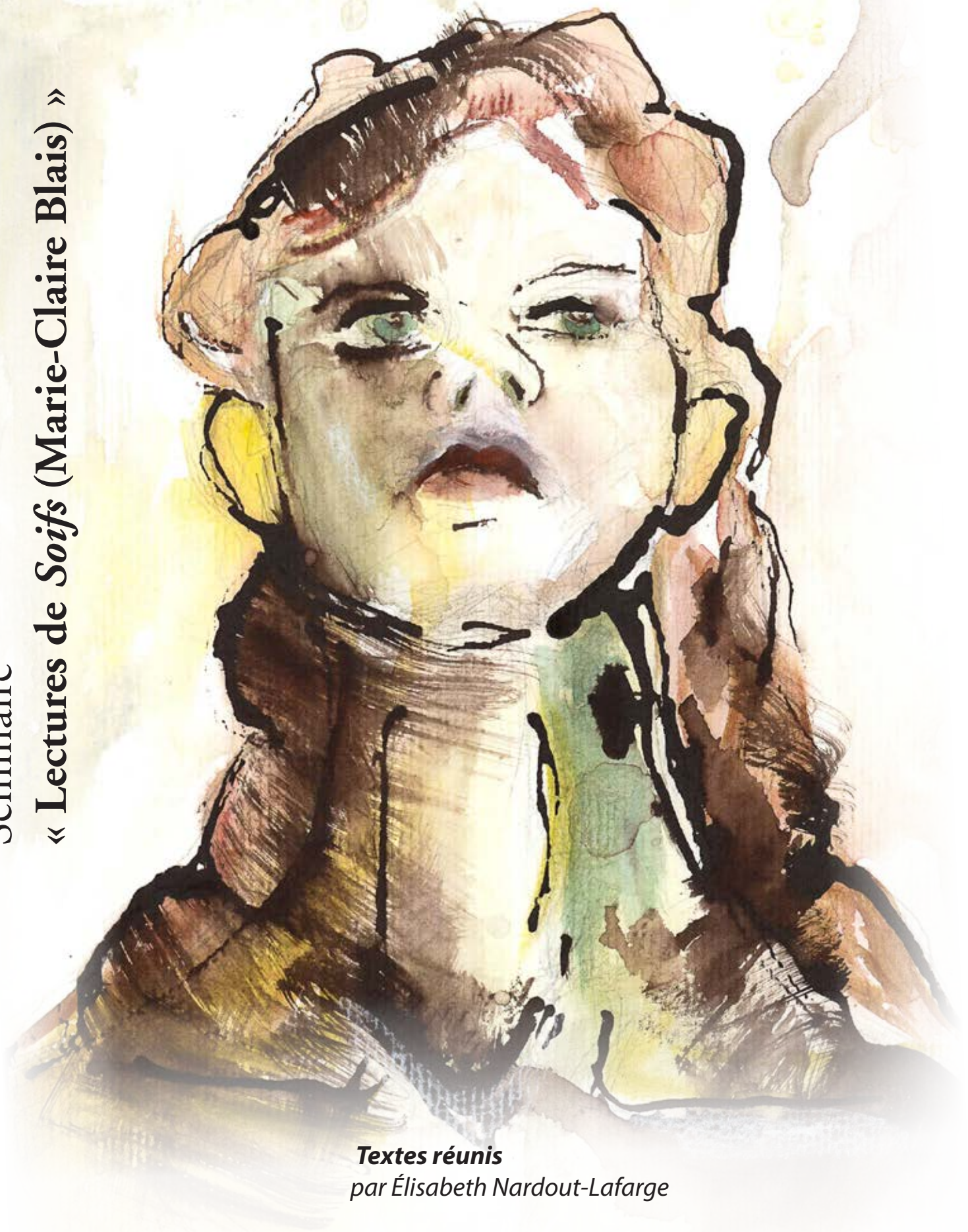


Séminaire

« Lectures de *Soifs* (Marie-Claire Blais) »



Textes réunis
par Élisabeth Nardout-Lafarge

Séminaire

« Lectures de *Soifs* (Marie-Claire Blais) »

Textes de

**Julien Alarie, Camille Anctil-Raymond, Michaël Blais,
Kevin Lambert, Rachel Laroche, Eugénie Matthey-Jonais,
Sophie Marcotte, Leah Sandner**

réunis par

Élisabeth Nardout-Lafarge

**Département des littératures de langue française
Université de Montréal**

Automne 2018

**Nouveaux cahiers de recherche – 9
CRILCQ - Université de Montréal**

Crédits

Responsable du projet :

Élisabeth Nardout-Lafarge

Collaborateurs et collaboratrices :

Julien Alarie

Camille Anctil-Raymond

Michaël Blais

Kevin Lambert

Rachel Laroche

Eugénie Matthey-Jonais

Sophie Marcotte

Leah Sandner

Coordination à l'édition :

Sophie Marcotte

Infographie :

Valérie Laporte

Responsable de la collection :

Hélène Hotton

En couverture :

Clélia Pulido-Ferrois, *Visage de terre*, aquarelle, 2019.

Dépôt légal

Bibliothèque et archives nationales du Québec

Bibliothèque et archives du Canada

ISBN : 1978-2-923356-34-1

Avril 2019

Séminaire
« Lectures de *Soifs* (Marie-Claire Blais) »

Avril 2019

Table des matières

Liste des abréviations des titres	6
Avant-propos	
Élisabeth Nardout-Lafarge	7
Précarité, performativité, communauté. L'impulsion performative dans <i>Mai au bal des prédateurs</i> et quelques autres opus du cycle <i>Soifs</i> de Marie-Claire Blais Camille Anctil-Raymond.....	9
Réappropriation et mort du paysage dans le cycle <i>Soifs</i> Julien Alarie	31
Responsabilités de l'art dans le cycle <i>Soifs</i> Eugénie Matthey-Jonais.....	51
La question du mal et de l'écriture dans <i>Soifs</i> Leah Sandner	65
Étude de l'animalité dans le cycle <i>Soifs</i> Sophie Marcotte	73
Silences, secrets et non-dits dans <i>Soifs</i> Rachel Laroche	85
Vers une poétique de la ligature. Constructions oxymoriques et seuils dans le cycle <i>Soifs</i> de Marie-Claire Blais Michaël Blais	99
Une réunion par le livre : le multiple et l'écriture dans le cycle <i>Soifs</i> de Marie-Claire Blais Kevin Lambert.....	115
Bibliographie	145
Collaborateurs et collaboratrices.....	151

Liste des abréviations des livres du cycle *Soifs*

(S) *Soifs*

(FL) *Dans la foudre et la lumière*

(A) *Augustino et le chœur de la destruction*

(NR) *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*

(M) *Mai au bal des prédateurs*

(JH) *Le jeune homme sans avenir*

(JA) *Aux Jardins des Acacias*

(FC) *Le festin au crépuscule*

(CA) *Des chants pour Angel*

(RM) *Une réunion près de la mer*

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE

Avant-propos

Le séminaire – ce séminaire là – n’est guère fondé sur une communauté de science, plutôt sur une complicité de langage, c’est-à-dire de désir. Il s’agit de désirer le Texte, de mettre en circulation un désir de Texte¹

Roland Barthes

Le défi du séminaire « Lecture de *Soifs* », tenu à l’automne 2018 au Département des littératures de langue française de l’Université de Montréal, était de lire comme un livre unique les dix opus qui composent le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais, du premier tome, *Soifs*, paru en 1995, jusqu’au dernier, *Une réunion près de la mer*, publié quelques mois auparavant, en 2018. Il s’agissait de profiter des conditions d’un séminaire à l’université pour pratiquer une lecture qui n’est sans doute possible nulle part ailleurs : plonger collectivement dans un univers fictif singulier et dans une écriture très particulière, réputée difficile, y élire demeure pendant toute une session pour tâcher, alors qu’aucune étude d’ensemble ne l’avait encore tenté, d’en comprendre la construction et l’organisation, d’en repérer les principales constantes formelles et thématiques, la mémoire artistique et l’héritage littéraire, d’en saisir la nouveauté et la portée, d’en proposer des interprétations.

Si cette lecture à plusieurs a été aussi riche et stimulante, c’est, bien sûr, grâce à l’implication de chacun, chacune, et sans doute au nombre réduit de participants et participantes (trois étudiants au doctorat et cinq étudiantes à la maîtrise) qui favorisait l’échange. Mais c’est aussi parce que le projet s’offrait à nous dans toute sa nouveauté, le dernier roman, alors tout juste paru, venant constituer rétrospectivement l’ensemble dans lequel les autres opus trouvaient leur place et installer une cohérence offerte au déchiffrement. Nous avons été encouragés également par la participation de Marie-Claire Blais elle-même qui est intervenue dans le séminaire le 16 octobre 2018, répondant à

¹ Roland Barthes, « Au séminaire », dans *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 [L’Arc, 1974], p. 369-370.

nos questions, à sa manière, souvent à travers ses personnages, prolongeant ainsi leur présence hors fiction et légitimant notre travail par ses réactions à nos interrogations.

Je réunis ici les travaux remaniés des étudiantes et des étudiants dans un ordre qui ne suit pas celui des séances du séminaire mais en constitue un autre, résultat de nos discussions et de nos lectures croisées, témoin du stade, forcément provisoire, où en était notre compréhension de l'œuvre à la fin de la session. Au-delà des différentes approches retenues, les textes qui suivent témoignent tous de l'extrême cohérence à l'œuvre dans la constitution du cycle. De la ponctuation qui rythme la phrase interminable à la disposition typographique des volumes sans paragraphe, des images poétiques aux références intertextuelles, de la construction des personnages aux grands enjeux sociaux abordés, la forme de *Soifs*, nous n'avons cessé de le constater, performe la vision qui l'anime. En ce sens, le cycle engage, hors des conventions de la littérature engagée, une authentique politique de la littérature qui a été le cœur de nos discussions.

À partir des concepts élaborés par Judith Butler, Camille Anctil-Raymond s'attache aux identités performées de personnages et montre comment le cycle met ainsi en scène l'émergence de nouvelles communautés. Julien Alarie retrace l'évolution du traitement du paysage entre le premier et le dernier roman, de la menace à son actualisation la plus extrême. Eugénie Matthey-Jonais se penche quant à elle sur les fonctions et les responsabilités dévolues à l'art et décline toute une série de modalités qui, dans le cycle, mettent subtilement en dialogue des conceptions différentes du rôle social de l'artiste. Leah Sandner interroge le rapport de la littérature avec le Mal à travers quatre personnages d'écrivains du cycle : Daniel, Adrien, Augustino et Brillant/Bryan. Sophie Marcotte s'intéresse à l'inscription de l'animalité dans le cycle, où elle est constamment représentée et finalement interrogée dans une dialectique de la proie et de la prédation. Dans une œuvre que la critique aborde généralement par les voix qu'elle fait entendre, Rachel Laroche étudie, notamment dans l'usage du point de suspension, les silences, les non-dits et les secrets ménagés dans le texte. Michaël Blais concentre sa lecture sur la structure de l'oxymore qui maintient sans les résoudre les tensions entre les pôles contraires et donne à voir son pouvoir d'évocation dans le cycle. Enfin, Kevin Lambert explore les procédés par lesquels le texte du cycle ne cesse de déborder l'espace du livre et refuse ainsi sa fermeture. Une bibliographie, en fin de cahier, regroupe les travaux théoriques et critiques qui ont guidé le séminaire et nourri les textes réunis ici.

CAMILLE ANCTIL-RAYMOND**Précarité, performativité, communauté. L'impulsion performative dans *Mai au bal des prédateurs* et quelques autres opus du cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais**

« Tous les soirs, au Saloon, quand la nuit tombe, une bande de garçons se métamorphosent en créatures de rêve. [...] Tous les soirs, c'est le carnaval, la liberté, la transgression. Ils ouvrent leurs bras à tous, aux exclus, aux rejetés. Ils prennent sur eux toutes les blessures pour les tourner en dérision¹ », indique la quatrième de couverture de *Mai au bal des prédateurs* (2010), signalant d'emblée la dimension performative qui anime le cinquième tome du cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais. Si l'ensemble du cycle est traversé par une vive solidarité envers les minorités et les êtres les plus marginaux, cette solidarité prend dans *Mai au bal des prédateurs* une dimension nouvelle dans la mesure où la marginalité est placée au centre du récit – renversement des perspectives qui se poursuit par ailleurs dans les tomes suivants, où les univers du Saloon Porte du Baiser, des Jardins des Acacias et des adolescents itinérants dont fait partie Fleur communiquent entre eux et constituent désormais le principal réseau du cycle. *Mai au bal des prédateurs* est également le tome de *Soifs* qui accorde le plus d'importance à la performance scénique, à l'action artistique collective et, plus largement, à l'action performative qui agit sur le monde. Ainsi cet opus fournit-il le matériau tout désigné à une étude de la performativité à l'œuvre dans le cycle *Soifs* et des rapports qui lient cette performativité à la précarité et à la communauté. En convoquant ponctuellement d'autres opus du cycle – *Augustino et le chœur de la destruction* (2005), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008), *Le jeune homme sans avenir* (2012) et *Aux Jardins des Acacias* (2014) –, je tâcherai ainsi de faire valoir comment les êtres les plus marginaux de cet univers se rassemblent autour de performances subversives qui cherchent à déjouer les rapports de domination et à renverser l'exclusion, et y réussissent parfois ; sous la direction de Yinn, les artistes du Saloon parviennent effectivement à ouvrir momentanément dans le monde qui les entoure – en de courts instants sans cesse à rejouer – des espaces de liberté où évoluer, être pris en compte et même, parfois, se réaliser hors des normes établies. Je me pencherai d'abord sur la précarité qui marque l'existence de certains

¹ Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, 4^e de couverture. Désormais abrégé dans le texte en *M*, suivi du numéro de la page.

personnages qui gravitent autour du Saloon en tâchant d'éclairer la manière dont l'expérience de l'injure et de la honte peut nourrir l'impulsion performative. J'étudierai ensuite la performativité telle qu'elle s'incarne sur les planches du Saloon comme dans une pluralité d'apparitions publiques orchestrées par Yinn et sa troupe. C'est enfin les idéaux et les rapports humains qui animent la communauté du Saloon qui retiendront mon attention alors que je tenterai d'y déceler les marques d'une utopie.

Lors d'une conférence livrée à Madrid en 2009, Judith Butler reconsidère le concept de performativité, central à son travail, au regard de la notion de précarité. Ainsi, précise-t-elle, si le genre est une construction sociale et que sa reproduction constitue une performance, la performativité implique la reconduction de normes et elle est donc toujours une négociation avec le pouvoir². Or tous ne sont équitablement armés pour mener cette négociation, car elle est intimement liée à la reconnaissance de l'individu en tant que sujet – reconnaissance dont les conditions (« *terms of recognition* ») déterminent à l'avance qui compte, et qui ne compte pas³. Il existe toutefois la possibilité que la performativité achoppe et que la reproduction du pouvoir produise des effets inattendus et étonnants ; ainsi naissent parfois des performances subversives qui ouvrent des potentialités d'exister sous de nouvelles balises⁴. Perturbant la reconduction des normes, ces performances les détournent, les esquivent ou les mettent à mal et recèlent en cela un puissant pouvoir de transformation sociale. Ainsi les personnages de *Soifs* les plus enclins à la performativité sont-ils souvent précisément ceux qui ne répondent pas aux « *terms of recognition* » qui régissent la société dominante ; plusieurs en sont vulnérabilisés et évoluent dans des conditions précaires. Butler s'est attachée à définir cette précarité :

« Precarity » designates that politically induced condition in which certain populations suffer from failing social and economic networks of support and become differentially exposed to injury, violence, and death. [...] Precarity is, of course, directly linked with gender norms, since we know that those who do not live their genders in intelligible ways are at heightened risk for harassment and violence⁵.

Cette précarité a intimement à voir avec *qui compte comme sujet*, et ceux

² Cf. Judith Butler, « Performativity, Precarity And Sexual Politics », *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, n° 3, 2009, p. i.

³ *Ibid.*, p. iv.

⁴ *Ibid.*, p. iii.

⁵ *Ibid.*, p. ii. « La précarité désigne cette condition, induite politiquement, de certaines populations qui souffrent de la défaillance des filets de protection socioéconomiques et qui sont exposés à la blessure, à la violence et à la mort. [...] La précarité est, bien sûr, directement liée aux normes du genre en ce que nous savons que ceux qui ne vivent par leur genre de manière intelligible s'exposent à un risque accru de subir agressions et violences. » [Je traduis].

qui existent à l'extérieur des normes établies sont particulièrement susceptibles d'être stigmatisés ou invisibilisés, de n'être pas reconnus, compris et acceptés – « *misrecognized* » ou « *unrecognized*⁶ » – non seulement aux yeux de leurs concitoyens, mais également par la loi. Voilà qui résonne de manière particulièrement féconde avec les personnages qui gravitent autour du Saloon Porte du Baiser, à commencer par Petites Cendres, prostitué, junkie et sidéen se décrivant lui-même comme « un travesti pauvre, sans attrait⁷ », « un junkie mal nourri, aux dents cassantes, souvent cassées par les coups d'autres junkies » (A, 214). Cumulant les oppressions et sans cesse la cible d'injures et de violence, Petites Cendres évolue dans la « peur de l'outrage, de l'humiliation » (A, 212), résigné à « toujours fuir la persécution », et ce « depuis le jour de sa naissance⁸ ». La voix narrative du cycle, que l'on sent poindre dans la lucidité du regard posé sur Petites Cendres, lui réserve une attention privilégiée et se montre particulièrement sensible au statut précaire de ce personnage qui apparaît comme le plus marginalisé des marginaux. Elle établit nettement une distinction entre les possibilités d'action qui s'offrent à Petites Cendres et les moyens dont dispose Yinn, directeur artistique du Saloon Porte du Baiser :

Et Petites Cendres revit l'une des représentations de Yinn [...] dont il n'avait pas compris l'excès de liberté ou de provocation, c'est sans doute qu'il ne pouvait être lui-même, Petites Cendres, ni aussi libre ni aussi provocant que l'était Yinn, que si dans sa vie de tous les jours Petites Cendres était toujours en état d'infraction, Yinn violait tous les interdits, tous les tabous, même ceux qui auraient pu desservir sa beauté, sans que cela soit vraiment rigoureux pour lui de le faire (M, 87-88).

Ainsi la performance subversive dont Yinn est un virtuose n'est-elle pas aussi facilement accessible à Petites Cendres, prostitué et toxicomane constamment « en état d'infraction » et sans cesse assailli par le manque et par la violence de ses clients. Or cette vulnérabilité qui tisse le quotidien d'êtres comme Petites Cendres semble constituer un terreau fertile pour l'impulsion performative. Petites Cendres est effectivement la cible des insultes de ses clients, qui le traitent de « pouilleux », de « Nègre » (A, 247), de « Chien de Noir » (A, 117) ; ses amis ne sont pas plus tendres à son endroit, le qualifiant de « prétentieux » (A, 15) « tout dépenaillé » (A, 115) et « mal accoutré » (A, 246). Petites Cendres lui-même se dit « dépareillé et laid » (A, 84) et, dans ses échanges fantasmatiques avec la révérende Ezéchielle, il se voit qualifié par elle de « fils de personne » (A, 246), de « poulet sans

⁶ *Ibid.*, p. iii.

⁷ Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, p. 216. Désormais abrégé dans le texte en A, suivi du numéro de la page.

⁸ Marie-Claire Blais, *Aux Jardins des Acacias*, Montréal, Boréal, 2014, p. 13. Désormais abrégé dans le texte en JA, suivi du numéro de la page.

plumes », de « fils perdu⁹ », de « chétive créature » et de « brebis sacrificiell[e] » (R, 268). Criblé d'injures par ses clients et diminué par ses plus proches alliés, Petites Cendres en vient à s'insurger contre son sort et à vouloir le renverser en affirmant sa condition de sujet : « est-ce une façon de me parler, j'ai mal dans ma dignité, dit Petites Cendres, je suis une vraie personne, moi » (A, 86). Il y a là quelque chose de ce que Butler qualifie de réponse « habilitante » au discours haineux, mécanisme performatif qu'elle étudie dans son ouvrage *Le pouvoir des mots* (1997). La philosophe y élabore effectivement une théorie de la subversion selon laquelle le discours haineux peut engendrer une réponse critique de la part de celui ou de celle qui en est la cible. Butler s'intéresse ainsi à la possibilité qu'a le sujet injurié de rompre avec le contexte dans lequel est proférée l'injure pour la récupérer et l'investir de significations nouvelles :

Ainsi, une adresse injurieuse peut sembler figer ou paralyser la personne hélée, mais elle peut aussi produire une réponse inattendue et habilitante. Si faire l'objet d'une adresse, c'est être interpellé, une appellation offensante risque aussi d'engendrer dans le discours un sujet qui aura recours au langage pour la contrer. Quand l'adresse est injurieuse, sa force s'exerce sur celui qu'elle blesse¹⁰.

Un passage où Petites Cendres est témoin d'un échange entre la danseuse Sluttie et l'un de ses clients est révélateur de cette dynamique :

l'homme au chapeau de paille, en posant sa main sur l'épaule du garçon, l'appelait Sluttie, tout en lui avouant qu'il ne pouvait pas vivre sans elle, le mot "elle" alluma l'âme de Petites Cendres, tiens, pensa-t-il, je pourrais passer au vestiaire enfiler ma robe noire à fleurs et n'être plus qu'une fille qui danse [...], une fille ça ne se voit pas, sauf si on s'appelle Sluttie et qu'on a un corps de boxeur (NR, 202).

Ce qui renverse Petites Cendres dans cette scène est une affaire de pouvoir et de langage : la danseuse Sluttie, qui se fait traiter de « petite salope » (NR, 202) par l'homme au chapeau, parvient à renverser cette injure et à la revendiquer comme son nom de scène. Plus encore, ce « garçon » se fait appeler « elle » malgré son « corps de boxeur ». Cette capacité à devenir autre, à se transformer en transgressant les impératifs biologiques et les catégories sociales « allum[e] l'âme de Petites Cendres » et ouvre en lui un monde de possibles nouveaux.

Les êtres qui, comme Petites Cendres, se voient tous les jours refuser le statut de sujet apparaissent ainsi particulièrement susceptibles de ressentir ce qu'Eve Kosofsky

⁹ Marie-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008, p. 267. Désormais abrégé dans le texte en NR, suivi du numéro de la page.

¹⁰ Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, tr. fr. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2017 [1997], p. 22-23.

Sedgwick nomme « *the impulse to the performative*¹¹ ». Pour la théoricienne, cela a fort à voir avec l'expérience de la honte, qui est pour elle « *a near-inexhaustible source of transformational energy*¹² ». Dans un article de 1993 repris dans *Touching Feeling* (2002), Sedgwick élabore une véritable théorie de la honte selon laquelle l'identité et la résistance *queer* sont toutes deux enracinées dans des expériences de honte vécues par les individus. Elle estime ainsi que ces expériences peuvent être métamorphosées ou transfigurées, mais qu'on ne peut s'en purger complètement. Au contraire, leurs traces se déposent en nous et façonnent notre personnalité qui se compose comme un registre de toutes ces expériences fondatrices¹³. Sedgwick place ainsi la honte à l'origine de l'impulsion performative :

[Shame] generates and legitimates the place of identity – the question of identity – at the origin of the impulse to the performative, but does so without giving that identity space the standing of an essence. It constitutes it as to-be-constituted, which is also to say, as already there for the (necessary, productive) misconstrual and misrecognition¹⁴.

Une méditation de Yinn permet d'illustrer cette étonnante articulation entre honte et performativité, qui semble être à l'œuvre chez le personnage de Mon Capitaine :

pendant qu'on l'adulait, l'aimait pour ce qu'il n'était pas, que la main d'un homme explorait son corps, c'est là que Thomas, mon Capitaine, [...] avait éprouvé un étourdissement, celui d'une ivresse repue qui soudain le faisait chanceler de honte, oui, avait dit mon Capitaine à Yinn, j'ai soudain senti qu'il me fallait renaître ou mourir de cette fétidité, de mes excès de vanité, d'adulation, que mon corps en avait assez (M, 220).

L'impulsion performative dont parle Sedgwick apparaît effectivement intimement liée ici à l'identité : celle de Mon Capitaine, bouleversé de se voir pris pour ce *qu'il n'est pas*. Or cette incompréhension – « *misconstrual and misrecognition* » dans les mots de Sedgwick – se montre finalement « productive » au sens où, face à la honte, Thomas se pose puissamment la question de son identité. Mon Capitaine entreprend alors une transformation profonde, délaissant sa carrière de mannequin pour « adopter une vie plus sauvage sur l'eau » (M, 219). Il en va de manière analogue chez Jason :

¹¹. Eve Kosofsky Sedgwick, « Shame, Theatricality, and Queer Performativity », dans *Touching Feeling*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 64.

¹². Eve Kosofsky Sedgwick, « Shame, Theatricality, and Queer Performativity », *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, n° 1, automne 1993, p. 4.

¹³. Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling*, op. cit., p. 62-63.

¹⁴. *Ibid.*, p. 64. « [La honte] génère et légitime la place de l'identité – la question de l'identité – à l'origine de l'impulsion performative, mais le fait sans donner à cet espace d'identité le statut d'essence. Elle le constitue comme à-faire, et donc aussi comme déjà là pour la (nécessaire et productive) mécompréhension et méconnaissance. » [Je traduis].

l'embarras de Jason dans ses vêtements sur la photo ne rappelait-il pas à Yinn ces sobriquets de la méchanceté qu'avait subis Jason de la part de ses camarades dans une cour d'école, Jason, gros garçon, [...] voilà ce qu'exprimait le sourire flou de Jason, pensait Yinn, l'appréhension des coups reçus, mais la transformation de Jason, c'est qu'il s'était redressé, [...] il avait déjoué les insultes et les coups, et n'était-ce pas cela vivre, toujours posséder ce droit de se refaire, de changer (M, 219).

Devant l'expérience honteuse de l'intimidation vécue dans sa jeunesse, Jason apprend à *déjouer* l'injure et œuvre à se transformer. Ainsi refuse-t-il désormais de cacher son corps, ses « bras ronds tatoués » décrit à maintes reprises par Petites Cendres, ne portant désormais « que des débardeurs même par temps froid » (M, 40). C'est toutefois Yinn qui apparaît comme le maître incontesté de la métamorphose dans *Mai au bal des prédateurs* de même que dans le cycle *Soifs* en général, se disant lui-même « fait pour toujours changer, se modifier » (M, 315). Or Petites Cendres, fin observateur des états d'âme de Yinn, lit dans son effervescence incessante et sa soif de transformation les vestiges d'un passé douloureux : « ne fallait-il pas toujours désennuyer Yinn, l'égayer dans sa mélancolie, celle des ligotés sur une plage thaïlandaise coulant au fond des mers, le divertir d'un spleen profond dont sa mère seule avait l'explication en remontant vers leurs temps d'errance » (M, 44). Ainsi la propension à la performativité et à la transformation de soi est-elle liée à maintes reprises à la précarité ainsi qu'à des expériences fondatrices de la honte, de l'injure, du rejet et de la violence.

La transformation de soi est par ailleurs présentée, dans le cycle *Soifs*, comme un pouvoir d'action sur sa propre vie, et cette capacité à se changer soi-même y est largement valorisée. Victoire, artiste transsexuelle, apparaît par exemple comme celle qui a réussi à réinventer son identité. Tous les possibles semblent être contenus dans son passé, que plusieurs personnages ignorent, mais également dans son futur ; ainsi est-elle posée comme une « femme de l'avenir » :

Victoire, dont on ignorait le prénom masculin, celui de sa vie passée, que cachait-il qu'il ne pouvait dire, quelle était sa profession lorsqu'il était encore un homme, on pouvait tout imaginer, pensait Petites Cendres, qu'il avait été marin, boxeur, militaire, pilote d'avion, ingénieur, peut-être même un sportif au nom illustre [...] qu'il était rassérénant de penser à Victoire, car elle était une femme de l'avenir (JA, 203).

Le nom féminin dont se dote Victoire témoigne de sa métamorphose, qui est un triomphe sur les impératifs biologiques. Il n'est pas rare chez Marie-Claire Blais que le nom des personnages marque de la sorte leur transformation, voire leur rédemption. Il en va ainsi pour Andrew Adam, alias Fleur, qui « retrouve son nom avec dignité

dans sa nouvelle vie de virtuose en Europe¹⁵ ». De même, Cœur Vaincu devient Cœur Triomphant lorsqu'il tombe amoureux de son inséparable « Je Sais Tout » (M, 164). Une dynamique semblable opère chez Bryan qui, selon Kim, « dit s'appeler Brillant, ce prétentieux, parce qu'il écrit des livres dont personne n'a jamais lu une seule ligne¹⁶ ». Ainsi son nom semble-t-il marquer son passage de l'écriture à la littérature orale après la perte de ses manuscrits dans la « Troisième Grande Dévastation » (JH, 56). Sortir de la Nuit, la perruche de Lucia a, elle aussi, un nom à valeur performative :

le nom de ma perruche sera Sortir de la Nuit, c'est déjà tout écrit sur la liste, j'ai aussi écrit, Lucia, souviens-toi d'être persévérante, souviens-toi aussi que seul le présent est habitable, souviens-toi, Lucia, Sortir de la Nuit, Sortir de la Nuit [...], quand j'oublierai son nom, elle me le rappellera par son sifflement [...] je ne pourrai jamais rien oublier, non, rien, pensait Lucia, et peu à peu je ne serai plus happée par des trous de blancheur, non, jamais plus. (JA, 136)

Le nom de la perruche agit effectivement comme un performatif en ce que Lucia le choisit, justement, pour *sortir de la nuit* et pour ne plus être « happée » par l'oubli. Lorsqu'elle prononce ce nom, il joue le rôle pour lequel il a été inventé : il lui rappelle son existence et cet oubli qu'elle s'attèle à combattre. « Sortir de la Nuit » a par ailleurs une connotation de renversement et une valeur lumineuse que l'on retrouve aussi dans les noms de Victoire, Brillant et Cœur Triomphant.

C'est toutefois chez la troupe du Saloon Porte du Baiser que l'impulsion performative prend à mon sens sa forme la plus puissante dans le cycle *Soifs*. La performativité est effectivement particulièrement présente sur les planches du cabaret de Yinn, qui présente aux spectateurs des numéros de danse, de chant et d'effeuillage qui étonnent et séduisent tout à la fois le public. Un numéro de Robbie alliant danse et chant est caractéristique des performances qui s'y déroulent et qui sont décrites en grand nombre dans *Mai au bal des prédateurs* :

voici Robbie notre splendide fée voyou, notre adorable Robbie, [...] et la voix mélodieuse de Robbie qui chantait sur scène, dans son décolleté de velours noir, ses longs gants montés jusqu'à l'épaule, chaussé de ses bottes en peau de léopard, bien que tout ce que voyait Petites Cendres fût une illusion, l'étoffe malmenée des bottes, le chapeau, les gants si longs, enveloppants, eux aussi d'illusoires articles, pensait Petites Cendres, posés, interchangeable, sur le corps affriolant de Robbie, qui dans quelques heures serait quelqu'un d'autre, danserait et chanterait autrement, comme s'il pouvait changer de corps comme de costume, avec une aise extrême, presque coulante, serpentine » (M, 82-83).

Bien que Robbie performe avec virtuosité le féminin, Petites Cendres, qui fréquente les

¹⁵ Marie-Claire Blais, *Une réunion près de la mer*, Montréal, Boréal, 2018, p. 263.

¹⁶ Marie-Claire Blais, *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 2012, p. 53. Désormais abrégé dans le texte en JH, suivi du numéro de la page.

coulisses du cabaret, n'est pas dupe de cette performance. Il sait y déceler ce qui fait illusion : le « féminin » que met en scène Robbie tient à ses bottes, à ses gants, à ses gestes et à son chant. Le genre performé par Robbie n'est finalement qu'une parure, et donc une construction imitable par tous. C'est là ce qui intéresse Judith Butler dans *Trouble dans le genre* (1990), à savoir la performance subversive des *drags*, qui met éloquentement en lumière l'inadéquation entre le genre performé et le sexe biologique. En imitant le féminin, le *drag* en pointe l'artificialité :

Si le drag produit une image unifiée de la « femme » (ce qu'on critique souvent), il révèle [...] implicitement la structure imitative du genre lui-même [...]. La parodie du genre révèle que l'identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original¹⁷.

Ainsi la performance du *drag* montre-t-elle que toute vérité du genre est une *fabrication* et que nous sommes dans des *effets* de vérité par rapport au sexe biologique. Il est par ailleurs à noter que le terme « parodie » qu'emploie Butler pour parler de la performance du genre est également utilisé par Herman pour désigner les numéros du Saloon : « nous avons au cabaret les meilleures parodies, qu'elles soient d'un goût vulgaire parfois, voyez ce que nous tentons de dire en dessous » (M, 108), annonce-t-il dans la rue. Les accessoires, les intonations et les mouvements associés à la féminité qu'emploie Robbie renvoient ainsi à des codes qu'il est possible de reproduire, de parodier. Il semble en aller de même pour ces « sexes en caoutchouc » et ces « seins d'apparat » (M, 49) qu'il remue sur scène, « attirant ainsi tous les regards » (JH, 100) : ces ersatz d'organes sexuels sont à la fois des accessoires factices et des symboles qui parviennent avec succès à faire signe vers cette construction sociale qu'est le genre, au même titre que la « couronne de papier en faux or » (JH, 123) suffit tous les ans à « couronner reine » (JH, 283), une danseuse du Saloon à l'occasion du carnaval.

Les artistes de la troupe de Yinn configurent également des performances où le genre se fait indécidable et pluriel, où les contraires s'allient et fusionnent – ce que présageait déjà le qualificatif employé pour présenter Robbie au public dans l'extrait précédent, « splendide fée voyou ». Il en va ainsi d'un numéro qu'Herman décrit à Petites Cendres : « c'est mon numéro le plus étonnant, le plus déroutant, oui, quand je suis une femme et que peu à peu je me dépouille de cette apparence pour devenir un homme, exprimant combien il existe en nous de puissance si nous avons la force d'être l'un et l'autre harmonieux » (M, 138). Herman y fait plus tard référence comme à « son étonnant numéro de la femme à l'homme, l'homme à la femme » (M, 145). Passant du

¹⁷ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, tr. fr. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2010 [1990], p. 261.

féminin au masculin, puis encore au féminin, Herman produit dans ce numéro un cercle harmonieux et infini où le genre est posé comme un continuum, réfutant de ce fait la binarité imposée par ce que Butler nomme « la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle¹⁸ ». Herman semble effectivement parvenir à performer les attributs du masculin et du féminin de manière inclassable, sans qu'il soit possible de déceler à quel moment l'on passe d'un pôle à un autre, produisant un brouillage qui contrecarre la dichotomie homme-femme. Ainsi Herman est-il convaincu qu'il existe en chacun la potentialité d'une telle harmonie, idée que réitère Fatalité dans un souvenir de Robbie : « quel homme viril j'étais alors et combien je t'impressionnais, homme le jour, femme le soir dans les boîtes de nuit, la ronde complète des sexes, un accomplissement parfait dans la performance des corps, dirait Herman » (*JH*, 126). On retrouve aussi cette fluidité à l'œuvre dans une représentation finale du cabaret qualifiée de « noces qui seraient célébrées en secret, noces féeriques, car ce serait l'alliage des sexes de même qu'un mélange de couleurs, mémorable moment de fusion dans les lueurs de la scène » (*M*, 54). Dans un « alliage des sexes » qui échappe à toute essence, les danseuses parviennent ainsi à passer avec fluidité d'une identité à l'autre.

Or c'est encore Yinn qui apparaît comme le maître incontesté de la métamorphose, à la fois sur scène et hors scène. Portant en lui « l'homme et la femme, la fille et le garçon » (*M*, 44), Yinn est tour à tour « déesse des jours brillants » (*M*, 11), « prince d'Asie » (*M*, 11), « chef » (*M*, 18), « reine majestueuse », « garçon fonceur, presque batailleur » (*M*, 18-19), « petit voyou » (*M*, 45) et « femme superbe divinisée sur ses talons de verre » (*M*, 50). Tantôt une « dame très lasse » et « une amante que tourmentait un amour adultère, une princesse eurasiennne indolente ou dépérissante » (*M*, 105), il devient ensuite une « reine fine et musclée » (*M*, 118), « un garçon ordinaire » (*M*, 137), une « star au cabaret » et, enfin, un « garçon à tout faire » (*M*, 314). À la fois surnommé « Prince Thaï » (*M*, 26), « princesse » (*M*, 40), « mère samouraï » (*M*, 110) et « reine mère » (*JH*, 289), Yinn semble par ailleurs pouvoir occuper tous les rôles à la fois. Cette logique de l'accumulation qui régit les descriptions de Yinn, dont l'identité ne semble jamais pouvoir être circonscrite en un mot, en fait un personnage de plus en plus fuyant à mesure que l'on tente de le définir. Ainsi est-ce en vain que Yinn se voit « exposée à tous les passants, dévisagée, palpée par toutes les mains, comme s'il eût été saisissable alors qu'il ne l'était pas » (*M*, 320). Voilà qui semble être le propre de l'artiste, « fait pour toujours changer, se modifier » : « l'artiste [est] avant tout un être de métamorphoses, [...] un être de révolution » (*M*, 315). S'inventant et se créant sans cesse, l'artiste apparaît comme une figure particulièrement encline à la performativité.

¹⁸ *Ibid.*, p. 258.

Yinn est d'ailleurs un être productif qui fabrique et fait exister ce qui n'existe pas encore : cousant des costumes élaborés, confectionnant des décors, créant des mises en scène et organisant des spectacles, Yinn fait advenir et perdurer pour sa troupe et son public toutes sortes de créations fantaisistes et étonnantes. « [M]inutieuse [...] de toute parcelle recouvrant le corps de ses filles » (M, 43), Yinn, grâce à ses « florissants tissus », ses « carnations roses » et ses « fastueuses perruques » (M, 211), transforme et façonne aussi celles dont il est le directeur artistique bienveillant et omniprésent. Ainsi Cheng, danseur « maladroit » au « maintien relâché » et aux « épaules courbées » que Yinn exhorte à être « plus gracieux » (M, 183) dans *Mai au bal des prédateurs* devient-il le « danseur le plus délicat, le plus perfectionné » (JH, 74) du Saloon : « Cheng, le second Prince d'Asie [...] qu'on appelait jadis le Suivant et que les mains de Yinn, magistrales et douces, avaient modelé, formé, pour ces festins des sens de la nuit » (JH, 205). La matérialité du travail de l'artiste, qui *modèle* et *forme* de ses mains, apparaît ici dans toute sa splendeur. La confection, le maquillage, le costume et la danse jouent également un rôle prépondérant pour les personnages qui évoluent hors de l'univers du Saloon et dont les performances subversives font l'économie du dispositif scénique. C'est par exemple avec « un peu de rouge à lèvres, une ombre de mascara sur les cils, le chapeau noir rabattu sur le front, la danse la plus osée, les looks les plus sexy » (JH, 213) que Mick performe un genre qui échappe à la binarité. De même, c'est avec « la cravate de Jules [...] mollement nouée à son cou au-dessus de son t-shirt » (JH, 219), symbole hautement stéréotypé de la masculinité, que Lou tend dès *Le jeune homme sans avenir* à s'identifier comme un garçon.

Se distinguant par l'abondance des performances scéniques qui y sont présentées, *Mai au bal des prédateurs* est également un opus du cycle *Soifs* particulièrement traversé de scènes de défilés, de processions et de parades publiques qui se font écho, à commencer par la procession funéraire pour Fatalité qui inaugure le récit. Un orchestre de musiciens noirs jouant du blues en procession vers le cimetière des Roses est également vu – ou imaginé – par Mère depuis son pavillon. Le défilé qu'organise Yinn pour les anciennes artistes du Saloon atteintes du sida, événement central dans le roman, a par ailleurs son pendant africain moins fastueux que celui des « filles » : un défilé de milliers de « femmes, [d']hommes, [d']enfants, tous semblables à l'Africaine Rosinah, [et qui] eux n'étaient pas en limousine, mais dans des charrettes ou à pied » (M, 302). C'est Herman qui a l'initiative du défilé des anciennes artistes du Saloon :

j'irai les chercher toutes dans leurs repaires, disait Herman, là où la ville les a
parqués, dans des appartements, des logements à part, telle une colonie de
lépreux [...] j'irai les chercher toutes, afin qu'elles chantent et dansent au cabaret

une fois encore, qu'elles marchent, défilent dans la rue, dans la dignité de leurs costumes de jadis, [...] comme l'a fait Fatalité, ne connaissant plus la fatigue, la honte, seulement l'honneur d'être jusqu'au bout une artiste, ou une princesse, sans déchoir jamais de ce rang, car je te le dis, Yinn, il n'y a pas d'amour pestiféré, il n'y a personne qui mérite ce sort de l'opprobre (M, 208-209).

Déjà dès cette première mention, c'est sous le signe de la transformation performative de « la honte » et de « l'opprobre » en « dignité » et en « honneur » qu'est placé le défilé. Il y a là quelque chose de la rhétorique de la fierté qui est devenue un véritable cri de ralliement au sein des mouvements de libération gais et lesbiens, et qui se fonde sur une stratégie performative de renversement du discours. Souhaitant exhiber ce qui est invisibilisé et accueillir les plus ostracisées, Herman défend son projet en évoquant le travail du photographe Roy DeCarava, qui a photographié Harlem avant l'abolition de la ségrégation raciale :

ce qui est camouflé par complaisance doit être vu, ce qui n'est pas dit doit être dit, le photographe en soulevant le rideau sur des danseurs noirs dans les rues de Harlem semblait dire, saviez-vous que des gens existent ici, ceux dont vous n'aimez pas la couleur, les voici dansant sous des lumières au néon, chantant sous la pluie, [...] saviez-vous qu'ici, quelque part dans leur enclave, votre mépris n'a jamais su les atteindre, qu'ils ont eu le courage de vivre librement (M, 216).

Rendant visible la liberté et la joie qui en secret triomphent dans Harlem – dont la caractérisation comme « enclave » ne peut que faire songer au Saloon –, cette dynamique du dévoilement est également à l'œuvre lors du défilé des filles, que les mains de Yinn transforment pour une soirée ; maquillage, perruques et costumes leur donnent le courage de revendiquer l'espace public. C'est là où la performativité opère de manière particulièrement éloquente, puisque dès que les filles investissent effectivement l'espace de la rue, la parade accomplit précisément ce que visait Herman, c'est-à-dire que les filles soient vues et acceptées : le « défilé [est] splendide, les passants sont ravis, étonnés » (M, 215), les filles sont rayonnantes et « on les applaudit, on les admire, [...] la foule est avec elles » (M, 298). Malgré ces marques d'approbation de la part du public, Yinn est accablé par l'aspect « carnavalesque » (M, 215) de ce qu'il perçoit comme une « procession de défuntes », de « princesses déjà mortes » telles d'« agonisantes fées sur le trottoir » (M, 213), et qui lui rappelle le défilé que peint James Ensor dans *Masques raillant la mort* (M, 297). La procession tient effectivement de la danse macabre ; or cet aspect n'est pas anodin dans la mesure où ce motif artistique comporte un fort élément de satire sociale, soulignant la vanité des distinctions de classe et l'égalité de tous devant la mort, qui fauche les pauvres comme les riches. De manière analogue, le carnavalesque qu'évoque Yinn permet selon Bakhtine un renversement temporaire des hiérarchies, des institutions et des valeurs, et reprend les outils culturels des classes

sociales dominantes pour s'en moquer¹⁹. Ces dynamiques subversives résonnent ainsi de manière particulièrement féconde avec le projet d'Herman. Autant pour le carnavalesque que pour la danse macabre, le renversement produit est momentané, temporaire, comme est temporaire le sursis qu'accorde aux filles l'« enchantement [de] cette nuit sous les étoiles » (M, 257) – qui ne les guérit pas, mais constitue pour elles une lueur d'espoir.

Le « défilé de fantômes » (M, 212) que rendent possible Yinn et Herman, Vénus l'invoquait par ailleurs déjà lorsqu'elle était encore tout jeune, ce qu'elle se remémore à l'âge adulte :

on l'appelait ainsi, le cimetière des Roses, car chaque jour quelqu'un venait déposer sur les tombes des roses rouges, et je me demandais si, la nuit venue, ces jeunes gens les nuits de pleine lune, oui, pourquoi ne soulevaient-ils pas le couvercle de la boîte rigide pour danser, chanter, entre les herbes, des roses rouges entre les dents, oui, pourquoi pas, je me disais, c'est sûr que la nuit ils quittent leurs obscurs caveaux, reviennent à leur jeunesse demeurée intacte, qu'ils dansent, chantent (NR, 90).

S'imaginant une scène presque identique, Petites Cendres en appelle lui aussi au retour des morts parmi les vivants : « qui sait si, au cimetière des Roses, tous ces jeunes gens ne se levaient pas la nuit pour converser entre eux, pensait Petites Cendres, libérant leurs énergiques fantômes jusqu'à l'aube, fuyant le monde diurne [...], faussement morts, [ils] se levaient pour aller danser, s'adonner à leurs valse, dans les clubs » (JA, 17, 147). Dans *Aux Jardins des Acacias*, c'est la créativité de Yinn qui parvient en quelque sorte à exaucer à nouveau ce souhait, ramenant à la mémoire des spectateurs du Saloon les danseuses malades qui en étaient jadis les vedettes et permettant à ces dernières de demeurer présentes au sein de leur communauté :

[Yinn] avait fait tapisser de toiles tous les bancs et tabourets du bar, et sur ces toiles avait peint les portraits de chacune des célébrités du Saloon [...] il vaut mieux que Fatalité et Herman soient ici, avec nous, respirent tous les effluves de nos corps, quand s'échouent sur leurs têtes des clients soûls, qu'incinérés ou se décomposant sous la terre (JA, 36, 38).

L'inclusion sans frontière que prône Yinn semble donc bien s'étendre par-delà la mort et viser le triomphe de la vie et de la fête sur toutes les tragédies. De même, après le décès d'Herman, sa mère fait revivre chaque soir le souvenir de son fils et du message d'ouverture qu'il prônait :

tant que je serai vivante, dit-elle, mon fils sera vivant à travers moi, vous savez,

¹⁹ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, tr. fr. Andrée Rebel, Paris, Gallimard, coll. « Traduire, écrire, lire », 1970 [1965], 471 p.

Petites Cendres, que tous les soirs je montre les vidéos où il chante et danse, [...] et on continue de l'applaudir et de rire en écoutant ses provocations, car mon fils n'aimait pas la bêtise, l'ignorance et aimait provoquer, surprendre, oui, disait la mère d'Herman, à sa façon il a travaillé à ce que les mœurs évoluent, se transforment » (JA, 93).

Cette transformation sociale à laquelle en appelait Herman, ce sont les actes de résistance publiques comme les parades, les spectacles et même les fêtes qui s'organisent autour du Saloon qui semblent recéler dans *Soifs* la capacité de la faire advenir peu à peu. La résistance à l'oppression et à la précarité y prend le plus souvent une dimension collective. Si Mick, par exemple, qui subit la discrimination de camarades de classe refusant qu'il monte avec eux dans l'autobus scolaire, « march[e] jusqu'au Collège en dansant, comme cela [lui] plaît » (JH, 213) et s'affiche publiquement sans chercher à dissimuler son identité, car « c'est au grand jour [qu'il] veut vivre et chanter » (JH, 214), sa résistance individuelle se transforme rapidement en un mouvement collectif de lutte au harcèlement : « ce serait l'Alliance, le Pacte du refus de toute discrimination, Mick et ses amis lèveraient sur les toits des écoles, des collèges de la ville, leur bannière, un drapeau or, bleu et mauve ou bien un drapeau blanc comme pour inviter le territoire ennemi à la paix » (JH, 241). Ce mouvement, que Mick parvient effectivement à mettre en branle, est par ailleurs doté d'un drapeau qui n'est pas sans rappeler celui de la « Grande Fête de la diversité triomphante », ce « vaste drapeau arc-en-ciel de la Fierté, du Triomphe de la Diversité » qui est « promené dans la ville, d'un côté de la mer à l'autre, d'un océan à l'autre » (JA, 150). Autre manifestation publique de résistance à l'exclusion, cette grande fête concentre d'ailleurs bon nombre des dynamiques performatives évoquées jusqu'ici, que l'on songe par exemple au renversement de la honte en fierté, de l'invisibilisation en exhibition ou de l'impuissance en triomphe. Divers mouvements d'inclusion se font ainsi écho et forment un riche réseau de renvois au sein du cycle *Soifs*, contribuant à y faire ouvrir de nouvelles possibilités d'exister hors de l'oppression des normes.

Le Saloon Porte du Baiser figure dans l'univers de *Soifs* comme un lieu d'inclusion totale apte à diffuser un puissant message d'ouverture, voire à fléchir les lois qui régissent la société dominante ; c'est en cela que la communauté du Saloon peut apparaître comme une véritable utopie. C'est effectivement un projet artistique tout à fait radical que nourrit Yinn et qui oriente les activités du Saloon. Ce projet est décrit à la faveur d'un numéro où Yinn se transfigure « de la très belle femme qu'il [est] » en une femme « d'une laideur insensée » (M, 88) :

l'on criait bravo autour d'elle, bravo, oui, [...] comme si Yinn avait exprimé sous les différents masques de la beauté et de la laideur son dégoût de tout opprobre

et de toute oppression, qu'elle incitait ainsi à la plus radicale des révoltes, visant l'intolérance dans son aspect caché, que dans son inventivité elle outrepassait toutes les limites afin de mieux accaparer les consciences, que, quoi qu'elle fasse, dans l'excès ou la démesure, toujours, elle indignerait, scandaliserait, car tel était le but de sa création, oxygéner toute vie fétide du souffle de sa créatrice révolte, ne rien laisser du coma de la conscience, comme si sur la modeste scène de son cabaret elle avait reçu de Dieu l'ordre de changer le monde (M, 88-89).

La créativité et la métamorphose sont ici posées comme des antidotes à la rigidité et à la fermeture que connotent « l'intolérance », la « vie fétide » et le « coma », et l'excès comme la provocation semblent nécessaires pour conscientiser le public, combattre l'oppression et, ultimement, changer le monde. Yinn semble effectivement parvenir sinon à agir sur les consciences, à tout le moins à faire du Saloon un lieu où peuvent coexister toutes les différences et où les spectateurs se sentent protégés par sa tendresse désintéressée et sa « sympathie universelle » (M, 313) :

il lui semblait parfois [que la jeunesse] venait du monde entier, surgissant par bandes joyeuses au bas de l'escalier qui menait au cabaret, ne venaient-ils pas, ces filles et ces garçons, pour partager avec Yinn son don le plus grand, cette harmonieuse compréhension dans la détente, la tendresse, et cette tendresse n'était pas feinte, de tout ce qui était différent, en eux, [...] son âme soudain s'éclairait de joie, quand, par bandes joyeuses, filles et garçons gravissaient les marches en courant vers lui, Yinn, celui qui les attendait en souriant, dans sa céleste androgynie, sa parfaite ambiguïté, distribuant à tous, bien que d'une façon qui pouvait sembler lointaine, la même affection, le même amour » (M, 320-321).

Or si cette « vaste entreprise de conciliation » (M, 321) que mène Yinn attire de fabuleuses hordes de jeunes gens venus des quatre coins du monde et leur offre bel et bien un lieu les préservant pour un temps de la « condamnation sociale », des « infamants jugements » et même des « sentences de mort » (M, 321) qui ailleurs les attendent, l'espace du cabaret n'en est pas moins soumis aux mêmes règles et aux mêmes dangers qui régissent et menacent l'île où se déroule le cycle *Soifs*. Aussi l'espace du Saloon ne semble-t-il pas pouvoir être une utopie au sens où l'entend Foucault, qui définit les utopies comme des « emplacements sans lieu réel », des « espaces qui sont fondamentalement, essentiellement irréels²⁰ ». S'il apparaît comme une enclave, le Saloon est décrit dans une abondance de détails qui en font un lieu réel et identifiable dans l'espace de l'île, lieu qui n'est d'ailleurs pas soustrait à la menace diffuse de la haine qui plane sur elle. Ainsi Yinn craint-il qu'Herman ne s'attire cette haine lorsqu'il parcourt la ville sur son tricycle :

n'était-il pas trop dramatique dans ses harangues dans la rue, contenant trop peu sa fureur contre toute réprobation sociale sur cette scène un peu trop voyante de l'île où il eût été soudain facile d'attirer la violence, [...] et Yinn craint toujours

²⁰. Michel Foucault, « Espaces autres », dans *Dits et Écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2001 [1967], p.1574.

qu'Herman ne soit attaqué dans [...] cette foule dont il ne connaît ni la haine ni l'antipathie et la détestation de ce que nous sommes, Yinn dit qu'Herman, non, ne devrait pas aller si loin de ce côté hostile de la ville (M, 108-109).

Cette intuition en vient par ailleurs à se réaliser alors qu'Herman, défilant dans la rue auprès de Geisha, Cobra, Robbie et Cœur Vaincu, se voit lancer un canif qui déchire sa cape (M, 170). Yinn s'inquiète également de ce que le bruit devant le cabaret puisse y attirer les policiers (M, 297). Cette crainte laisse transparaître toute la fragilité du Saloon, qui non seulement n'est pas un lieu préservé de la violence, mais n'est pas même protégé par la loi ordinaire – au contraire, les policiers sont plutôt évités et craints. Ces inquiétudes s'ajoutent ainsi au « fardeau » (M, 282) que constitue déjà pour Yinn « l'entière précarité de toutes ces existences » (M, 144) placées sous sa protection. Le Saloon n'est donc pas un lieu complètement idyllique pour Yinn, qui tous les jours s'astreint à accueillir la foule tout en craignant « l'injure à son âme qui pourrait en jaillir » (M, 50) et qui souffre de l'indélicatesse des spectateurs qui « la touch[ent], la palp[ent] afin de voir si elle était bien réelle, avec un irrespect qui la drain[e] » (M, 214). À cette expérience douloureuse de la fétichisation que subit Yinn s'ajoutent par ailleurs des violences plus directes de la part de clients dangereux ou agressifs, comme ce vieil homme qui traite Robbie de « fille putain » et qui dit des danseuses du Saloon qu'elles sont « toutes des menteuses, des mythomanes, des conteuses » (M, 134).

Le Saloon n'est pas non plus l'incarnation d'un idéal unique, mais est plutôt animé de dissensions entre les artistes, qui ne s'entendent pas quant à la manière de créer ou de se conduire envers les clients. Si Herman considère par exemple la clientèle du Saloon comme « souvent bête, insatiable de vulgarités, noyant sans se délivrer d'eux ses préjugés dans le rire » (M, 145), Yinn tient à ce que l'on respecte ceux qui paient pour voir danser et chanter les artistes du Saloon. La communauté du cabaret est également divisée par de petites insatisfactions, comme cette « ombrageuse jalousie » (M, 84) qui mine Robbie devant la familiarité que réserve Yinn à Robert le Martiniquais. Le Saloon n'est pas non plus sans produire du rejet ; ainsi Petites Cendres, rongé d'un amour dévorant pour Yinn, en est-il toujours à la fois inclus et exclus :

Petites Cendres n'eût-il pas rêvé d'être l'un de ces corps mesurables entre les mains de Yinn, Cobra ou Robbie, ou le tendre Cœur Vaincu, pendant qu'il se débrouillait seul avec ses robes fétiches souvent trouées, c'est qu'il n'était ni Robbie, ni Cobra, ni Cœur Vaincu [...], il ne chantait ni ne dansait sur la scène du cabaret de Yinn, il n'était que le voyeur amant dont on méconnaît l'amour, l'amant qui n'en était pas un, vivant sa passion à travers Robbie et tous les autres (M, 163-164).

La description du cabaret que fait Petites Cendres depuis sa posture mitoyenne nous

interdit ainsi de l'idéaliser. Des désaccords existent même entre Yinn et sa propre mère qui, bien qu'elle veille affectueusement au bien-être des danseuses de la troupe, rejette le mariage de Yinn et Jason, et ne comprend pas que son fils défende le droit universel au mariage – « institution formelle » qui à son avis « n'est pas pour tout le monde » (M, 203). Or si le Saloon ne semble décidément pas un espace utopique, il apparaît significatif que ces dissensions existent et soient débattues à *l'intérieur même* de la communauté ; ainsi le Saloon constitue-t-il un lieu où peuvent coexister des opinions et des idéaux divergents sans que les voix dissidentes ne soient muselées ou assimilées.

Si le Saloon Porte du Baiser ne semble pas être une utopie, il m'apparaît toutefois possible d'y déceler ce que Foucault, dans une communication intitulée « Espaces autres²¹ » prononcée en 1967, a nommé une « hétérotopie ». Jorge Calderón, Dominic A. Beneventi et Margery Fee ont repris ce concept en l'appliquant spécifiquement aux espaces *queers* :

les hétérotopies *queers* sont [...] générées par des pratiques, des projets, des manières de vivre propres à des hommes et des femmes qui rejettent, renversent, subvertissent et transforment les règles et les normes hétéronormatives de la société dominante dans laquelle ils évoluent. Ne trouvant pas de place pour eux dans un espace sociopolitique homogénéisant, discriminatoire et homophobe, ils construisent des hétérotopies où ils peuvent survivre, peut-être vivre et parfois s'épanouir²².

Cette définition apparaît particulièrement pertinente pour réfléchir à l'univers du Saloon en ce qu'elle insiste sur le caractère fragile et éphémère de cette enclave où il est *parfois* possible de vivre et de s'épanouir. Ainsi la performativité est-elle sans cesse à répéter au sein du Saloon, et c'est là l'une de ses lois fondamentales : elle n'est pas éternelle, mais fragile, et sans cesse à refaire. C'est d'ailleurs là une préoccupation centrale chez Yinn que celle de la répétition. Malgré la mort tragique de Fatalité, Yinn tient effectivement à ce que le spectacle du soir ait lieu comme à l'habitude dans *Mai au bal des prédateurs* ; ainsi répète-t-il que « le spectacle doit recommencer à dix heures, Fatalité nous en voudrait de manquer à notre devoir » (M, 19), « allons, marchons, car le spectacle est annoncé pour dix heures » (M, 20), « il faudrait être de retour avant dix heures, [car] ce serait une nuit comme une autre au Saloon, même si c'est un drame, le drame de Fatalité » (M, 25), ainsi « on chantait et dansait cette nuit, aucune interruption n'était permise » (M, 180). Ce souci, chez Yinn, de ne pas faillir à la régularité des représentations du Saloon – marqué dès la 4^e de couverture du roman

²¹. Voir Michel Foucault, *op. cit.*, p. 1571-1581.

²². Jorge Calderon, Dominic A. Beneventi et Margery Fee, « Frontières *queers*. Hétérotopies, lieux/non-lieux et espaces frontaliers », *Canadian Literature*, n° 224, printemps 2015, p. 9.

par la répétition de « tous les soirs » – semble répondre au caractère éphémère de la carrière de ses danseuses. Ainsi est-ce pour pallier la vulnérabilité de ses « reines » qu'il fonde une maison de retraite – d'ailleurs éloquemment nommée La Répétition :

nous aurons une maison de retraite, et des salaires de retraités, pour nos reines en vieillissement ou qui ne peuvent plus travailler sur scène, [...] car ne l'oubliez pas, dans ce louable métier, notre durée est éphémère [...], c'est en pensant à Fatalité, ajoutait Yinn, que j'ai eu l'idée de cette maison pour nos jeunes retraités, d'ailleurs je n'aime pas le mot retraité, ne dirait-on pas le dernier retranchement, l'exil vers les limbes, non, on appellera la maison La Répétition (JH, 61-62).

Le rêve de Yinn est celui d'une chaîne de solidarité grâce à laquelle les plus malades et les plus âgées des danseuses peuvent compter sur le support des plus jeunes grâce aux profits générés au Saloon ; ainsi la régularité, qui alimente cette chaîne de solidarité, y est-elle essentielle. Butler traite d'ailleurs de la solidarité dans « Performativity, Precarity And Sexual Politics », soutenant que quand des liens parviennent à se tisser entre les êtres les plus vulnérables, ces liens sont d'une force telle qu'il est impossible de les dénouer²³. C'est ce qui semble se produire chez Petites Cendres après le défilé des danseuses sidéennes :

c'était pour Petites Cendres une heure relaxante, pensait-il, quand, peu de temps avant l'aube, il pouvait sentir contre lui la compression de corps aussi solidaires que le sien dans l'épreuve, la résistance aux invasions de microbes de toutes sortes, [...] peu lui importaient leur précarité et la sienne, en cet instant, tous vivaient, exultaient d'une joie commune (M, 311).

Entouré de ses anciennes consœurs qui combattent les mêmes maux que lui, Petites Cendres se sent – pour une rare fois – délesté de ses souffrances par un sentiment d'inclusion et de solidarité. Une solidarité semblable se tisse entre les résidents des Jardins des Acacias, qui se rapprochent à mesure que les emporte la mort : « leurs liens, devant la maladie, allaient en se resserrant tout en étant de plus en plus rétrécis, de moins en moins nombreux, on parlait d'un groupe de copains d'amis, pensait Brillant tristement, quand soudain il n'y avait plus que trois ou quatre personnes » (JA, 90).

Le Saloon – comme les Jardins des Acacias, dont il permet la création – n'est donc pas simplement un lieu où les « différences sexuelles » (M, 321) sont acceptées, mais constitue un espace de solidarité et d'accueil pour toutes les différences. Le cabaret m'apparaît en cela comme un espace de résistance *queer* – au sens où :

l'identité *queer* n'a aucun besoin de se fonder sur une vérité quelconque ou sur une réalité stable. [...] le mot *queer* prend son sens dans sa relation d'opposition à la norme. *Queer* désigne ainsi tout ce qui est en désaccord avec le normal, le

²³. Cf. Judith Butler, « Performativity, Precarity And Sexual Politics », *loc. cit.*, p. xiii.

dominant, le légitime [et correspond à] une identité déessentialisée et purement positionnelle²⁴.

Le Saloon semble effectivement être un lieu où convergent tous les minoritaires ; ainsi le cabaret est-il le refuge de Petites Cendres, Robbie, Fatalité et Robert le Martiniquais, qui tous sont noirs ou métissés, et accueille les doléances de Filippo, dont le mari refuse de recevoir chez lui ses amis latinos sous prétexte qu'ils « font trop de bruit » (M, 236). Yinn en appelle aussi à ce que Cheng, dit le Suivant, y célèbre la forme de ses yeux et la couleur de sa peau, qui font « [s]a différence » (M, 183). Des personnages hors-normes et marginaux sont également accueillis au sein du Saloon, comme cette chanteuse très corpulente d'une « divine hystérie » (M, 39) ou encore cette amie naine de Robbie – toujours accompagnée de son bichon – et son compagnon à la carrure de colosse qui viennent chaque soir au Saloon, où « ils ne sont plus affligés d'être ou trop colossaux ou trop petits, on les excuse de leur taille » (M, 52). « [S]ordide est la misère pour tant d'animaux bizarres, d'espèces incongrues » (M, 41), dit Robbie à Petites Cendres dans *Mai au bal des prédateurs* ; cette phrase énigmatique prend tout son sens devant cette solidarité sans frontières qui unit les « espèces incongrues » qui coexistent au cabaret, et auxquelles semble renvoyer la définition que propose Sedgwick du *queer*, qui pour la théoricienne signifie :

la matrice ouverte des possibilités, les écarts, les imbrications, les dissonances, les résonances, les défaillances ou les excès de sens quand les éléments constitutifs du genre et de la sexualité de quelqu'un ne sont pas contraints (ou ne peuvent l'être) à des significations monolithiques. [...] Le mot *queer* lui-même signifie « à travers », il vient de la racine indo-européenne *twerkw*, qui a donné également l'allemand *Quer* (transversal), le latin *torquere* (tordre), l'anglais *athwart* (en travers)... Ce sont précisément des énoncés « à travers » que de nombreux écrits s'efforcent de produire aujourd'hui : à travers les sexes, à travers les genres, à travers les « perversions ». [...] Le courant immémorial que le *Queer* représente est anti-séparatiste autant qu'il est anti-assimilationniste. Profondément, il est relationnel. Et, assurément, il est étrange²⁵.

Cet aspect à la fois « anti-séparatiste » et « anti-assimilationniste » du *queer* que décrit Sedgwick pourrait tout aussi bien qualifier l'écriture de Marie-Claire Blais, qui propose une inclusion sans limite des différences tout en refusant de les incorporer comme de les étiqueter. Ainsi l'écriture du cycle *Soifs* met-elle de l'avant un refus des catégories qui rejoint la fluidité identitaire des danseuses du Saloon. Le caractère oppressif de ces catégories est par ailleurs illustré par le discours des collégiens qui empêchent Mick d'entrer dans l'autobus scolaire :

²⁴. David Halperin, *Saint Foucault*, Paris, EPEL, 2000 [1995], p. 75.

²⁵. Eve Kosofsky Sedgwick, « Construire des significations queer », dans Didier Eribon (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 115-116.

dis-nous, Mick, qui tu es, et nous ne te frapperons plus à la tête à la sortie de l'autobus scolaire, dis-nous, Mick, que nous puissions rire un peu, gay, transsexuel, veux-tu que nous te déshabillions, veux-tu que, ainsi on finira par savoir qui tu es, sous tes coûteux vêtements, ta lingerie féminine sans doute, on finira par savoir qui tu es (JH, 213).

Or cette tyrannie des catégories que reconduisent les collégiens n'atteint pas Mick, qui refuse de *dire*, d'*avouer* son identité ; de même Petites Cendres ne répond pas lorsqu'on le questionne sur son genre : « tu es une fille ou un homme, demanda Léo, Petites Cendres sourit sans répondre, écartant les lourds cheveux de son front » (JA, 148). Le cycle *Soifs* fait de même dans la mesure où les catégories y sont toujours imposées de l'extérieur. Lorsque Petites Cendres se compte parmi « les prostitués, les bisexuels », par exemple, c'est en citant ceux qui médisent à son sujet et l'accusent de « transmett[re] le fléau » (JA, 13). Il en va de même lorsqu'Herman soutient que les clients du Saloon ne voient dans les danseuses de la troupe « que de vagues homosexuels déguisés » (M, 145). Si la mère de Yinn parle de ces « transsexuels et autres » que défend Yinn, c'est bien parce que ses « idées [...] sur la sexualité n'ont pas bougé depuis cent ans » (M, 203). Ainsi les mots qui servent à catégoriser les identités sexuelles dans *Soifs* ne viennent-ils pas des personnages, mais semblent toujours attribuables à la parole d'autrui ou au discours social. Les « appellations [et] les mots dénonciateurs » ne sont donc pas employés par la communauté du Saloon, ce qui permet au texte de maintenir la multiplicité et la fluidité identitaires, voire de les performer en incarnant ce nouveau langage auquel en appellent Léonie et Alexandra :

ces filles dont le langage était saugrenu, pensait Petites Cendres, avaient une confiance illimitée en un avenir où les appellations, les mots dénonciateurs et accusateurs n'existeraient plus, car ces désignations avaient souvent un ton religieux et moral qui divisait, écartait, disaient-elles, [...] on aurait une tout autre façon de vivre et les mots ne seraient plus les mêmes, l'idée révolutionnaire bien que saugrenue de ces filles, c'était qu'on vivrait alors en cette époque nouvelle et aux mots renouvelés, on vivrait tous sous le Règne de la Poésie, dans l'abolition des appellations destructrices ou défaitistes, racistes ou sexistes, non, toutes ces sottises seraient finies, disaient-elles, oui, ce serait la fin des espèces séparées et tous seraient réunis par la neutralité poétique des mots ne contenant ni jugement ni haine (JA, 203-204).

Cet appel à la « fin des espèces séparées » que font entendre les deux filles, *Soifs* semble même parvenir à le performer aussi en ce que le cycle permet aux personnages de configurer eux-mêmes leur famille hors des impératifs biologiques et au-delà des espèces. Il en va ainsi de cette « famille bigarrée et farfelue » (M, 182) qui se construit autour de Yinn, de sa mère et de Jason, qui accueillent chez eux certaines danseuses du Saloon. Aussi c'est ultimement dans cette vie communautaire qui recrée la famille sur de nouvelles bases que se trouve la véritable « utopie de Yinn », dans « cette famille

universelle, ce rêve que tous viennent habiter chez lui, entre les murs de sa maison de bois peinte en jaune, tel un soleil attirant à lui les déshérités de la nuit » (M, 312). L'univers des Jardins des Acacias, autre grande hétérotopie du cycle, comporte également sa propre famille réinventée qui se construit autour du petit Angel :

Brillant regardait ceux qu'il appelait sa petite famille, son petit monde, quand ce qui était hier un cercle ne faisait que s'agrandir jusqu'à l'humanité entière, pensait-il, son regard s'attendrissait sur les visages de Lucia, de Lena, la mère d'Angel, Angel dont le teint semblait plus hâlé dans la lumière du soleil couchant (JA, 89).

Cette famille qui rassemble des êtres vulnérables d'horizons différents et dont la capacité d'inclusion semble ne connaître aucune frontière compte bien sûr Misha, le Meilleur Citoyen canin qui, même s'il est un chien, est « aussi une vraie personne » (JA, 65). Elle semble également s'étendre à Petites Cendres, qu'Angel invite à accompagner la bande lors d'une promenade en mer, proposition qui constitue l'excipit des *Jardins des Acacias* : « viens avec nous, viens avec nous, Petites Cendres, nous allons tous en mer dans le bateau du capitaine Joë, l'ami capitaine de Brillant, et Petites Cendres dit, oui, qu'il irait avec eux tous, oui [...] » (JA, 22). Ainsi Petites Cendres, qui s'est si souvent imaginé les promenades en bateau de Yinn et de Mon Capitaine, a-t-il finalement droit à sa propre excursion en mer, et cette excursion semble être ce qui, pour l'éternel laissé-pour-compte qu'est Petites Cendres, signe enfin son inclusion au sein d'une « vraie famille » (JA, 150).

En définitive, il semble donc bien se tisser des liens d'une étonnante puissance entre les êtres les plus vulnérables qui, en s'unissant dans des communautés bigarrées qui sont autant de familles d'un genre nouveau, parviennent à agir sur le monde qui les entoure. Ainsi est-ce entre précarité et communauté que la performativité trouve son expression la plus forte dans le cycle *Soifs*. Dans une alliance communautaire qui transcende les espèces et qui fait bel et bien du Saloon Porte du Baiser une hétérotopie, Yinn et sa troupe de danseuses parviennent effectivement à créer des performances et des rassemblements qui défont momentanément l'oppression des normes et ouvrent des possibilités de survivre, d'exister, voire d'être reconnus sous des balises nouvelles. C'est ce que fait dans *Mai au bal des prédateurs* le défilé des « princesses déjà mortes » (M, 213), qui non seulement les réhabilite aux yeux de ceux qui les ont exclues, mais leur accorde un véritable sursis, freinant pour un temps la course du destin. Ainsi ces performances temporaires, fragiles et fugaces sont-elles aussi des actes de résistance qui clignotent dans le cycle *Soifs* en faisant contrepoids aux forces de l'exclusion et de la haine, nimbant les existences les plus précaires non pas d'illusions, mais de lueurs

d'espoir. Voilà qui résonne de manière particulièrement féconde avec la « survivance » qu'évoque Georges Didi-Huberman lorsqu'il traite de « l'infinie ressource des lucioles » que constituent leur « "force diagonale" », « leur communauté clandestine de "parcelles d'humanité" » et « leur faculté de faire apparaître le désir comme l'indestructible par excellence²⁶ ». Il y a dans cette force clandestine quelque chose de la résistance *queer* qui s'organise au sein du Saloon, se tissant de rapports inédits entre les êtres pour produire une force d'inclusion à la fois ténue et tenace, fougueuse et fragile. Une étude fouillée du traitement de la lumière dans les espaces de *Soifs* demeure d'ailleurs à faire, car il y aurait beaucoup à dire de la « lampe allumée jour et nuit afin que l'on se souvienne de Fatalité » (*M*, 17), de la « maison de bois peinte en jaune, tel un soleil attirant à lui les déshérités de la nuit » (*M*, 312) de Yinn ou encore de la « veilleuse rouge, au-dessus du sofa » (*M*, 322) du Saloon sous laquelle s'endort toutes les nuits Petites Cendres dans *Mai au bal des prédateurs*, et qui sont autant d'infimes éclats de tendresse et de résistance *queer*.

²⁶. Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 [1975], p. 132-133.

JULIEN ALARIE

Réappropriation et mort du paysage dans le cycle *Soifs*

L'expérience contemporaine de l'espace est fortement marquée par la virtualisation des lieux et par les processus de mondialisation qui provoquent leur « nivellement » et l'« effacement de leurs marques distinctives¹ ». La représentation de l'île que met au jour le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais est inextricablement liée à la mondialisation et à ses effets. Bien entendu, le cycle, qui couvre vingt-trois ans et s'arrime étroitement à l'actualité², ne propose pas une vision homogène, unidimensionnelle de l'espace insulaire mondialisé : l'étude des représentations spatiales dans les romans *Soifs* (1995) et *Une réunion près de la mer* (2018), qui entame et clôt respectivement l'impressionnante fresque de Blais, témoigne d'une évolution nette dans le rapport de l'œuvre à l'espace. Les deux romans mettent en scène, à des échelles différentes, une dissolution des frontières spatiales, mais se distinguent par la résistance opposée à cette nouvelle fluidité de l'île. Le roman *Soifs* repense, grâce à une attention portée au « paysage³ », « l'alliance entre l'homme et son environnement » afin de lui redonner ce qu'elle comporte de sensible, d'artistique. L'espace insulaire semble couvert « d'un voile d'uniformité [propre à la mondialisation] qui estompe [s]es particularités nationales et locales⁴ », mais le roman parvient à s'éloigner de cette objectivation du lieu en le repositionnant du point de vue de l'habitant. En 2018, moment de la parution d'*Une réunion près de la mer*, une telle représentation de l'espace, dans laquelle prédomine l'expérience subjective, n'est plus envisageable : le paysage n'importe plus, relégué au second plan derrière le souci causé par sa dégradation et l'expansion d'un espace concurrent, celui du numérique. Depuis le début du « troublant nouveau millénaire⁵ », la crise environnementale et la virtualisation spatiale se sont nettement accélérées,

¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine : Avant-propos et notes pour un état présent », *temps zéro*, <http://tempszero.contemporain.info/document974>, (page consultée le 12 janvier 2018.)

² Le temps de l'histoire est plus ou moins celui de la publication du cycle.

³ Le « paysage » est un concept que l'on emprunte à Michel Collot et à Anne Cauquelin. La notion est expliquée de façon sommaire dans la deuxième partie du présent article.

⁴ Peter J. Taylor, « La régionalité dans le réseau des villes mondiales », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. III, n°181, 2004, p. 401.

⁵ Marie-Claire Blais, *Une réunion près de la mer*, Montréal, Boréal, 2018, p. 26. Désormais abrégé en RM, suivi du numéro de la page et entre parenthèses.

commandant des réactions collectives, ce dont le dernier roman du cycle, sorte de bilan, fait foi. La mondialisation a à ce point progressé – les menaces présentes dans *Soifs*, encore à l'état de mauvais présages, sont activées dans *Une réunion près de la mer* – qu'il est dérisoire de chercher à la nier, à s'y opposer. Le dernier opus met ainsi en scène un espace déshumanisé, entièrement intégré à la ville-monde et dénaturé.

***Soifs* : un espace insulaire effacé et objectivé**

Une évidence d'abord : *Soifs*, premier roman du cycle, est celui de la mise en place de l'espace insulaire. Si l'île où se déroule le cycle n'est jamais nommée explicitement, elle est néanmoins située dans le golfe du Mexique et balayée par le Gulf Stream. Les révélations de l'auteure dans diverses entrevues permettent d'identifier sans trop de mal Key West, située dans l'archipel des Keys, entre Cuba et la Floride. À première vue, l'île de *Soifs* est une « oasis tropicale⁶ », une enclave paradisiaque, habitée par une végétation luxuriante. Les personnages s'y rendent ou s'y établissent pour sa prétendue dimension idyllique – il s'agirait d'un espace à l'abri de tout – et pour son isolement supposé. Renata, par exemple, y loue une maison « engloutie sous une dense végétation de cactus et d'arbustes tropicaux » (S, 102) – elle cherche la réclusion la plus complète – dans le but de se rétablir d'une opération chirurgicale. La riche famille de Daniel et Mélanie y élit domicile pour échapper au consumérisme du temps, contre lequel l'île offrirait un rempart bienvenu : « et papa avait décidé qu'ils iraient tous vivre ailleurs, Samuel, comme Veronica et Maximilien, deviendrait-il lui aussi victime de ce matérialisme accumulateur de notre temps, tous, ils iraient vivre dans une île » (S, 159).

Pourtant, le déplacement en lieu insulaire ne remplit pas ses promesses : les marques qui devraient distinguer l'île ne la démarquent plus, ne sont plus opérantes. La « creuse sensation de soif » (S, 60 ; 139 ; 141) qui assaille Renata n'est en rien interrompue par son séjour sur l'île, où elle croit être « cernée » (S, 110) de toutes parts. L'avocate, loin de se laisser aller à la détente, retourne rapidement à ses obsessions et se remet à penser à l'injustice de la mort par injection létale et à divers carnages, préoccupations que l'exotisme présumé de l'île ne parvient pas à apaiser. Le déménagement sur l'île caribéenne n'atténue en rien le train de vie luxueux et l'opulence de la famille de Daniel et Mélanie, qui multiplie les « fantaisies coûteuses » (S, 107) qui font honte à Mère, parmi lesquelles l'achat d'un bateau pour Samuel, qui

⁶ Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, 2003, p. 129. Désormais abrégé en S, suivi numéro de la page.

baigne paradoxalement dans l'égotisme le plus absolu jusqu'à son retour à New York. Le voyage vers l'espace insulaire n'est guère plus fructueux pour la famille de Julio, pourtant convaincue d'y trouver cette « terre de miel et de lait » (S, 164) longuement désirée : la récurrence de l'expression⁷ est d'autant plus cruelle que Julio est le seul à accomplir la traversée avec succès.

Alors que sa situation géographique laisse présager l'isolement le plus complet, une protection maximale, l'île dans *Soifs* est perméable à la violence du monde et devient le théâtre de toutes sortes d'intrusions : elle est intégrée aux réseaux mondialisés et ses frontières s'effacent, se dissolvent, désormais poreuses. Quand Julio, inquiet de la présence sur l'île des Blancs Cavaliers qui pourraient s'en prendre à Mélanie à cause de ses déclarations publiques, lui conseille de fuir avec ses enfants, elle s'étonne en ces mots : « pourtant, on était si loin de tout ici » (S, 86). Même le « jardin féérique » (S, 133) de Daniel et de Mélanie, représentation de l'Eden⁸, est encerclé, surveillé : cet espace idyllique, que l'on croirait à l'abri du monde, s'ouvre aux menaces, devient vulnérable. L'évocation continuelle de « l'appel lancinant des sirènes de patrouilleurs » qui parcourent l'île témoigne de « l'implacable résurgence » (S, 299) de ses crimes, ce qui lui vaut d'être comparée, dans un passage étonnant, à la « ville de Bagdad » (S, 211). Le rapprochement d'une oasis insulaire et d'une métropole en proie à la guerre confirme la dégradation généralisée de l'espace mondial à l'œuvre dans *Soifs*.

Peu à peu, l'environnement de l'île devient malsain pour un certain nombre de personnages : le lieu perd ses attributs supposés qui finissent même par se retourner contre lui. Le petit Vincent que l'air marin devait revigorer, revivifier, voit ses problèmes de respiration s'aggraver : son souffle est « oppressé » (S, 166) par la moiteur de l'air, la poussière végétale peut lui être « fatale » (S, 158). Le silence et l'atmosphère de paix que l'île caribéenne devrait garantir sont mis à mal par l'ouverture des fêtes sur l'île : Jean-Mathieu se désole de cette « agitation harassante » (S, 235) et de « tout ce bruit, tout ce bruit » (S, 242). Le soleil et la chaleur, marques de l'exotisme de l'île, acquièrent peu à peu des connotations négatives : « nul ne sembl[e] trouver refuge de la chaleur » (S, 174), qui est par ailleurs « suffocante » (S, 204), « asphyxiante » (S, 159), « brûlante » (S, 53 ; 136 ; 203). L'usage récurrent de l'adverbe d'intensité

⁷ Expression biblique (*Exode*, III, 8, v. 17).

⁸ Voir les travaux de Nathalie Roy à ce sujet : « La caractérisation de l'espace dans *Soifs* : considérations sur les valeurs mythiques du décor romanesque », dans Janine Ricouart et Roseana Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2008, p. 90-107.

« trop », accolé aux signifiants de l'espace, montre le caractère inhospitalier de l'île : « le soleil les aurait trop hâlés » (S, 176), « cette fin de la nuit ne serait-elle pas trop humide » (S, 249), « l'air [est] trop chaud » (S, 249). Devant un tel état de faits, plusieurs personnages émettent le désir de quitter l'espace insulaire qui semble perdre petit à petit tout son attrait, son pouvoir de séduction : Luc et Paul veulent devenir fermiers en Australie, Jean-Mathieu substituerait volontiers à l'humidité de l'île « le climat fortifiant des Alpes maritimes » (S, 203) et Samuel, qui s'interroge sur le bien-fondé du déménagement de sa famille, préférerait rejoindre Veronica à New York.

Le renversement des spécificités de l'île en fait un espace potentiellement mortel, apocalyptique, où se dégagent du ciel des nuages de fumée, qui symbolisent fort probablement la menace nucléaire. Dans son article sur l'espace dans *Soifs*⁹, Nathalie Roy oppose à l'utopie présumée de l'île une dystopie, que l'on doit beaucoup à l'enfer dantesque et qui est matérialisée par l'omniprésence de la couleur rouge, étroitement associée au feu. L'île, sous « ces flammes, cette combustion dans un ciel d'été » (S, 166), est plus inquiétante que rassurante, plus infernale que paradisiaque. Les eaux qui l'entourent sont également associées de manière très claire à la mort, qui est justement traitée comme une épreuve spatiale, une traversée, par l'entremise, notamment, du motif de la descente dans l'océan. Le caractère potentiellement mortel de l'eau, exposé par la noyade des proches de Julio, est concrétisé dans le roman par des expressions comme « la vague meurtrière » (S, 124), « la mer sanglante » (S, 185), « ces eaux de tant de ruines » (S, 208) et « ce sarcophage de la mer » (S, 172). Sur l'île, les jeunes gens meurent à un rythme effréné, les cadavres s'entassent, il est dit du « cimetière des Roses » qu'il « débord[e] » (S, 131), ce qui incite le pasteur Jérémy à vouloir ouvrir un mouroir. La transformation graduelle de l'île au rythme de la mondialisation lui fait perdre, selon certains, sa nature première : l'essor du tourisme et l'immigration y modifient indéniablement la vie. L'évocation du passé sur l'île, qui était autrefois « un îlot de paix », est systématiquement nostalgique : « Daniel et Mélanie avaient eu autrefois plusieurs raisons de se réjouir, en arrivant ici, c'était le paradis, nous étions gouvernés par la liberté et la poésie, ou les deux à la fois, l'île était l'Athènes de notre maire socratique, l'Athènes de Platon, nous étions la cité du libéralisme » (S, 235). L'espace insulaire perd, aux yeux de ses habitants, ce qui faisait sa spécificité, comme son caractère profondément artistique, ses « poètes qui lisaient leurs œuvres partout sur les terrasses », « ses galeries d'art » (S, 235), et entre dans le mouvement irrémédiable du tourisme de masse : « il est trop tard désormais » (S, 235). L'exotisme de l'île commence à être entaché par une telle forme de tourisme

⁹ Nathalie Roy, « La caractérisation de l'espace dans *Soifs* », *op. cit.*, p. 90-107.

et certains animaux, parmi lesquels « ces oiseaux rapaces à qui manquait une aile » ou « cette tortue se soulevant avec peine » (S, 39), apparaissent alors meurtris :

ces élégants paquebots que Luc avait vus accoster au port le matin naviguaient déjà vers d'autres îles, les bateaux des pêcheurs, comme les légers bateaux à voiles rangés le long du quai, invitant le touriste aux safaris qui défloraient la dentelle de la faune sous-marine adhérant au corail dont elle avait emprunté les couleurs (S, 52)

Cette porosité nouvelle de l'île ne se fait pas sans opposition. La Folle du sentier est assurément celle qui conteste le plus radicalement l'ouverture de ses frontières, elle qui rêve d'un passé plus homogène. À son avis, les vagues successives d'immigration sur l'île sont responsables de sa malpropreté et de sa criminalité grandissantes. En « salissant de leurs déchets [les] trottoirs, [les] sentiers », en « mendiant dans les rues » devant « les édifices les plus respectables » (S, 265), hauts-lieux qu'ils désacralisent selon elle, les nouveaux venus, « ces voyous », font de l'île anciennement paradisiaque une « ville infernale, des bas-fonds de l'enfer » (S, 265), qui mérite la damnation. Si elle est traitée avec beaucoup d'ironie par la narration qui désavoue son opinion, la Folle du sentier illustre néanmoins, par sa sensibilité, la transformation de l'île qui est en cours.

Nouvellement intégrée à la ville-monde, soit le « nœud de commutation des réseaux mondiaux¹⁰ », l'île dans *Soifs* comporte si peu de sa dimension idyllique espérée, de sa qualité de refuge. Elle n'est plus à l'abri de « cet émoi incendiaire, dans le monde » (S, 74) et ses traits spécifiques s'en trouvent effacés, parfois dévalorisés. Le roman multiplie les procédés qui aboutissent à un nivellement des espaces, qui les rendent interchangeables, parmi lesquels leur dédoublement presque systématique (qui suggère également une forme de destin partagé) : « dans toutes les villes d'Europe, d'Amérique » (S, 49), « dans les villes de New York, San Juan, Porto Rico » (S, 225), « en Angola, au Cambodge » (S, 239), etc. L'atténuation des traits distinctifs de l'île passe également par l'impossibilité de la cartographier : l'espace référentiel est déréalisé, il est réduit à une succession de jardins¹¹, de plages et de rues, et à quelques lieux très généraux : un supermarché, un bar, une discothèque. Les espaces sont souvent désignés de la même façon, dans les mêmes mots : on sait seulement qu'ils

¹⁰. François Moriconi-Ebrard, « Ville mondiale », dans Jacques Levy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 992.

¹¹. La plus grande partie du roman se déroule dans trois jardins distincts : celui de Daniel et de Mélanie, celui de Jacques et celui du pasteur Jérémie.

ouvrent tous sur la perspective de la mer¹². À des personnages-silhouettes semblent correspondre des espaces effacés, fuyants, indéterminés. Seuls quelques lieux précis sont nommés et leur rôle semble souvent accessoire dans le contexte du roman : les rues Bahama et Esmeralda, le boulevard de l'Atlantique, la terrasse du Grand Hôtel, le cimetière des Roses, la plage des militaires... Les personnages, qui se déplacent très peu sur l'île malgré qu'il est dit de plusieurs qu'ils sont des « nomade[s] » (S, 90), sont conviés à une expérience circulaire de l'espace. Ils retournent continuellement dans les mêmes endroits : Suzanne et Adrien se rendent au terrain de tennis chaque jour, Mélanie fait son jogging sur la plage tous les matins... La représentation de l'espace est par ailleurs dépourvue d'indications de direction, de vitesse : l'espace n'est pas *parcouru*, il est *ressenti*.

Soifs : la réappropriation subjective du paysage

Pour opposer une résistance à cet aplanissement, à cette apparente déréalisation spatiale, le roman *Soifs* véhicule une pensée du « paysage » qui ouvre « à une réflexion anthropologique sur la place de l'homme dans son environnement¹³ ». Les lieux sont réappropriés par les personnages, re-subjectivés, ce qui est grandement favorisé par la forme du monologue narrativisé. La notion de paysage, manière de lire l'espace, est féconde dans l'analyse des représentations spatiales de *Soifs*, récit dépourvu d'un narrateur omniscient à la vue panoramique, globale. En effet, le paysage, « défini par le point de vue d'où il est envisagé », suppose, comme sa condition même d'existence, « l'activité constituante d'un sujet¹⁴ ». C'est donc dire que le paysage varie, se module : il y a dans *Soifs* autant de paysages qu'il y a de personnages qui s'expriment. Par conséquent, l'espace, toujours fragmentaire, est constitué par l'addition des représentations intériorisées des personnages. Le roman s'éloigne d'une vision strictement cartographique, géographique, qui priverait le lieu de son horizon en l'objectivant, en lui refusant toute fragmentation. La représentation spatiale est presque entièrement assujettie, dans le roman, à ce que ressentent les personnages, qui projettent sur le décor, devenu alors miroir, leurs inquiétudes, leurs angoisses, mais aussi leurs joies.

¹². La récurrence du syntagme « près de la mer » est absolument impressionnante : « un bassin, près de la mer » (S, 39), « une résidence, près de la mer » (S, 69), « un terrain vague, près de la mer » (S, 78). L'espace de l'île est déréalisé puisqu'il est réduit à cette stricte proximité.

¹³. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 10.

¹⁴. Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, vol. XV, n° 3, 1986, p. 212.

Les monologues narrativisés des personnages, empreints de nostalgie, accordent une place importante à leur passé, conformément à cette possibilité qu'a le paysage, énoncée par Anne Cauquelin, de « devenir un lieu de mémoire¹⁵ ». L'espace antérieur des personnages prend souvent le pas sur l'espace de leur présent. Leurs pensées, dont plusieurs revisitent des épisodes de leur passé avec une acuité inouïe, sont envahissantes et l'espace imaginé se substitue en plusieurs endroits à l'espace habité. Leurs visions se superposent à leur espace, ce qui provoque une confusion. Les marqueurs des transferts spatio-temporels sont éminemment subtils : il s'agit le plus souvent de verbes – « Mélanie voyait les tours de communication [...] de Bagdad » (S, 211), « une ville montagneuse apparaîtrait à Jean-Mathieu » (S, 200, nous soulignons) –, puis le retour dans le temps et dans l'espace est effectué. L'espace, accueillant ce que Nathalie Roy nomme « des pérégrinations mémorielles¹⁶ », est composé de plusieurs couches spatio-temporelles. La prééminence de l'espace passé s'explique par l'incapacité des personnages à appréhender un présent chaotique qu'ils cherchent à mieux comprendre : pour Karen L. Gould, qui s'est attachée à problématiser la représentation de la nostalgie postmoderne dans *Soifs*, les protagonistes « cherchent à s'évader du réel », qui est « ancré dans un présent touristique », et à s'approcher d'un « passé idéalisé¹⁷ ».

En plus de cet espace passé qui prévaut souvent sur l'espace habité, les épisodes de rêve, qu'il est parfois difficile d'identifier tant ils sont nombreux, ajoutent une nouvelle dimension spatiale, en plus d'exacerber l'indétermination. « Engloutis » (S, 283), envahis par cette « démoniaque puissance du rêve », pris « comme sous l'aile d'un cauchemar » (S, 283), les personnages de *Soifs*, engourdis en quelque sorte, proposent une interprétation brouillée des lieux : Renata séjourne « dans les limbes » (S, 46), Jacques se dit « dans le brouillard de la demi-conscience » (S, 82), Luc et Paul sont, à un moment, ramollis par les vapeurs de l'alcool...

Les humeurs et les préoccupations des personnages, auxquelles les monologues narrativisés donnent accès, dictent la représentation qu'ils font des lieux. Des expressions comme « la peine occupait entièrement l'espace de la chambre » (S, 145) montrent que les états d'esprit des personnages sont matérialisés dans le décor. De façon similaire, la soif de Jacques apparaît, dans un passage, cristallisée dans le paysage : « on eût dit que la soif qui consumait Jacques asséchait le sol des jardins,

¹⁵. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p. 9.

¹⁶. Nathalie Roy, « La caractérisation de l'espace dans *Soifs* », op. cit., p. 96.

¹⁷. Karen Gould, « La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », *Études littéraires*, vol. XXXI, n°2, hiver 1999, p. 72.

recourbant les feuilles du laurier espagnol, les fleurs éparses des frangipaniers » (S, 174). Le paysage évolue donc au rythme des changements d'humeurs des personnages. Quand elle est sur la plage avec Samuel et Augustino, Mère, « submergée par un sentiment d'incommensurable vitalité », se réjouit de « l'air marin » et de la « chaleur qui la rempli[t] jusqu'à l'euphorie » (S, 117) ; quelques pages plus tard, à la vue de Renata pour qui elle a très peu de sympathie, Mère se plaint de la « chaleur extrême » et « accablante » et de l'état de « torpeur », de « nonchalance » (S, 135) dans lequel elle la plonge. Ces modulations du décor, projections de l'humeur des personnages, reflets de leur point de vue dans un contexte précis, sont très fréquentes dans le récit qui soumet l'espace à la perception des personnages. La sœur de Jacques, venue sur l'île pour s'occuper de lui et de ses affaires, dresse un portrait très négatif de l'île :

les parfums du jasmin, du mimosa qu'exhalait le jardin l'accablaient, l'étourdisaient de leurs effluves capiteux, presque nauséabonds, dans l'humiliation et la honte, n'avait-elle pas toujours détesté le climat de ces îles tropicales, la stagnante végétation de leurs rives étouffantes dans la chaleur torride, l'humidité, ce climat n'était pas sain, et mystérieusement grisé par les parfums du jasmin, du mimosa qu'exhalait le jardin (S, 83)

En se rendant chez Jacques, sa sœur, qui ne voit rien du décor paradisiaque, pose son regard (sélectif) sur « l'interminable route côtoyant de glauques marécages près de la mer, la savane où croupissaient les crocodiles, les serpents » (S, 92). Plus loin, elle trahit son agacement à l'égard de son frère, sa jalousie, attitudes qui orientent nécessairement sa description spatiale : pendant qu'elle travaillait fort toute sa vie, « son frère, pendant ce temps, voyageait en Asie, écrivait des livres, rêvait en aspirant l'air fluide de son jardin » (S, 93).

Ailleurs, l'angoisse de Charles infléchit une perception négative de son environnement : « Charles n'avait-il pas les nerfs à vif depuis quelque temps, il ne supportait plus la mer, il eût fallu la clôturer afin de ne plus la voir, ne plus entendre ce clapotement ennuyeux des vagues sous la fenêtre » (S, 251). Les mauvaises dispositions dans lesquelles se trouve Charles le poussent à s'attarder aux problèmes de l'île, qui prennent alors toute la place dans sa représentation dysphorique :

les mers, les océans avaient perdu leur souveraineté, leur titanesque grandeur, en ouvrant sa fenêtre, le matin, que voyait-on qui n'avait pas gagné le large, pitoyables objets que les flots des mers n'avaient pas secourus, ils étaient là, sur nos rives, englués dans le sable mouillé des plages (S, 204)

Au contraire de Charles et de la sœur de Jacques, dont l'humeur massacrant

contamine la description spatiale, Adrien et Suzanne, « si heureux » (S, 278 ; 280 ; 301), « sereins et paisibles » (S, 301), ne sont attentifs qu'à « l'ardente lumière du soleil » (S, 278) et aux « jardins odorants de fleurs ouvertes sous des gouttes de rosée, d'hibiscus rouges éclatants¹⁸ » (S, 301).

L'aspect fragmentaire et limité du paysage – il est l'expression d'un seul point de vue, à un moment donné – le soumet, selon Michel Collot, à un « cadrage perceptif » : « cette délimitation prépare le paysage à devenir tableau. Le cadrage perceptif appelle le cadre, et c'est une des raisons qui fait du paysage perçu un objet esthétique¹⁹ »²⁰. Les lieux dans le roman sont imprégnés d'un caractère artistique qui a tout à voir avec la subjectivité et la sensibilité des personnages, pour la plupart artistes. Ils sont régulièrement désignés, par l'entremise de la voix de Mère qui contemple son environnement, comme « des tableaux » : elle évoque « l'instantanéité de ce tableau » (S, 110) qui met en scène Renata et les jeunes gens à la fête, elle refuse d'imaginer « le tableau flottant » (S, 122) de Julio et de sa famille, elle est attendrie par Jermaine et ses parents, qui forment selon elle un « charmant tableau » (S, 304). Les différentes scènes du roman apparaissent ainsi comme une succession de tableaux : le rapprochement de l'écriture et de la peinture dans certains passages (il est dit de Daniel qu'« il est avant tout un peintre » (S, 274) nourrit également l'impression que le roman est une gigantesque fresque. La relative immuabilité des scènes (l'espace, on l'a vu, est dépouillé de « ses vecteurs de direction, de ses quantités de vitesse²¹ », les personnages semblant le plus souvent s'exprimer à partir d'un point fixe) contribue à façonner un espace bidimensionnel, tel qu'on le voit sur des tableaux.

La thématization du design, de la décoration, de même que l'attention portée aux couleurs font également de l'espace de *Soifs* un objet esthétique « apprécié en termes de beauté ou de laideur²² ». Mère critique le décor de la maison de Mélanie et de Daniel selon des critères de symétrie, d'harmonie : « le sujet du tableau déplaisait à son goût, à son sens du beau, le brasier du ciel et de la ville en feu lui semblait

¹⁸. Conformément à la « dimension stratigraphique » de l'espace énoncée par Bertrand Westphal, l'île est d'ailleurs fortement appréhendée par l'odorat : ses effluves, ses exhalaisons orientent fortement la représentation qu'en font les personnages. Voir Bertrand Westphal, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, 311 p.

¹⁹. Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *art. cit.*, p. 213.

²⁰. L'idée de cadre renvoie justement à ces nombreuses fenêtres à travers lesquelles les personnages perçoivent le paysage, par exemple celle de Jacques.

²¹. Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », dans *L'invention du quotidien 1, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

²². Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *art. cit.*, p. 213.

trop pourpre, d'un rouge foncé vulgaire » (S, 188). Elle répète également que tel ou tel objet « ne convient pas du tout dans cette maison de style espagnol » (S, 85), elle s'indigne qu'on « unisse dans un même agencement barbare l'art ancien et le moderne » (S, 120). Elle déplore le choix d'une toile qui est « la note la plus incohérente du décor » et dont « l'harmonie des formes n'est pas parfaite » (S, 121). De même, Esther « étudie » (S, 187) les tableaux que comporte la maison avec son œil affûté de directrice de musée et semble nous faire une leçon d'histoire de l'art. Plusieurs éléments qui composent les lieux sont par ailleurs comparés à des œuvres réelles dans un recoupement entre l'espace habité et l'espace artistique : les amants de la rue sont « comme ces amants qui avait posé pour les corps sculptés de Rodin » (S, 131), les enfants et petits-enfants de Mère sont « comme ces visages de beaux indigènes qui, dans les tableaux de Gauguin, se tournent vers le ciel rose de leur paradis » (S, 152).

En s'attardant ainsi au caractère artistique du décor, Mère fait se superposer une nouvelle couche spatiale à l'espace habité : un espace idéalisé, désiré pour ses qualités esthétiques. En effet, Esther se plaît à ré-imaginer l'espace, à le rendre conforme à ses attentes, à son sens du beau : « un bassin eût été une charmante idée près du pavillon sous les lauriers-roses » (S, 233), « une lithographie d'Erté eût été agréable dans cette maison art déco » (S, 120) et

une exotique plante japonaise eût donné ici une note apaisante, dans ce décor du jardin qu'elle ne cessait de parfaire, de compléter, comme l'intérieur d'une maison, qui lui paraissait trop lourd, là, sur le patio, il eût fallu la parure de quelques oiseaux de paradis, dans un vase, sur une table, et l'éclatante floraison des bougainvillées contre la porte du pavillon près de la piscine (S, 153-154)

Cette volonté de sublimer l'espace, de le « parfaire » (S, 153), a également pour effet de le rendre factice. Cette mise en scène de l'espace (afin qu'il corresponde à sa forme la plus aboutie, la plus perfectionnée) est particulièrement bien exprimée dans ce passage : « n'est-ce pas ainsi que cette scène avait été prévue, pensait Mère, Mélanie serait charmante parmi les orchidées, sur la haute véranda au-dessus du jardin, Samuel, dans son costume de serveur emprunté à Julio versant le champagne dans les verres » (S, 134). Il semble que le récit ait besoin d'envisager l'espace selon ses qualités esthétiques, poétiques. Le moindre élément du décor (ou les personnages qui le composent) est susceptible de subir une abstraction, une poétisation : les musiciens de l'orchestre deviennent, par l'entremise de Renata, « cet hallucinant goût de l'eau et de la fumée, du feu au bord des lèvres » (S, 160), les jeunes filles auprès de Jenny sont « ces fleurs qui ne seraient écloses que dans la nuit, comme les fleurs de

l'arbre qu'on avait planté pour Samuel cette année » (S, 157). L'abstraction spatiale se donne également à voir par de nombreuses allusions à la distillation : « se distillaient dans l'air parfumé les fleurs du jasmin, du mimosa » (S, 229), « tout se distillait dans l'air parfumé » (S, 207), etc.

L'espace insulaire ne remplit pas ses promesses de paix, de détente, et devient perméable au monde, à sa diversité, à sa violence, à ses menaces, contrairement au système clos qu'il présuppose. La transformation subie par l'île sous l'effet de la mondialisation en fait un lieu touristique potentiellement malsain, mortel, que plusieurs veulent fuir. L'atténuation ou l'effacement des marques qui devraient distinguer l'île tropicale signale également une objectivation et une uniformisation du lieu, conformes à ce que révèlent les études actuelles sur l'espace. La notion de paysage est productive pour penser les représentations spatiales de *Soifs* qui sont aussi nombreuses qu'il y a de personnages. L'intérêt que suscite le paysage est à « interpréter comme une réaction contre l'invasion de notre environnement par des espaces conçus ou construits sur un modèle géométrique, sans tenir compte du point de vue de l'habitant, et donc inhabitables²³ » selon un point de vue qui est mis de l'avant dans le roman. En effet, le paysage, pourtant soumis à toutes sortes de dérèglements, retrouve sa part de sensibilité, de créativité, sa part d'art et de poésie aussi. La représentation de l'espace que fournit un personnage tient à son passé, ses aspirations, ses angoisses, qui ouvrent d'autres couches spatiales superposées à la première.

Le cas du dernier roman : *Une réunion près de la mer* et la mort du paysage

Dans le dernier opus du cycle, le paysage est relégué « dans les lointains, derrière le souci causé par sa dégradation²⁴ ». En effet, les enjeux environnementaux auxquels tous font face nécessitent « une appartenance commune » et des actions collectives, « qui ne saurai[ent] se limiter aux frontières nationales²⁵ ». Animé d'une véritable conscience écologique, *Une réunion près de la mer* est d'ailleurs traversé par des considérations au sujet de catastrophes en tous genres, comme l'agent orange utilisé pendant la guerre du Viêt Nam, l'explosion de Tchernobyl et le réchauffement climatique. Les cataclysmes du passé hantent désormais le présent, à l'heure où

²³. Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », art. cit., p. 213.

²⁴. Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 9.

²⁵. Zaki Laïdi, « La mondialisation comme phénoménologie du monde », dans *Revue Projet*, <https://www.revue-projet.com/articles/la-mondialisation-comme-phenomenologie-du-monde/>, (page consultée le 4 décembre 2018.)

l'urgence se fait nettement sentir. Dès lors, le rapport poétique et imaginaire au lieu précis importe moins que le rapport à l'espace du monde, car c'est de façon universelle que se posent de telles problématiques, qui commandent des solutions concrètes et « renvoient de plus en plus à une société de risques partagés²⁶ ». À la vision réduite, partielle du lieu, il faut désormais substituer une vision globale, panoramique que le paysage ne fournit pas. La numérisation de l'espace, qui s'est accélérée dans les dernières années, explique également la perte d'intérêt pour ledit paysage et sa destitution en tant que rapport privilégié à l'espace : l'immersion dans une réalité virtuelle prend le pas sur l'expérience empirique, sentie, du lieu habité. Bien entendu, la crise écologique et la virtualisation du monde se donnent déjà à voir dans *Soifs*, mais sont toujours à l'état de présages ; *Une réunion près de la mer* matérialise ces appréhensions. La menace ne se profile plus à l'horizon, elle est désormais bien activée. Les nuages de fumée qui se dégageaient du ciel dans le premier roman du cycle, allusion subtile au danger atomique, se transforment en véritable « flambeau nucléaire » (RM, 203), évocation beaucoup plus explicite de la crise. De façon similaire, les ombres rôdeuses qui cernaient le jardin de Daniel et de Mélanie dans le premier opus ne passent jamais à l'acte, tandis que l'homme « dans son habit de cuir noir » qui « traînasse » (RM, 35) autour du Fantasque met son plan à exécution.

Le dernier roman du cycle de Marie-Claire Blais se place sous le signe de la déshumanisation systématique : les longs passages consacrés à Josef Mengele et à Herta Oberheuser en témoignent. La représentation de l'espace, complètement dépouillée de sa part de sensible, de ressenti n'échappe pas à cet état de faits : *Une réunion près de la mer* marque l'entrée dans une ère « post-paysagère²⁷ » – au même titre que les commentateurs parlent d'une ère « post-exotique²⁸ » –, où la dimension rêvée, imaginaire, artistique de l'espace s'efface, parce qu'elle n'offre pas de réponse productive à l'urgence des « responsabilités du temps présent²⁹ ». Comment envisager l'espace selon ses qualités poétiques quand le territoire « est

^{26.} *Ibid.*

^{27.} Jean-Simon DesRochers, « Le jardin comme post-paysage et projection imaginée », dans *Projets de paysage*, http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_comme_post_paysage_et_projection_imaginee, (page consultée le 12 décembre 2018). L'essayiste envisage le « post-paysage » comme « la détermination imaginée d'une perception subjective que l'on tend à objectiver ».

^{28.} Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de dévotion*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2012, 303 p. L'auteure postule la mort de l'exotisme, qui serait remplacé par le tourisme : la notion de découverte serait devenue dérisoire alors que le monde entier a été parcouru.

^{29.} Zaki Laïdi, « La mondialisation comme phénoménologie du monde », *art. cit.*, (page consultée le 4 décembre 2018).

en proie à tous les délires » (*RM*, 234)? Comment encore « attribuer au paysage un caractère contemplatif, ingénument teinté du sentiment de la nature³⁰ » quand « se déroulent chaque jour tant de catastrophes » (*RM*, 239)? Le dixième roman du cycle *Soifs* rend compte d'une destruction d'ordre général, qui n'épargne nul lieu, pas même l'île caribéenne, « illusoire forteresse » (*RM*, 126) : il n'y a « plus de sanctuaire, de lieu sacré » (*RM*, 31). Cette désacralisation de l'île est bien exprimée par cette antithèse au sujet de Vénus : « elle vivait dans un paradis, mais ce paradis était plein de choses venimeuses » (*RM*, 120).

La mondialisation et ses déboires sont de plus en plus admis comme irrémédiables, selon une perspective eschatologique : « les actions cruelles n'auront jamais de fin » (*RM*, 111). La croyance dans un paysage idyllique devient alors une gigantesque illusion – « nous vivons dans cette illusion » (*RM*, 120) –, qu'Augustino refuse d'entretenir :

ne croyez pas au paradis, écrivait-il, notre île s'écroulera sous les fissures de la côte du Corail, sous les phosphorescences de ses eaux se dissimulent des armes stratégiques que dirigent de loin des maîtres loufoques, vous, pauvres habitants, n'en savez rien, pendant que l'on vous réjouit de ces images de couchers de soleil tièdes et doux (*RM*, 232).

Bien entendu, puisqu'« il n'est plus question que de préservation, de conservation, de défense [du] patrimoine³¹ », le dernier roman, à mille lieues de *Soifs*, accorde très peu d'importance aux modulations dans le rapport à l'espace des personnages. Alors que les représentations spatiales dépendent fortement, dans le premier opus, de leurs humeurs, de leurs rêves³², elles subissent beaucoup moins de variations dans *Une réunion près de la mer* : tous s'entendent, par exemple, pour dire que la « chaleur [est] trop accablante » (*RM*, 223), que le soleil est « cuisant » (*RM*, 195) et « maléfique³³ » (*RM*, 200). Les descriptions olfactives, qui abondent dans le premier roman du cycle, sont désormais beaucoup plus rares, devenues dérisoires du moment que l'exotisme de l'île est devenu chimérique.

Le dernier roman de la fresque de Marie-Claire Blais est attentif à l'accélération de la création de la ville globale et à la mise en forme d'une conscience universelle. Les

³⁰. Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, op. cit., p. 9.

³¹. *Idem*.

³². Les épisodes de rêve sont d'ailleurs pratiquement absents du dernier roman.

³³. Le climat de l'île apparaît, dans le dernier opus du cycle, invivable, et témoigne du réchauffement climatique bien enclenché.

nombreux renvois à la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, considérée aujourd'hui comme « le deuxième grand événement de la mondialisation », concrétisent, dans le roman, la naissance d'une « vulnérabilité collective³⁴ ». Mélanie associe la fragilité respiratoire de Vincent à « la gouttelette de plutonium sur les champs de la République d'Ukraine » (RM, 68), qu'elle s'imagine « s'épan[dre] en nappe sur des kilomètres » jusqu'à « travers[er] les vents contraires de l'Atlantique » (RM, 61). Les évocations successives de la tragédie permettent de façonner un monde où tous sont « mêlé[s] au souffle de l'univers » (RM, 177), tous sont atteints par sa radiation, image féconde pour évoquer un rayonnement universel, tous azimuts. Symbole de la mondialisation qui gagne du terrain, la goutte de plutonium se « fortifie », se « magnifie » et son « écoulement est systématique » (RM, 90). Le discours d'un destin universel et partagé est omniprésent dans le roman : chacun est animé des « mêmes inquiétudes », des « mêmes espoirs » (RM, 70), le « sang qui est épandu et versé » est chaque fois le « même » (RM, 32). Les considérations au sujet de l'univers – « notre résilience bientôt universelle » (RM, 256), « l'univers est notre splendeur » (RM, 204) – excèdent largement en nombre les réflexions au sujet de l'île, dont l'insularité importe désormais peu : elle n'est plus cette « hétérotopie » qui « n'existe[rait] pas selon le même régime que les autres emplacements³⁵ », elle en est la continuité. Certains personnages, comme Augustino et Rafael, cherchent à s'exclure de la ville-monde, ce qui implique de quitter l'île, maintenant trop intégrée, et d'y revenir « lorsque le monde sera un lieu pacifique, non le terrain d'une guerre entretenue par la passivité d'adultes répugnants » (RM, 68). À la recherche de ces endroits que la mondialisation n'a pas encore atteints, Augustino fuit l'île « pour aller [...] dans la désolation d'une ville inhabitée » (RM, 28), « à l'intérieur de la carcasse du monde » (RM, 232). Rafael, quant à lui, presse Kim de « retourner à la pureté de la nature » pour y avoir « une existence [...] primitive » (RM, 172) et échapper aux dérives du monde contemporain, contre lesquelles l'île n'est plus immunisée :

et il faut fuir la décadence de cette civilisation où l'on pollue les lacs et les océans, où tout n'était que destruction et ravages, il fallait fuir aussi les guerres qu'instauraient les gouvernements, fuir toute corruption qui aurait pu frôler Perle Sauvée des Eaux, leur enfant chérie, et emmener aussi avec eux tous les enfants des différentes races de Rafael (RM, 173)

Irréfutable, la mise en réseaux de l'île est également annoncée dans le roman

³⁴. Zaki Laïdi, « La mondialisation comme phénoménologie du monde », *art. cit.*

³⁵. Benoît Doyon-Gosselin et David Bélanger « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », *temps zéro*, <http://tempszero.contemporain.info/document956B>, (page consultée le 3 décembre 2018).

par la multitude d'avions « qui traversent [son] ciel, si bas que l'on ne pouvait plus s'entendre » (RM, 19) : elle est à ce point absorbée dans le réseau mondial qu'elle est dorénavant l'un de ses points les plus achalandés, les plus traversés. Cette porosité de l'île, cette manière de s'intégrer au monde se traduisent également dans *Une réunion près de la mer* par une accélération marquée de l'immigration. Le discours au sujet des « réfugiés » (RM, 27), des « exodes sans fin » (RM, 25), très contemporain « en cette ère de rafles de ces pauvres familles que l'on casait dans des autobus, des avions, pour les renvoyer en Colombie, au Honduras » (RM, 140), est particulièrement présent dans le dixième opus du cycle. Les appréhensions de la Folle du sentier, réfractaire à l'idée de la fluidité nouvelle dans *Soifs*, deviennent bien réelles dans le dernier roman, qui valorise, par l'entremise de la voix de Rebecca, la diversité grandissante de l'île. Contrairement à sa mère qui parle encore et toujours de « ségrégation » (RM, 113), Rebecca, animée par l'idée que « l'espace appart[ient] à tous » (RM, 170), revendique une ouverture maximale des frontières de l'espace insulaire, étape qu'elle juge nécessaire à son « évolution » (RM, 113). Rebecca réclame même une ouverture des frontières de l'espace cosmique à tous : « elle voyait les premières astronautes noires bientôt navigatrices dans l'espace, elles navigueraient au-dessus des océans, des pays, des planètes » (RM, 170). Elle est ravie d'étudier « dans une école mixte, ouverte à toutes les discussions sur la compréhension et l'avancement social, culturel » (RM, 113) et aimerait que le monde soit

comme dans sa classe [...], un monde dans lequel les gens viendraient de partout, des gens de toutes les couleurs, et parfois des réfugiés, il fallait que le monde devint pour Rebecca, encore enfant, une grande maison très solide, avec de très solides fondations, et que tous ses amis, de toutes les couleurs et venus de partout, soient heureux (RM, 114)

Des personnages comme Martha, qui « loge les sans-papiers, le dimanche », et le prêtre Alfonso, « qui a un refuge pour les clandestins dans l'Archipel » (RM, 141), montrent aussi que la fluidité de l'île est de plus en plus acceptée et fait désormais partie de son « devenir » (RM, 170).

Une réunion près de la mer met également en scène un monde fortement virtualisé, où prolifèrent les écrans en tous genres : le bar de Robbie comporte « plusieurs écrans de grandeur magistrale » (RM, 65), Kim communique avec Fleur grâce à un téléphone portable et même Adrien écrit des poèmes sur sa « tablette » (RM, 192). Les menaces se font désormais par voie virtuelle : Isaac apprend grâce à son portable que son île est « dans la trajectoire d'une tornade » (RM, 234), Geisha reçoit des messages qui préfigurent l'attentat du Fantasque... L'omniprésence, le

rôle-clé joué par la technologie ont pour effet de rendre l'île poreuse, de brouiller les frontières qui la séparent du dehors. Les communications ne sont plus contraintes par l'espace, elles le transcendent, nouvelle réalité qu'un passage au sujet de Mai évoque de manière efficace :

et Mai sans doute comme chaque jour écrivait à ses correspondants internautes, amis, partenaires du bout du monde, comme si les océans, les mers, les continents ne fussent que des couloirs d'air où s'inscriraient ses mots, ses souhaits, ses désirs, et soudain cet affolant désir de franchir l'inconnu où l'autre pourrait la rejoindre, peu importe qui fût cet autre, on ne se connaissait qu'en s'écrivant (RM, 82)

Les lieux, l'île comprise, apparaissent intégrés aux mêmes réseaux, aux mêmes « couloirs », « du Japon à l'Amérique, partout » (RM, 82) : le nivellement spatial, esquissé dès *Soifs*, est désormais complet.

L'unicité et la spécificité de l'île importent moins, à l'ère de la mondialisation, que son intégration à un réseau qui l'excède, qui la dépasse. *Une réunion près de la mer* met en scène une dénaturation du lieu habité, qui perd son essence jusqu'à devenir un prétexte microcosmique plus qu'un véritable contexte. Les indications spatiales, éminemment réduites et répétitives, servent bien davantage l'identification des personnages qu'une véritable représentation du lieu habité : la voix de Mélanie est systématiquement introduite par « les fleurs de l'hibiscus » (RM, 67) et « le jardin ensoleillé » (RM, 111), par exemple. Le temps particulièrement dilaté de l'ouvrage peut expliquer la redondance des descriptions : les personnages semblent faire du surplace et c'est sans cesse le même décor qui se présente à eux. Trois mouvements au ralenti s'entrecroisent : la promenade de Daniel et Isaac qui longent la plage, le trajet qui conduit Mélanie à l'aéroport et celui de Mama et de Carlos qui reviennent du centre de détention d'Atlanta. De plus, les nombreuses teintes qui composaient la chromatique de l'île dans *Soifs* cèdent la place à des « lueurs grises » (RM, 45), à un « ciel gris » (RM, 15), à « un paysage gris » (RM, 16) : cette couleur, symbole de l'effacement, de l'atténuation, confirme la neutralisation spatiale qui se donne à voir dans *Une réunion près de la mer*. Tandis que le premier roman du cycle se déroule dans trois jardins (ceux de Mélanie et Daniel, de Jacques et du pasteur Jérémy), l'ultime opus comporte une dimension plus urbaine : la narration alterne entre le loft où réside Kim, « l'aéroport bruyant » (RM, 230) où Mélanie va chercher Mai, le bar Le Fantasque et le somptueux Grand Hôtel d'Isaac. Si le vocable « ville » est parfois utilisé dans *Soifs* pour désigner l'île, il est beaucoup plus fréquent dans le dernier roman, qui se refuse à nommer les lieux : entre « île », « ville » et « archipel » (cet

emploi métonymique est récurrent dans le dixième roman), l'espace est en proie à un brouillage généralisé. Comme dans *Soifs*, les lieux qui composent l'île sont très peu nommés, conformément à cette perte d'intérêt pour ce qui relève du local. Son statut particulier, sa cartographie, à l'heure actuelle, n'importent pas : l'île du cycle *Soifs* n'est désormais significative que par son adhésion, sa participation à l'espace du monde. Plongée dans la confusion, la construction spatiale apparaît alors factice, désincarnée et aisément substituable à une autre.

L'objectivation du lieu passe également, dans le roman, par son réaligement graduel selon une logique capitaliste, clientéliste. En la remodelant à sa mesure, en mettant à exécution « ses rêves d'édification, de construction » (*RM*, 216), ses ambitions architecturales, le vieil oncle fait de l'île un « royaume de la convoitise » (*RM*, 77) conçu pour les plus riches, par les plus riches, et contribue dès lors à la dénaturer :

ce temps-là n'était plus où l'humble et jeune oncle Isaac construisait pour ses écrivains, ses artistes, ses chers cœurs, une grande demeure qui serait son premier hôtel, dans l'île, ce même hôtel peint en blanc dominant une mer couleur d'émeraude, avec le temps, la conquête financière de l'oncle Isaac, la modeste grande maison des écrivains serait de plus en plus ample, solidifiée, une demeure royale avec ses piscines annexées, ses cours d'eau, son chemin de marbre jusqu'à l'océan, ses feux de bois dans la nuit, soudain ce serait le Grand Hôtel et son imposante majesté (*RM*, 166)

Habitué du tourisme de luxe – pensons à sa « confortable loge dans la jungle » du Népal, à « son confort exquis » (*RM*, 165) dans une cabane au Niger –, muni de sa « loupe du privilège » (*RM*, 165), le « richissime » (*RM*, 216) Isaac transforme l'île « pour les besoins de l'homme indépendant et riche » (*RM*, 165), pour ces « extravagants aimant le faste » (*RM*, 77). L'île du golfe du Mexique est désormais une destination de plus pour « ces Européens, ces Italiens de noblesse » (*RM*, 193), qui peuvent y loger au Grand Hôtel, chaîne implantée « dans tous les lieux où la beauté était légendaire » (*RM*, 216), dont l'évocation a pour effet d'intégrer une nouvelle fois l'île aux réseaux mondialisés : ses innovations sont désormais exportées, reproduites ailleurs. L'agentivité et l'obsession d'Isaac pour la restauration de l'île – chaque « cyclone » lui offre une nouvelle raison d'en rénover une partie ou d'y installer quelque « arcade de nouveaux pins australiens, ici, et de nouveaux palmiers argentés » (*RM*, 125) – sont plutôt mal accueillies par Daniel, qui lui reproche d'avoir préféré « l'art de l'architecture [...] à tout » (*RM*, 13) et qui ne tombe pas dans le piège de la fausse modestie de son oncle (« trop de luxe, je n'aurais pas dû y céder » (*RM*, 77)). Par l'entremise d'Isaac, le lieu prend les traits d'un objet que l'on peut emprunter – ainsi propose-t-il, pour la fête de Mai, de « prêter ces jardins, ces plages, la stupéfiante beauté de ces lieux » (*RM*, 11) : le vieil homme

insiste sur son statut de « propriétaire exclusif » (RM, 216) du Grand Hôtel et de l'Île qui n'appartient à personne – qu'il a lui-même, comble de l'ironie, « nommée ainsi » (RM, 216). Les animaux qui s'y trouvent lui appartiennent, comme « s'il eût été le maître souverain » (RM, 29) : ce sont « ses panthères floridiennes », « ses lions », « ses zèbres » (RM, 29, nous soulignons). Le rapport marchand à l'espace développé dans *Une réunion près de la mer* participe de l'objectivation du lieu, dont l'évolution est entièrement assujettie au désir de grandeur d'un propriétaire élitiste. Isaac devient ici une figure de l'artiste quelque peu dévoyé : de l'architecte qui imagine, on passe à celui qui remodèle l'espace à sa façon dans une illusion de toute-puissance.

La dénaturation accélérée de l'archipel, particulièrement problématique sur l'Île qui n'appartient à personne, située tout près de l'espace insulaire du cycle, se donne aussi à voir, dans *Une réunion près de la mer*, par l'anéantissement de sa faune et de sa flore. Soumise à des cyclones, des tempêtes, des tornades, l'île est fortement touchée par la crise écologique, qui monopolise une bonne partie de la représentation de l'espace dans le roman. Le discours en faveur d'une sauvegarde de la côte du récif du corail et de ses formes de vie, épars et secondaire dans *Soifs*, est prédominant dans le dernier opus du cycle de Marie-Claire Blais, véritable roman environnemental. Ce sont Isaac et le double Portia/Porsha qui sont les plus attentifs à la crise écologique et tout particulièrement à l'extinction de plus en plus probable d'un certain nombre d'espèces de l'archipel. L'espace paradisiaque que le vieil oncle observait du haut de sa tour est maintenant le théâtre de scènes complètement hallucinées, dignes de l'apocalypse :

mais voilà que j'avance dans ce qui est désormais non plus mon île mais ma jungle où s'enchevêtrent les débris d'arbres, et que je vois un iguane naissant courant de toutes ses pattes écartelées vers un sentier qu'il ne reconnaît plus, mes rosiers ne sont plus que des boucles noires que les vents ont retournées, les orangers, les cocotiers font pleuvoir leurs fruits, mais tous noircis par la calcination des vents en furie, quant à mes biches, mes faons, ils vont dans toutes les directions, à gauche à droite, ne sachant plus où ils vont (RM, 235)

L'Île qui n'appartient à personne, espace de paix autrefois réservé aux écrivains, aux artistes, est désormais entièrement baignée dans le chaos. Les animaux ne sont plus seulement meurtris comme dans *Soifs* ; ils commencent à s'éteindre massivement. Portia et Porsha, couple étonnant de fermiers, s'inquiètent beaucoup de « tout ce que l'on fait disparaître de nos jours » (RM, 144). Vêtu en flamants roses et ne consommant que des cocktails de cette couleur lors de l'ouverture du bar de Robbie, le duo rend une forme d'hommage à ces oiseaux, qui se font de plus en plus rares « dans les

marécages de l'île » (RM, 144) : « c'est un jour pour fêter les flamants roses, afin qu'ils ne soient pas en voie de disparition comme tant d'autres oiseaux de notre Archipel » (RM, 143). Tandis qu'Isaac craint surtout d'être dépossédé (il ne veut pas perdre ses animaux³⁶), Portia et Porsha, qui se disent « végétariens et équilibristes de la nature » (RM, 144) et dont la ferme « vise à prévenir la cruauté envers les hommes » (RM, 144), tiennent le discours le plus militant, le plus authentiquement engagé envers la cause écologique. *Une réunion près de la mer* met en scène une île à la nature déchaînée et à ce point bouleversée par la mondialisation et ses ravages qu'elle finit par perdre définitivement ses marques les plus distinctives, ses traits les plus exotiques.

L'étude des représentations de l'espace insulaire dans les romans *Soifs* et *Une réunion près de la mer* permet de constater une nette évolution dans le rapport aux lieux. Les deux romans mettent en scène une île mondialisée, qui n'est plus à l'abri des menaces du monde contemporain, de ses bouleversements et qui est intégrée, à des niveaux distincts, à ses réseaux virtuels. Dans *Soifs*, l'objectivation spatiale que devraient garantir les processus de mondialisation est en bonne partie compensée par un repositionnement de la représentation du lieu habité, du côté du paysage subjectif du sujet. Les progrès indéniables de la ville-monde et de l'espace virtuel depuis le début du vingtième siècle commandent pourtant des réflexions d'ordre universel. Devant l'urgence de la situation, un rapport empirique et poétique à l'espace, tel qu'observé dans le premier opus du cycle, n'est plus productif. Les thèmes de la dégradation et de la virtualisation du territoire sont omniprésents dans *Une réunion près de la mer* qui actualise les menaces esquissées dans *Soifs*. L'intérêt individuel pour le paysage cède place à la conscience aigüe d'appartenir au monde. L'espace dans le dernier roman du cycle est désincarné, dénué de sa part de sensible, réaligné selon une logique universelle, la seule possible en cette ère « d'une humanité qui se délite » (RM, 177).

³⁶ Le personnage d'Isaac, qui « râtisse le monde autour de lui-même » (RM, 165), est sévèrement jugé par la narration. Ses revendications écologiques sont moins crédibles : les hôtels, les amis du vieil oncle, contribuent tous à la crise écologique.

EUGÉNIE MATTHEY-JONAS

Responsabilités de l'art dans le cycle *Soifs*

Le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais porte en son sein une multitude de discours ; dans certains tomes, il est possible d'observer une concentration de ces discours autour d'enjeux précis. Dans le deuxième tome du cycle, *Dans la foudre et la lumière*¹, le rôle de l'art dans le réel et la responsabilité qui en découle occupent une place prépondérante. La question de la fonction de l'art, de la quête esthétique, du rôle des artistes est particulièrement importante dans l'ensemble des livres qui composent *Soifs*, notamment en raison de la grande communauté d'artistes réunie autour de l'île, de la grande quantité d'artistes réels, reconnaissables, cités, mais également à cause du grand nombre de personnages qui travaillent diverses formes artistiques. De plus, des artistes issus d'une même discipline peuvent l'exercer de façon différente ; le cycle représente plusieurs poètes, plusieurs danseurs, plusieurs écrivains, incarnant souvent des conceptions très différentes de leur travail. D'autres personnages, par leur représentation, donc leur simple existence dans le cycle, mettent en valeur l'importance de l'engagement de l'écriture de *Soifs*. Les personnages de Renata, d'Asoka, sans forcément entrer directement en dialogue, sont représentés dans la prose de Blais qui choisit donc de porter leurs discours pacifistes ou opposés à la peine de mort, par exemple. Ces considérations sont présentes tout au long du cycle, mais *Dans la foudre et la lumière* les développe en profondeur pour la première fois après l'installation de l'univers romanesque dans *Soifs*, le premier tome. La « force rédemptrice de l'art » est d'ailleurs soulignée en quatrième de couverture. Ce sont aussi des considérations importantes pour Blais, comme elle le souligne dans un entretien en 2016 :

C'est à travers ces personnages que j'exprime ce que je ressens devant le rôle politique de l'artiste, de l'écrivain, aux prises avec les grandes douleurs de notre temps. Comment l'écrivain, l'artiste, par le courage de leurs œuvres, parviennent à exprimer leur révolte contre un monde qui se désintègre, mutilant de plus

¹ Marie-Claire Blais, *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001. Désormais abrégé en *FL* suivi du numéro de la page.

en plus de vies².

Cependant, la prose de Marie-Claire Blais complexifie et nuance infiniment ce rôle politique, voire le prend à revers et fait ressortir les multiples tensions entourant ces problématiques qui ne se limitent pas à la révolte. Dès son titre, *Dans la foudre et la lumière* illustre les tensions sous-jacentes à la problématique du rôle de l'art et de la responsabilité qui en découle ; les personnages sont entre la foudre – le fracas mortifère des malheurs du monde, et la lumière – le « *que ma joie demeure* », leitmotiv du début du cycle, une lumière que l'art et la beauté tentent d'apporter au monde. Tout l'art représenté et mis en scène dans *Soifs* n'est pas cet art « lumineux », mais c'est celui que la narration semble favoriser. Cette part de beauté est très lisible dans ce tome précis, notamment grâce au grand nombre de références à des peintres – en particulier de la Renaissance italienne – des poètes, des compositeurs et des sculpteurs. *Dans la foudre et la lumière* met le lecteur en présence de cet art très classique, mais aussi d'artistes d'avant-garde : les pensionnaires du monastère où est accueilli Daniel et les chorégraphies d'Arnie Graal permettent à la voix narrative de couvrir plusieurs points de vue par lesquels appréhender l'engagement politique, voire spirituel de l'art, et sonder les contraintes idéologiques qui peuvent affecter les artistes.

Dans la foudre et la lumière occupe une place significative dans le cycle ; ce tome fait partie de la trilogie originelle et certains des éléments et des personnages d'une importance primordiale dans l'ensemble du cycle n'y apparaissent pas. Les *drags queens* et le Saloon Porte du Baiser, par exemple, en sont absents, tout comme le personnage de Petites Cendres. Garçon Fleur n'y est mentionné que très rapidement ; sa conception de l'art, qui évolue dans plusieurs autres tomes du cycle, ne peut donc s'y déployer. Aussi, il importe d'élargir l'interrogation sur la façon dont la voix narrative module la responsabilité de l'art et de l'artiste aux autres opus du cycle, bien que la base de la réflexion s'appuie ici principalement sur *Dans la foudre et la lumière*.

Formuler une hypothèse à partir de cette question doit tenir compte de la particularité de l'écriture de Marie-Claire Blais ; les éléments de réponse à la question sont multiples et nuancés, présentés selon différents angles qui se répondent les uns les autres. On fera donc l'hypothèse que la voix narrative, non seulement *Dans la foudre et la lumière* mais aussi dans d'autres tomes du cycle, module la responsabilité

² Julien Lefort-Favreau et Élisabeth Nardout-Lafarge, « Inclure les exclus : entretien avec Marie-Claire Blais », dossier « Marie-Claire Blais, une écrivaine de marge » *Liberté*, n° 312, été 2016, p. 28-35, p. 34.

de l'art selon un spectre allant de la responsabilité fondamentale de l'art jusqu'à son autonomisation. Les marqueurs de la narration et bien sûr la forme de l'écriture permettent de jauger ce à quoi la voix narrative souhaite voir adhérer son lecteur.

L'importance de cette question dans ce tome est inscrite dans la structure même de *Dans la foudre et la lumière* ; les mentions de l'engagement des différents artistes qui peuplent le texte reviennent à intervalles réguliers, nuancées par la voix narrative, notamment en les précédant de l'avis d'un personnage plus jeune ou aux préoccupations différentes. D'ailleurs, la mort de Jean-Mathieu qui organise le récit, est liée de près à cette question puisque le syndrome de Stendhal³ est à l'origine du malaise qui lui sera fatal. Que sa mort soit ainsi liée à un choc esthétique est très significatif et donne à l'art une prise immense sur le réel, sur le corps et en fait un acteur aussi puissant que les autres agents négatifs du cycle.

Dans l'ensemble de *Soifs* comme *Dans la foudre et la lumière*, il est possible de regrouper les différentes conceptions de l'art autour de « pôles » ; l'art apparaît ainsi comme le dernier bastion de l'harmonie ; impuissant à sauver la vie, il fournit cependant un sursis ; il peut aussi être une menace de destruction, provoquer la colère et constituer la seule façon de s'engager. Ces conceptions, élaborées à partir de la lecture de *Dans la foudre et la lumière*, négligent cependant une forme d'art qui occupe une place prépondérante dans les autres tomes, et en particulier dans *Mai au bal des prédateurs* : l'art de la performance drag. L'apparition progressive de cet art à partir *Augustino et le chœur de la destruction* introduit également dans le cycle une conception de l'art comme vecteur identitaire.

L'art, dernier bastion de l'harmonie

La première modulation de la responsabilité de l'art est surtout portée par les personnages de Caroline et parallèlement, Jean-Mathieu. Caroline est une figure distincte dans le cycle ; elle incarne des positions radicalement différentes de ce qui apparaît plutôt comme le consensus vers lequel tend la voix narrative. Elle est privilégiée, radin, un peu classiste, pour ne pas dire raciste parfois. Bien que la voix

³ Phénomène qui aurait été vécu par Stendhal, et qui consiste en des étourdissements devant trop de beauté artistique. Jean-Mathieu visite Florence, Venise et défaille devant un tableau de Véronèse, alors qu'il travaille à une biographie de Stendhal. La dernière fois que la voix narrative porte la voix de Jean-Mathieu, témoignant de ses dernières paroles, il cite le vers de son ami poète. La narration additionne ainsi les clins d'œil à ce syndrome.

narrative la présente parfois de façon plus tendre, sa relation avec Jean-Mathieu donne lieu à certains des passages les plus cruels de *Dans la foudre et la lumière*. Alors que Jean-Mathieu souhaite écrire aux terrasses en Italie, profiter de l'architecture, il imagine comment Caroline, qui ne se soucie que de cures de rajeunissement pour la peau, le trouverait vieillissant (FL, 81). Les mots « turpitude malvenue », « plus noir abandon », « trahison des autres » et « oubli » marquent très négativement l'attitude de Caroline. Sa superficialité est notamment cristallisée dans la phrase « Caroline avait toujours apprécié ces établissements de luxe pour leurs piscines, devaient-ils tous les deux en vieillissant ne s'entretenir que de leurs affections rhumatismales, de l'arthrite plutôt que de Jane Austen et des contemporains de Raphaël » (FL, 81-82). Cette remarque présente Caroline sous une lumière peu favorable qui teinte ensuite sa propre opinion sur l'art.

Des sections plus longues du texte dans lesquelles des personnages exposent plus longuement leur conception de l'art semblent être en quelque sorte leurs manifestes. Les monologues d'Arnie Graal, d'Ari et de Daniel comportent tous un de ces passages, mais aussi celui de Caroline (FL, 176 et 183). La narration est particulièrement intéressante dans ce passage, car elle semble faire alterner la voix narrative externe et celle de Caroline. On l'y déclare coupable d'indifférence à deux reprises et de froideur également, mais la voix de Caroline se fait entendre dans l'incise « pensait Caroline » (FL, 178) et dans la remarque « une femme de modeste fortune comme Caroline » (FL, 177), ce qui indique qu'elle porte un regard sur elle-même, puisqu'elle est la seule dont on sait qu'elle considère sa fortune comme « modeste ». Ces variations de la narration et la construction préalable du personnage font douter de la proximité de la conception de l'art de Caroline avec celle que la narration valorise. Ce court extrait est représentatif du manifeste de Caroline : « Coupable de froideur, devant les souffrances de l'humanité, Caroline n'avait eu que des soucis de beauté, d'harmonie, en un monde où tout ce qui était beau, harmonieux, avait été dénaturé, défiguré » (FL, 179). Si l'on pourrait considérer que préserver la beauté et l'harmonie dans un monde qui en est si dépourvu est louable, le contexte d'énonciation de la conception de l'art de Caroline est modulé négativement, d'autant plus que le travail d'autres photographes, talentueux mais engagés, est mentionné juste avant ce passage. L'exemple de Kevin Carter, auteur de la célèbre photographie de la petite fille famélique à côté de laquelle attend un vautour, est particulièrement révélateur. Au contraire de Caroline, il montre, esthétise pour dénoncer ces situations et n'est pas coupable de froideur ; le texte le présente profondément atteint par son art au moment de son suicide. On peut donc déduire que la conception de l'art en tant que dernier bastion d'harmonie, comme la défend

Caroline, est modulée négativement et n'est pas emblématique de la forme du cycle.

L'art comme un sursis, l'impuissance de l'art

Une autre modulation de la conception de la responsabilité de l'art dans *Soifs* le présente comme une instance quasi-impuissante devant les malheurs du monde. Malgré toute sa beauté, toute sa force, il ne parvient pas à se mesurer aux horreurs qui se déroulent autour de lui et parvient à peine à ménager un sursis. À travers la voix de Jean-Mathieu, le lecteur découvre une partie de la vie de Frédéric, dans une narration encore une fois ambiguë :

qui sait si ce Frédéric [...] 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 leur 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, les dictateurs avaient souri, se leurrant de feinte bonté à quelques instants du déclenchement de maléfices (FL, 42)

Dans sa thèse, Nathalie Roy fait une lecture de ce passage à travers le prisme de l'ironie. Précisément, le passage « se leurrant de feinte bonté à quelques instants du déclenchement de maléfices » vient miner la supposition que l'art a réellement sauvé le réel ; la collaboration avec les dictateurs a tout au plus retardé la destruction. Il s'agit d'un passage très nuancé dans lequel Nathalie Roy lit de la naïveté dans le point de vue de Jean-Mathieu, mais où un certain pouvoir est tout de même reconnu à l'art. Une responsabilité d'influer sur le réel est donnée à l'enfant prodige, mais la portée de son art sera peut-être moindre que celle qui était espérée⁴.

Cette position d'échec de l'esthétique devant une réalité sombre se retrouve également dans une conversation entre Daniel et le duo d'artistes Mark et Carmen, au monastère où Daniel s'est retiré pour écrire :

dans ses portraits, Giotto a humanisé le visage de Dieu, c'est du moins ce qu'énoncent les critiques d'art compétents, bah, le XIV^e siècle déborde d'artistes comme Giotto, disait Mark, toutes les églises médiévales, il haussait les épaules, tant de madones, d'enfants, le blasaient, Giotto, ce fils de paysans pauvres n'est-il pas le père d'un art nouveau, n'a-t-il pas rompu toutes les conventions en

⁴ 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. 306.

n'exprimant que la vérité du visage humain, ce discours de Daniel engourdissait Mark d'ennui, [...] Giotto eut mieux fait de peindre des paysages que de nous imposer ses croyances en une divinité qui n'existe pas, répliquait-il, furieux, car il n'y a que ce qui naît et meurt, c'est l'accident de la vie, et ce qui suit, la pourriture, qui est notre sort à tous, et c'est ce que notre maître, le peintre Damien Hirst veut dire, que pendant que l'on vit, on ne peut concevoir l'idée de mourir, il faut désormais que l'art soit démentiel (FL, 187)

Il s'agit d'un dialogue dont les marqueurs sont très travaillés ; ce dispositif correspond à une volonté de faire entendre un point de vue médian, mais la fin de la scène est plus éclairante : Mark découvre avec Carmen des vêtements enterrés dans une scène étrange, alors que Daniel se remémore la beauté des paons perchés qu'il a vu ce matin-là. Le regard que l'on porte sur le monde détermine donc, en quelque sorte, le regard porté sur l'art. La conception de l'art de Daniel tend vers le haut, vers le sublime alors que Mark et Carmen qui fouillent la terre, croient plutôt que la valeur de l'art repose dans sa capacité à nous rappeler notre condition de débris.

L'art ne peut pas nier cette décomposition imminente et, en cela, il est impuissant. L'esthétique, l'appel vers le sublime existe et nous éloigne momentanément de la mort, notamment, dans le cas de Giotto, en nous rapprochant du divin. Cependant, la façon dont la voix narrative module ce passage – une conversation qui se termine sur deux constats différents – montre l'ambiguïté de la conclusion vers laquelle le lecteur est guidé. Bien que le destin mortel soit inévitable, l'esthétique permettrait, malgré tout, de connaître un certain sursis de notre vivant, en un appel vers le sublime malgré tout.

L'art, menace de destruction

L'art, notamment celui de Mark et Carmen qui se tournent vers la mort, comporte donc aussi une part de menace. Dans *Soifs*, l'art est associé à de nombreuses reprises à des valeurs négatives et lié de près à la destruction, que ce soit celle du monde ou de l'artiste lui-même. La révélation de la part de sublime dans la destruction est dangereusement attirante. On le voit par exemple dans le personnage d'Ari, qui, s'il vit très sensuellement et dans les plaisirs, exerce son art de façon tourmentée. Un long passage rapproche l'art de Goya d'un cyclone qui frappe l'île (FL, 92). Alors que les insulaires sont partis, Ari s'expose à la tempête afin d'avoir accès à ce sublime de la destruction et de le représenter. Cette scène répond à un passage précédent dans lequel la voix d'Ari (ou peut-être celle d'Asoka) parle des tourments de l'artiste. Si lui, Ari, n'est que peu atteint par la toxicité du chanvre indien, la voix narrative reconnaît

que certains artistes, par leur condition, sont menacés par leur art :

rien de plus apaisant qu'une pensée positive, sans artifices, écrivait Asoka, quand Ari était sans cesse soulevé par des instabilités de caractère, les artistes ne sont-ils pas tous ainsi, disait-il, toxiques envers eux-mêmes, dans leur art, oh, ce stress suicidaire des uns et des autres, l'atteinte dans leurs travaux aux fonctions de l'espoir (FL, 76)

La force nécessaire pour affronter la tempête et la représenter ensuite n'est donc pas donnée à tous, et la responsabilité de l'artiste de l'affronter est parfois trop pesante. C'est ce que, plus haut, Caroline évite tout simplement, et que, par exemple, Kevin Carter n'est pas parvenu à surmonter, selon la narration. Dans la voix d'Ari, la responsabilité de l'artiste de faire face au réel et de le représenter est essentielle :

Qui comprenait mieux que lui, 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, [...] gare au Croquemitaine, celui du millénaire, pensait Ari, aux offenses à la nature se multipliant dans ce monde physique de l'univers qui ne contrôlait ni ses déluges ni ses sécheresses [...] c'était aussi ce qu'entreprenait de décrire l'œuvre gravé d'Ari (FL, 91-92).

L'énonciation puissante et univoque de la voix narrative ainsi que la concordance de son contenu avec le fond et la forme de *Soifs* nous indiquent l'importance de ce passage, et la modulation positive qui légitime le discours transmis. Ainsi, nous pouvons rapprocher cette conception d'un art nécessaire malgré la menace qu'il comporte de celle que le cycle semble lui-même illustrer.

L'art et la colère

Les nuances qu'apporte l'écriture de Blais sont particulièrement précieuses dans la représentation de réalités délicates, comme celle de Marie-Sylvie de la Toussaint, à la fois aimante, agressive, combattive, endeuillée et jalouse. Chez ce personnage, la présence de l'art provoque la colère, car elle voit dans l'expression artistique un pôle opposé à la reconnaissance de la souffrance des siens. L'éducation artistique de Julia Benedicto semble lui éviter son statut humiliant de réfugiée, alors qu'elle-même ne reste que simple domestique. L'organisation d'un concert par Julia Benedicto est, pour Marie-Sylvie de la Toussaint, l'occasion d'imaginer des réfugiés envahir les églises, les terrasses et les salles de concert. La rêverie violente de Marie-Sylvie est à plusieurs

reprises interrompue par la voix douce de Julia, ce qui fait ressortir le contraste entre la colère du personnage et l'ordre artistique de la musique classique. Sa colère est cristallisée dans ce passage : « qu'était-ce que la musique, le chant des instruments et des voix, pensait Marie-Sylvie, qu'était-ce que la musique, pendant un concert dans un parc où roucoulaient des tourterelles [...] quand se projetaient encore sur les murs de la ville la course effrénée de ceux qui avaient les menottes aux poings » (*FL*, 159-160). Pour Marie-Sylvie de la Toussaint, l'art devrait être subordonné à la misère, à l'accueil des réfugiés. Les considérations humanitaires de Jenny, qui habitent aussi son esprit, viennent nourrir cette conception de l'art comme élément superflu alors que la survie même est compromise. La présence d'une voix comme celle-ci est essentielle dans une œuvre comme celle de Blais. L'inclusion de ce discours, par la voix d'un personnage souffrant et dépourvu de privilège, que l'on ne peut contredire, souligne les tensions impossibles à résoudre dans la question de la responsabilité artistique. Blais prend ainsi en compte et inclut, dans son art, les critiques qui pourraient lui être adressées, et ce avec beaucoup de délicatesse, sans porter sur Marie-Sylvie le jugement qui est porté sur Caroline, par exemple. La réfutation est beaucoup plus discrète, et prend ici la forme du personnage de Julia Benedicto, qui est elle aussi réfugiée. Cependant, Julia recherche plutôt la douceur que l'art peut apporter, alors que son destin de réfugiée cubaine, mis en parallèle avec celui de Julio dans le premier tome, laisse penser que son parcours a été également crève-cœur. La responsabilité d'un art qui devrait s'effacer devant la misère est donc également évoquée et prise en compte avec beaucoup de sensibilité.

L'art, seule façon de s'engager

Cependant, la modulation la plus courante et la plus puissante de la question de la responsabilité de l'art et de l'artiste rejoint la poétique de Blais dans l'ensemble du cycle *Soifs*, c'est à dire que l'art, en représentant une multiplicité de réalités nuancées et complexes, est l'ultime engagement, que l'intervention de l'art sur le réel est la plus puissante qui soit. L'importance de la danse, à travers Samuel et surtout le chorégraphe Arnie Graal, est emblématique de cette intervention sur le réel. Arnie Graal est lui aussi un personnage doté d'un manifeste (*FL*, 99 et 104). Il déclare d'ailleurs : « Je sais que mon seul pouvoir, c'est l'art » (*FL*, 103), et plus loin : « je ne pourrais vivre autrement que dans la contestation, contrarié, controversé » (*FL, ibid.*) La dimension politique de l'art et sa responsabilité est vitale pour Arnie Graal. Sa conception de l'art rejoint en quelque sorte celle de l'art comme sursis, mais de manière encore plus radicale :

« J'ai eu cette idée que si nous dansions autour de nos amis mourants, nous allions les retenir plus longtemps avec nous » (*FL*, 100). Il intervient hors de la salle de danse, à l'hôpital, ce qui étend le lieu de représentation artistique à l'ensemble de l'espace. Son action auprès des malades de « l'Abcès » et des cancéreux montre la diversité des violences auxquelles il réagit, car la danse, pour Arnie, est réaction à une violence : par exemple, l'assassinat par la police d'un chiffonnier à l'extérieur du théâtre lui inspire directement une chorégraphie. Il lui faut dénoncer, mais aussi extérioriser, montrer au monde cette violence et ce choc du réel. Samuel, d'un naturel paresseux et languissant, privilégié et couvé, doit apprendre chez ce maître la dureté du réel dans son corps même : « apprends à bouger ton corps, [...] il faut te sonder aux percussions d'une musique africaine, l'entendre de très loin, n'as-tu fait que rêver jusqu'ici, on voit qu'à douze ans tu n'as pas affronté des émeutes que tes copains n'étaient pas tués sous tes yeux, à Harlem ou ailleurs » (*FL*, 93). La façon de danser de Samuel trahit la douceur de son existence, mais l'art lui permettra de représenter de façon éminemment politique les malheurs d'autres couches sociales moins favorisées de la société américaine, voire de l'ensemble de l'espèce humaine. Arnie Graal essaie de transformer Samuel, de lui inculquer la responsabilité de son art, et de l'empêcher de rester un Papageno oisif, tel qu'il se décrit lui-même plus tôt, et d'échapper à la tentation d'une vie confortable :

Samuel et tous ceux qui avaient son âge enclin à la paresse, à la sensualité, rêvaient d'un monde qui ne fut que confortable, rien de plus qu'un monde qui ne fut 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, mais la pensée de Samuel s'embrouillait de mélancolie, ne serait-ce pas démoralisant si la jeunesse, naïve et sans expérience, ne fut qu'un leurre, non, Samuel ne pouvait le croire, [...] même si leurs idées me pèsent, que serais-je sans eux ? (*FL*, 104)

Malgré la langueur de Samuel, l'engagement de l'art d'Arnie est irrésistible et le travail subséquent de Samuel sur les chorégraphies en témoigne.

Daniel, qui appartient, pour Samuel, à la même génération qu'Arnie, croit, lui aussi que l'art, et l'artiste, ont une grande responsabilité : « L'écriture d'un livre ne permettait-elle pas, pensait Daniel, de sanctionner ceux que la loi n'avait ni sanctionnés ni punis, qu'ils fussent les destructeurs de la côte de Corail ou les auteurs des méfaits les plus macabres de l'histoire » (*FL*, 37). L'écrivain, et la littérature, se voient ainsi accorder un pouvoir supérieur à celui de la loi, pour traiter des plus grandes injustices historiques. L'écrit recèle alors une responsabilité immense, et la variation d'échelle, entre les destructeurs de la côte de Corail et les auteurs des grands méfaits de l'histoire,

rappelle les variations importantes d'échelle présentes dans le cycle *Soifs* lui-même. Cette déclaration, par l'un des personnages particulièrement centraux du cycle, et sa proximité avec le contenu du cycle, indique une modulation très positive de cette conception de la responsabilité de l'art : des condamnations qui n'existent pas dans le réel apparaissent soudainement grâce à la représentation artistique. Un passage plus ambigu, mais particulièrement marquant, fournit également un exemple de la conception de l'art comme seul moyen de s'engager. Il s'agit de la représentation de Franz dirigeant la *Grande Messe des Morts* de Berlioz et *L'Enfance du Christ* en Bosnie. Ce passage est l'une des nombreuses reprises dans le cycle de l'épisode biblique du massacre des Innocents. Le texte suggère que l'art de Franz aurait peut-être pu faire regretter son geste à Hérode, qui tue en masse les fils des Juifs. L'art correspond à un engagement, mais tient de l'abstraction ; la création n'est pas basée sur la seule représentation de la réalité historique, mais sa portée universelle lui permet de représenter un « triomphe de la vie, victoire de l'amour sur le néant » (FL, 125). L'universalité inclut également les morts de la guerre de Bosnie dans une lignée de morts historiques, dans une dénonciation de la violence contre les enfants innocents. Cet usage de la musique, qui offre un contraste important avec la corporéité de la danse de Arnie Graal, montre que plusieurs formes d'art influent différemment sur le réel, tout en s'inscrivant dans un même engagement.

ceux qui marchaient la nuit sous les façades noires des immeubles de Zenica, ces enfants, leurs mères, ils étaient eux aussi de cette grande marche des morts vers la vie, pendant que Franz dirigeait en Bosnie ces œuvres de Berlioz, *La grande messe des morts*, *L'enfance du Christ*, quand pour le lancinant malaise de chacun, pensait Renata, la guerre était photographiée et que sonnait le cor du massacre (FL, *ibid.*).

La marche vers la vie, permise par l'art, n'empêche pas la guerre, mais se fait malgré elle, et permet d'apercevoir une lumière.

L'art vecteur identitaire

Si, dans *Soifs*, l'art se conçoit souvent comme une relation avec le monde, l'expression artistique permet aussi aux personnages de travailler leur identité ou celle des autres. Par exemple, absente de *Dans la foudre et la lumière*, la performance drag occupe cependant une place d'une grande importance dans le cycle, s'intensifiant

notamment dans *Mai au bal des prédateurs*⁵. Souvent dotée d'une définition floue, et peu distinguée du travestissement et de la transsexualité, la performance drag, sous l'égide de Yinn, transforme l'identité de genre performée par un artiste en une forme d'art au même titre que la sculpture classique ou la peinture de la Renaissance, déjà présentes dans *Dans la foudre et la lumière*. Le travail technique de Yinn transforme ses protégées en êtres porteurs d'une identité de genre, faisant de l'art un moyen d'élaboration de cette identité. La conception de l'art comme vecteur identitaire module également la relation de l'art avec le politique ; la subversion inhérente à la performance d'un genre différent de celui assigné à la naissance reste vive dans le contexte américain du cycle. Le personnage de Yinn est l'un de ceux que la voix narrative favorise, modulant positivement ses interventions. Appuyant son art sur de multiples sources (James Ensor, la peinture traditionnelle chinoise, le kabuki), Yinn façonne ses protégées à partir de canons artistiques éclectiques. S'il s'adonne lui-même à la performance drag, les passages les plus intéressants concernant sa conception de l'art se lisent alors qu'il forme l'un de ses successeurs, le Suivant : « Yinn devait bien savoir dans quelle pâte malhabile il devrait œuvrer, avec le Suivant, ou pensait-il que de ce garçon gauche il ferait jaillir la plus exquise des ébauches féminines qu'il aurait tout le temps de parfaire et d'affiner, un jour ce serait avec des tresses dont le Suivant ne saurait trop quoi penser » (M, 106). Yinn est ici représenté tel un sculpteur ou un plasticien, comme en témoigne un important champ lexical (pâte, œuvrer, ébauches, parfaire, affiner). Si, ultimement, c'est le Suivant qui performera l'identité féminine, son agentivité est réduite ; il n'a pas un mot à dire sur sa coiffure, par exemple. Il en va de même dans un extrait plusieurs pages plus loin :

comment lui, Yinn, avait-il pu rafistoler cette robe d'un vert trop foncé sur le corps du Suivant, [...], tu as vraiment l'air d'une drôle de fille, disait Yinn en corrigeant les plis de la robe, il faut que tu te redresses davantage, et sois plus gracieux, je t'en prie, tu n'es pas un collégien puni, mais une vraie dame, c'est que je ne sais pas, répondait le Suivant, se mouvant sous la robe avec un corps gauche, vraiment, les dames, je ne sais pas trop comment elles sont, tu as bien une mère, une sœur, disait Yinn, il y a bien en chacune d'elles de la beauté qui puisse t'inspirer, ou es-tu complètement dépourvue d'inspiration, je ne le crois pas car tu es chinois, et c'est ce qui séduit en toi, ta différence, la forme de tes yeux, leur couleur, la couleur de ta peau aussi, c'est ta coiffure, je crois que cela ne te va pas bien, je trouverai autre chose, dans la peinture chinoise, oui, qui te conviendra davantage, disait Yinn, il faut s'inspirer de l'art, oui, je le ferai, disait Yinn en rapetassant son ouvrage, comme s'il était sur le point de piquer d'aiguilles le mannequin de son atelier de couture (M, 183)

⁵ Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, p. 106. Désormais abrégé en M suivi du numéro de la page.

Si l'on retrouve à nouveau Yinn en artiste façonnant une matière malléable, l'art est ici directement évoqué et n'est pas simplement suggéré par un champ lexical. La peinture chinoise devient source d'inspiration afin que le Suivant puisse mieux performer non seulement son genre, mais aussi son appartenance culturelle. La performance de l'identité permise par l'art n'est donc pas limitée à la performance de genre ; l'appartenance à une communauté culturelle peut aussi être performée grâce à des techniques artistiques, comme en témoigne le verbe « dessiner » dans cet extrait :

Yinn dessina d'un doigt sur l'arcade des sourcils, observant toujours en spécialiste le visage du jeune asiatique, il faut que l'arc des sourcils soit plus hautain, disait Yinn, je te montrerai comment faire demain, car cette hauteur des sourcils, c'est un peu notre expression de fierté à nous, asiatiques, disait Yinn au fervent jeune disciple à qui il apprendrait bientôt à chanter, danser sur scène (M, 322)

L'art comme vecteur identitaire – qu'il s'agisse d'identité culturelle ou d'identité de genre – est donc une conception de l'art bien représentée non seulement dans *Mai au bal des prédateurs*, mais aussi dans *Le jeune homme sans avenir*, notamment avec le personnage de Mick, s'inspirant de Michael Jackson. L'œuvre laissée par Yinn, sa communauté flamboyante, mais aussi son œuvre sociale (par exemple, la création du Jardin des Acacias), place la performance artistique en parallèle avec l'action sociale, lui reconnaissant une capacité d'action directe sur le réel. La communauté du Saloon exemplifie aussi dans le cycle la parfaite union de l'artiste et de son matériau, de l'artiste et son propos. *Soifs*, montrant des artistes aux prises avec la matérialité de leur art (comme le sculpteur écrasé sous son œuvre dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*⁶) propose aussi un art vivant, éclatant et résistant, au service des personnages, leur permettant de performer diverses identités.

Selon les différentes voix, *Soifs* présente des points de vue très différents sur la responsabilité de l'art et de l'artiste. Cependant, l'art est toujours en rapport avec le politique, même quand il s'agit d'un rapport plutôt de négation, comme il a été possible de le lire dans le manifeste de Caroline. Les différents marqueurs modulant la question dans le texte nous permettent de jauger les discours que la narration favorise, ainsi que l'adéquation des positions défendues avec le projet du cycle *Soifs*. On pourrait même aller jusqu'à dire que la forme du texte de Blais réussit à résoudre la question de l'art engagé, soumis à des idéologies, à une représentation fidèle du réel et de sa souffrance, puisque sa prose poétique porte en son sein les réponses et quiconque pose la question au texte trouve celle qui lui sert, mais aussi son contraire,

⁶ Marie-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008, p. 46.

ce qui lui permet d'être extrêmement politique tout en restant polysémique et difficile à instrumentaliser. Emmanuel Bouju met de l'avant

l'idée d'un engagement proprement « littéraire » permet[tant] de reconnaître en littérature une articulation particulière entre modèle éthique et modèle esthétique, fondée sur l'instauration d'une autorité textuelle complexe et ambiguë — car à la fois ouverte au pari de l'imputabilité et de la réfutabilité, et assurée malgré tout par ses options formelles et rhétoriques d'exercer, discrètement et pourtant sensiblement, un pouvoir conditionnant⁷.

L'ensemble du cycle témoigne de cet engagement proprement littéraire, apte à porter en son sein toutes les contradictions ; la voix narrative de *Soifs* est exemplaire de l'autorité textuelle complexe et ambiguë qu'évoque Bouju, faisant du texte un projet éthique et esthétique, mettant l'art à l'épreuve des conflits internationaux, de la destruction de l'environnement, mais aussi des conflits identitaires les plus intimes.

⁷. Emmanuel Bouju, « Forme et responsabilité. Rhétorique et éthique de l'engagement littéraire contemporain », *Études françaises*, vol. 44, n° 1, 2008, p. 9-23

LEAH SANDNER**La question du mal et de l'écriture dans *Le jeune homme sans avenir***

La question du mal dans la littérature fait partie intégrante du cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais. Plus précisément, les personnages du tome *Le jeune homme sans avenir*¹ sont unifiés par une sorte d'angoisse commune² née d'une force destructrice qui revient inlassablement dans le cycle. Cette force est intériorisée par quatre personnages écrivains qui, dans leur processus de création, illustrent et traduisent la question du mal sous plusieurs dimensions. Certains sont des écrivains expérimentés (Adrien et Daniel), un autre en est au début de sa carrière (Augustino) et un autre encore n'écrit pas du tout de livres (Bryan/Brillant), mais tous sont pour autant en pleine activité. C'est en examinant la façon dont chacun traite cette question que le lecteur comprend le rôle de la littérature dans l'expression du mal dans le cycle.

En premier lieu, le mal est représenté comme une présence extérieure et à intérieure à la communauté insulaire. Extérieurement, il apparaît comme une menace rôdeuse, un agresseur qui fait violence aux innocents ; il vise surtout les minorités visibles, les enfants et les animaux. À l'ouverture du troisième tome, *Augustino et le chœur de la destruction*, Petites Cendres est dénigré et harcelé par son client devant le Saloon Porte du Baiser – il est comparé à une jeune fille et à un chien – pour le simple fait qu'il est travesti, noir et toxicomane. Des exemples de cette haine lancée contre la communauté *queer* reviennent souvent au début du cycle. Lorsqu'il s'agit de violence faite aux enfants, le cas de Mai est peut-être l'un des plus troublants. Le troisième tome révèle le viol qu'elle a subi lors de la dispersion des cendres de Jean-Mathieu. Elle n'avait que cinq ans lorsque, s'étant éloignée du groupe, elle a croisé son agresseur. Cet événement demeurera inconnu des adultes de sa vie. Par ailleurs, comme les enfants, les animaux sont également ciblés. Un exemple très pertinent en est donné dans *Le jeune homme sans avenir* au moment où Daniel, attendant à l'aéroport son

¹ Marie-Claire Blais, *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 2012. Désormais abrégé en *JH* suivi du numéro de la page.

² Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, « Marie-Claire Blais et le chœur misères lointaines » dans *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal-Compact, 2009 [2007], p. 445.

vol retardé, voit la peau d'un loup mort portée nonchalamment par une femme-star :

Daniel [...] eut un sursaut de douleur en apercevant le loup déchiqueté, violenté, que portait la femme sur son dos, n'eût-on pas dit que ce loup tressaillait encore des coups violents qu'il avait subis avant de se retrouver dans une position aussi torturée et humiliante, sur le dos de cette femme (JH, 49).

On remarque que ces actes de violence sont commis de l'extérieur, par des personnages qui ne sont pas identifiés ou dont la présence dans l'histoire est brève. Ils n'appartiennent pas au groupe des personnages principaux et, de plus, ils se retrouvent littéralement dans des espaces externes (dans la rue devant le Saloon, sur l'Île qui n'appartient à personne) ou de transition (à l'aéroport). Évidemment, l'homophobie, le racisme et la misogynie sont courants dans cette société, mais ce ne sont pas seulement les minorités qui sont victimes ; le mal plane également sur des pays entiers. Daniel, toujours en attendant son vol, songe au mal qui se produit au-delà de l'île, aux ravages des « lois guerrières » (JH, 27) dans le monde et à ceux qui commettent des atrocités mais qui « ne seraient jamais condamnés » (JH, 196), les officiers des Khmers rouges, par exemple, ou Oppenheimer – aussi appelé le Docteur de la Mort – dont la bombe à neutrons a détruit Hiroshima. Incidemment, Fleur, qui se considère comme l'un des arrière-petits-enfants du Docteur, réfléchit longuement à l'ambiguïté dans le mal de cet homme qui n'aurait pas « fait pas de mal à une mouche » mais qui a créé l'une des armes les plus meurtrières de tous les temps. Il arrive à la conclusion que la science, agissant comme une force extérieure, a corrompu l'âme du Docteur Oppenheimer, par ailleurs innocente.

Il est inévitable que cette force qui est le mal soit incarnée par certains personnages qui rôdent à l'extérieur de la communauté, comme Celui-qui-ne dort-jamais et Lazaro dans *Augustino et le chœur de la destruction*. Le premier personnifie tant de maux de la terre ; agresseur d'enfants et d'animaux, il circule en dehors des espaces où se rassemble la communauté, et s'il pénètre dans ces espaces, ce n'est qu'en cachette. Ceci est illustré à la fête d'anniversaire de Mère lorsqu'il arrive momentanément dans le jardin pour parler avec sa sœur, Marie-Sylvie de la Toussaint, remarqué seulement par ces deux femmes – et puis disparaît. Sa présence louche dérange les autres, les rend mal à l'aise – surtout Mère et Mai. La présence de Lazaro, en revanche, est moins louche que chargée de la frustration d'où provient son extrémisme. Il est conscient de la destruction de son patrimoine ancestral et, de plus, il n'arrive pas à trouver sa place dans sa nouvelle société occidentale. Contrairement à l'assimilation réussie de sa mère

à cette société, sa chute vers l'extrémisme expose la distance entre lui et les autres. Il exprime sa frustration contre le monde en déclarant : « c'est une terre d'injustes souffrances, c'est la mienne, des combattants désespérés qui ont la couleur de mes yeux, de ma peau³ ». Le fait qu'il ne soit pas sur l'île mais plutôt dans une barque de pêcheur révèle son éloignement de la communauté insulaire.

Le mal est toutefois capable de passer de l'extérieur à l'intérieur de la communauté ; c'est alors le mal intériorisé, exemplifié par une monstruosité qui transparait les gestes et les paroles de certains personnages, particulièrement perceptible dans la façon dont Jérôme l'Africain raconte ses traumatismes : « en Côte d'Ivoire, chantait Jérôme l'Africain, j'ai vu des viols, des pillages, j'ai été un enfant-soldat conditionné pour les tueries, on m'avait recruté et je chantais, vive les groupes armés et les milices » (JH, 103). La violence qu'il a expérimentée en tant qu'enfant-soldat reste en lui et se manifeste par ses gestes rudés et sa voix hurlante quand il joue du tambourin. Il a commis des actes atroces en Afrique, son enfance étant totalement corrompue par la guerre. De même, Marie-Sylvie de la Toussaint a intériorisé le mal de son propre passé. Sa réaction à l'égard de Mai qui mouille le lit est exagérée, voire cruelle. Elle déteste l'enfant qui ne verra jamais la souffrance et la mort qu'elle et son frère, Celui-qui-ne-dort-jamais, ont vécues en tant que réfugiés. Il s'avère qu'une grande partie du mal qu'ont subi et intériorisé ces personnages provient de troubles politiques ou du racisme dans leurs pays. C'est la raison pour laquelle beaucoup d'entre eux sont issus de minorités visibles. Si le rapport entre Caroline et Charly est fragile, c'est sans doute à cause de l'héritage d'un racisme colonial. Caroline a hérité des aspects de la suprématie blanche de son père qui était propriétaire d'esclaves, et cela se voit dans ses interactions condescendantes avec sa nourrice, Harriett, Charly et toute autre Noire qui est engagée pour s'occuper d'elle. (Le fait que seules des femmes noires occupent des postes d'aide à domicile et de chauffeur est révélateur de l'attitude de Caroline.) Ainsi Charly brûle la lettre de Jean-Mathieu à Caroline, dans un geste diabolique motivé par l'accumulation de siècles de discrimination raciale. L'histoire compliquée et douloureuse du racisme dans leur société explique que chacune de ces femmes intériorise le mal du passé à sa propre façon.

Finalement, la cruauté dans le cycle ne prend pas forcément sa source dans la méchanceté du passé ; elle est parfois gratuite, et les adolescents sont manifestement parmi les plus coupables. Dans le cas de Phoebe, jeune migrante irlandaise, le mal

³ Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, p. 282.

s'exerce sous forme de harcèlement par ses camarades de classe. Les autres filles, jalouses de sa beauté et de son petit ami, la démoralisent tellement qu'un jour, elle se pend sous un escalier de sa maison. Le mal apparaît également sous forme des fausses accusations d'agression sexuelle de Sophia contre le professeur José, alors qu'il est innocent. En réalité, elle cherche à se venger de sa mauvaise note et elle réussit à salir la réputation de son professeur et à lui faire perdre son travail. Cependant, les plus cruels de ces actes sont les meurtres insensés du Vieux Marin et de Merlin, la perruche de Mabel. Lorsque deux jeunes hommes, Lukas et Yvan, cherchent les clés du coffre du Vieux Marin, ce qui commence par un simple vol se transforme rapidement en homicide. Il est encore plus frappant de constater que le vieil homme ne résiste pas aux jeunes ; il est déjà à terre lorsqu'ils le tuent. Le meurtre de Merlin, la perruche de Mabel, est tout aussi arbitraire à cause du « Tireur », un adolescent qui le vise sans raison. Ces quelques exemples illustrent un problème plus vaste de la violence contre les jeunes, les personnes vulnérables et les animaux dans le cycle.

Ces actes de violence, qu'ils soient arbitraires ou non, sont donc des moyens par lesquels le mal se manifeste chez ceux qui l'ont intériorisé. Le mal étant alors constant, certains écrivains du cycle l'intègrent dans leur art, ce qui soulève la question : quel est le rôle de la littérature par rapport au mal ? Selon Georges Bataille, la littérature a pour but d'ébranler le lecteur, de montrer la propension de l'homme vers le mal, et selon lui le mal et la littérature sont inséparables⁴. Dans une entrevue télévisée avec Pierre Dumayet en 1958, Bataille précise qu'il

est essentiel pour nous d'affronter le danger que présente la littérature. C'est un très grand et très grave danger, mais que l'on n'est vraiment homme qu'en [l'affrontant]. C'est dans la littérature que nous apercevons les perspectives humaines restituées sous leurs jours les plus entiers parce [qu'elle] ne nous laisse pas vivre sans apercevoir les choses humaines dans leurs perspectives les plus violentes⁵.

Cet affrontement avec le danger est bien ce que les quatre écrivains du cycle cherchent à accomplir par la voie de leur art.

Le premier, Augustino, est au début de sa carrière littéraire. Le mal dont il parle

⁴ Georges Bataille interviewé par Pierre Dumayet, 1958, à la parution de *La littérature et le Mal* (Paris, Gallimard, 1957) <https://www.youtube.com/watch?v=5XCnGuK8CVc&t=6s> [mis en ligne le 23 octobre 2013].

⁵ *Ibid.*

dans son œuvre – la brutalité d'un monde explosif – est presque surabondant, et il le ressent tellement qu'il est au bord d'un précipice, d'où le titre de son livre : *Lettre à des jeunes gens sans avenir*. Apparemment, le jeune écrivain est du côté de « trop », d'après les réflexions de Daniel :

[Il] se souvint d'Augustino qui avait décrit dans l'un de ses livres, mais n'écrivait-il pas trop, se demandait son père, et pourquoi aussi décrivait-il des événements qui s'étaient déroulés bien des années antérieures à l'année de sa naissance, palpitait donc dans ses veines une frénétique pulsion qui lui faisait sans cesse entrevoir le monde dans la totalité de ses ébranlements et tragédies (JH, 25).

La violence et les crimes du monde sont évoqués dans son livre qui a eu beaucoup de succès dès sa publication. L'un des sujets qu'il aborde est la fuite de « l'Ange démoniaque de la Mort à Auschwitz » (Joseph Mengele) qui avait échappé aux poursuites judiciaires pour ses crimes pendant la guerre. Il s'est caché au Brésil jusqu'à sa mort, mais Augustino décrit avec exactitude les derniers instants de sa vie – chose troublante, selon son père. Il raconte comment les victimes de Mengele, des cadavres, le suivaient jusqu'à la crise cardiaque qui le happe au bord de sa piscine. Daniel, conscient du don de son fils, observe que « le mal serait toujours aussi lancinant, obsédant, et son âme toujours aussi révoltée, c'étaient là, peut-être ... les motifs secrets du durcissement d'Augustino qui était devenu un homme, un écrivain dont les mots étaient porteurs de fiel, de colère » (JH, 224). Augustino finit par partir, croit-on, en Inde, et plus le cycle avance, plus il disparaît de sa famille, voire du monde, s'enfonçant dans son angoisse devant l'horreur qu'il décrit. En fin de compte, cette horreur le submerge, son succès est pour lui fugace.

Brillant peut être considéré lui aussi comme une sorte d'écrivain. Il est décrit dans le sixième tome du cycle par Kim comme quelqu'un qui « écrit des livres, dont personne n'a jamais lu une seule ligne, il est de la tradition orale, qui n'écrit qu'en parlant » (JH, 53). Alcoolique presque depuis son enfance, Brillant raconte, ivre, ses mésaventures, dans la rue ou dans des bars, aux dames qui veulent bien l'écouter. Il raconte les Grandes Dévastations, c'est-à-dire les ouragans qui ont frappé La Nouvelle-Orléans, semant la destruction et la mort. Il a assisté à la noyade de son ami-frère qu'il n'a pu sauver. Or ses malheurs ont commencé plus tôt, dans son enfance : « il fallait écouter le récit du roman qu'il écrirait, l'histoire de sa Nanny noire qui l'avait fouetté avec la méchante approbation de sa mère » (JH, 61). Se sentant persécuté par ses traumatismes passés, il délire, croyant voir ses mots apparaître sur les murs et sur le plancher de sa chambre (bien que ce soit lui qui les a écrits dans ses moments de calme) et il n'y retourne plus.

Son refus de mettre ses contes sur papier découle de la crainte d'affronter le mal qu'ils contiennent. Il s'en tient alors à la manière traditionnelle de raconter. Afin d'écouter ses contes, le public doit se rassembler autour de lui, s'unir dans un sens pour partager l'expérience ; c'est cette pratique qu'il a apportée de la Louisiane sur l'Île. Il raconte le mal de son passé pour unir la communauté par le biais de la narration, comme la figure archaïque du conteur de La Nouvelle-Orléans qui trouve son auditoire dans l'espace public. Brillant sait que ses contes doivent contenir le mal, même s'il a peur de l'affronter, car c'est ce que les autres veulent entendre. Pour illustrer ce point, Bataille affirme : « Si la littérature s'éloigne du Mal, elle devient vite ennuyeuse.... [Elle] doit cependant mettre en cause l'angoisse, et l'angoisse est toujours fondée sur quelque chose qui va mal, sur quelque chose qui tournera gravement mal sans doute⁶ ». L'angoisse du passé de Brillant est la source de son inspiration.

Adrien est un écrivain préoccupé par le mal tel qu'il est représenté dans la littérature. Il travaille à deux interprétations différentes de *Faust*, dressant des parallèles entre le diable qui est évoqué dans ces œuvres et celui qui existe dans sa propre société. En fait, l'angoisse d'Adrien est d'autant plus prégnante pendant qu'il réfléchit à ces questions. La première interprétation montre le mal errant dans les institutions sociales : « le diable de Marlowe était parmi nous, parmi nos rois et nos gouvernants nous menant à notre ruine, le surnaturel et les cruautés du Moyen Âge n'étant pas loin » (JH, 193). Apparemment, sa société est au bord d'un déclin vers la barbarie et c'est la littérature qui lui permet de voir cette précarité. Mais la deuxième interprétation devient plus personnelle, puisqu'il s'agit du mal qui, selon Goethe, surgit en tous les hommes : « n'est-il pas en nous, ce Méphistophélès rêvant de surgir dans toute son animalité » (JH, *ibid.*) Pendant qu'Adrien s'interroge, c'est sa propre lutte entre le bien et le mal qui apparaît. Personnage complexe, son humanité peut être très apparente, comme l'amour profond qu'il ressent pour Suzanne ; cependant, sa méchanceté en tant que critique littéraire efface souvent toute trace de bien en lui. Écrivain expérimenté, d'un certain âge, il est particulièrement brutal à l'égard de Daniel et d'Augustino, plus jeunes que lui et chacun brillant à leur façon. La réaction d'Adrien tient certainement à sa jalousie envers les nouvelles générations qui s'apprêtent à le remplacer et qui s'écartent du genre littéraire classique qu'il privilégie. En somme, il semble que toute façon de traiter ou d'analyser la question du mal pour Adrien se fasse à travers la littérature, comme si c'était sa seule façon de voir le monde.

⁶ Georges Bataille, Entrevue avec Pierre Dumayet, *op. cit.*

Finalement, l'œuvre de Daniel est vraisemblablement la plus importante de toutes dans *Soifs*. Son livre, *Les Étranges années*, sur lequel il travaille presque toute sa vie, peut être considéré comme représentatif du mal de tout le cycle. Il contient ses expériences et son histoire personnelle. Pourtant, il n'a pas eu un succès rapide – au contraire de son fils, Augustino – car son travail est en cours dans chaque tome. Le livre aborde divers sujets, notamment le mal que font les hommes : « quand la majeure partie des désastres et destructions viennent de l'homme, plus que dans la nature, tout annihilation des bêtes et des enfants ne vient-il pas de nous, pensait Daniel, c'était là l'un de ses sujets de réflexion dans son livre, *Les Étranges années* » (JH, 156). Par l'acte d'écrire, Daniel porte l'angoisse du mal avec lui : celle du passé, du présent et de l'avenir.

C'est sous l'effet de la drogue que des « évènements troubles » du passé, lui ont été révélés à travers des « apparitions »

quand le conte de fée, si on en tournait les pages vers le passé, s'avérait une horreur, et ce fut ainsi qu'en utilisant des stupéfiants Daniel soudain les vit tous, ceux qui étaient irrécupérables au fond de son histoire très loin dans le temps, les cousins de Pologne, ceux qui n'avaient pu s'enfuir du village de Lukow, dans le district de Lublin, et parmi eux le grand-oncle fusillé dans la neige en cet hiver 1942 (JH, 83-84)

À cette époque-là, lors de sa jeunesse, l'angoisse de Daniel s'est associée à sa toxicomanie, lui révélant le mal qu'ont subi ses ancêtres, une sorte de fardeau qu'il porte désormais en lui et qui l'inspire pour son livre.

Daniel s'interroge aussi fréquemment sur le mal qui existe dans le monde actuel qu'il rencontre, par exemple, pendant qu'il est dans le processus de la création. Lorsqu'il séjourne en Espagne pour écrire son livre, il est témoin à l'abattage du lapin qui appartenait à une petite fille, Grazie, et qui sera servi ce soir-là pour le souper. Il la voit qui pleure d'avoir perdu son animal de compagnie, et se sent coupable, sachant qu'il le mangera bientôt avec les autres écrivains : « [V]oici la première perte, pensa-t-il, laquelle n'est que l'annonciation de toutes les autres qui seront plus retentissantes encore pour ce cœur d'enfant » (JH, 149). Il est évidemment troublé par cette perte de l'innocence dans le cœur de l'enfant, bien conscient du mal fait aux innocents dans le monde, et c'est en partie à cause de lui que le lapin est tué ; pourtant, il se voit impuissant à intervenir.

Daniel ressent de l'inquiétude pour le futur, surtout en pensant à ses (petits)-enfants qui héritent d'un monde menaçant. Il finit par mettre ses écrits de côté pour s'engager à préserver l'écosystème insulaire – un problème qui le préoccupe. Ce n'est pas seulement l'environnement qui l'inquiète mais également la condition humaine. Cette inquiétude transparait lorsqu'il répond, de l'aéroport, à un courriel de Mai en citant les paroles de sa fille : « tu me demandes, pourquoi, papa, pourquoi tout un système social érigé sur l'humiliation, la servitude d'un peuple, sur le trafic des esclaves, tu me demandes pourquoi, pourquoi » (JH, 235) ou encore lorsqu'il imagine son petit-fils, Rudie, en train de se noyer avec les oiseaux dans l'océan, couvert de pétrole comme eux. Manifestement, les expériences de Daniel s'étendent sur des décennies et laissent entrevoir l'avenir, comme en témoignent ses inquiétudes et ses doutes quant à sa famille.

Il apparait que les quatre personnages écrivains du cycle parlent de ces choses qui, d'après Bataille, « tournent mal [...] tourneront gravement mal, sans doute ». Que le mal se trouve à l'extérieur ou à l'intérieur de la communauté, les personnages du cycle sont conscients de son existence. Certains l'intériorisent tandis que d'autres portent avec eux des sentiments d'angoisse. Somme toute, l'écrivain représenté dans *Soifs* doit affronter cette force destructrice qui a une présence aigüe dans le cycle ; ainsi le rôle de la littérature est de placer le lecteur devant ces formes du mal pour qu'il puisse les surmonter. C'est bien ce que font Augustino, Brillant, Adrien et Daniel en décrivant de leur propre manière les cruautés du monde.

SOPHIE MARCOTTE**Étude de l'animalité dans le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais**

Déjà, depuis son premier roman, *La Belle Bête*, Marie-Claire Blais porte une attention particulière aux animaux. Dans ses livres, elle explore l'animalité à la manière dont Lucile Desblache la conçoit : « l'animal n'est plus uniquement l'envers de l'humain ; l'idée selon laquelle on est l'un ou l'autre se dissout au profit de celle selon laquelle on peut être l'un et l'autre ou l'un par l'autre¹ ». L'œuvre blaisienne met donc de l'avant une fluidité entre l'humain et l'animal. Or, en entrevue au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), l'auteure affirme qu'il serait impensable pour elle de ne pas intégrer les animaux dans son œuvre, puisque ces derniers sont constamment menacés². Ces constats m'ont menée à m'interroger sur la manière dont l'animalisation des personnages et la personnification des animaux permettent de mettre en place une dynamique de la menace dans le cycle *Soifs*, plus particulièrement dans *Aux Jardins des Acacias*, le huitième opus. En effet, il semble que l'animalisation permet de penser les personnages comme des prédateurs ou comme des proies, mais souvent les deux à la fois, créant ainsi une des formes antithétiques qui traverse tout le cycle : les personnages et les animaux sont à la fois menaçants et menacés.

Fluidité entre l'humain et l'animal dans *Aux Jardins des Acacias*

D'entrée de jeu, l'animalité s'avère le rapprochement le plus fréquent entre l'humain et l'animal. Arcos-Palma souligne toutefois que « l'un domine l'autre en excluant toute possibilité d'équilibre. Dans cette relation de non-équilibre, on craint l'animal et on lui fait subir la pire des choses. On projette sur lui tout le négatif de

¹ Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Université de Clermont-Ferrand II, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2002, cité dans Eva Pich Ponce, « La Belle Bête de la littérature contemporaine : la présence de l'animal dans les romans de Marie-Claire Blais », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 36, n° 1, janvier 2011, p. 204-222. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/18636/20329>.

² Marie-Claire Blais, entretien avec Élisabeth Nardout-Lafarge, 16 octobre 2018, Université de Montréal.

l'être humain [...] l'animal est alors considéré comme irrationnel et impulsif³ ». C'est d'ailleurs ce rapport de domination unidirectionnel qui pousse Claude Devret à affirmer que « l'espèce humaine est cruelle [...] c'est, de plus, une espèce qui s'inflige la cruauté, à partir de son animalité⁴ ». L'homme reconnaît donc sa part animale dans son irrationalité, son impulsivité et sa violence. L'humain, par ce qu'il appelle rationnellement son animalisation, devient un prédateur. Il s'opère alors une fluidité entre l'animal et l'humain sur la base de la menace. C'est ce qu'illustre l'œuvre blaisienne. Le cycle est indissociable d'une vision éthique du lien entre l'animal et l'homme : « les romans de Marie-Claire Blais les plus récents mettent en question la prétendue supériorité d'une humanité dont l'attitude destructrice constitue une menace pour la survie de tous les êtres vivants⁵ ».

Dans l'opus étudié, il semble y avoir deux modes d'animalisation principaux. Le premier pose l'animal comme une représentation du vécu d'un personnage. Le second permet de penser l'animal sur le mode de la complétion du personnage. Ces catégories facilitent l'analyse ; toutefois, il est important de noter que ces deux modes ne sont en aucun cas des catégories étanches : l'expérience d'un personnage fait partie de sa caractérisation. L'animal de l'opus étudié qui incarne le mieux le premier mode d'animalisation est Misha, le chien de Brillant. La narration place Misha dans le prolongement des expériences de Brillant, Lucia et Angel. Il incarne principalement un espoir de réhabilitation pour ces trois personnages :

car le bonheur de Brillant, c'est que Misha, lui, comme Lucia qui oubliait tout, avait oublié ses longs séjours dépressifs chez le vétérinaire, ce que lui, Bryan, dont la mémoire était aigüe comme une lame d'un rasoir, pensait-il, ne pouvait oublier, le sauvetage de Misha, au-dessus des eaux, de son propre sauvetage, lors de la Première, de la Deuxième Grande Dévastation⁶

Le chien est alors mis en parallèle avec l'expérience de la démence de Lucia, puis l'expérience du sauvetage de Brillant des inondations. Il incarne un espoir pour Brillant, puisque Misha est complètement réhabilité de son traumatisme lié à cette expérience.

³ Ricardo Arcos-Palma, « Vers une petite histoire de l'animalité », *Inter*, n° 113, hiver 2013, p. 3-5.

⁴ Claude Devret, « Nature humaine et nature animale », dans NIDERST, Alain, et al., *L'animalité : Hommes et animaux dans la littérature française*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Allemagne, 1994.

⁵ Eva Pich Ponce, « La Belle Bête de la littérature contemporaine : la présence de l'animal dans les romans de Marie-Claire Blais », *art.cit.*, p. 221. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/18636/20329>.

⁶ Marie-Claire Blais, *Aux Jardins des Acacias*, Boréal, Montréal, 2014, p. 107. Désormais abrégé en JA suivi du numéro de la page.

Ce n'est toutefois pas encore le cas de Bryan. Misha est aussi présenté comme un symbole d'espoir pour Angel, enfant malade résidant *Aux Jardins des Acacias* : « comme Misha on pouvait survivre à tout [...] ce miracle de Misha pourrait bien être un jour le miracle d'Angel guéri » (JA, 107). Dans cet extrait, le chien est encore une fois mis en parallèle avec l'expérience du personnage. Il devient une sorte d'extériorisation du vécu intériorisé des personnages.

La fluidité entre l'animal et le personnage atteint son paroxysme dans le second mode d'animalisation alors que l'animal vient carrément compléter le personnage. C'est ce qui se produit dans le cas de Lucia et de sa perruche, *Sortir de la Nuit*. Lucia est un personnage extrêmement vulnérable dans le cycle. Elle mentionne au début de l'opus étudié : « en entrant dans mon jardin en désordre, tout était noir, aucune lampe, aucune lumière » (JA, 86). Elle retrouve son chemin en touchant le museau de ses bêtes que ses sœurs lui voleront. La narration évoque souvent le personnage par la faim et le froid qu'elle éprouve. Le nom de la perruche, *Sortir de la Nuit*, prend alors tout son sens : elle complète le personnage qui jusqu'alors ne voyait rien dans le noir, ne pouvait pas s'orienter. Le phénomène de complétion s'accroît : Lucia aimerait avoir une voix pour pouvoir chanter comme le chien Misha qui jappe parce qu'il se sent libre (JA, 134). Elle annonce plus tard dans le récit qu'elle apprendra à sa perruche à chanter et qu'elles seront « inséparables » (JA, 136). Tous les éléments se réunissent finalement : « sa perruche *Sortir de la Nuit* lui rappelait que c'était l'heure de son goûter, par son doux sifflement [...] j'ai pour toi des biscuits au maïs, disait Lucia à sa perruche [...] et pour moi des grappes de raisin, tu les partageras aussi » (JA, 168). On voit bien ici que la perruche et Lucia, véritablement inséparables, sont à la fois l'une et l'autre et l'une par l'autre.

À l'inverse, l'animal est également personnifié dans l'œuvre blaisienne. Le meilleur exemple de cette fluidité de l'animal vers l'humain, c'est encore le chien Misha qui a reçu le prix du Meilleur Citoyen canin. Angel dit : « Misha, le si drôle de chien qui était aussi un citoyen comme s'il eût été une vraie personne » (JA, 65). Bryan ajoute qu'il « faut le respecter, il a ses droits, lui aussi ». Ainsi, le chien Misha est caractérisé par son humanité. À cet égard, son nom, Misha, comme ceux des chiens de Fleur, Max et Damien, sont particulièrement révélateurs. Effectivement, les animaux portent tous des noms qui pourraient être ceux d'humains.

Cette proximité entre les animaux et les humains se dégage également dans le

mode narratif fluide qui « tend à passer directement, sans transition, d'un élément à un autre et à brouiller, sans les effacer, des frontières distinctives⁷ ». Cette stratégie rappelle ce que Renaud Camus désigne comme « un aplatissage général de l'expérience du monde, d'un actif refus de tout ce qui distingue ou sépare, que ce soit dans l'espace ou le temps, dans la volonté ou dans l'être⁸ ». Dans le cycle *Soifs*, plusieurs animaux sont dotés d'une voix qui s'exprime au même niveau de narration que les humains. C'est le cas de la chienne Polly à qui est attribuée un monologue intérieur dans l'incipit de *Dans la foudre et la lumière*. Les animaux sont dotés d'une vision du monde qui est évoquée dans le texte à égalité d'importance avec celle des personnages humains. Ce dispositif prend une valeur particulièrement importante dans le cycle où le monde est entièrement construit par le regard des personnages qui le perçoivent. Il est donc permis de croire que la vision du monde des animaux inscrite dans la narration entre dans la conception de l'univers du cycle : « le perroquet de Mabel, sur le fer forgé du balcon, ne bougeant plus de là pour observer le monde de son œil perspicace » (JA, 20). Cette remarque explicite montre bien l'importance de l'observation animale dans la construction de l'univers du cycle. Ces personnifications animales viennent appuyer l'analyse d'Eva Pich Ponce qui affirme que

[...] les romans de Marie-Claire Blais insistent sur les points communs qui existent entre le monde humain et celui de la bête : la douleur de vivre, la souffrance, la vulnérabilité au sein d'un univers où la violence est omniprésente. [...] Blais affirme que [le monologue intérieur] "permet d'apporter une sorte d'unité de la musique, de la musique humaine, de la chanson humaine, parce que d'une façon ou d'une autre, on a tous quelque en commun⁹.

Par ailleurs, le texte prône explicitement l'abolition de la séparation des espèces, ce que supposait déjà le mode narratif. En effet, cette importance de la fluidité entre les animaux et les humains est explicitée par les propos d'Alexandra qui parle alors de la dissertation qu'elle avait soumise à son professeur :

que dis-tu, Petites Cendres, qu'il n'y a plus d'espèces séparées, par respect pour toutes les espèces vivantes, que nous ne sommes, comme ils disent ici, qu'une seule et vraie famille, Petites Centres dit en hésitant, oh, ce n'est peut-être qu'une illusion, les vraies familles, vous ne le savez pas encore, mais chacun est seul, et appartient à son espèce séparée, dans une communauté où sont en effet réunies toutes les espèces vivantes, les colombes et les chiens y étant

⁷ Marie-Pascale Huglo, « L'art d'enchaîner : La fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 127-137. <https://doi.org/10.7202/014271ar>.

⁸ Renaud Camus, *Syntaxe et l'autre dans la langue*, Paris, P.O.L., cité dans Huglo, Marie-Pascale, *Ibid.*, p. 128.

⁹ Eva Pich Ponce, « La Belle Bête de la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 221.

inclus, car il ne faut pas oublier que nous sommes nous aussi des animaux et que les animaux nous sont supérieurs lorsqu'ils vivent en communauté, qu'ils sont plus solidaires que nous, oui, c'est en regardant vivre mes colombes que j'ai appris tout cela, dit Petites Cendres, seul notre monde, celui des hommes, est un monde belliqueux et sans pitié (JA, 150-151)

Les animaux sont donc non seulement égaux aux humains, comme le fonctionnement de la narration permet de le penser, mais ils leur seraient même supérieurs en ce qu'ils seraient plus solidaires, plus enclins à manifester de la pitié. L'œuvre blaisienne tend donc à renverser la vision traditionnelle stipulant que les animaux sont irrationnels, impulsifs, et se range plutôt du côté de Claude Devret qui affirme que le monde humain est cruel. Les hommes seraient donc les vrais prédateurs.

L'animalité dans le cycle *Soifs* : entre prédateurs et proies

Comme le mentionne Eva Pich Ponce, l'œuvre blaisienne concentre la similitude entre l'animal et l'humain sur leurs souffrances communes. L'auteure les positionnerait donc tous deux comme des proies potentielles. Pour exemplifier ce point, je me pencherai sur l'étude des chiens comme représentation de la misère dans le texte. En effet, les chiens semblent souvent mis en parallèle avec les enjeux liés à la détresse : la faim, la menace, l'humiliation et la domination. Dans *Dogvilles : Jean Rolin sur les traces de chiens errants*, Manet Van Montfrans note : « Ces chiens errants sont [...] "des auxiliaires de la défaite et de la désolation", symptomatiques d'un désordre à grande échelle¹⁰ ». C'est exactement ce dont témoigne le cycle *Soifs*. Les personnages sont souvent comparés à des chiens pour mettre de l'avant le caractère dégradant de leur situation comme leur faim et leur maigreur. C'est le cas de Lucia, affamée, qui dort sur le seuil de la porte avec les chiens. C'est aussi le cas de Petites Cendres qui remarque les chiens maigres rôdant autour de lui alors qu'il est « affamé de poudre » (JA, 15) :

Mais revoyant les chiens rôdeurs de la rue Esmeralda, [...] Petites Cendres se souvint que l'homme lui avait dit de japper, car Petites Cendres était un chien amuseur de son client, ce jour-là, se relevant de la position humiliante à laquelle il avait été soumis, Petites Cendres avait bondi sur l'homme qui l'avait molesté (JA, 16)

La mention de la rue Esmeralda renvoie dans le texte à la pauvreté, ce qui inscrit

¹⁰ Manet Van Montfrans, « Dogvilles : Jean Rolin sur les traces de chiens errants », dans Sylvie Freyermuth, Jean-François Bonnot et Timo Öbergöker (dir.), *Ville infectée, ville déshumanisée*, PIE Peter Lang S.A., Bruxelles, 2014, p.140.

l'anecdote dans l'univers miséreux des chiens errants décrit par Van Montfrans. Ici encore, la comparaison avec les chiens et l'animalisation de Petites Cendres permettent de penser un personnage extrêmement vulnérable, dominé et humilié, ce qui est généralement la fonction des comparaisons avec un chien. Dans ce passage, d'ailleurs, cette humiliation trop prononcée, additionnée à l'animalisation de Petites Cendres, renforce la sauvagerie du personnage qui bondit sur son agresseur. Petites Cendres, alors trop fortement caractérisé par son rôle de proie, en vient à vouloir se défendre et devient à son tour animal, prédateur. C'est le même phénomène qui se produit lors du passage des familles pauvres du Mexique : « ces familles du Mexique si appauvries et délaissées qu'elles cohabitaient sur les rails de chemin de fer, les proies de la faim des chiens quand elles étaient elles-mêmes décimées par la faim » (JA, 157). Le cas de ces familles correspond exactement à ceux qu'étudie Jean Rolin, « les sans-logis, tous ceux qui partagent leur habitat et leur destin avec les chiens errants, vivant comme eux en marge de la société, tolèrent souvent ces compagnons d'infortune » (JA, 157). Toutefois, ici, ce sont les chiens, ayant trop faim, qui vont les dévorer, devenant donc, à leur tour, prédateurs. Une boucle se crée entre la faim tellement tenace qu'elle mène à la transformation de la proie en prédateur. Selon Eva Pich Ponce : « les chiens deviennent dans l'imaginaire [...] des figures capables de venger par leurs morsures la déchéance qu'ils ont connue¹¹ ». Ainsi, lorsque l'animalisation se concentre sur le personnage déterminé par son caractère de proie, d'animal, il parvient parfois à se révolter et à devenir prédateur à son tour.

Or dans le cycle, les animaux prédateurs sont aussi souvent des proies qui souffrent trop longtemps. Outre ces cas-ci, ceux qui sont le plus souvent les prédateurs, ce sont les hommes. Toutefois, il advient parfois que l'homme soit un prédateur malgré lui. C'est bien ce qui traumatise l'écrivain écologiste Daniel lors de l'épisode du piétinement du lézard sur la véranda :

et dans sa sensibilité reptilienne, il pouvait sans doute éprouver le choc de la douleur autant que nous, de cela, Daniel avait eu soudain la certitude, car ouvrant dans la lumière sa gorge rouge qui palpitait, quand dans les pointes bleues de ses yeux clignaient de silencieux appels de détresse, le lézard avait émis un cri, ce n'était pas un cri perçant, ni même un murmure, mais ce minime, infime cri du lézard à la gorge palpitante, Daniel l'avait entendu pour ne jamais pouvoir l'oublier, c'était comme le pépiement du poussin à la recherche de sa mère dans une rue envahie de passants, ou les battements d'ailes du moineau captif, dans les câbles d'une gare, à Madrid, Daniel ne pourrait jamais oublier ces crissemments, ces gémissements de tant de petites créatures innocentes que nous prenions l'habitude, dans notre indifférence à un autre monde que

¹¹. Eva Pich Ponce, « La Belle Bête de la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 212.

le nôtre, de blesser ou d'anéantir tous les jours, soudain lorsque son ordinateur s'était refermé sur la disparition de Mai, [...] Daniel avait été saisi par l'angoisse d'avoir piétiné le lézard (JA, 55-56)

On perçoit bien la détresse de Daniel qui prend conscience de la vulnérabilité des petits êtres qui nous entourent. Il compare la disparition du lézard à un petit poussin cherchant sa mère, puis à la disparition de Mai lorsqu'il ferme l'ordinateur où il voyait ses messages et son visage, érigeant ainsi un parallèle entre ces petits êtres sans défense qu'on tue et nos enfants, ceux qui sont vulnérables. Il souligne d'ailleurs, juste avant, la sensibilité de ce petit être qui devait éprouver la souffrance tout comme lui, Daniel. L'auteure utilise alors l'expression « dans sa sensibilité reptilienne » qui construit un pont entre Daniel et le lézard, c'est la sensibilité de Daniel qui est caractérisée par celle d'un lézard, ainsi mise en relief, cette qualité conventionnellement attribuée aux humains rejoint celle du personnage. Le lézard et l'homme sont alors en pleine fluidité.

Ce passage fait étrangement écho à la scène où Caroline écrase un scorpion qui se dirigeait vers le pied de Jean-Mathieu. C'est alors Frédéric qui est outré du geste de Caroline :

ce jour où Caroline avait tué un scorpion avec son soulier, [...] ce qui avait choqué Frédéric, qui avait dit, Caroline, on ne peut faire de mal à personne chez moi, Caroline avait répliqué, c'était le scorpion ou c'était le pied de Jean-Mathieu, ce scorpion allait droit vers le pied de Jean-Mathieu, oui, avec une telle lenteur, avait dit Frédéric, et vous savez, Caroline, c'est à peine une piqûre d'abeille, cela vaut-il la peine qu'on les extermine ainsi (JA, 102)

Tout juste après ce passage, la narration place un épisode où le poète Justin condamne la destruction d'Hiroshima dans son livre, or on sait que Caroline avait été un détracteur de l'œuvre. La destruction du scorpion est ainsi subtilement placée sur une échelle similaire à la destruction d'Hiroshima, dans l'annihilation d'êtres innocents très vulnérables. Ce qui choque Frédéric et Daniel, c'est le rapport de domination qu'entretiennent les hommes par rapport aux animaux. Caroline, se croyant menacée par l'animal, devient à son tour animale et cruelle, et écrase le scorpion. Elle devient alors prédatrice en se croyant elle-même une proie. L'attitude de Caroline rejoint tout à fait la théorie de Arcos-Palma sur l'animalité mentionnée précédemment. En effet, Caroline projette le pire sur l'animal et justifie ainsi son geste de l'exterminer. Cette possibilité d'exterminer l'animal aussi rapidement, unilatéralement, dans un rapport de domination totale est, dans le cycle, le cœur de la cruauté humaine. Cet épisode fait aussi écho à la culpabilité de Daniel après le piétinement du reptile : il réalise son

statut de prédateur malgré qu'il conçoive la vulnérabilité du lézard.

L'être humain ne cause pas seulement la perte des animaux par des gestes de prédation directs dans le cycle *Soifs*. En effet, un des grands enjeux de l'œuvre récente de Marie-Claire Blais est le rapport à l'environnement. Bien que certains personnages du cycle témoignent de la crise climatique, comme Brillant rescapé de la Deuxième Grande Dévastation, ce sont les animaux qui en souffrent en premier. Lors de cette crise des inondations, la voix narrative souligne la présence des « pauvres chiens [qui] remplissaient les refuges » (JA, 107). Ces chiens survivant aux crises environnementales rappellent l'analyse de Van Montfrans dans *Dogvilles* :

il met en scène des personnages survivant dans un environnement que nous qualifierons d'inhabitable, et manifeste un étonnement mélancolique devant le spectacle des dégâts causés par la folie des hommes. [...] les chiens errants, associés au monde des morts, offrent un certain réconfort par leur résistance tenace à l'éradication¹².

Toutefois, cet espoir de survivance ne peut pas être étendu à l'ensemble des espèces animales dans le cycle. Effectivement, dans *Le jeune homme sans avenir*, Augustino critique sévèrement les hommes pour leur négligence environnementale : « nous les massacreurs des océans, des mers, des rivages, qu'avions-nous fait, avait écrit Augustino, de l'Atlantique, du Pacifique, sinon des cimetières flottants où les plus beaux oiseaux, hérons, albatros, colombes, toutes les espèces, avaient péri après avoir avalé nos rebus de plastique, de verre, partout des hécatombes¹³ ». Il est alors très clair qu'Augustino blâme les hommes pour ces victimes, pour ces proies mortes de mains humaines. Ces massacres pourraient d'ailleurs faire écho au titre, par la mention de la perte de l'avenir, titre qui renvoie également à celui du livre fictif d'Augustino, *Lettre à des jeunes gens sans avenir*. Cette impossibilité du futur est alors bien sentie par Augustino dont les interventions sont traversées par un champ lexical de la mort. L'homme devient son propre prédateur.

On peut signaler plusieurs autres occurrences où les personnages sont directement qualifiés de prédateurs dans le texte. C'est le cas de l'intendant Rick qui rôde autour de la maison de Vénus dans *Dans la foudre et la lumière*. Alors que la jeune femme

¹². Manet Van Montfrans, « Dogvilles : Jean Rolin sur les traces de chiens errants », *op. cit.*, p. 151.

¹³. Marie-Claire Blais, *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 2012, p. 50.

dit à son iguane et à son teckel que « non, ici, aucun prédateur ne pourra venir¹⁴ », l'intendant finira pourtant par entrer dans l'enclave de Vénus et la violera. C'est aussi le cas des pères qui emmènent leurs filles vierges au bal, dans *Mai au bal des prédateurs*. La prédation figure d'ailleurs dans le titre de cet opus, et la description de la scène du bal permet de penser les pères comme des prédateurs sexuels dans une ambiance extrêmement menaçante. Cette notion explicite de prédation est souvent utilisée, dans le cycle, pour qualifier la menace sexuelle qui rôde. Ce sera le cas pour Wrath, entre autres, même s'il sera finalement qualifié de monstre.

Entre le paradis et l'enfer : l'animalité religieuse dans *Aux Jardins des Acacias*

La description du lieu des Jardins des Acacias le donne à voir comme une sorte de jardin d'Éden où la végétation est luxuriante et où les animaux sont nombreux. C'est effectivement une enclave dans le cycle où tous peuvent venir se faire soigner, quel que soit leur origine, leur orientation sexuelle ou leur âge. C'est donc un des lieux de la fluidité par excellence dans l'œuvre. Parmi les créatures qui s'y trouvent, on compte les oiseaux qui prennent une importance singulière dans cet opus. Lucia parle d'ailleurs des Jardins des Acacias comme d'« un paradis tout vert pour les oiseaux » (JA, 171). Or dans le cycle, il semble que les oiseaux, très nombreux, sont souvent associés à une sorte d'angélisme, ils annoncent la bienveillance d'un personnage ou d'un événement. Par exemple, « lorsque passait Bryan, on entendait les bruits d'oiseaux et les jappements de Misha » (JA, 63). C'est souvent Lucia qui fait ces références aux oiseaux et on comprend bien dans le texte que Bryan veille sur elle. De plus, aux yeux de Lucia, les jappements de Misha signifient une forme de liberté, de gratitude envers la vie. De même, dans le regard empreint de gratitude de Lucia, les oiseaux qui accompagnent Bryan ont nécessairement une valeur bienveillante. Brillant et Misha sont d'ailleurs souvent décrits parmi des colombes et des tourterelles (JA, 222), c'est sur cette image significative que se clôt l'excipit de l'opus. Alexandra, le personnage qui refuse la séparation des espèces, a des paroles « comme des gazouillis d'oiseaux » (JA, 147). Or ce sont ses paroles qui permettent de penser l'animalité dans l'opus comme un phénomène fluide. Son respect pour les animaux et son anti-spécisme la caractérisent comme un personnage bienveillant.

Le cas d'Angel est plus éloquent encore. D'abord, son nom, Angel, ne laisse pas place à l'équivoque dans l'interprétation : il s'agit bien d'un ange. Dans ce tome, il est

¹⁴. Marie-Claire Blais, *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001, p.17.

mourant et fantasme des voyages entre les galaxies, devenant à la fois figure humaine et figure de la transcendance : « Angel serait sorti de son corps et aurait été dans les mondes interstellaires de son corps ailé » (JA, 25). La description présente Angel à la fois sous le signe de l’oiseau par la connotation de l’envol et, à plus forte raison, sous le signe de l’ange par excellence du texte. Ce lien entre les anges et les oiseaux atteint alors son paroxysme.

Toutefois, dans le texte, un oiseau échappe à cette interprétation, le cygne noir :

non, assez, Dieudonné était là aussi, oui, c’était bien l’indice d’une disparition de plus quand passait, le dos voûté, sous les lourdes fleurs pourpres des flamboyants, le médecin Dieudonné, si préoccupé qu’on ne voyait plus son visage, entre ses mains, Dieudonné, pensait Petites Cendres, tel un cygne noir eut frôlé de ses ailes malhabiles les murs blancs des maisons, des maisonnettes, Dieudonné, inconsolable d’avoir encore cette fois dit Adieu (JA, 195)

Le cygne noir revient toujours uniquement pour décrire Dieudonné. Or, à la relecture du passage, il devient frappant que la description n’est pas seulement celle d’un cygne noir, mais bien de la Grande Faucheuse, personnage mythique de la mort. En effet, sur plusieurs représentations, la Grande Faucheuse est dotée d’ailes immenses, elle porte un capuchon, donc son visage n’apparaît pas, et elle a le dos voûté. Dieudonné, médecin du Jardin des Acacias, est celui qui accompagne les malades vers leur mort. Son nom, à cet égard, est particulièrement significatif. D’ailleurs, dans l’incipit de *Mai au bal des prédateurs*, Dieudonné dit à Petites Cendres : « aime, mon ami, aime, avant que ne sonnent sur toi tous les glas¹⁵ ». Intrinsèquement lié à la mort, le personnage du médecin est associé au cygne noir, à la Grande Faucheuse.

À l’inverse du jardin d’Éden, on trouve dans l’opus un « enfer glauque » sous les ponts de Paris. C’est là que Fleur sera en quelque sorte pris en otage par Wrath qui lui impose ses confessions. La notion d’enfer revient à presque toutes les occurrences du texte où Wrath prend la parole. Ce qui le distingue des autres prédateurs, c’est le dégoût qu’il génère, ce qui concorde tout à fait avec la définition du contrevenant-monstre qu’élabore Marie-Ève Sylvestre :

le délinquant monstre [...] est ainsi perçu comme l’autre, l’étranger, celui qui est différent. La conception du délinquant monstre comporte aussi une dimension

¹⁵ Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, p. 11.

esthétique de la laideur, de la difformité, le délinquant ici répugne à voir et à approcher. Finalement, la conception du délinquant monstre fait référence également à l'être irrationnel qu'il représente, un être sur lequel la raison n'a que peu de prise, un être déterminé¹⁶.

La notion de monstre pour définir l'étranger est d'ailleurs corroborée par Christophe Adam qui stipule : « l'étymologie l'indique, le monstre est celui qui montre, de manière extrême, faut-il l'ajouter. C'est une figure hyperbolique qui, selon M. Foucault, se diffracte en de multiples anomalies et petites différences, effectuant ainsi le passage du monstre à l'anormal¹⁷ ». En ce sens, Wrath se démarque de l'ensemble des personnages du cycle, de même que son univers, son « enfer glauque » se distingue de l'univers de l'île de *Soifs*, notamment par le lieu de son énonciation, sous un pont à Paris. De plus, la mention de l'irrationalité lie ces deux définitions et confirme que le monstre constitue l'extrême de l'animalité. C'est bien ce qu'incarne Wrath, dont le nom signifie « colère » et peut aussi renvoyer, par sa sonorité, à « rat » en anglais. Il affirme : « je pourrais être un prince de l'Église, et quoi encore, un prince régnant sur des tonnes de déchets, dormant sur une plaque de mousse, avec les rats » (JA, 31). Cette présence du rat le rattache aussi à son environnement, à son enfer froid sous les ponts de Paris, par le rappel du cliché associé aux bas-fonds des romans parisiens du XIX^e siècle.

Wrath incorpore la figure du délinquant, du prédateur, par ses agressions répétées envers les enfants qu'il a tués ou violés : « [la voix de Fleur] ne semblait qu'un souffle pour Wrath qui l'écoutait, l'haleine d'un petit animal souffrant, pensa le vieil homme, et les fillettes, ce qui ne m'empêchait pas, moi, de » (JA, 29). Ainsi, Wrath devient un prédateur lorsqu'il est mis en présence de ces petits animaux souffrants. Il les agresse malgré leur souffrance, et par le ton de la narration, il est permis de penser que c'est même en raison de cette souffrance et de leur innocence, qu'il les agresse. Son monologue accentue son caractère de prédateur : « tu ne connais pas cette saveur interdite, toi, d'éplucher ces petits êtres comme s'ils étaient des fruits, et de les croquer et de les manger vivants » (JA, 30). La figure violente de Wrath, ici représentée comme celle de l'ogre dans les contes, est bien doublée de la crasse du rat et du sadisme du prédateur, ce qui constitue les deux pôles du dégoût et de la prédation. C'est l'addition de ces deux aspects qui, comme l'indique Sylvestre, conforte l'idée de la monstruosité.

¹⁶. Marie-Ève Sylvestre, « La responsabilité du contrevenant rationnel et du contrevenant monstre dans le contexte de la lutte aux incivilités : entre opposition, convergence et complémentarité », dans VACHERET. Marion, et al., *Actes de colloque. Le Pénal aujourd'hui : pérennité ou mutations*, Montréal, Centre international de criminologie comparée, 2008, p.149

¹⁷. Christophe Adam, « Le Journal d'Eric-Emmanuel Schmitt : traiter le monstre et se faire traiter de monstre », *Psychiatrie et violence*, vol. 9, n° 1, 2009. <https://doi.org/10.7202/038872ar>.

Wrath devient l'ogre : « je n'y pouvais rien, à écouter les secrets des hommes, on se transforme en ogre démoniaque, cet ogre, c'est moi aujourd'hui, qu'en penses-tu Fleur, est-ce que je ne ressemble pas à un ogre à la recherche de toute proie, démoniaque, oui, me diras-tu » (JA, 45). Un peu plus loin, il ajoute : « et c'est ainsi que les ogres, ces gros démons, s'approchent des enfants et les brisent » (JA, 48). Wrath est plus qu'un simple prédateur, c'est un monstre et cette qualification de monstre ne devient possible que par la charge de dégoût qui l'entoure. Wrath s'éloigne donc du spectre fluide de l'animalité blaisienne. L'animalité, poussée à son extrême, dépourvue de morale, devient monstruosité. Il est d'ailleurs significatif que le pire de la prédation, dans le cycle, soit peut-être davantage humain qu'animal.

En somme, l'opus permet de concevoir les animaux dans la perspective d'une fluidité entre les proies et les prédateurs. Ce dispositif met en branle la dynamique de la menace dans le texte. Toutefois, les prédateurs apparaissent souvent non comme des animaux, mais plutôt des hommes, ce qui renverse la notion traditionnelle de l'animalité. En effet, les humains, dotés de raison, devraient avoir des comportements raisonnables, tandis que les animaux, dotés d'instinct et de pulsions, ne devraient obéir qu'à une sorte de loi de la survie. Pourtant, ce n'est pas ce qui se dégage du texte où les animaux apparaissent plus solidaires et capables de pitié que les humains. En effet, dans le texte, les chiens sont souvent vulnérables et menacés, les oiseaux sont bienveillants, venant souvent en aide aux humains, comme *Sortir de la Nuit* le fait pour Lucia. C'est plutôt le monde des hommes qui est cruel, donc « animal », alors que l'univers du cycle est aussi violent que riche en cruautés gratuites. C'est justement le fait que le monde humain soit animal et que le monde animal soit humain qui permet de concrétiser la fluidité entre ces deux pôles dans le texte. De plus, la menace est encore plus radicale dans le monde humain où l'on trouve des monstres comme Wrath qui échappent complètement à toute logique.

RACHEL LAROCHE**Silences, secrets et non-dits dans *Soifs***

À propos du cycle *Soifs*, la critique a souligné le caractère continu, voire infini de l'écriture de Marie-Claire Blais : Michel Biron parle d'une « coulée lyrique¹ », Nathalie Roy, d'« un long flot de paroles ininterrompu, en quelque sorte comme le "courant" d'une seule conscience² ». L'idée d'une parole incessante apparaît sur les quatrième de couverture des romans du cycle : celle du troisième tome *Augustino et le chœur de la destruction* évoque « le souffle d'une phrase inépuisable³ » et celle du dernier opus *Une réunion près de la mer*, réitère l'importance de « l'immense phrase de Marie-Claire Blais, qui nous emporte⁴ ». Si Marie-Pascale Huglo voit dans le cycle « une force d'expansion dont on ne voit pas encore la fin⁵ », c'est que celui-ci repousserait toujours sa clôture : longues phrases, absence de paragraphes ou de chapitres, tomes qui s'enchaînent et se répètent, sans jamais donner l'impression d'un achèvement. *Soifs* apparaît donc comme un projet qui s'étire, qui continue sans cesse sa course dans une forme d'accumulation. Par sa volonté de représenter une multitude de personnages, par sa façon d'enchaîner les discours de chacun, et par la manière dont une profusion de paroles hétérogènes pénètre les monologues intérieurs des personnages, *Soifs* se situerait du côté d'une abondance de mots, de paroles et de discours. L'inachèvement de l'entreprise de l'écrivaine est posé comme une des grandes originalités du cycle, tout comme son style : non seulement le texte ne présente pas de divisions, mais l'immensité des phrases et la rareté des points finaux créent l'effet d'un souffle infini. Les romans ne comportant pas de blancs typographiques qui marqueraient une pause dans la lecture, la parole y apparaît véritablement comme quelque chose qui ne s'arrête jamais.

¹ Michel Biron, « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 30.

² 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. 182.

³ Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, quatrième de couverture.

⁴ Marie-Claire Blais, *Une réunion près de la mer*, Montréal, Québec, Boréal, 2018, quatrième de couverture.

⁵ Marie-Pascale Huglo, « Émergences : mémoire et apparition dans *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 46.

Or des silences s'aménagent pourtant dans le flot continu de paroles que construit la narration orchestrante, et ce d'une manière particulièrement forte et récurrente dans les quatrième et septième opus du cycle, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*⁶ et *Aux Jardins des Acacias*⁷. Le silence y est à maintes reprises thématiqué, et les textes ne cessent de signaler la présence de non-dits, de mettre en relief ce qui n'est pas explicitement formulé, ce qui reste dissimulé *dans* ou *par* les discours de chacun. J'étudierai la représentation de silences et l'inscription de non-dits dans ces textes, en ce qu'ils font rupture dans une parole en apparence inépuisable. Comment les silences surgissent-ils ? Quel rôle ou quelle fonction semblent-ils jouer ? Comment penser le silence dans un texte qui n'est que voix, et même multitude de voix ? Dans le cycle *Soifs* où l'intrigue est mise de côté pour laisser place à la voix, où la narration se construit à travers de la parole, ce qui est tu acquiert une importance singulière. Je soutiendrai donc que le non-dit met en évidence une « puissance de la négativité⁸ » : dans *Soifs*, les silences sont éloquents, car s'ils montrent que la parole ne va pas de soi, ils constituent aussi une véritable manière de dire.

Silences, mensonges, secrets : mises en scène de l'angoisse et de l'incertitude

Dans le « bruit du monde » que produit le cycle en multipliant les discours, les moments où la narration fait remarquer que quelqu'un se tait se détachent des voix, invitant alors à une attention particulière de la part du lecteur. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, un passage montre le personnage d'Ari, alors en voyage humanitaire avec le moine Asoka, en train de regarder un homme silencieux :

il était inimaginable pour Ari de penser, de contempler ce qui était innommé, ce que le silence de l'homme ne pouvait lui révéler sauf que des yeux brûlants du père du nouveau-né qui geignait s'égouttaient comme des larmes, une fièvre qui atteignait les yeux d'Ari, son regard qui hésitait et n'était plus sûr de rien (NR, 31)

Dans cet extrait, la voix du personnage d'Ari endosse une réflexion sur l'impossibilité

⁶ Marie-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008. Désormais abrégé en NR suivi du numéro de la page.

⁷ Marie-Claire Blais, *Aux Jardins des Acacias*, Montréal, Boréal, 2014. Désormais abrégé en JA suivi du numéro de la page.

⁸ Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Les dits du non-dit », dans *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 16.

de dire, alors qu'une douleur qu'il ne peut même concevoir se manifeste par le non-dit. La voix narrative d'Ari montre un moment où, sous la violence de l'affect, le silence s'impose. Là où les mots viennent à faillir, c'est alors le corps de cet homme qui parle : ce sont les yeux, le regard, les larmes qui révèlent à Ari la souffrance. Le texte insiste sur une communication de ce qui échappe à la compréhension, au langage ou à la représentation. Ainsi cet extrait place le silence sous le signe d'un dire éloquent, quoique implicite, montrant que des significations peuvent être produites à ce niveau.

À maintes reprises, dans *Soifs*, les personnages choisissent de se taire plutôt que d'exprimer ce qu'ils ressentent, mettant alors en relief une angoisse qui les habite, comme ce moment où Ari, qui se sent souvent lâche et inutile devant la bonté et la résilience d'Asoka, « eût aimé tourner ce profil vers lui en lui disant, je ne me sens pas bien », mais il s'abstient et ne fait que « maugré[er] quelques mots que nul n'entendit dans le tapage du car » (NR, 69). De tels silences montrent que certains sentiments qui sont formulés par le personnage dans sa vie intérieure ne peuvent franchir ce seuil ; entre les personnages, des angoisses ne sont jamais communiquées, et ce bien que les lecteurs y aient accès. S'il est alors clair que rien n'a été dit par Ari et que ses sentiments sont restés de l'ordre de la parole intérieure, le texte crée ailleurs de la confusion à ce niveau. Lorsque Frank vient visiter Mère qui, alors malade, entrevoit la possibilité de sa mort prochaine, celle-ci se tait, comme pour nier l'éventualité que ce soit leur dernière rencontre : « vous reverrai-je, mon ami, demandait Mère, non, ces mots, elle n'osait les prononcer, je vous reverrai bientôt, Franz, affirmait Mère » (NR, 66). L'incise « demandait Mère », et non « se demandait Mère », crée l'impression que la chose a été dite, alors que Mère dit pourtant le contraire de ce qu'elle pense : elle affirme « je vous reverrai bientôt » plutôt que de demander « vous reverrai-je ». Si la voix narrative orchestrante se fait entendre, précisant alors que le personnage s'empêche de dire ces mots, elle intervient et rectifie après que les paroles soient en apparence prononcées, introduisant de fait un décalage à la lecture. En effet, le délai qui est imposé par le temps de la phrase, le temps de sa lecture linéaire, crée une forme de confusion entre ce qui est dit et ce qui est tu par le personnage. Le lecteur est alors invité à penser à ce qui aurait été si la chose avait réellement été dite, ouvrant le sens à d'autres potentialités. De tels moments produisent donc un brouillage des frontières entre ce qui est de l'ordre de l'intérieur et de l'extérieur, mais aussi entre ce qui est dit et ce qui n'a jamais été dit.

Nombreux, les mensonges ou les secrets créent aussi des incertitudes, puisqu'ils

constituent l'une des manières permettant aux personnages de taire certains événements ou de dissimuler aux autres ce qui relève de leur vie intérieure ; dans le cycle *Soifs*, « les âmes étouffent dans leurs secrets » (JA, 20). Dans *Aux Jardins des Acacias*, le secret est posé comme unificateur dans le discours de Wrath, en ce qu'il rassemble les êtres dans un lieu décrit comme « la fosse aux secrets » (JA, 74), là où se retrouvent « toutes ces existences à l'ombre du secret » (JA, 184). Davantage qu'un sort commun, le secret devient pour Wrath une véritable *figure*, prenant la forme d'une « femme-corbeau » (JA, 40), « personnage lugubre » (JA, *idem*) dont il ne sait rien et qui se « tient debout, attend, ne dit rien » (JA, *id.*). « [E]lle est la Statue du Secret » (JA, *id.*), dit-il alors, érigeant ce qui est caché, dissimulé, en monument qui guette. Chez Wrath, ancien prêtre qui avoue avoir été coupable d'agressions sur des enfants, le secret, s'il est tantôt cette faute qu'il porte et qui l'observe, devient aussi un pouvoir qu'il détiendrait sur les autres : « je m'emparais vite des fautes avouées au confessionnal, comme si ces fautes eussent été les miennes, je m'en délectais » (JA, 44), dit-il avant d'ajouter « je les tiens dans le secret, par la force, je ne dis pas que c'est une force brutale, mais je les tiens tous dans le secret » (JA, 46). Laissant entendre qu'en connaissant ce que d'autres dissimulent, Wrath « les tien[t] », les garde emprisonnés, il met en relief la *puissance* des mots, la menace et le danger que constitue le fait de savoir, mais surtout celui de pouvoir révéler. Devenu une véritable entité, le mot qui porte une majuscule devient un nom permettant de relier, d'unir formellement des personnages et des situations sinon des plus distinctes : Wrath dit qu'il « sera toujours caché, dissimulé dans mon Secret » (JA, 220) ; Jermaine, fils de l'ex-sénateur Olivier, évoque « le Secret qu'il [son père] porte, a toujours porté, sur les injustices qu'il a subies comme militant noir, pendant sa jeunesse » (JA, 196). Les significations de danger, de peur, de violence qui entourent le secret de Wrath viennent alors pénétrer celui d'Olivier évoqué par Jermaine.

S'il devient une arme dangereuse entre les mains de Wrath, le *dire* est aussi pour certains personnages un vecteur de libération. Selon Jermaine, dire pourrait soulager son père : il voudrait que son père enfermé dans son mutisme « puisse raconter sans aucune censure, [...] cette censure sur lui-même, les faits les plus douloureux de sa vie » (JA, 196), puisque le secret serait « la grande cause de sa dépression » (JA, *idem*). Posée comme libératrice, la parole pourrait avoir, selon Jermaine, un pouvoir curatif. Pour le personnage d'Alfonso, ancien prêtre cherchant à dénoncer les crimes de l'Église restés cachés, le fait de révéler est intrinsèquement lié à un désir de justice. Présent dès *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Alfonso sent le besoin d'exhiber l'inaction et le silence de l'Église vis-à-vis de ce qu'il qualifie d'« actes scandaleux » (NR, 150) :

le caractère de la confession est le silence, et le silence du Vatican n'est-il pas sacré [...], une institution de mensonges, une conspiration contre des enfants innocents, des femmes dont ils avaient dérobé la confiance et l'argent, et Alfonso était envahi par la colère, savait-il assez bien écrire pour dénoncer, ou pourrait-il le faire par ses paroles (NR, 181)

Installant une tension paradoxale entre silence et confession, et posant le fait d'avouer comme une manière de taire, la voix narrative d'Alfonso exprime une féroce dénonciation de l'institution de l'Église, d'un « massacre approuvé en plus par ce sceau de la confession où rien à jamais ne doit être dit » (NR, 183). Porté par une nécessité de prendre la parole et de briser le silence, le personnage d'Alfonso met de l'avant la dimension politique des mots, en ce qu'il questionne la possibilité d'une écriture qui révélerait et accuserait. Dans *Aux Jardins des Acacias*, Alfonso est en cela présenté par Wrath comme son contraire :

chaque homme a son revers, [...] Alfonso est le mien, mon antidote [...], le voici qui dénonce avec acharnement les agressions sexuelles des prêtres sur les enfants, le voici qui s'acharne sur moi, c'est à cause de lui que j'ai dû fuir, il m'a dépouillé de mes habits de pompe, de mon faste, il dénonce les cardinaux auteurs de crimes, il ose, dans ces écrits, s'attaquer aux secrets, une politique de secrets, au Vatican, qui protège les criminels (JA, 50).

Si le texte de Marie-Claire Blais porte la méchanceté de Wrath et ses crimes comme il porte toute autre voix, il met néanmoins en relief l'existence de son pendant positif. À travers l'opposition construite entre les personnages de Wrath et d'Alfonso, *Soifs* montre le secret et sa dénonciation, mais en les inscrivant dans une dichotomie où le dire se situe du côté du bien incarné par le personnage d'Alfonso, et le taire du côté de la figure du mal qu'est Wrath.

Si briser le silence semble alors être la voie favorisée par la narration, *Soifs* montre aussi des personnages qui, victimes, choisissent pourtant de ne rien dire. Chez Vénus, le silence permet de rompre la transmission, d'empêcher sa fille de porter un lourd héritage. Ainsi Vénus choisit-elle de mentir pour que Rebecca ignore qui est son véritable père, pour qu'elle ne sache rien des agressions subies par sa mère : « Vénus pensa qu'il fallait mieux mentir à Rebecca, oui, c'est lui, dit-elle, ton papa, c'est Trevor » (NR, 18) ; « [Rebecca] qui ne doit pas savoir, ne doit jamais rien savoir, ni de ces deux garçons, ni de l'intendant Richard, son père, ni rien de personne » (NR, 85). Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, un tel silence fait s'entrecroiser les destins de Mai et de Vénus, dont les voix se font écho à plusieurs occasions dans le

récit. Dans leur désir de taire le passé, de ne jamais avouer, ces deux jeunes femmes du cycle emploient presque les mêmes mots : à propos de leurs agressions, Vénus répète « je ne dis rien à personne » (NR, 81), alors que Mai ponctue son discours de « je ne dirai rien » (NR, 113). De même, elles justifient tour à tour ce refus de dire par un besoin d'oublier ou de ne pas parler de ce qui n'est plus : Vénus dit « c'était le passé, je n'ai rien dit à papa, à Mama, ils ne le sauront jamais » (NR, 276), alors que Mai, lorsqu'on lui demande ce qui s'est passé, ce jour-là, sur l'Île qui n'appartient à personne, répond « je n'en sais rien, c'est le passé » (NR, 113). Mai dit ne pas savoir, comme si cet événement n'appartenait pas à sa mémoire personnelle et qu'il lui était inconnu. Le lecteur est alors laissé dans le doute : le « je ne sais pas » de Mai traduit-il, chez le personnage, un oubli, un refoulement, ou un refus de ramener le drame à la mémoire, dans un désir d'aller vers l'avant ? Taire l'agression permet à Vénus, mais peut-être aussi alors à Mai, d'entrevoir un avenir, car pour Vénus, « le mensonge parfois nous permet de vivre » (NR, 85). Ne pas dire offre à ces personnages une possibilité d'action qui leur permet d'affirmer leur agentivité ; s'il est négation, le non-dit devient néanmoins positif en ce qu'il permet à ces jeunes femmes d'acquérir un *pouvoir* sur le destin. En cela, le silence deviendrait salulaire pour Mai et Vénus.

Structurant, le non-dit qui flotte autour du personnage de la jeune Mai se maintient dans l'ensemble du cycle. Pour les autres personnages, Mai reste toujours fuyante, objet de questionnements, d'inquiétudes. Quant au lecteur, il n'obtient jamais le récit de son agression, laissant l'épisode planer dans un flou, et ce bien qu'il soit possible d'en dessiner clairement les contours. Mai semble centraliser un enjeu – éminemment contemporain – qui traverse tout le cycle, celui du silence entourant les violences dont sont victimes les femmes. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Mère évoque à plusieurs reprises les secrets de sa petite-fille : « l'enfant [Mai] ne dirait rien, sauf à Caroline peut-être lorsqu'elle glisserait mollement sur ses genoux, à peine endormie, il y avait toujours entre cette vieille dame et la petite fille des mots, des secrets » (NR, 160). Les secrets qui entourent les agressions des personnages féminins créent entre elles des filiations ; le texte rassemble ces femmes victimes en une communauté du malheur, mais aussi du silence puisque les agressions restent toujours en partie cachées, n'étant jamais dénoncées par les victimes. Les secrets liés au viol permettent de relier Vénus, Mai, mais aussi Caroline ou Renata, dans une communauté de femmes, dans le « malheur d'être née femme » (NR, 237). C'est le silence qui les rassemble, qui fait voir au-delà de leur individualité quelque chose de commun à une condition de femme qui apparaît parfois à Mère comme un « bien mauvais sort⁹ ».

⁹ Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, p. 176.

Dans *Soifs*, les différentes modulations du non-dit construisent donc une angoisse, de même qu'une incertitude qui entoure plusieurs personnages et qui concerne soit leur passé, soit leurs actions présentes, soit leur destin. Silences, mensonges et secrets apparaissent en cela comme un ressort important de la construction narrative du cycle.

Manifestations de l'indicible : le point de suspension ou le refus de nommer

Si les voix des différents personnages aménagent sans cesse des silences, c'est aussi que, mus par une angoisse, ils sont parfois confrontés à une impossibilité de dire. Là où le langage semble leur faire défaut, le cycle *Soifs* engage aussi une réflexion sur l'indicibilité de certaines réalités. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* où il est un procédé récurrent, mais aussi dans les autres opus où il survient ponctuellement – les deuxième et troisième tomes, *Dans la foudre et la lumière* et *Augustino et le chœur de la destruction* –, le point de suspension apparaît comme la forme par excellence du non-dit, en ce que le signe performe, dans le texte même, un silence. En cela, les points de suspension constituent les seuls moments de pause, de suspens dans la narration ; ils interrompent momentanément le flot continu de paroles et créent donc nécessairement un effet de rupture à la lecture. Le point de suspension, parce qu'il est une succession de points, s'étire dans la phrase. Comme le note Julien Rault, qui s'est intéressé à son emploi dans les textes littéraires, le signe constitue « une façon d'introduire un espacement¹⁰ ». Dans *Soifs*, ils constituent même, graphiquement, les seuls véritables *blancs* du texte. Mais il est aussi non-dit puisque, pour Rault, « le signe traduit la présence d'un informulé¹¹ », en ce qu'il « permettrait de tracer la frontière latente entre le langage émergé (réalisé) et celui qui reste noyé dans la confusion profonde des nappes souterraines de la conscience¹² ».

Pour Rault, il est nécessaire de distinguer ceux qui se manifestent dans le « discours endophasique », la parole intérieure, de ceux qui apparaissent dans la parole directe, là où il est souvent la trace d'une oralité. Dans *Soifs*, le point de suspension survient à quelques reprises dans une situation de communication, alors que le discours est interrompu, soit par le locuteur lui-même ou par un interlocuteur. Lorsque Olivier parle des menaces qu'il a reçues, la parole de Tchouan vient interrompre et rectifier : « mon article a été critiqué, tu te souviens, Tchouan, j'ai reçu des lettres menaçantes, et

¹⁰. Julien Rault, « Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité », *Littératures*, n° 72, juin 2015, p. 73.

¹¹. *Ibid.*, p. 67.

¹². *Ibid.*, p. 78

même des menaces de... non, dit-elle, avec une patience endolorie, tout cela n'est pas réel, mon cher Olivier, ce sont des fausses craintes » (NR, 284). Le point de suspension apparaît comme la marque d'une réticence d'Olivier à aller jusqu'au bout de la phrase et à prononcer certains mots. De même, dans un discours que Franz adresse à Mère, le point de suspension montre un personnage hésitant à mener à terme sa confession :

j'ai mal aimé celles que je croyais aimer, avait-il dit, dans un élan de sincérité, elles étaient souvent plus jeunes que moi, et... mais elles le sont toujours, s'était écriée Mère, elles viennent à vous comme des proies au prédateur, elle croyait avoir dit ces paroles, mais ses lèvres étaient toujours silencieuses, elle écoutait Franz, ne saurait rien lui reprocher (NR, 154).

Le vide créé à même la phrase de Frank, ainsi que la confusion entre paroles directes et paroles intérieures qui s'installe dans cet extrait lorsque Mère « cro[it] avoir dit ces paroles », rendent compte d'obstacles à la conversation chez chacun des deux personnages : une difficulté d'avouer ses torts chez Franz, qui le pousse à s'interrompre, et la peur de confronter chez Mère. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, le signe semble donc traduire davantage que l'oralité, que des hésitations ou une parole interrompue, en ce qu'il concerne toujours quelque chose d'inquiétant : chez Olivier, le lecteur ne peut faire autrement que d'entendre « menaces de mort », là où le mot n'est pourtant jamais prononcé, alors que le silence de Frank laisse entrevoir de manière plus floue un tort, un sombre secret.

À même les monologues intérieurs, des silences surgissent lorsqu'un personnage est placé devant une potentielle violence. Chez Petites Cendres, la possibilité que son ami Timo se soit fait capturer le mène à imaginer une scène brutale, où la capture et la mort de ce dernier sont métaphorisées :

Petites Cendres pensait à Timo, et où pouvait-il bien être, il y avait là-bas des marécages à serpents, des bassins où se vautraient les alligators, un coup de leurs mâchoires et... tout près les bolides des bateaux, et leurs pirouettes aquatiques, une équipe qui guette les pourvoyeurs comme Timo, sans pitié (NR, 221).

Figurée par ces mâchoires d'alligator qui se refermeraient, la capture violente de Timo que s'imaginer Petites Cendres donne lieu à l'emploi d'un point de suspension. Précédé de « et », comme si le personnage voulait ajouter quelque chose mais qu'il n'y parvenait pas, le point de suspension marque aussi l'inachèvement du discours. En effet, les phrases dans lesquelles le signe survient ne sont jamais complétées, un mot ou

plusieurs semblant manquants. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, les points de suspension ont moins une fonction de suspension que de « suppression¹³ », pour employer le vocabulaire mis de l'avant par Julien Rault. Même à l'échelle du cycle, ces petits récits dont il manque des morceaux ne sont jamais complétés : le lecteur ne saura jamais ce qu'il est advenu de Timo, et *Petites Cendres* continuera à se questionner sur son sort. Parce que le temps du point de suspension est aussi celui de l'attente, le récit laisse alors planer la menace de certains événements dans un temps indéfini. Dans l'extrait qui suit, la menace est d'autant plus inquiétante qu'elle ne se situe pas dans une scène imaginée par un personnage, mais dans le temps présent du roman, alors que le personnage de Lazaro semble sur le point de commettre un acte violent lors d'une fête donnée par Tchouan :

Lazaro croyait entendre, transperçant les murs, le rire de Tchouan, et Jermaine, où était-il, à ses récréations sans but sur l'eau, une planche à voile, un ski aquatique, oui, ils feraient bonne chère, se soulaient d'alcools, de vins, jusqu'à ce que, jusqu'à ce que... sans Lazaro n'auraient-ils pas tous continué à se perpétuer, eux et leurs vices, leur absence de toute religion (NR, 252)

Non seulement la répétition crée un rythme, un suspens angoissant qui évoque la possibilité d'une catastrophe à venir, mais la suppression fait en sorte que le crime reste de l'ordre du non-dit. Le lecteur ne saura d'ailleurs jamais s'il a eu lieu puisque des personnages présents ce soir-là à la fête donnée par Tchouan croiront alors avoir entendu un bruit, mais dont la provenance restera incertaine.

Dans *Soifs*, les points de suspension surgissent donc lorsque le personnage est confronté à une difficulté de verbaliser, à une impossibilité de dire. Pour Julien Rault, son « usage en suppression est particulièrement représentatif de cette défaillance du langage sous l'effet de violents affects¹⁴ ». Peur, inquiétude, tristesse, honte ou remords sont autant d'émotions qui ébranlent la « stabilité du sujet¹⁵ » dans *Soifs*, et qui sont la cause d'une telle « défaillance » des mots. Chez Mère, les points de suspension traduisent un véritable *bégaiement*, qui n'est pas de l'ordre de l'oralité, mais qui se manifeste à même son discours intérieur. Ainsi, quand elle croit voir Mai et un homme plus âgé arriver en voiture et fumer, elle est perturbée et semble alors perdre sa maîtrise du langage :

¹³ *Ibid.*, p. 70.

¹⁴ Pour Julien Rault, « l'impression de verbigération mentale » produite par le point de suspension, qu'il nomme aussi « point de latence » montre « un sujet dont l'unité, la cohérence et la stabilité sont remises en cause ». *Ibid.*, p. 70.

¹⁵ *Ibid.*, p. 78.

vous croyez, Franz, que quelqu'un fume dans cette voiture, que ma petite-fille est dans cette voiture avec un homme, allait dire Mère, craintive, mais elle ne dit rien, pensant que ce rêve de Caroline avait perturbé son esprit, que ses perceptions étaient faussées par un rêve aussi troublant, Mai étant trop petite pour... Mai étant Mai... bien que Mélanie lui eût parlé d'un jeune homme, d'une Mercedes, de Mai qui... (NR, 135)

Le texte piétine, dans une succession de ces points de suspension, alors que le personnage de Mère se bute au langage. De même, plus loin, lorsque Mère revient sur ce que l'on comprend être le suicide de Suzanne, elle refuse pourtant de prononcer le mot :

comment appelait-on cela, Mère était si hostile à ce mot, à son irréversible définition, immolation de soi, quand Suzanne n'avait jamais été prédisposée à ce mot que Mère refusait de prononcer, se donner la mort, se... non, ce n'était pas Suzanne [...] elle était insouciante, rieuse pendant les cocktails chez ses amis, qui aurait dit que... qui aurait cru que... (NR, 233)

Là aussi, Mère piétine, bégaye, devant une réalité qui relève pour elle de l'inavouable et de l'indicible. Mais, en plus, le texte semble ici exhiber la signification de l'emploi du point de suspension dans le roman : les mots auraient des « irréversibles définitions », en ce qu'ils fermeraient le sens et auraient le pouvoir d'ancrer les choses dans la réalité. Comme Mère, Daniel n'ose évoquer le « suicide assisté » de Suzanne dans *Mai au bal des prédateurs*. Il apparaît alors à Mai qu'il ne veut l'offenser « par d'impitoyables paroles, par une déclaration aussi définitive et sans nuances¹⁶ ». Là encore, *Soifs* exhibe non seulement l'indicibilité de certaines réalités, mais la manière dont les mots auraient la capacité de rendre des faits trop irrémédiables.

Plusieurs silences mis en scène dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* par le biais des points de suspension sont repris et modulés dans l'ensemble du cycle, et plus particulièrement dans *Aux Jardins des Acacias*. La scène de la confession de Frank est reprise dans le septième opus du cycle, alors que Mère est pourtant déjà décédée. Introduite par la voix narrative du personnage de Daniel, Mère se fait entendre à nouveau : « [l]es femmes qui vous ont aimé, Franz, ont beaucoup pleuré à cause de vous, semblait dire Mère de son regard appuyé sur les mains de Franz, peut-être avait-elle prononcé ces mots, car Franz sentit un léger reproche s'infiltrer dans l'air de la chambre de Mère » (JA, 190). Si le roman introduit une variation dans la scène en faisant ressentir à Franz le reproche de Mère, l'incertitude est pourtant maintenue : la

¹⁶ Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, p. 172.

véracité de la scène est fragilisée par l'emploi de marqueurs de modalités (« semble » et « peut-être »), et le lecteur continue alors d'être invité à concevoir plusieurs possibilités dans cette scène. Ainsi, si ce roman n'emploie pas le point de suspension, le non-dit est tout de même présent puisque le texte multiplie, sur le plan de la phrase, les stratégies scripturaires permettant de maintenir les incertitudes. Alors que « Petites Cendres se souvi[e]nt de Timo, son fantôme Timo » (JA, 129), revenant sur cette question qui l'habite, il se demande tour à tour « s'il avait pu atteindre le Mexique quand il était pourchassé aux frontières » (JA, 129), « si Timo était ce fragile survivant » (JA, 130), « si on ne l'avait pas noyé dans les marais aux serpents venimeux » (JA, *idem*), « s'il avait pu échapper à la rafle » (JA, *id.*), ou « si on l'avait tué » (JA, *id.*). Suggérant alors une multiplicité de possibilités quant au destin de Timo, la voix narrative de Petites Cendres maintient une ambiguïté à ce propos. D'une manière semblable, le fléau du sida, présent à l'échelle du cycle, n'est pas nommé bien qu'il soit l'objet de nombreux discours et qu'il soit maintes fois représenté. Menace d'autant plus inquiétante qu'elle ne peut se dire, la maladie entre aussi dans l'ordre de l'indicible par la multiplicité des périphrases dans *Aux Jardins des Acacias*. Tantôt « la maladie, l'innommable chose qui approchait » au Saloon Porte du Baiser (JA, 90), tantôt « la virulente peste » (JA, 147) pour Petites Cendres, tantôt « ce mal si lointain, la Maladie des Autres » pour Daniel (JA, 160), ce que le lecteur comprend facilement être le sida est pourtant désigné par de nombreux détours.

Dans *Soifs*, le texte même travaille l'indicibilité ; la faillite du langage n'est pas seulement présente au niveau de la parole des personnages, mais est quelque chose que l'écriture provoque et module. En effet, si les hésitations, le refus de dire un mot semble souvent venir des personnages, cela implique aussi que la voix narrative surplombante – celle qui a accès à toutes les pensées des personnages et rassemble tous les discours pour les transmettre dans cette parole intérieure universelle – choisit de ne pas combler les silences. Si cette voix narrative orchestrante, comme le soutient Nathalie Roy, a véritablement une « fonction de régie¹⁷ », et qu'elle « infiltr[e] de l'intérieur les discours des personnages [...], pour dialoguer avec eux, en révélant tantôt leurs limites, tantôt les liens profonds qu'ils entretiennent à leur insu avec tous les autres personnages¹⁸ », c'est aussi elle qui construit un niveau de sens *autre*, celui de l'implicite. Par le point de suspension, elle choisit de laisser un vide, permettant de représenter un véritable silence intérieur ; là où, à même la conscience, le langage faillit, le silence se substitue aux mots. Ce signe qui dit l'insuffisance du langage devant certaines réalités

¹⁷. Nathalie Roy, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸. *Ibid.*

qui le dépassent et dont il ne peut donc rendre compte témoigne d'un refus de fixer un sens par un mot, une expression. Du point de vue de la lecture, il s'inscrit donc dans les nombreuses stratégies au travers desquelles le texte travaille à ne jamais fermer son sens. Avec *Soifs*, l'activité de lecture devient alors un travail de déchiffrement, de recherche du sens caché, de ce qui est sous-entendu, mais qui n'est néanmoins jamais explicitement dit. Dès lors, ce passage où Daniel tente de comprendre ce que sa fille ne lui dit pas apparaît comme une véritable mise en abyme du rôle du lecteur du cycle :

avec Mai, il fallait lire tout ce qui n'était pas dit, les sous-entendus, décrypter son affection pour ses parents, ou ce qui en demeurait au loin, vestiges dont un père comme Daniel se nourrissait, cela, ce décryptage, entre Mai et Daniel, s'était également introduit dans son livre *Les Étranges années* (JA, 95)

Daniel, devant sa fille, doit « décrypter » et travailler à comprendre les non-dits, tout comme le lecteur de *Soifs* doit produire du sens à partir de ce qui reste caché dans le texte. Alors qu'une adéquation entre *Soifs* de Marie-Claire Blais et l'œuvre fictive *Les Étranges années* de Daniel se fait de plus en plus ressentir au fil du cycle, le passage semble aussi mettre en relief la présence, dans le texte, d'un sens qui se situerait au niveau de l'implicite.

Comme en témoignent les opus étudiés, les silences et les non-dits sont partie intégrante de la construction de *Soifs*, en ce qu'ils produisent du sens à plusieurs niveaux du texte : le silence est récurrent sur le plan thématique et, sur le plan formel, il est à la fois élément constitutif de la narration et élément s'inscrivant grammaticalement à même la phrase. Le non-dit s'y affirme comme « principe discursif dynamique et même créateur¹⁹ » : véritable niveau de sens, l'implicite construit dans le texte une dimension inquiétante tout en ouvrant le sens. Silences, secrets, mensonges et non-dits participent aussi à la construction des personnages des romans ; ils sont essentiels à la manière toute particulière dont le cycle *Soifs* construit des figures toujours fuyantes puisqu'elles sont constituées d'une part d'incertitude. Ils ont une véritable fonction narrative, en ce qu'ils produisent des consonances thématiques permettant de rattacher les uns aux autres des personnages du cycle. Les silences et les non-dits laissent aussi exister certains événements dans une forme floue : « suspendus » dans le non-dit, ils ne sont jamais éclaircis par la narration, car, repris et modulés, ils se maintiennent dans une incertitude. Certains non-dits traversent donc le cycle en entier, laissant planer des inquiétudes sur le passé ou sur le sort de certains personnages : l'agression de Mai

¹⁹. Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 13.

sur l'Île qui n'appartient à personne, les potentiels crimes de Lazaro, ou ce qu'il est advenu de Timo.

Les différents tomes construisent et maintiennent le flou de tels événements, qui acquièrent alors un potentiel polysémique. Ce faisant, *Soifs* force à envisager plusieurs possibilités, et impose à son lecteur d'accepter une part d'inconnu. En cela, je constate, à l'instar de Peter Schnyder et Frédéric Tudoire-Surlapierre, que « [l]e non-dit concernerait donc moins le fond que l'indirection de la forme, autrement dit : c'est moins ce qu'on révélerait que les détours qu'on choisit pour cela qui sont significatifs²⁰ ». Dans le cycle de Marie-Claire Blais, l'intérêt est effectivement moins dans ce qui est dissimulé que dans les « détours » imposés par le texte, dans une forme qui ouvre à la dimension inquiétante de ce qui ne peut pas se dire, et dans une narration qui refuse de se faire explicative. En effet, la voix narrative orchestrante qui régit l'ensemble du texte, induisant parfois des jugements, laisse pourtant au lecteur le soin de fermer le sens, de comprendre l'implicite et de combler les silences. Parce qu'ils résistent à la fixité et qu'ils performant formellement une ouverture du texte, silences et paroles travaillent à produire le même effet chez Marie-Claire Blais : si les multiples voix discordantes présentées forcent le lecteur à réaliser le dialogue du texte, et si la parole infinie mise en scène ne ferme jamais le cycle, alors les silences et les non-dits deviennent une autre manière par laquelle le texte ouvre son sens et responsabilise son lecteur. En cela, ils constituent moins une rupture qu'un élément constitutif de cette « poétique de la voix²¹ » que construit *Soifs*.

²⁰. *Ibid.*, p. 17.

²¹. Anne Cliche et Nathalie Roy, « Marie-Claire Blais : poétique de la voix », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 9-13.

MICHAËL BLAIS

Vers une poétique de la ligature.

Constructions oxymoriques et seuils dans le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais

Lorsqu'on ouvre le cycle *Soifs*, il faut un peu réapprendre à lire. Sa forme est à ce point singulière qu'elle exige un mode de lecture qui n'est pas vraiment sollicité dans d'autres œuvres littéraires, du moins pas au sein du corpus québécois. Cette spécificité tient en partie à cette « longue coulée narrative¹ » qui se refuse à la syntaxe usuelle, notamment en écartant presque complètement les points finaux. Par ailleurs, ce dispositif narratif complexe comporte une pléthore de voix qui présentent l'univers romanesque à partir d'une multitude de points de vue, parfois contradictoires, ce qui n'est pas sans entretenir un sentiment de confusion auprès des lectrices et lecteurs. Les critiques qui se sont penchés sur l'ensemble *Soifs* ont régulièrement nommé l'aspect singulier de l'œuvre, mais aussi sa volonté de représenter le multiple. Stéphane Inkel a notamment étudié la polyphonie et la « pluralité » des voix dans les romans du cycle afin de les associer à une représentation du temps qui s'avèrerait elle aussi plurielle². En ce sens, il mentionne que l'écriture de *Soifs* exemplifie bien le concept de « présentisme³ », dans la mesure où elle traite les éléments du passé comme étant toujours présents, et les événements du présent comme étant déjà objets historiques. En revanche, si l'on accepte la proposition d'Inkel, cette pluralité des voix, où aucune ne l'emporte sur l'autre, dévoilerait finalement un manque propre à la société contemporaine. Il soutient à cet effet que les personnages de Marie-Claire Blais espèrent une « Loi », une « politique à venir », ce qui le conduit enfin à relever la valeur « messianique » mise en œuvre par le cycle *Soifs*. S'il est vrai que l'écriture donne à voir un monde contemporain également tourmenté par les horreurs du passé et du présent, et qu'il se place certainement

¹ Michel Biron, « Un gigantesque roman-poème », *Lettres québécoises*, n° 169, mars 2018, p. 21.

² « C'est dire que le savant dispositif textuel du cycle, qui a retenu l'attention de nombreux commentateurs, ne fait pas qu'entremêler les voix, il multiplie également les temps, qu'il donne à voir dans une complexe mosaïque intervenant au gré de réminiscences et des nombreuses figures artistiques qui y sont convoquées. » (INKEL, Stéphane, « Mémoire du présent. Double dette et forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs* », *Voix et images*, vol. 37, n° 1, automne 2011, p. 87).

³ Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

dans une ère de tension où il est permis d'espérer mieux, il ne me semble pas juste de croire que le dispositif romanesque de *Soifs* se situe exclusivement dans l'attente d'une « politique » ou qu'il ne présente que des voix disparates, sans orientation. Ne serait-il pas plus exact de penser que l'univers présenté par le cycle est moins dans l'attente d'une « politique à venir » qu'il n'incarne déjà un idéal politique ou moral, en tout cas dans la forme même du texte. Les romans du cycle ne présenteraient-ils pas un monde *au seuil* d'une ère nouvelle qu'illustrerait de façon exemplaire le dispositif narratif singulier de ses romans ?

Dans sa thèse portant sur les trois premiers tomes de la série, Nathalie Roy s'est elle aussi intéressée à l'idée du « multiple », mais elle l'a fait pour éclairer l'appartenance de ces romans à l'ironie romantique, laquelle supposerait selon elle une confrontation entre un sujet et son ouverture à une pluralité de points de vue sur le monde⁴. Elle pointe ainsi la multiplicité des perceptions présente dans les premiers tomes du cycle, mais elle souligne également les oppositions inhérentes à cette pluralité. Nonobstant la charge ironique que cherche à dégager Nathalie Roy, il semble essentiel de relever les contradictions et les oppositions mises de l'avant par le cycle *Soifs*. Les figures antithétiques se rencontrent en effet si régulièrement dans l'ensemble des tomes, qu'il apparaît nécessaire de déterminer quelle est leur utilité et quel sens on peut leur accorder. D'ailleurs, l'omniprésence des figures antithétiques et leur rapprochement les unes par rapport aux autres ne sont peut-être pas tout à fait étrangers à une société au seuil d'une époque ou d'une ère nouvelle, qui cherche à s'inventer. En effet, au-delà de la fascination du cycle pour les oppositions, il semble que l'écriture privilégie l'oxymore, ou ce qu'on voudra bien appeler ici des « constructions oxymoriques ».

Contrairement à l'antithèse qui se construit par la simple juxtaposition d'idées opposées, l'oxymore fusionne quant à elle deux éléments contradictoires pour constituer un seul élément nouveau, le plus souvent étrange, inédit, et qui n'a donc pas nécessairement de référent réel. Pensons au « soleil noir » de Nerval, à la « boucherie héroïque » de Voltaire ou, plus près de nous, à la « neige noire » d'Aquin. Ce procédé stylistique agit ainsi par superposition ou par jonction d'éléments apparemment

⁴ 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.

contraires pour créer du neuf⁵, comme le font beaucoup des personnages du cycle, notamment des figures d'artistes. C'est peut-être en cela qu'on peut rapprocher l'usage de l'oxymore d'une ère de transitions et de nouveautés anticipée, souhaitée, encouragée et même finalement incarnée dans l'écriture romanesque de Marie-Claire Blais. D'abord, parce qu'il procède par ligature d'éléments en apparence opposés, l'oxymore performerait en quelque sorte l'idéal moral du texte qui favorise la solidarité d'éléments d'emblée divisés. Ensuite, en créant un élément neuf qui n'a pas encore de référent dans le réel, l'oxymore invente, crée, dépasse la réalité et ses catégories étanches auxquelles les personnages du cycle ont plutôt tendance à s'opposer. En ce sens encore, cette figure rhétorique particulière semble incarner l'idéal moral proposé par le cycle *Soifs* qui utilise les catégories sociales contradictoires pour ensuite les déconstruire, et donc pour unir plutôt que diviser. Il s'agira d'expliquer ici comment l'écriture du cycle est traversée d'idées contradictoires et semble fascinée par les constructions oxymoriques. Il me faudra par ailleurs montrer comment ce procédé parvient à illustrer et à exemplifier un idéal moral défendu par le texte, même si, il est vrai, les voix et les idées se juxtaposent sans nécessairement entrer en dialogue entre elles et sans qu'une voix prévale sur les autres.

Fêtes menacées, couples divisés, enfances adultes. Quelques constructions oxymoriques

Il apparaît plus pertinent de penser les romans du cycle *Soifs* à partir d'une idée englobante comme celle des « constructions oxymoriques », plutôt que de se restreindre à la simple figure de l'oxymore. Si les romans du cycle contiennent de nombreuses antithèses et de nombreux oxymores, je crois beaucoup plus intéressant de relever des motifs, des constructions ou des dispositifs plus larges et plus généraux qui adoptent la logique de l'oxymore, logique qui procède par la ligature d'éléments apparemment contradictoires. Le meilleur exemple de ce type de constructions se rencontre peut-être dans la représentation des fêtes qu'offre la narration. Elles sont effectivement nombreuses et, surtout, elles parcourent l'ensemble de la série, ce qui indique sans

⁵ « L'oxymore est la plus étrange des figures ; elle consiste à joindre deux termes incompatibles en faisant comme s'ils ne l'étaient pas : *cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (Corneille), *le soleil noir* (Nerval). Comment est-elle possible ? M. Prandi répond qu'elle indique un conflit entre deux énonciateurs : celui – c'est-à-dire tout le monde – qui dit qu'il fait soleil, et celui – le poète – qui déclare, par métaphore, que pour lui tout est noir. » (Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, p. 131-132). On verra que la narration du cycle *Soifs* tend en effet à s'opposer à un certain état du monde. Elle vise à contrecarrer les catégories trop étanches qui favorisent justement les oppositions.

doute l'importance du motif et justifie certainement l'intérêt de leur analyse. Le premier tome, *Soifs*, donne justement à voir ce motif récurrent de la fête menacée ou de la célébration tourmentée. À plusieurs moments dans ce roman, la narration se plonge dans les pensées de Daniel ou de Mélanie qui reçoivent leurs amis et leur famille à la maison afin de célébrer la naissance de Vincent, leur dernier garçon. Non seulement la respiration du nouveau-né inquiète sa mère⁶, mais les personnages qui participent aux célébrations ne cessent d'imaginer les « Blancs Cavaliers de l'Apocalypse⁷ », ces membres du Ku Klux Klan, qui rôdent autour de la maison de Mélanie et Daniel, et donc autour de ces personnages progressistes qui soutiennent la lutte antiségrégationniste. La fête se déroule bien, mais une ombre plane tout de même sur la célébration. Cette ombre est prête à annuler ou à empêcher les célébrations par la violence, tout comme le souffle de Vincent qui pourrait à s'arrêter à tout moment.

Il faut également rappeler les ultimes « réunions » contenues dans le dernier volume de la série, *Une réunion près de la mer*. Les rassemblements sont effectivement pluriels, la narration conviant ses lectrices et ses lecteurs à au moins deux célébrations différentes. D'un côté, les personnages associés à l'univers de Daniel et de Mélanie organisent une grande fête pour le dix-huitième anniversaire de Mai, leur fille. Et à peu près au même moment, d'un autre côté, les personnages associés au bar le Saloon Porte du baiser préparent l'ouverture d'un nouveau bar qui sera tenu par leur ami Robbie. Si l'anniversaire de Mai n'est pas réellement menacé, il n'en va pas de même pour la nouvelle boîte de nuit. Tour à tour les personnages qui préparent la première soirée du bar *queer* reçoivent des mises en garde violentes et haineuses. On les prévient que l'ouverture qu'ils manifestent à l'endroit des minorités sexuelles, favorisées par cet espace, compte de sérieux opposants. Les personnages choisissent néanmoins d'ignorer ces avertissements. Tout inquiétante qu'elle soit, l'intimidation ne semble

⁶ Le dernier tome du cycle, *Une réunion près de la mer*, revient de belle façon sur la naissance de Vincent qui se présente comme un triomphe ou comme une victoire bien que la respiration du nourrisson soit difficile, et même menacée : « nul ne parlait de la difficile naissance de Vincent, né de leur sensuel amour, peut-être avaient-ils l'inconséquence de la jeunesse et de cette inconséquence du brasier de leurs sens Vincent était né, on eût dit d'abord qu'il était aussi vigoureux que ses autres fils, puis soudain ce spasme dans ce petit visage, respirait-il, ne respirait-il pas, les femmes, était-ce par pudeur, parlaient peu des difficultés liées à la naissance de leurs enfants, pensait Mélanie, le triomphe étant la naissance, il convenait de tout oublier, car il y avait parfois cette lassitude, ce dégoût que l'on ne pouvait surmonter, ni définir ou nommer » (Marie-Claire Blais, *Une réunion près de la mer*, Montréal, Boréal, 2018, p. 26. Désormais abrégé en RM suivi du numéro de la page). Cette naissance « triomphale », mais aux difficultés « tues », la naissance victorieuse, (mais pas complètement) est un exemple de construction oxymorique.

⁷ Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1995, p. 87. Désormais abrégé en S suivi du numéro de la page.

pas ébranler les organisateurs de la soirée outre mesure. Ils se disent « habitués » à de telles invectives. Or pour la première fois au cours de la narration, la menace qui plane sur la fête s'actualise. Un jeune homme s'introduit dans le bar et y commet un important attentat qui enlèvera la vie à plusieurs personnages du cycle.

Mais que faut-il retenir de ce motif de l'inquiétante fête qu'on rencontre de façon régulière dans le cycle ? Sans doute pourrait-on défendre que ces célébrations incarnent une sorte de modèle réduit de l'époque contemporaine ou de l'état du monde actuel, où se déploie une paix apparente et relative – c'est certainement moins vrai au Moyen-Orient qu'en Occident – mais qui se montre aussi fragile, prête à casser à tout moment. De la même façon, les paysages paradisiaques qu'offre la nature et que la narration du cycle cherche à représenter de façon presque obsessionnelle s'avèrent eux aussi, comme la fête, comme la paix, menacés par les troubles climatiques. À l'instar des personnages *queer* du *Saloon Porte du baiser*, le contemporain ne serait-il pas conditionné par cette menace ou cette perspective de la fin, comme l'a d'ailleurs relevé Martine-Emmanuelle Lapointe dans un article intitulé « Le syndrome de la fin » ? Dans ce texte, la critique s'intéresse à des romans québécois contemporains tout à fait différents des romans de Marie-Claire Blais, mais peut-être ont-ils néanmoins en partage ce « syndrome de la fin » qui « travaille, souterrainement ou non, [...] et [qui] témoigne assez éloquentement d'une sorte d'angoisse diffuse de la disparition⁸ ».

Il est également intéressant de rappeler que le motif de la fête menacée, qui agit presque en topos à travers le cycle, a en quelque sorte son pendant négatif ou inversé. En effet, le texte rappelle régulièrement que les joies sont traversées par l'angoisse, mais à l'opposé, il souligne que les espaces où règne la misère sont parfois investis par des moments ou des lieux de bonheur. Par exemple, au cours de la cérémonie funéraire où les amis de Jean-Mathieu sont rassemblés pour disperser ses cendres, la jeune « Mai se dit que [c'est] un jour de fête, pas un jour de cendres, comme ils l'avaient tous dit⁹ ». On peut aussi penser au discours tenu par le père de Manuel, un ami ou une fréquentation de Mai. Le personnage, par ailleurs lié au trafic de drogues, dit posséder des discothèques dans des zones de guerre. Il s'adresse alors à un étrange soldat apathique dont le visage est « souillé de sauce chili » et que le père de Manuel reçoit chez lui :

⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Le syndrome de la fin », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, hiver 2008, p. 144.

⁹ Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, p. 121. Désormais abrégé en A suivi du numéro de la page.

c'est pour vous, jeunes soldats, que j'ouvre partout mes discothèques Abri, disait le père de Manuel, dans les villes bombardées, détruites, j'ouvre partout des boîtes de nuit, afin de vous distraire jeunes gens, afin que vous connaissiez l'oubli, si peu de temps, que vous dansiez, à vous tous les plaisirs, oui, à vous, [...] il faut savoir se divertir en tout temps, à vous toutes les gloires¹⁰

Le personnage de Mai ne perçoit toutefois pas les soldats de la même façon, et surtout pas celui qui se trouve chez le père de Manuel. Sa pensée rappelle régulièrement que son visage est souillé, ce qui indique peut-être le dégoût et la répugnance que lui inspire le jeune homme :

mais quel miracle qu'il ne fût pas dans un cercueil sous une bannière, mais ici, debout devant elle, ayant faim, ayant si soif, [...], mais le plus inconvenant, ne serait-ce pas pour Mai de n'avoir pas pris le temps d'embrasser sa grand-mère, et plus encore d'éprouver quelque sentiment de tendresse ou de bonté envers un garçon si peu séduisant, si peu aimable, dont le métier serait toujours celui des armes, dont les crimes, les meurtres seraient toujours impunis (M, 176-177)

En fait, les « meurtres » perpétrés par le soldat sont même fortement encouragés. Les pensées de Mai soulèvent l'absurdité d'une société qui punit les meurtres à la cour, mais qui les provoque sur les champs de bataille. Dans ce même extrait, force est de constater une autre absurdité qui pousse Mai à ressentir de la « tendresse » pour ce garçon qui la rebute également. Cette pulsion empathique vécue par Mai illustre en quelque sorte une compassion que le texte impose à ses lectrices et ses lecteurs. Certes, les opinions du père de Manuel et celles de Mai s'opposent, notamment en ce qui a trait au jeune soldat, mais ce qu'il importe de relever, c'est surtout ce sentiment d'attachement et de compassion que favorise la narration et qui se rencontre parfois chez certains personnages du cycle. Des liens se tissent là où on ne les attend pas.

Les constructions oxymoriques se remarquent par ailleurs au sein des couples que le cycle met en scène. Plusieurs d'entre eux présentent un duo de personnages qui s'aiment, mais qui ont pourtant des idées opposées, voire antithétiques. Ces personnages qui défendent des idéologies contraires, et parfois même inconciliables, sont néanmoins rapprochés par la narration, ce qui crée une sorte d'union qui n'est pas sans rappeler le procédé de la ligature et, au-delà, de la solidarité apparemment favorisée par le dispositif romanesque. Encore une fois, ce motif du couple divisé se rencontre dès le premier tome qui s'intéresse de façon régulière aux réflexions de

¹⁰ Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, p. 178. Désormais abrégé en *M* suivi du numéro de la page.

Renata. Cette avocate s'oppose aux idées de son mari Claude. Ce dernier occupe une position de juge à laquelle Renata se refuse. L'opposition entre elle et son mari ne réside toutefois pas dans leur différente position de juristes, mais plutôt dans leurs opinions qui les séparent et que rappelle le dernier tome du cycle :

Renata était l'un de ces êtres que nul ne peut contrôler, si désinvolte dans son autonomie qu'elle eût échappé même à la surveillance de son nouveau jeune mari, Claude, un juge new-yorkais à qui elle s'opposait radicalement quant à la peine capitale, que Claude jugeait parfois nécessaire, ainsi la voyait-on souvent seule, même elle était éprise de son mari, peut-on vivre une passion que tout contredit, se demandait Mère, oui, comment y céder quand tout vous résiste¹¹

Dans l'un des jugements évoqués par la narration du roman *Soifs*, Claude condamne à la peine capitale un jeune homme afro-américain. Renata s'oppose clairement au jugement de son mari et à la peine de mort de façon plus générale. L'incipit du roman montre d'entrée de jeu que cette histoire de jugement divise les deux amants : « il y avait cela, qui était toujours au *milieu* de leur étreinte ou de leur colère, cela, cet événement qui, en apparence s'était déroulé loin d'eux, de leur vie, dans une chambre, une cellule où règneraient longtemps les vapeurs froides de l'enfer » (S, 13, je souligne). Tout au long du roman, Renata hésite à embrasser la profession de juge grâce à laquelle elle pourra pourtant lutter contre ce type de répression et où ses arguments seront mieux entendus par les instances législatives. Même si la voix de Renata est relayée par la narration tout comme celle de Claude, la lecture donne néanmoins l'impression que la narration accorde sa faveur aux idées soutenues par Renata. Pourquoi ? Cela tient peut-être à ce que le dispositif narratif proposé par le cycle *Soifs* refuse précisément de condamner, comme le fait le personnage de Claude. Par exemple, en nourrissant la mémoire de graves criminels comme la docteure nazie Herta Oberheuser (dans *Une réunion près de la mer*), la narration du cycle donne vie à des personnages que la société préfère sans doute oublier et voir disparaître. Par l'incorporation de personnages odieux, le dispositif active et force l'empathie des lecteurs et lectrices vis-à-vis de ces criminels, favorisant ainsi « la compassion comme valeur romanesque¹² » comme le dirait Michel Biron.

Le couple formé par Adrien et Suzanne incarne aussi une construction oxymorique tant le choc de leurs idées est manifeste, et ce, malgré leur union et leur amour

¹¹. Marie-Claire Blais, *Une réunion près de la mer*, Montréal, Boréal, 2018, p. 72-73. Désormais abrégé en RM suivi du numéro de la page.

¹². Michel Biron, « La compassion comme valeur romanesque », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010.

indéfectible. Leur opposition se montre particulièrement nette et irrévocable au moment où Suzanne, atteinte d'une leucémie, souhaite avoir recours au suicide assisté, afin de mettre un terme à sa vie comme à sa maladie. Adrien conteste farouchement cette idée jusqu'au moment de leurs adieux. Paradoxalement, c'est l'attachement d'Adrien pour Suzanne et l'amour qu'il lui porte qui incitent le mari à abandonner sa femme dans une clinique européenne, la laissant seule face à la mort. Les deux personnages ont une vision de la mort qui diverge et c'est ce qui provoque leur ultime querelle : « il est vrai que Suzanne, ne l'avait-elle pas expliqué à son mari maintes fois, avait la certitude que la mort n'existait pas, qu'il n'y avait aucune cessation de la vie, un départ vers de plus hautes sphères, disait-elle, mais aucune extinction qui fût définitive, théorie de l'espoir¹³ ». Cette perspective encourage sans contredit Suzanne à embrasser la fin de sa vie avec une plus grande liberté, mais aussi à considérer ce passage entre la vie et la mort à partir de l'idée hébraïque du « Daleth ». Le mot revient régulièrement au cours du cycle, notamment dans *Une réunion près de la mer* où la narration rappelle son sens : « et soudain il y avait eu ce mot, *Daleth*, la porte devant laquelle tous les vivants s'arrêtent, entendent leur respiration qui ne s'exhale plus de leur corps, entendent aussi l'arrêt du cœur et son cri mat » (RM, 98). Les vivants qui constatent que leur corps s'éteint se trouveraient ainsi dans un état limite, de transition, où ils sont à la fois vivants et déjà morts. Il est intéressant de rappeler ce concept qui obsède les personnages de Suzanne et d'Adrien, et qui fascine aussi le cycle. L'écriture montre régulièrement des oppositions, des antithèses, des compositions oxymoriques – on l'a vu – mais elle s'intéresse aussi de façon presque obsessionnelle à ces « seuils », ces espaces limitrophes, dont « Daleth » en ce sens est exemplaire.

En plus des couples formés de personnages se contredisant, on observe un phénomène semblable dans les duos familiaux – par opposition aux couples amoureux – comme ceux qu'incarnent par exemple Augustino et Mère, la jeune Lou et son père Ari, la jeune Mai et Daniel, ou encore Augustino et Daniel. Il semble en effet que le personnage d'Augustino représente une importante figure d'opposition dans ce cycle où les personnages, par leur nombre et par la considération que la narration leur réserve, choisissent le plus souvent d'envisager l'avenir avec espoir. Augustino embrasse plutôt un pessimisme qui se traduit notamment dans son livre au titre évocateur, *Lettre à des jeunes gens sans avenir*. Même si le cycle ne prend pas nécessairement parti dans cette lutte entre l'optimisme et le défaitisme, il apparaît singulier et significatif que la narration ne présente plus Augustino, sinon à travers la pensée des autres personnages. Plusieurs d'entre eux souhaitent le retrouver et le revoir, tout particulièrement son père Daniel.

¹³ Marie-Claire Blais, *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001, p. 228-229.

Ce dernier prend justement part à une conférence mondiale portant sur la paix, dans *Le festin au crépuscule*, dans le but plus au moins avoué d'y croiser son fils. Malgré son absence, Augustino et son pessimisme occupent une place importante dans le cycle, ce qui instaure un dialogue entre les idées contrastées des personnages. Sans parler de dialogisme, peut-on croire que les livres du cycle agissent comme ces couples et ces duos qui portent et unissent des thèses différentes et même opposées ?

Ces paires de personnages peuvent certainement représenter des constructions oxymoriques. Il apparaît toutefois plus intéressant encore de relever les personnages qui contiennent en eux-mêmes les contradictions, et qui incarnent peut-être encore mieux de tels dispositifs antithétiques par la simultanéité des oppositions qui les habitent. Ces personnages de contrastes sont en effet nombreux dans le cycle. Il faut entre autres penser aux enfants dont le sort et le destin les conduisent à vivre des expériences de l'âge adulte. Il semble que ces enfants adultes, ou ces enfants transposés dans des expériences d'un âge qui n'est pas le leur, sont des figures qui fascinent la narration. De ce nombre, on compte bien sûr Mai sur qui l'expérience adulte de la sexualité a été forcée par le viol qu'elle a subi alors qu'elle n'était alors qu'une jeune enfant (A, 120). On retient également le personnage de Jessica qui souhaite devenir la plus jeune pilote d'avion de l'Histoire, mais qui laisse à la fois son enfance et sa vie dans cette tentative extrême qui consiste à atteindre un record.

De façon similaire, on peut penser au petit Angel dont le sang est infecté et qui, pour cette raison, est expulsé de son école et renié par son père. Le garçon semble faire l'expérience de la mort à quelques reprises au cours du cycle, ce qui *a priori* ne devrait pas être le lot de l'enfance. À ce propos, quand Angel arrive aux Jardins des Acacias, il pose cette question qui rappelle que son état est atypique pour son jeune âge : « pourquoi suis-je le seul enfant ici¹⁴ ». Dans *Le festin au crépuscule*, Angel perd contact avec la réalité à plusieurs reprises, et il se trouve alors dans ce qu'il appelle « la galaxie » qui pique sa curiosité et bientôt l'obnubile. Ce qu'on devine être un avant-goût de la mort se montre ainsi à lui de façon assez positive. La narration décrit justement par un oxymore cette expérience de la mort, sinon cette courte période d'absence de vie : sa perte de conscience est pour lui « une inquiétante joie¹⁵ ». Ailleurs, dans le roman *Aux Jardins des Acacias*, la narration insinue encore plus clairement que l'enfant a un

¹⁴ Marie-Claire Blais, *Aux Jardins des Acacias*, Montréal, Boréal, 2014, p. 62. Désormais abrégé en JA suivi du numéro de la page.

¹⁵ Marie-Claire Blais, *Le festin au crépuscule*, Montréal, Boréal, 2015, p. 206. Désormais abrégé en FC suivi du numéro de la page

piéd dans la mort et un autre dans la vie. Le choix entre les deux réalités qui s'offrent à lui semble alors difficile pour le jeune garçon :

était-ce encore salubre, pensait Angel qui voyait sa vie menacée, censurée chaque jour par le mal, c'est ainsi que pendant ses évanouissements il faisait si bon quitter ce corps putride, oui, le quitter enfin, pour survoler les galaxies, pensait Angel, mais sa mère et les médecins Dieudonné et Lorraine le retenaient à eux, l'empêchaient de s'évader, toujours ils le ranimaient (JA, 83)

Le personnage d'Angel, cet enfant bien vivant qui fait pourtant l'expérience de la mort, illustre la construction oxymorique. Le personnage est en fait partagé entre deux états, ce qui le place *au seuil* de deux mondes.

Le personnage de Tammy, une amie de Mai, est présentée dans un état similaire à celui d'Angel. Depuis longtemps, la jeune fille est atteinte de troubles anorexiques, ce qui finit par la plonger dans un coma dont elle ne sortira pas. Encore une fois, la narration force en quelque sorte la compassion du lectorat vis-à-vis de ces enfants prêts à mourir, au seuil de la mort eux aussi, comme Suzanne aux portes de Daleth. Il importe par ailleurs de souligner l'extrême empathie qu'éprouve le personnage de Tammy pour des tueurs de masse. Avant d'être elle-même l'objet de la compassion des lectrices et lecteurs, elle montre, elle aussi, son intérêt pour des enfants tueurs. Sous la forme d'une quasi-prière, Tammy sanctifie ces figures que la société préférerait certainement oublier :

n'est-ce pas merveilleux, voici les photos de mes héros sur le mur, regarde, ce sont les héros de Columbine, ils portent des fusils, ils vont tuer et ils vont mourir en ce vingtième jour du mois d'avril, ils vont tuer des écolières comme nous, comme toi et moi, s'ils sont mes héros, c'est parce que personne n'a pitié d'eux, tu vois ce cercle de sang autour de leur visage, c'est moi qui l'ai peint, personne n'a pitié d'eux, puis ils vont retourner l'arme contre eux-mêmes, maman dit que c'est malsain, ces visages, ces photos, ces fusils sous le cercle rouge du sang qui sera versé le vingtième jour du mois d'avril, comme c'est malsain que je sois fascinée par eux, qu'ils sont atroces, voici leur visage, Éric et Dylan, mes héros qui n'ont personne là où ils sont partis, qui étaient des dieux, avant le jour de leur massacre (M, 242)

Il importe de retranscrire cet extrait dans toute sa longueur afin de s'imprégner d'une tonalité qui s'apparente à la prière, ce qu'induisent notamment les répétitions. Le syntagme « en ce vingtième jour », deux fois répété dans ce passage, ne rappelle-t-il pas la formule « en ce troisième jour, il est ressuscité des morts » du *credo* chrétien ? En tous les cas, le discours de Tammy cherche à glorifier ces meurtriers qu'elle présente

tantôt comme des « héros », tantôt comme des « dieux », et sur qui elle peint des « cercles rouges » qui font penser à des auréoles, confirmant de ce fait la sanctification des meurtriers.

Tammy, comme la narration, refuse d'oublier et de condamner franchement les auteurs de la fusillade de Columbine : « avant d'être des criminels, c'étaient des enfants » (M, 243). Ainsi, Tammy glorifie les deux parias dans une sorte de prière choquante, mais elle le fait pour ré-humaniser ceux que la société a déshumanisés. Les photos des tueurs sont par ailleurs « rapprochées » d'autres affiches dans la chambre de Tammy. La narration souligne le contraste : « et Mai vit qu'il y avait d'autres photos et images sur ces murs, dans la chambre de Tammy, moins obsédante et sinistres, des images presque douces, celle d'un léopard amur, d'un panda géant léchant son petit » (M, *idem*). Sur ces images qui présentent des animaux en voie de disparition, Tammy a inscrit : « qui nous adoptera » (M, 244). Par le rapprochement matérialisé des images des deux assassins et des photos d'animaux menacés, toutes réunies sur les mêmes murs de la même chambre, la narration invite à transposer la question posée au sujet des animaux : qui donc « adoptera » les criminels sinon le cycle et son écriture ?

Personnages, espaces et moments de transition. Quelques seuils.

Si le cycle représente plusieurs enfants qui vivent des expériences de la vie adulte et même de la mort, il semble que les romans se montrent également fascinés par des personnes qui ont une identité de genre fluide, c'est-à-dire qui répondent, à un moment, au genre masculin et, à un autre, au genre féminin. Souvent, il s'agit de personnages qui seraient en fait dans un processus de transition ou de changement de genre. Le personnage le plus exemplaire quant à cette double identité est sans contredit Victoire, qu'on rencontre pour la première fois à la fin du roman *Aux Jardins des Acacias*, transsexuelle, ancien soldat souvent récompensé pour son courage qui a toutefois été expulsée de l'armée à cause de la discrimination dont sa condition est l'objet. Le roman *Le festin au crépuscule* accorde d'ailleurs une place particulière aux personnages qui s'interrogent sur leur identité de genre. C'est le cas de Mick qui voue un culte à Michael Jackson, et de Lou qui adopte un look toujours plus androgyne au fil du roman : « [plus tard elle ressemblerait à Ingrid, que Lou aimait tant], sauf qu'elle serait un garçon, maman avait déjà un fils, Julien, que Lou aimait parce qu'il lui prêtait ses cravates, ses casquettes de marin, c'était le plus charmant des frères, Lou lui ressemblerait aussi plus tard, ainsi maman aurait deux fils » (FC, 264).

Les réflexions sur la fluidité des identités de genre amorcées par la narration invitent les personnages à repenser les catégories sociales étanches, notamment en s'intéressant à la langue qui calque, reconduit et encourage ces catégories. En réponse à la fluidité des genres mise de l'avant par la narration, il semble que le cycle appelle une langue plus souple qui correspondrait mieux à la réalité de personnages *queer*. Cette idée est défendue par Léo et Alex, deux autres personnages à l'identité ambiguë :

Léonie et Alexandra, ces filles dont le langage était saugrenu, pensait Petites Cendres, avaient une confiance illimitée en un avenir où les appellations, les mots dénonciateurs et accusateurs n'existeraient plus, car ces désignations avaient souvent un ton religieux et moral qui divisait, écartait, disaient-elles, cela se passerait bien sûr de leur vivant, disaient-elles, mais pas demain, dans une trentaine d'années peut-être ou davantage, on aurait une tout autre façon de vivre et les mots ne seraient plus les mêmes, l'idée révolutionnaire bien que saugrenue de ces filles, c'est qu'on vivrait alors en une époque nouvelle et aux mots renouvelés, on vivrait sous le Règne de la Poésie, dans l'abolition des appellations destructrices ou défaitistes, racistes ou sexistes, non, toutes ces sottises seraient finies, disaient-elles, oui, ce serait la fin des espèces séparées et tous seraient réunis par la neutralité poétique des mots ne contenant ni jugement ni haine (JA, 203-204)

Cette citation n'invite-t-elle pas à croire que le langage et la forme du cycle romanesque *Soifs* participent déjà à constituer cet idéal d'une langue à la fois poétique et inclusive ? Ainsi se trouverait confirmée l'hypothèse présentée au début de cette lecture, celle qui voudrait que l'univers créé par Marie-Claire Blais est moins dans l'attente d'une « politique à venir » qu'il n'incarne déjà, du moins dans sa forme poétique et dans son dispositif singulier, un idéal moral, voire politique et philosophique.

On serait également tenté de croire que les espaces mis en œuvre par le cycle, comme le bar de travestis le Saloon Porte du baiser, ou encore la résidence les Jardins des Acacias, représentent des lieux neutres et sécuritaires, permettant précisément la fluidité des genres, et même la mobilité sociale. En ce sens, le Saloon, qui incarne certainement cet espace neutre et inclusif valorisé par le cycle, répond assez bien à l'idée de « carnaval » qu'a théorisé Mikhaïl Bakhtine :

À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances

et des renouveaux¹⁶.

La microsociété constituée par Yinn et qui gravite autour du Saloon s'oppose en effet à une « vérité dominante » et à un « régime » social déjà existant. On pourrait défendre l'idée que la société du Saloon met en place un système contre – sinon *en dehors* – du patriarcat dominant la société actuelle. Cet espace, ce *safe space*, illustre de façon exemplaire l'idéal moral du cycle. De fait, l'écriture montre une microsociété en avance sur son temps, qui représente déjà cet avenir ouvert et inclusif rêvé par Léo et Alex. Les personnages du cycle se situeraient bel et bien au seuil, au début de cette « fête du temps, celle du devenir ».

L'écriture des romans *Soifs* célébrerait donc des personnages qui vivent un processus de transition, ou qui sont frappés d'ambivalence, ce qui les place, de fait, en dehors d'une société régulée et normée. Le cycle serait finalement un lieu qui agirait exactement comme le Saloon ou comme le Jardin des Acacias, accueillant ceux et celles qui sont relégués aux marges de la société, et qui sont, pour ainsi dire, « les victimes » du régime social dominant. Cela dit, la narration de *Soifs* ne s'intéresse pas seulement aux « victimes » de ce système, mais elle cherche aussi à comprendre ce qui pousse les « bourreaux » à agir de la sorte. On a déjà relevé l'intérêt que porte le dernier tome du cycle à la docteure nazie, Herta Oberheuser, mais il faut aussi rappeler la place centrale occupée par le personnage du Jeune Homme dans *Des chants pour Angel*, auteur d'une tuerie de masse dans une église fréquentée par des Afro-Américains. La narration suit la pensée de ce personnage profondément raciste et xénophobe, et tente ainsi de comprendre le raisonnement qui sous-tend un acte apparemment irrationnel. Sans justifier ses actions « monstrueuses », la narration s'efforce ainsi d'insuffler un peu d'humanité à ce personnage, en lui attribuant entre autres une personnalité et une histoire. Ce qu'il importe toutefois de mettre en lumière, c'est la marginalité de ce garçon qui, à l'instar des quelques autres personnages du cycle, est bien sûr exclu de la société, et lui aussi en attente d'une « condition » nouvelle. Longtemps dans l'ambivalence, le Jeune Homme attend sa sentence, ne sachant pas ce que lui réserve demain ; la promesse de vivre ou celle de mourir. Il n'est pas réellement de répit possible pour lui, pas même dans la curieuse cour des prisonniers qui symbolise bien cette ambivalence contraignante et étouffante : « le Jeune Homme déambulait avec maladresse dans sa cour de jeu, c'était comme l'avait décrit l'aumônier une cour assez ample encerclée de murs de ciment, sans fenêtre, [...] il se mit à tourner en rond,

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, tr. fr. Andrée Rebel, Paris, Gallimard, 1970.

sous l'éclairage blafard qui venait du plafond de la cour¹⁷». Même à l'extérieur, dans la « cour », le prisonnier est coincé à l'intérieur. En prison, le personnage du Jeune Homme se situe par ailleurs dans un espace limite : aux marges de la société, et dans un microcosme parallèle. Le « Couloir de la mort » que la narration décrit longuement, où les prisonniers attendent la peine capitale, illustre bien l'obsession du cycle pour les états de transition, de même que pour les lieux de passage. Il n'est sans doute pas innocent que la narration mentionne régulièrement l'heure des mises à mort qui se déroulent systématiquement à minuit. À la condition limite que vivent les prisonniers (entre la vie et la mort), et au seuil que représente le centre de détention (à la fois hors de la société, mais pris en charge par elle) s'ajoute un moment limite (entre la fin d'un jour et le début d'un autre).

Cet attrait du cycle pour les seuils, pour les lieux de transition, n'est pas sans rappeler l'intérêt que l'auteur et philosophe Walter Benjamin a voué à ce type d'espace. Plus encore qu'un simple intérêt pour ces limites, où l'on est dans un lieu et déjà dans un autre, Benjamin se montre fasciné par la technologie et par l'époque surtout qui permet de créer ces espaces seuils, notamment dans son livre sur les « Passages de Paris ». Dans ce texte, il traite des rues et des ruelles recouvertes de verrières qui protègent leurs usagers des intempéries en même temps qu'elles les exposent à l'extérieur. On est à la fois dedans et dehors, un peu comme le Jeune Homme lorsqu'il se trouve dans la cour. Mais Benjamin se montre surtout fasciné par les avancées technologiques qui sont mises au profit de l'art et du marché industriel :

La plupart des passages parisiens sont nés dans les quinze années qui ont suivi 1822. La première condition de leur apparition est la haute conjoncture du commerce des textiles. Les « magasins de nouveautés », les premiers établissements où d'importantes quantités de marchandises sont entreposées sur place, commencent à voir le jour. Ce sont les précurseurs des grands magasins. [...]. Les passages sont au centre du commerce de luxe. Dans leur décoration, l'art se met au service du marchand¹⁸.

Benjamin pointe ici une sorte de contradiction propre au XIX^e siècle : l'art qui revendique son autonomie se met malgré tout au service de la bourgeoisie montante et de la société mercantile qui se développe alors. L'auteur-penseur laisse également entendre que l'art, comme l'architecture, bien qu'elle revendique son indépendance, se plie malgré tout à l'industrialisation de la société. L'art sert le marché, mais l'art grandit aussi grâce

¹⁷ Marie-Claire Blais, *Des chants pour Angel*, Montréal, Boréal, 2017, p. 167-169.

¹⁸ Walter Benjamin, « Paris capitale du XIX^e siècle », dans *Œuvres. III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 44-45.

aux avancées technologiques permises par ce marché. Benjamin, tout comme le cycle *Soifs*, refuse donc les catégories étanches et les oppositions trop nettes. Il apparaît par ailleurs intéressant de relever la similarité entre les passages parisiens de Benjamin et l'aéroport, lieu important dans le roman *Le jeune homme sans avenir*. La narration insiste pour montrer que cet espace est formé de grandes vitres qui donnent l'illusion d'être à l'extérieur, au bord de la mer. Pourtant, le personnage de la fumeuse qui se sent prise au piège, obnubilée par les cigarettes qu'elle ne peut pas fumer, ne cesse de rappeler que les usagers de l'aéroport sont bel et bien à l'intérieur et qu'ils ne peuvent en sortir. Par ailleurs, ils sont eux aussi en transition. À la fois dehors et dedans, ils se trouvent entre une destination et une autre : « il est vrai que de tels retards sont singuliers, mais un voyageur en prend l'habitude et ne prévoit plus quand il part ou quand il arrive, il flotte entre deux destinations¹⁹ ».

Le personnage de Daniel, coincé à l'aéroport, utilise régulièrement son ordinateur afin d'entrer en communication avec les autres personnages du roman. Bien qu'il soit isolé, il se rapproche des membres de sa famille avec qui il peut discuter grâce aux outils informatiques. Les avancées technologiques semblent fasciner le cycle, et il me paraît précieux que ce tome, qui se déroule essentiellement dans un lieu de transition comme l'aéroport, prête une attention particulière à la transition technologique. Ce roman, comme Benjamin, s'intéresse, il me semble, à la jonction entre les différentes époques. L'aéroport symbolise sans doute ce passage d'une époque à une autre, et pas seulement le passage entre deux destinations. Une telle idée se lit également chez Benjamin alors qu'il commente la poésie de Baudelaire qui illustre selon lui l'esprit de la ville parisienne du XIX^e siècle :

Mais c'est précisément la modernité qui invoque toujours l'histoire la plus ancienne. Elle le fait ici à travers l'ambiguïté qui caractérise les rapports sociaux de cette époque [de la modernité]. L'ambiguïté est l'image visible de la dialectique, la loi de la dialectique au repos. Ce repos est utopie, et l'image dialectique, par conséquent, image de rêve. C'est une telle image qu'offre la marchandise dans sa réalité première : comme fétiche. C'est une telle image qu'offrent les passages, à la fois maison et rue. C'est une telle image qu'offre la prostituée, à la fois vendeuse et marchandise²⁰.

De nouveau, l'idée proposée ici par Benjamin rejoint assez directement celles qu'on rencontre chez Marie-Claire Blais. Les deux auteurs, malgré les années qui les séparent, défendent tous les deux un idéal d'ambiguïté, d'ouverture, et finalement,

¹⁹. Marie-Claire Blais, *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 2012, p. 190.

²⁰. Walter Benjamin, « Paris capitale du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 60.

de correspondance entre ce qui apparaît désuni et désolidarisé.

Il apparaît d'ailleurs assez significatif que Benjamin qui naît en 1892 et qui se suicide en 1940 pendant la guerre – à la frontière espagnole, un nouveau seuil ! – soit si intéressé par le Paris du XIX^e siècle qu'il n'a pas connu. Il y consacre une partie de son œuvre, et il semble que l'étude qu'il fait du XIX^e siècle français correspond assez bien aux observations du cycle *Soifs* sur le contexte contemporain de la mondialisation. Les deux auteurs se penchent en fait sur des périodes de crise ou de transition. François Hartog parlerait de passage entre deux « régimes d'historicité²¹ ». Les années qui intéressent Benjamin sont en effet les décennies postrévolutionnaires qui bouleversent considérablement la société française et il est sans doute possible d'observer un phénomène similaire dans le cycle *Soifs*, fasciné qu'il est par la transition que rencontre le monde contemporain, notamment en ce qui a trait aux technologies, mais aussi – et surtout – aux questions de genre, aux questions raciales, et quant aux dynamiques mondiales des frontières. C'est peut-être pour cette raison que les personnages traversés par des contradictions et par des oppositions sont aussi présents dans le cycle. En ce sens, il s'agit peut-être moins de personnages oxymoriques que de personnages qui incarnent des processus de transitions, reflétant de ce fait le monde contemporain dans lequel ils évoluent. Le personnage de Victoire incarne, mieux qu'aucun autre, ce monde en transition. C'est d'ailleurs ainsi que Petites Cendres perçoit Victoire :

et Petites Cendres avait pensé lui aussi que ce baiser de Victoire sur la joue de Yinn, que ce geste confirmait l'espoir d'une ouverture sur l'avenir, que même si les peuplades tribales retombaient dans les plus infâmes barbaries, pendant ce temps d'autres femmes, d'autres hommes, d'autres enfants évoluaient, la militante Victoire était la figure de cette évolution, de cette transfiguration de l'avenir (FC, 219)

Quelques pages avant, Victoire annonce : « nous sommes à une ère de transition et de bouleversements où tout doit changer, dit Victoire, où tout change, répéta Victoire » (FC, 100). Dans cette répétition où Victoire se reprend, il semble clair que le « changement » n'est pas seulement à venir (tout doit changer), mais que l'univers romanesque, comme l'époque contemporaine, est déjà dans un processus du changement que signale le présent de l'indicatif (tout change). Selon le cycle, le contemporain serait peut-être arrivé – de nouveau – à ce qui commence.

²¹. Voir François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

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*¹ 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 bilan², 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

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

² Il partage cette dimension récapitulative, dans une certaine mesure et à des degrés divers, avec tout le cycle. Les romans *Augustino et le chœur 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^e 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 référence³ », 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

³ 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 divisions⁴, 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 discours⁵ » 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 autres⁶. 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 auteur⁷ ». 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 transmission⁸ ». 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 matrice⁹ » sont primordiales dans la composition des livres fantasmatiques.

Comment interpréter cette rencontre, cette réunion, apparemment nécessaire

⁴ 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 leitmotivs, d'autres se produisent dans l'ellipse entre deux tomes).

⁵ Michel Foucault, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

⁶ 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.

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

⁸ *Ibid.*, p.11.

⁹ *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 « continuum¹⁰ » s'apparentant à un « fleuve de mots¹¹ », sa « coulée narrative¹² », 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 politique¹³ », souvent commentée par la critique.

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

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

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

¹³. 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*¹⁴. 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 Lionel 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 lecteurs¹⁵ ». *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 « publication¹⁶ » 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

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

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

¹⁶. 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)¹⁷ : « 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

¹⁷ 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 vie¹⁸ ». Même si, sur le plan éditorial, au moins deux¹⁹ 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

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

¹⁹ 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 époque²⁰, *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 parallélipède qui l'enferme²¹ », pour reprendre une expression de Michel Foucault. Du point de vue de

²⁰. *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.

²¹. « 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 parallélipède 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 *performs* 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 relais²² ». 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)²³ ». 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

²². Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 621.

²³. *Ibid.*, p. 630.

à imaginer la littérature en l'absence de livre, c'est-à-dire séparée du média dont elle est parfois indistincte²⁴. 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

²⁴. 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 discours²⁵ ». 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 livre²⁶ ». 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 »

²⁵ 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.

²⁶ 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 récapitulations²⁷, 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

²⁷ 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 totalité²⁸ ». En dévoilant une

²⁸ 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"²⁹ » 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 collective³⁰ ». 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 monde³¹ » ne se résout dans l'écriture « au sein d'une forme déterminée par la visée d'une représentation de la totalité³² ». 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, avoir-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 Jérémie 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

²⁹. *Ibid.*, p. 70.

³⁰. *Ibid.*, p. 214.

³¹. *Ibid.*, p. 6.

³². *Ibid.*, p. 69.

uniforme « conscience universelle³³ » qui serait « derrière³⁴ » toutes les voix des romans. La plupart des personnages sont bien, par moments, « dépositaires d'une connaissance qui dépasse les possibilités de leur individualité propre³⁵ », mais réifier ce dépassement en un « espace » donnant accès à une seule et même « conscience partagée³⁶ » 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 mémoire³⁷ ». 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 venir³⁸ ». *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

³³. Nathalie Roy, *Ibid.*, p. 221.

³⁴. 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.

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

³⁶. *Idem.*

³⁷. 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.

³⁸. 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 supérieure³⁹ » 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

³⁹. 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 Fantastique 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^e siècle et leurs poursuites dans le XXI^e, 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-même⁴⁰, 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

⁴⁰ 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'émotions, 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 *rétroprojective* 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 « avènements 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 Nombre⁴¹ 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 centripète⁴² ». 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 redéfinit⁴³ ». Dans la multitude « l'Un n'est plus une promesse, mais une prémisses⁴⁴ », 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

⁴¹. Traduction inexacte de l'italien *molti*, « les nombreux ».

⁴². 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.

⁴³. *Ibid.*, p. 13.

⁴⁴. *Idem.*

conclusif, soit la base qui autorise la différenciation⁴⁵ ». 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 quelconque⁴⁶.

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 coexistence⁴⁷ » 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 sphères⁴⁸ ». *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

⁴⁵. *Idem.*, je souligne.

⁴⁶. 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^e siècle », 1990, p. 25.

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

⁴⁸. 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 ancienne⁴⁹ », Nathalie Roy parle plutôt du « caractère accessoire des particularités de chacun⁵⁰ » et Michel Biron remarque qu'« aucun [personnage] n'a droit à un statut qui le singulariserait radicalement des autres⁵¹ ».

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

⁴⁹. 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).

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

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

que de s'imposer avec évidence⁵² », 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 humanité⁵³ ». 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 identitaire⁵⁴ » : « 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

⁵² 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.

⁵³ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁴ 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 réaliser⁵⁵ ». 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 roman⁵⁶ ? 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*

⁵⁵. Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁶. 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 prémisses ». 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 prémisses, 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 tableau⁵⁷ ».

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

Bibliographie

ŒUVRES ÉTUDIÉES

BLAIS, Marie-Claire. *Soifs*, Montréal, Boréal-Compact, 2003 [1995].

BLAIS, Marie-Claire. *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001.

BLAIS, Marie-Claire. *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005.

BLAIS, Marie-Claire. *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008.

BLAIS, Marie-Claire. *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010.

BLAIS, Marie-Claire. *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 2012.

BLAIS, Marie-Claire. *Aux Jardins des Acacias*, Montréal, Boréal, 2014.

BLAIS, Marie-Claire. *Le festin au crépuscule*, Montréal, Boréal, 2015.

BLAIS, Marie-Claire. *Des chants pour Angel*, Montréal, Boréal, 2017.

BLAIS, Marie-Claire. *Une réunion près de la mer*, Montréal, Boréal, 2018.

TEXTES CRITIQUES SUR *SOIFS*

BIRON, Michel. « La compassion comme valeur romanesque », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 27-39.

BIRON, Michel. « Un gigantesque roman-poème », *Lettres québécoises*, n° 169, mars 2018, p. 21-22.

CLICHE, Anne et Nathalie ROY. « Marie-Claire Blais : poétique de la voix », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 9-13.

GOULD, Karen L. « La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », *Études littéraires*, vol. XXXI, n°2, hiver 1999, p. 71-82.

HUGLO, Marie-Pascale. « Émergences : mémoire et apparition dans *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 45-55.

INKEL, Stéphane. « Mémoire du présent. Double dette et forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, automne 2011, p. 87-98.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « 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.

PICH PONCE, Eva. « La Belle Bête de la littérature contemporaine : la présence de l'animal dans les romans de Marie-Claire Blais », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 36, n° 1, janvier 2011, p. 204-222.

ROY, Nathalie. « 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.

ROY, Nathalie. « La caractérisation de l'espace dans *Soifs* : considérations sur les valeurs mythiques du décor romanesque », dans Jacqueline Ricouart et Rosanna Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2008, p. 90-107.

ROY, Nathalie. « Narration et traitement des personnages. Du visible à l'"espace derrière" dans le cycle *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 99-112.

TEXTES THÉORIQUES ET CRITIQUES

Études sur la performativité

BENEVENTI, Dominic A., CALDERÓN, Jorge et Margery FEE. « Frontières queers. Hétérotopies, lieux/non-lieux et espaces frontaliers », *Canadian Literature*, n° 224, printemps 2015, p. 6-15.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, tr. fr. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2010 [1990].

BUTLER, Judith. *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, tr. fr. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2017 [1997].

BUTLER, Judith. « Performativity, Precarity And Sexual Politics », *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, n° 3, 2009, p. i-xiii.

FOUCAULT, Michel. « Espaces autres », *Dits et Écrits*, t. II, Paris, Gallimard, 2001 [1967], p. 1571-1581.

HALPERIN, David. *Saint Foucault*, Paris, EPEL, 2000 [1995].

KOSOFKY SEDGWICK, Eve. « Shame, Theatricality, and Queer Performativity », *GLQ. A Journal of Lesbian and Gay Studies*, n° 1, automne 1993, p. 1-16.

KOSOFKI SEDGWICK, Eve. « Construire des significations queer », dans Didier ERIBON (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, p. 109-116.

KOSOFKI SEDGWICK, Eve. « Shame, Theatricality, and Queer Performativity. Henry James's The Art of the Novel », *Touching Feeling*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 35-65.

Études sur l'écriture des lieux

CAUQUELIN, Anne. *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

CAUQUELIN, Anne. *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

COLLOT, Michel. « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, vol. XV, n° 3, 1986, p. 211-217.

DE CERTEAU, Michel. « Pratiques de l'espace », dans *L'invention du quotidien 1, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 139-191.

DESROCHERS, Jean-Simon. « Le jardin comme post-paysage et projection imaginée », dans *Projets de paysage*, http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_comme_post_paysage_et_projection_imaginee.

DOYON-GOSSELIN, Benoît et David BÉLANGER. « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », *temps zéro*, <http://tempszero.contemporain.info/document956B>

LAÏDI, Zaki. « La mondialisation comme phénoménologie du monde », dans *Revue Projet*, <https://www.revue-projet.com/articles/la-mondialisation-comme-phenomenologie-du-monde/>

MORICONI-EBRARD, François. « Ville mondiale », dans Jacques Levy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 992.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine : Avant-propos et notes pour un état présent », dans *temps zéro*, <http://tempszero.contemporain.info/document974>

RAVINDRANATHAN, Thangam. *Là où je ne suis pas. Récits de déviation*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2012.

TAYLOR, Peter J. « La régionalité dans le réseau des villes mondiales », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. III, n°181, 2004, p. 401-415.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, 311 p.

Études sur l'animal et le monstre

ADAM, Christophe. « Le *Journal* d'Eric-Emmanuel Schmitt : traiter le monstre et se faire traiter de monstre », *Psychiatrie et violence*, vol. 9, n° 1, 2009, <https://doi.org/10.7202/038872ar>.

ARCOS-PALMA, Ricardo. « Vers une petite histoire de l'animalité », *Inter*, n° 113, hiver 2013, p. 3-5.

BONNY, Yves. « Un objet bien singulier ! », *Cahiers de recherche sociologique*, n° 59-60, 2015, p. 17-30, <https://doi.org/10.7202/1036783ar>.

VAN MONTFRANS, Manet. « Dogvilles : Jean Rolin sur les traces de chiens errants » dans Freyermuth, Sylvie, Bonnot, Jean-François et Timo Öbergöker (dir.). *Ville infectée, ville déshumanisée*, PIE Peter Lang S.A., Bruxelles, 2014, p.139-152.

SYLVESTRE, Marie-Ève. « La responsabilité du contrevenant rationnel et du contrevenant monstre dans le contexte de la lutte aux incivilités : entre opposition, convergence et complémentarité », dans Vacheret, Marion, et al., Montréal, *Actes de colloque. Le Pénal aujourd'hui : pérennité ou mutations*, Centre international de criminologie comparée, 2008, <https://www.erudit.org/fr/livres/hors-collection/actes-colloque-international-penal-aujourd'hui-perennite-ou-mutations--978-2-922137-25-5/000253co.pdf>

Théorie littéraire

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Traduire, écrire, lire », 1970 [1965].

CULLER, Jonathan. *Théorie littéraire*, tr. fr. Anne Birien, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2016.

HUGLO, Marie-Pascale. « L'art d'enchaîner : La fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, vol. 34, n°s 2-3, 2006, p.127-37, <https://doi.org/10.7202/014271ar>.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle. « Le syndrome de la fin », *Voix et Images*, vol. 33, n° 2, hiver 2008, p. 144-149.

RAULT, Julien. « Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité », *Littératures*, n° 72, juin 2015, p. 67-83.

REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique. Théorie et pratique*, Paris, Presses universitaires de France, 2013.

ROSENTHAL, Olivia et Lionel RUFFEL. « La littérature hors du livre. Introduction », *Littérature*, n° 160, 2010, p. 3-13.

SCHNYDER, Peter et Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE. « Les dits du non-dit », dans *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 11-27.

Autres références

AGAMBEN, Giorgio. *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, tr. fr. Marilène Raiola, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1990.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?*, tr. fr. Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2008.

BENJAMIN, Walter. « Paris capitale du XIX^e siècle », dans *Œuvres. III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 44-66.

BLANCHOT, Maurice. *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

CHARTIER, Roger. *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel Histoire », 1996.

CHARTIER, Roger. « Qu'est-ce qu'un livre ? Métaphores anciennes, concepts des lumières et réalités numériques », *Le français aujourd'hui*, vol. 3, n° 178, 2012/2013, p. 11-26.

DELVAUX, Martine. *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, nouvelle édition revue et augmentée, Montréal, Les Éditions du Remue-Ménage, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009 [1975].

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

HAMEL, Jean-François. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006.

HARTOG, François. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

VIRNO, Paolo. *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaine*, trad. fr. Véronique Dassas, Nîmes & Montréal, L'éclat & Conjonctures, 2002.

Collaborateurs / collaboratrices

Julien Alarie est étudiant de 3^e cycle au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal ; il s'intéresse à la littérature contemporaine et à ses manifestations romanesques, intermédiaires et numériques. Sa thèse de doctorat visera à rendre compte des excentrement géographiques dans un certain nombre de récits publiés en France depuis 2005. Il a publié « La structure familiale comme rempart : entrée et sortie de l'ironie dans *Les maisons* de Fanny Britt », *Voix et Images*, n° 131, avril 2019, p. 83-100.

Camille Anctil-Raymond est candidate à la maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal. Dirigé par Andrea Oberhuber, son projet de mémoire porte sur les stratégies de resignification de l'injure à l'œuvre dans la poésie de Catherine Lalonde, Chloé Savoie-Bernard et Josée Yvon.

Michaël Blais, originaire de Sherbrooke, poursuit actuellement des études de troisième cycle à l'Université de Montréal. Sa thèse interroge les usages de la mémoire et de l'Histoire dans quelques fictions québécoises contemporaines. Auparavant, il a complété une maîtrise à l'Université McGill où il s'est notamment intéressé aux Mémoires écrits par des acteurs et des actrices de la fin du XVIII^e siècle.

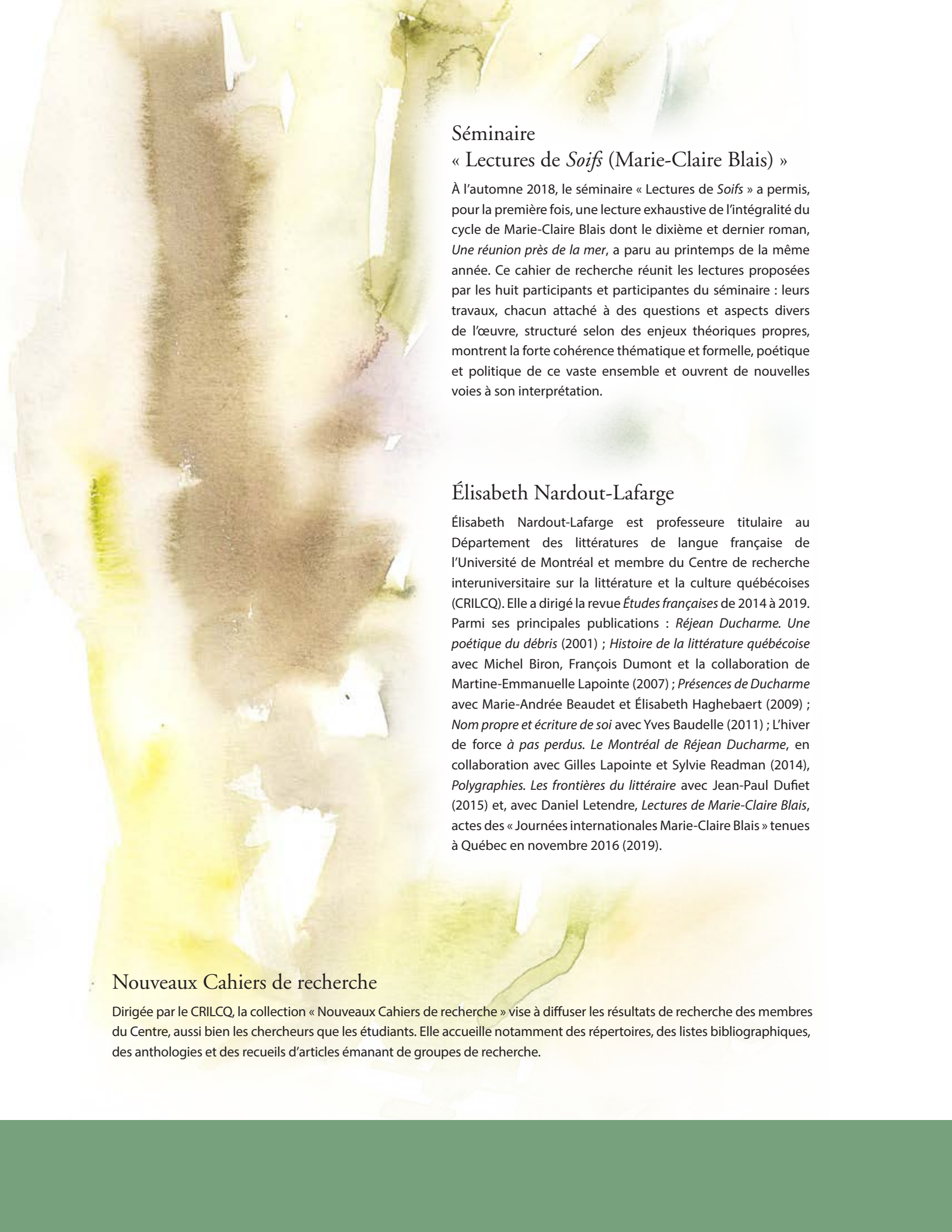
Kevin Lambert est écrivain (*Tu aimeras ce que tu as tué*, Héliotrope, 2017 ; *Querelle de Roberval*, Héliotrope, 2018) et candidat au doctorat en littératures de langue française à l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la création littéraire, l'histoire du livre et les théories queer dans la littérature contemporaine française et québécoise (Hélène Cixous, Marie-Claire Blais, Victor-Lévy Beaulieu) et dans la littérature française du XIX^e siècle (Mallarmé, Lautréamont). Il a déposé en 2017 un mémoire de maîtrise en recherche-crédation intitulé *Par-delà tous les genres : queering Victor-Lévy Beaulieu* suivi de *Querelle de Roberval* (roman).

Rachel LaRoche est étudiante à la maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal, sous la direction de Martine-Emmanuelle Lapointe. Elle s'intéresse au roman québécois contemporain, et son mémoire portera plus précisément sur l'écriture du voyage et la représentation de l'espace dans les romans *Document 1* de François Blais et *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner.

Sophie Marcotte est étudiante à la maîtrise en littératures de langue française volet recherche-crédation à l'Université de Montréal. Son mémoire de maîtrise s'intitule « Étude de la post-mémoire dans *La Femme qui fuit* d'Anaïs Barbeau-Lavalette, suivi de *Te retrouver* ». Ex-journaliste, elle a publié quotidiennement dans un journal régional de l'Outaouais. Elle a aussi publié quelques textes littéraires dans les revues *NYX* et *Caractère*.

Eugénie Matthey-Jonais poursuit une maîtrise en littératures de langue française à l'Université de Montréal sous la direction de Catherine Mavrikakis et de Marcello Vitali-Rosati. Elle s'intéresse aux rapports entre littérature, esthétique et politique. Son mémoire porte sur la notion de souveraineté du littéraire dans l'œuvre de Marguerite Duras.

Leah Sandner est étudiante de 2^e cycle au département des littératures de langue française de l'Université de Montréal. Elle prépare, sous la direction de Martine-Emmanuelle Lapointe, un mémoire intitulé *L'imaginaire américain dans trois écrits québécois contemporains*.



Séminaire

« Lectures de *Soifs* (Marie-Claire Blais) »

À l'automne 2018, le séminaire « Lectures de *Soifs* » a permis, pour la première fois, une lecture exhaustive de l'intégralité du cycle de Marie-Claire Blais dont le dixième et dernier roman, *Une réunion près de la mer*, a paru au printemps de la même année. Ce cahier de recherche réunit les lectures proposées par les huit participants et participantes du séminaire : leurs travaux, chacun attaché à des questions et aspects divers de l'œuvre, structuré selon des enjeux théoriques propres, montrent la forte cohérence thématique et formelle, poétique et politique de ce vaste ensemble et ouvrent de nouvelles voies à son interprétation.

Élisabeth Nardout-Lafarge

Élisabeth Nardout-Lafarge est professeure titulaire au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Elle a dirigé la revue *Études françaises* de 2014 à 2019. Parmi ses principales publications : *Réjean Ducharme. Une poétique du débris* (2001) ; *Histoire de la littérature québécoise* avec Michel Biron, François Dumont et la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe (2007) ; *Présences de Ducharme* avec Marie-Andrée Beaudet et Élisabeth Haghebaert (2009) ; *Nom propre et écriture de soi* avec Yves Baudelle (2011) ; *L'hiver de force à pas perdus. Le Montréal de Réjean Ducharme*, en collaboration avec Gilles Lapointe et Sylvie Readman (2014), *Polygraphies. Les frontières du littéraire* avec Jean-Paul Dufiet (2015) et, avec Daniel Letendre, *Lectures de Marie-Claire Blais*, actes des « Journées internationales Marie-Claire Blais » tenues à Québec en novembre 2016 (2019).

Nouveaux Cahiers de recherche

Dirigée par le CRILCQ, la collection « Nouveaux Cahiers de recherche » vise à diffuser les résultats de recherche des membres du Centre, aussi bien les chercheurs que les étudiants. Elle accueille notamment des répertoires, des listes bibliographiques, des anthologies et des recueils d'articles émanant de groupes de recherche.