.

Robbie aime le *bruit retentissant, les cris*, la fête, dans la fébrilité des nuits *qui nous consomment*, que nous chantions *ou dansions dans le feu*, oui Robbie est un fanfaron, pensait Petites Cendres, il faut que je lui parle, qu'il se calme, oui, il vaut mieux parfois être moins bruyant avec les mots, les protestations, afin d'avoir une vie plus tranquille, sans trop d'émois, et que se taise comme elle le peut *la colère*, oui, pensait Petites Cendres, songeant que trop de sang noir étant épandu, versé, le sien ou celui de ses sœurs, de ses frères, si on venait vous *attaquer* dans une église ou dans un bar où dansaient les transsexuels noirs et portoricains [...], c'était le même sang noir qui était épandu et versé, toujours le même » (RM, 31, je souligne).

Relus à la lumière de la fusillade et de l'incendie qui détruiront les vies de plusieurs personnages du bar Le Fantasque à la fin du roman, certains termes choisis, pouvant paraître anodins à première vue, prennent à rebours un caractère prémonitoire. Le roman performe ainsi, sur le plan de la lecture, la temporalité *retroprojective* de l'écriture de Daniel que met de l'avant avec ses *Étranges années*.

La temporalité d'*Une réunion près de la mer* peut, à la mesure des descriptions que nous avons faites, être lue selon notre hypothèse générale. Plutôt que de réifier la multiplicité temporelle en une interprétation globale, qui pourrait nous mener à croire que le projet de *Soifs* est d'évoquer la totalité des temps, ou de donner aux personnages une conscience universelle, je propose de concevoir le présent de la diégèse comme l'unité minimale permettant au roman de tenir ensemble. Ce plus petit dénominateur commun occupe, dans *Une réunion près de la mer*, la fonction que le livre comme support occupe dans le cycle. Il permet d'assembler, de faire tenir ensemble, de créer du lien entre des éléments formels et thématiques irréductiblement disparates, tout en laissant le texte résister de l'intérieur à ce rassemblement. L'unité temporelle de base d'*Une réunion près de la mer* est ce qui permet la contestation de l'autorité et de la primauté du présent – et plus largement de toute chronologie –

par l'enchâssement de multiples retours sur la mémoire du cycle, de récapitulations, de répétitions prophétiques, d'annonces ou de menaces révélées par les « avens du passé ».

### La soif des multitudes

Peut-on interpréter ces constats en fonction des visées éthiques et politiques qui caractérisent *Soifs* ? Les notions de multiple et de multitude, que j'ai choisies pour qualifier la poétique du cycle, prennent fréquemment, lors de leurs occurrences nombreuses dans les romans, des significations qui croisent des considérations politiques et des enjeux d'écriture. Des « multitudes comme ces multitudes de Dante » (S, 222) à la « multitude des orphelins contagieux » (S, 225) réfugiés dans les villes du monde dans le premier tome, en passant par les « histoires, aussi multiples que multipliées » (JA, 101) de l'écriture de Daniel, ce motif traverse les monologues narrativisés de personnages appartenant à tous les groupes sociaux ou presque, en témoigne la réflexion de Marie-Sylvie qui considère cette « civilisation vouée pour quelques-uns, [...] à un complet bien-être » en se demandant, entre les deux temps de la phrase, « mais n'étaient-ils pas une multitude, en ce monde » (FL, 234). La philosophie de Paolo Virno, dans *Grammaire de la multitude*, distingue les notions – aux synonymes eux-mêmes pluriels dans son œuvre – de multitude, de multiple et de Nombre<sup>41</sup> de celle de « peuple », en ce que les premières ne toléreraient aucune unité totalisante, aucune identité commune : « la *multitudo* désigne une pluralité qui persiste comme telle [...] sans converger vers un Un, sans s'évaporer sur un mode centripète<sup>42</sup> ». L'auteur complexifie cette définition en précisant que le rapport du multiple à l'unitaire n'est pas simplement dichotomique, que « la multitude ne s'oppose pas à l'Un, mais le redéfinit<sup>43</sup> ». Dans la multitude « l'Un n'est plus une promesse, mais une prémisses<sup>44</sup> », suggère Virno, signifiant par-là que si « unité » ou « universalité » de la multitude il y a, elle ne se situe pas au terme d'un processus qui mènerait à un individu singulier, ou plus largement à un peuple ou à une nation – notions étrangères à l'univers de *Soifs* – mais que cette unité prévaut à toute pensée du multiple en tant que condition d'existence humaine. « Le Nombre doit être pensé comme l'individuation de l'universel, du générique, de ce qui est partagé. Ainsi, de façon symétrique, il faut concevoir un Un qui, loin d'être quelque chose de

<sup>41</sup>. Traduction inexacte de l'italien *molti*, « les nombreux ».

<sup>42</sup>. Paolo Virno, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaine*, traduit de l'italien par Véronique Dassas, Nîmes & Montréal, L'éclat & Conjonctures, 2002, p. 8.

<sup>43</sup>. *Ibid.*, p. 13.

<sup>44</sup>. *Idem.*

conclusif, soit la base qui autorise la différenciation<sup>45</sup> ». Cette unité qui prévaudrait à toute pensée de la différence, Virno l'associe au langage et aux « lieux communs » de la parole ; bien que sa théorie vise à critiquer et à repenser l'opposition binaire entre généralité et singularité, il n'en demeure pas moins que son système conceptuel conserve intacte la polarité dualiste entre Un et multiple. Giorgio Agamben propose une expression nouvelle, la « singularité quelconque », dont l'oxymore permet de défaire l'étanchéité des deux termes. Il articule de manière plus précise, en distinguant union et dispersion, essence et existence, et en proposant que la seule unité possible de la multitude – qu'il pense en termes de *communauté* – relève de « l'indifférence du commun et du propre », la manière dont l'individualité et le générique peuvent être lus ensemble :

Décisive est ici l'idée d'une communauté inessentielle, d'une solidarité qui ne concerne en aucun cas une essence. *L'avoir-lieu, la communication des singularités dans l'attribut de l'étendue, ne les unit pas dans l'essence, mais les disperse dans l'existence. Ce n'est pas l'indifférence de la nature commune par rapport aux singularités, mais l'indifférence du commun et du propre, du genre et de l'espèce, de l'essence et de l'accident qui constitue le quelconque*<sup>46</sup>.

Cette « singularité quelconque » que propose de penser Agamben, ne se résume donc pas à ignorer, à polir les particularités et les différences entre les individus afin de penser leur ensemble, mais propose de trouver dans le détail le plus signé ce qui relève du commun et inversement, jusqu'à ce que la frontière qui séparerait le « commun » et le « propre » ne soit plus perceptible. Agamben pense ainsi la communauté « depuis l'approximation, le frôlement, la coexistence<sup>47</sup> » et donne l'exemple de l'écriture manuscrite pour illustrer cette « singularité quelconque » : comme il le rappelle, il serait bien difficile pour un graphologue de distinguer ce qui, dans un tracé, relève de la lettre ou de l'idiosyncrasie de son scripteur, et on ne peut à partir de la main écrite « en aucun point tracer une démarcation entre les deux sphères<sup>48</sup> ». *Soifs* met en forme cette indistinction entre le propre et le commun de diverses manières, et donne en quelque sorte raison à Samuel, qui pense que « nous n'étions jamais une seule personne, nous étions issus de tous » (*JH*, 283), et à Léonie et Alexandra rêvant de « la fin des espèces séparées [quand] tous seraient réunis par la neutralité poétique des mots ne

<sup>45</sup> *Idem.*, je souligne.

<sup>46</sup> Giorgio Agamben, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, traduit de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 1990, p. 25.

<sup>47</sup> Martine Delvaux, *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, nouvelle édition revue et augmentée, Montréal, Remue-Ménage, 2018, p. 93.

<sup>48</sup> Giorgio Agamben, *Ibid.*, p. 26.

contenant ni jugement ni haine » (JA, 204). Les critiques qui ont cherché à caractériser le rapport entre la pluralité et l'individu, tension constitutive des personnages de *Soifs*, sont d'ailleurs souvent arrivés à des constats semblables : Marie-Pascale Huglo, dans son article, commente notamment les « visages qui débordent les contours immédiats de l'individu pour révéler par réfraction une identité *autre*, multiple et ancienne<sup>49</sup> », Nathalie Roy parle plutôt du « caractère accessoire des particularités de chacun<sup>50</sup> » et Michel Biron remarque qu'« aucun [personnage] n'a droit à un statut qui le singulariserait radicalement des autres<sup>51</sup> ».

Véritable leitmotiv du cycle, la « singularité quelconque » s'exprime le plus manifestement dans les romans qui laissent libre cours aux pensées de personnages mortifères ou maléfiques : le Jeune Homme qui commet la fusillade dans *Des chants pour Angel*, par exemple, n'est jamais nommé et se confond avec toutes les autres figures de jeunes hommes que croise la narration. De manière semblable, dans *Une réunion près de la mer*, lorsque Petites Cendres se remémore un attentat meurtrier ayant eu lieu dans une mosquée à Sainte-Lucie, il révèle que « l'assassin, un parmi d'autres, avait prié dans cette mosquée qui serait embrasée quelques jours plus tard » (RM, 36, je souligne). Même si c'est dans une tonalité émotive et dégoûtée que Petites Cendres se remémore ce meurtrier, la narration insère dans son monologue narrativisé des traces visant à lier le destin de l'assassin et celui de ses victimes, dans une logique où celui-ci ne se distingue plus parfaitement de celles-là : il est « un parmi d'autres », il fréquentait lui-même « candidement » (RM, 36) la mosquée avant de l'attaquer et sa haine est liée « à une attirance pour les hommes, les garçons, le plus grand des péchés pour un musulman » (RM, 36), attirance que partage Petites Cendres. De manière semblable, le tireur fou qui assassine les clients et les clientes du Fantasque à la fin du roman est d'abord présenté comme faisant partie de la clientèle, « un parmi d'autres », lui aussi : « tiens, il est revenu, celui-là, si c'était un voyou, ce serait facile de le jeter dehors d'un geste de la main, pensait Victoire, c'était peut-être aussi un client qui venait parfois, on ne pouvait trop savoir, tant de gens avaient déjà envahi les salles du haut et du bas, du bar Fantasque », « il vient parfois rôder autour » (RM, 238). Le fait que l'éventuel tueur, tout comme le Lazaro du *Jeune homme sans avenir* qu'analyse Élisabeth Nardout-Lafarge, « prenne la forme évanescence d'une figure aperçue plutôt

<sup>49</sup> Marie-Pascale Huglo, « Émergences : mémoire et apparition dans *Soifs* », *Voix et Images*, op. cit., p. 55-56. Agamben utilise le même exemple du *visage* pour expliquer la singularité quelconque (p. 26).

<sup>50</sup> Nathalie Roy, « Narration et traitement des personnages », art. cit., p. 108-109.

<sup>51</sup> Michel Biron, « La compassion comme valeur romanesque », art. cit., p. 33.

que de s'imposer avec évidence<sup>52</sup> », qu'il soit décrit par le regard des autres et que les pensées de Victoire soient teintées d'hésitations lui donnent une existence à la lisière des mots, le composant comme une silhouette pas tout à fait discernable, n'atteignant jamais à une véritable « présence » dans le texte. L'indifférence du commun et du propre, textuellement signalée par le « c'était peut-être aussi » (je souligne) qui ouvre la qualification du personnage au double et au simultané, est ce qui empêche Victoire de « jeter dehors » ce client qui constitue « peut-être aussi » un danger : s'il n'avait été que « voyou », pense Victoire, si son « identité » avait été certaine, singulière, discernable autrement dit, la gardienne aurait pu agir. Toutefois, « on ne pouvait trop savoir » et le jeune homme se mêle dans la foule, « tant de gens avaient déjà envahi les salles ».

Pour les raisons décrites précédemment, Élisabeth Nardout-Lafarge parle de « structure d'inclusion » des romans, ajoutant que c'est ainsi que se « manifeste le geste politique de l'œuvre, par le rappel insistant de l'appartenance de tous à la même humanité<sup>53</sup> ». Dans *Une réunion près de la mer*, cette « structure d'inclusion » s'étend jusqu'aux médecins nazis Josef Mengele et Herta Oberheuser, figures maléfiques dans l'imaginaire social s'il en est, pour lesquels Daniel « cherchait en lui-même quelque antre de miséricorde où ces âmes toutes enchaînées eussent trouvé quelque repos » (RM, 178). Le roman va jusqu'à écrire l'existence d'Oberheuser selon cette même exigence de « singularité quelconque » : dans les passages donnant voix à la femme nazie, la narration replace son existence dans une série qui, pour le dire avec Martine Delvaux commentant Agamben, « fait apparaître l'idée d'une communauté constituée de singularités qui s'en sont pas, d'un quelconque qui n'est pas ordinaire, c'est-à-dire d'une communauté non identitaire<sup>54</sup> » : « un jour elles étaient venues au monde, c'étaient de beaux bébés, d'adorables petites filles, elles avaient eu des parents qui les aimaient, comme Herta elle-même avait été aimée, admirée, rien ne pouvait laisser prévoir qu'elles seraient un jour décapitées par pendaison, qu'elles auraient le dos cassé, les reins fracturés » (RM, 162). Renvoyées aux données les plus élémentaires de l'existence humaine, la mort et la naissance, la vie d'Herta Oberheuser est exprimée en des termes qui pourraient servir à décrire n'importe quel être vivant (« un jour elles étaient venues au monde »), car selon la logique du texte « rien ne pouvait laisser prévoir un tel destin pour ces bébés, ces petites filles de jadis » (RM, 162). Le roman ne vise pas à instaurer une ambiguïté quant à l'atrocité de la Shoah, au caractère ignoble des

<sup>52</sup> Élisabeth Nardout-Lafarge, « Lieux et voix de la menace dans le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais », Colloque *Pratiques politiques dans les écritures contemporaines en France et au Québec*, Université Queen's, 7 avril 2017, texte inédit, p. 11.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>54</sup> Martine Delvaux, *op. cit.*, p. 93.

personnages (« le docteur [Mengele] humilié avait pensé, je ne regrette rien » [RM, 129]) pas plus qu'il ne propose de laver les horreurs commises par les nazis (« non, que rien ne leur soit pardonné, car tout pourrait recommencer encore » [RM, 185, point de vue du fils d'une des collègues d'Herta]). En décrivant la série de femmes nazies comme à la fois singulière et quelconque, *Une réunion près de la mer* considère plutôt « le fait dont tout discours sur l'éthique doit partir », selon Giorgio Agamben, soit qu'il « n'existe aucune essence, aucune vocation historique ou spirituelle, aucun destin biologique que l'homme [sic] devrait conquérir ou réaliser<sup>55</sup> ». Refusant de naturaliser les comportements d'Herta Oberheuser, de les interpréter comme un déterminisme individuel ou social, le texte met plutôt l'accent sur l'apprentissage des jeunes filles, visant à leur inculquer « cet état de déshumanisation systématique, laquelle faisait partie d'eux-mêmes » (RM, 186) : « c'était l'apprentissage, elles n'avaient pas eu le choix d'apprendre autrement, l'apprentissage, pensait Herta, c'est là que tout avait commencé » (RM, 162-163). C'est précisément parce que les horreurs du nazisme ont été commises par des humains que la narration n'isole pas ces personnages du multiple qu'elle donne à lire, mais aussi que Daniel pensera que « la docteure Herta avait prédit [...] nos temps modernes » (RM, 214), marqués par « les hantises d'un lointain passé et d'un présent qui avait été contaminé par elles » (RM, 178). Les horreurs du passé, dans *Soifs*, ne sont jamais tout à fait passées, et risquent toujours de se produire à nouveau.

Le livre, dans le cycle *Soifs* – c'est le cœur de la question – peut-il accueillir les « singularités quelconques », le multiple sans policer ses disparités, ses contradictions, ses débordements ? *Les Étranges années* sont-elles en mesure d'accomplir l'hospitalité politique que thématise le roman<sup>56</sup> ? Dans un passage cité précédemment, Daniel réfléchit aux existences de ses proches, qu'il rassemble pour l'écriture de son livre :

Daniel, assemblait tous ces faits du passé dans son esprit afin que son livre *Les*

---

<sup>55</sup>. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 47.

<sup>56</sup>. Je lis ce motif de l'hospitalité notamment dans les paroles d'une infirmière réactionnaire décrivant les actes militants de Daniel et Mélanie : « ainsi on pouvait recueillir des gens sautant de leur bateau longtemps à la dérive sur l'océan, venant de Cuba, d'Haïti, comme s'ils étaient des nôtres quand ce n'était que des étrangers, peut-être même des gangs de criminels dont on ne savait rien » (RM, 175) ; chez Mabel, qui croit qu'« il faut prier pour toutes les âmes, [...] sans en oublier aucune, non, aucune » (RM, 139) ; dans la description du bar Le Fantasque, dont « les portes, les fenêtres, ne seront que pour l'heure de la fermeture du bar, autrement il n'y aura ni fenêtres ni portes, les gens dans la rue pourront venir danser avec nous sur la piste de danse » (RM, 64-65) ; ou chez le personnage de « Yinn, le miraculeux, [...] l'expansion des Jardins des Acacias, son accueil dépassant l'île, jusqu'en Afrique », « son amour démesuré, il le partage toujours avec toute l'humanité » (RM, 218).

*Étranges années* reconstituât à chacun son existence, car rien de nous tous ne pouvait disparaître vraiment, pensait-il, non, n'étions-nous pas la totalité de l'univers, une composition de chair et de sang que rien ne pouvait entamer, diminuer, non, il fallait le croire (RM, 82)

Le « nous tous » de Daniel contient-il la multitude, cette « totalité de l'univers » que viserait les *Étranges années* et que Nathalie Roy interprète – de manière erronée, selon moi – comme le projet du cycle lui-même ? Le texte répond partiellement à cette question par la fin de la citation et la fin du roman : la fusillade « entame » et « diminue » de manière radicalement littérale la « composition de chair et de sang » du bar le Fantasque, marquant une faille importante entre les deux univers, par ailleurs quasiment étanches tout au long du cycle. Si j'ai jusqu'ici surtout pensé le rapport entre *Les Étranges années* et le cycle *Soifs* sous forme de correspondances et de points de passages, il me semble que le texte signale avec cet extrait une disparité importante entre le livre fictif et les romans réels. La description de l'universalité que fait Daniel, suggère-t-on, comme « totalité de l'univers », « composition de chair et de sang que rien ne pouvait entamer », réduit déjà le multiple à des modes d'être que ce fourmillement ignore – sa vision des choses sera littéralement réfutée par la fin du roman. Au moment où il élabore sous le signe de la « totalité » le projet politique des *Étranges années*, Daniel se trouve en quelque sorte dans la position du vieil oncle Isaac, personnage pris « dans l'enclave de [ses] privilèges » (RM, 145), qui à la fin du livre, est satisfait d'avoir rassemblé son entourage pour l'anniversaire de Mai dans son Hôtel, satisfaction qui se teinte d'une tragique ironie puisqu'elle succède immédiatement à la scène de l'attentat au Fantasque (RM, 247). Cette transition, marquée par le contraste entre la violence de la tuerie et le confort d'Isaac, et exceptionnellement divisée par une ponctuation forte, vient suggérer que le bonheur d'Isaac est permis par une forme d'aveuglement, que c'est parce que son univers est « imperméable » à celui du Fantasque qu'il peut jouir paisiblement de sa fête fastueuse.

*Les Étranges années* viseraient ainsi une « totalité » que le roman *Une réunion près de la mer*, comme je l'ai montré plus tôt à partir d'une analyse de la temporalité, ne connaît pas. Le livre fictif de Daniel oscille de cette manière sans cesse entre une multitude et une unité inconciliables : une multitude escomptée, visée, souhaitée – celles des vies recueillies, des temps historiques autant que des matières qui touchent « les livres », brouillons, hallucinations, voix – et une unité qui vient malgré elle fermer le livre, limiter son hospitalité, et qui – c'est mon hypothèse – est peut-être imposée par l'attachement de Daniel au format du livre lui-même. À la toute fin du roman, Daniel réfléchit à la portée de ses textes et propose une réflexion ambiguë sur sa propre

pratique de la création littéraire : « c'est donc vrai, pendant que j'écris, je ne pense donc pas qu'à moi seul, mais aussi à J'aime, à Eddy en Écosse, à tous, que de joie de savoir que ce monde, le mien, en apparence si fermé, est ouvert à tous, au moins à quelques-uns » (RM, 259). C'est peut-être dans cette épanorthose négative, dans cette ouverture « à tous », aussitôt nuancée par « au moins à quelques-uns » que la portée politique du livre de Daniel trouve sa place et sa limite.

Mais qu'en est-il du livre de Marie-Claire Blais ? Du cycle *Soifs* lui-même ? Par son travail de description des mécanismes et des limites politiques du livre de Daniel, mais aussi par la multiplicité des livres que le cycle contient – le livre de Daniel n'est pas la seule œuvre d'art fictive mise en abyme –, *Soifs* transcrit mieux le Nombre que *Les Étranges années*. Le livre, chez Marie-Claire Blais, est une unité partielle qui recouvre assez mal un ensemble de phénomènes qui critiquent les limites du support. La temporalité du roman « final », mais aussi celle qui implique *Les Étranges années*, réunit une dimension récapitulative et une dimension projective qui demeurent cependant ouvertes à l'avenir, jamais closes. Si c'est en visant une « totalité de l'univers » pourtant impossible, manquée, partielle, exclusive, que le projet politique de Daniel échoue, le livre de Marie-Claire Blais, en privilégiant un multiple irréductiblement nombreux, foisonnant, hétérogène, un multiple sans exhaustivité, mais dont la poétique permet l'élargissement, la dilatation infinie de la phrase, des textes, des personnages et des consciences, parvient à penser en commun des existences pourtant étrangères, des « singularités quelconques », et ce, sans les réduire à des déterminismes, sans les unir sous une coupole identitaire. Une unité, même minimale, se fait néanmoins sentir dans le cycle : c'est l'unité imposée par l'ordre des livres, par le choix du cycle et du roman, du monologue narrativisé, par la diégèse, par la constance de l'écriture, entre autres. Cependant, à même ces unités minimales, ne gronde-t-elle pas la multitude des manières de faire, des temporalités, des digressions, des narrations enchâssées, des différentes voix comme autant d'écarts à l'apparente « règle » d'écriture ? Dans la multitude, écrit Virno, « l'Un n'est plus une promesse, mais une prémisse ». L'unité des livres de Daniel est une promesse : une totalité idéale, mais manquée. Un fantasme mélancolique d'unité perdue à retrouver, qui n'est jamais réalisée, mais qui est cependant incorporée, annoncée, relancée, toujours à venir comme un ultime espoir. L'unité du cycle *Soifs*, celle que j'essaie de saisir et qui touche l'ordre des livres, celle qui, en touchant le livre, pense aussi l'« absence de livre » et entame un certain deuil du livre, est quant à elle une prémisse, c'est-à-dire un parti pris esthétique, un idéal immanent du texte, une convention minimale permettant de contester, de déborder et de résister sur tous les plans (formels, thématiques, matériels) aux simplifications par des découpages, des

frontières, des concepts, des catégories : « l'immensité du temps semblait tout emmêler et tout confondre tant le temps d'une vie soudain regroupait tout ce qui hier s'unissait du passé à un présent qui ne formait qu'un seul et long élastique tableau<sup>57</sup> ».

---

<sup>57</sup>. Marie-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008, p. 157.