

B10.T7673

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA FRANCESA I ITALIANA
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA



Les Espaces de l'Identité et de la
Multiculturalité dans l'Œuvre Romanesque de
Marie-Claire Blais

Tesis Doctoral

Presentada por: Eva Pich Ponce

Dirigida por: Dr. Elena Real Ramos y Dr. Claude Benoit Morinière

Valencia, 2010

UMI Number: U607587

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607587

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

b 21471745
i 2293909X

CB 0002179966

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement toutes les personnes qui m'ont aidée et soutenue tout au long de ce travail.

En premier lieu, je voudrais remercier Elena Real d'avoir accepté de diriger cette étude, et d'avoir lu et relu mes recherches avec autant de disponibilité, d'intérêt et d'attention jusqu'au moment où un cancer l'a emportée, en moins d'un mois. Je tiens à la remercier pour sa confiance, son soutien, ses bons conseils, et surtout pour m'avoir encouragée à travailler dans la recherche littéraire pendant toutes ces années. Je garde le souvenir de ses enseignements, son enthousiasme, sa professionnalité, sa générosité, sa bonne humeur. Sa mort a constitué une perte humaine et intellectuelle irréparable et je me souviendrai toujours d'elle avec admiration, reconnaissance et avec une grande tendresse.

Je voudrais aussi remercier Claude Benoit, qui a eu la gentillesse de poursuivre la direction de cette thèse et sans qui ce travail n'aurait pas vu le jour. Je lui suis très reconnaissante pour ses conseils, ses lectures minutieuses, ses mots d'encouragement lors des moments difficiles. Ses réflexions et sa disponibilité m'ont permis de mener ce projet à bout.

Je tiens par ailleurs à remercier tout spécialement les membres du jury pour la lecture de cette thèse, ainsi que pour leurs remarques, qui me permettront d'aller de l'avant.

Merci aussi aux membres du département de Philologie Française et Italienne de l'Université de Valencia qui m'ont accueillie entre eux et qui m'ont toujours soutenue et encouragée. Je remercie également Carme Manuel, du Département de Philologie Anglaise et Allemande qui a été témoin de mes premiers pas dans la littérature canadienne, et qui m'a toujours appuyée.

Je voudrais exprimer toute ma reconnaissance à Marie-Claire Blais, qui a eu la gentillesse de répondre à mes questions. Toute ma gratitude va aussi aux personnes du CRILCQ de l'Université de Montréal, et notamment à Patrick Poirier, Élisabeth Nardout-Lafarge et Pierre Nepveu. Merci pour toute leur aide et leur soutien

pendant mon séjour à Montréal. Les conversations avec Pierre Popovic, Louise Dupré et Jane Moss ont également enrichi mes recherches et je les remercie de tout mon cœur.

Un grand merci à toute l'aide fournie par l'Association Internationale des Études Québécoises et par l'Asociación Española de Estudios Canadienses. Je ne pourrai oublier la gentillesse de Robert Laliberté et de Marisa Cales. Mes plus vifs remerciements aussi à Annick Englebert et à Madeleine Frédéric, de l'Université Libre de Bruxelles.

La réalisation de ce travail n'aurait sans doute pas été possible sans l'aide et le soutien de ma famille et de mes amis. Je voudrais les remercier pour leur présence tout au long de l'élaboration de cette étude.

Finalement, je tiens également à remercier le Ministerio Español de Educación y Ciencia qui m'a décerné la bourse de recherche FPU pour la réalisation de cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières	1
1. Introducción (español)	7
1. Introduction	17
2. Présentation de l’auteure	27
2.1. Marie-Claire Blais : Sa vie, son œuvre.....	29
2.2. La trajectoire littéraire de l’écrivain et son contexte.....	35
2.2.1. Société et littérature.....	35
2.2.2. La trajectoire romanesque de Marie-Claire Blais.....	42
2.2.3. La trame romanesque.....	47
2.2.3.1. <i>La Belle Bête</i> (1959).....	47
2.2.3.2. <i>Une Saison dans la Vie d’Emmanuel</i> (1965).....	49
2.2.3.3. <i>Manuscrits de Pauline Archange</i> (1968).....	50
2.2.3.4. <i>Un Joualonnais sa Joualonie</i> (1973).....	52
2.2.3.5. <i>Une Liaison Parisienne</i> (1975).....	53
2.2.3.6. <i>Le Sourd dans la Ville</i> (1979).....	53
2.2.3.7. <i>Visions d’Anna</i> (1982).....	54
2.2.3.8. <i>Soifs</i> (1995).....	55
3. Enrichissement progressif de la structure	57
3.1. Les romans de jeunesse de Marie-Claire Blais.....	59
3.2. <i>Un Joualonnais sa Joualonie</i> et <i>Une Liaison parisienne</i>	68
3.3. Les romans de la maturité.....	77
3.3.1. <i>Le Sourd dans la Ville</i>	77
3.3.2. <i>Visions d’Anna</i>	88
3.3.3. <i>Soifs</i>	93
4. Les personnages	99
4.1. L’éclatement des personnages.....	101
4.2. Des personnages typifiés.....	111
4.3. Des figures de différents âges et conditions sociales.....	119
4.4. La caractérisation humoristique des personnages.....	131
4.4.1. La présence du carnivalesque dans <i>Un Joualonnais sa Joualonie</i> ...	133

4.4.2. Une mythologie parisienne.....	140
4.4.3. L'humour dans les textes récents.....	144
4.5. Le bestiaire.....	149
4.5.1. Homme ou animal.....	149
4.5.2. La figure de l'animal : une évolution.....	160
4.5.3. Une douleur animale.....	164
5. Le corps.....	171
5.1. La recherche de la beauté.....	175
5.2. La maladie, la mort et la misère.....	180
5.3. Le corps brutalisé.....	187
5.4. Les romans de la maturité.....	192
5.4.1. La mort et le chant à la vie.....	192
5.4.2. La vulnérabilité du corps.....	202
5.4.3. Un corps lourd et fantomatique.....	212
5.4.4. Le corps abject.....	220
5.5. Le corps érotique.....	233
5.6. La puissance du regard.....	248
5.6.1. Le regard au sein des relations familiales.....	248
5.6.2. Mépris, honte et sentiment de culpabilité.....	255
5.6.3. Le regard, la communication et le silence.....	264
6. Identité familiale.....	275
6.1. La relation du couple.....	280
6.1.1. Des relations de force : le couple du patriarcat.....	280
6.1.2. Parodie de l'amour et des relations patriarcales.....	287
6.1.3. L'amour et l'abandon.....	294
6.1.4. L'homosexualité.....	303
6.2. Relations enfants-parents.....	309
6.2.1. La figure du père.....	309
6.2.2. La figure de la mère.....	320
6.2.2.1. Les romans des années 60: la mère comme monstre ou victime..	322
6.2.2.1.1. Les incapacités affectives.....	322
6.2.2.1.2. La relation mère-fille.....	324

6.2.2.1.3. Infanticides et matricides.....	328
6.2.2.2. Les romans des années 70.....	331
6.2.2.3. Une liberté incomplète.....	336
6.2.3. La figure de la fille.....	356
6.3. De nouvelles structures de sociabilité : une maternité autre.....	368
6.3.1. L'amitié.....	368
6.3.2. Maternité et compassion.....	372
7. Identité et multiculturalité.....	377
7.1. L'obscurantisme social.....	382
7.1.1. De la campagne à la ville.....	382
7.1.2. Inégalités sociales et violence.....	389
7.1.3. La passivité et la révolte.....	396
7.2. La montée du nationalisme et l'ouverture sur le monde.....	402
7.2.1. <i>Un Joualonnais sa Joualonie</i>	402
7.2.1.1. Une ville divisée.....	402
7.2.1.2. Aliénation ou la recherche de l'altérité.....	407
7.2.2. <i>Une Liaison Parisienne</i>	419
7.2.2.1. Ville imaginée, ville réelle.....	423
7.2.2.2. Pluralité et injustices sociales.....	429
7.2.2.3. Une France multiple.....	433
7.3. L'éclatement spatial et l'écriture du chaos.....	437
7.3.1. Un espace international.....	437
7.3.1.1. <i>Le Sourd dans la Ville</i>	442
7.3.1.2. <i>Visions d'Anna</i>	449
7.3.1.3. <i>Soifs</i>	455
7.3.2. Des romans mémoriels.....	462
7.3.3. Le non-sens commun.....	476
7.3.4. L'écriture du désastre.....	489
7.4. Espoir et figures religieuses.....	498
7.4.1. La présence de la religion.....	498
7.4.2. Figures religieuses.....	513
7.4.3. Solidarité et espoir.....	526

8. Le salut par l'art et l'écriture.....	531
8.1. L'importance de la voix et de la venue à l'écriture.....	533
8.2. L'écrivain porte-parole de la Joualonie.....	545
8.3. Écrivain et héros romanesque.....	554
8.4. Art et littérature.....	561
8.4.1. <i>Le Sourd dans la Ville</i>	561
8.4.2. <i>Visions d'Anna</i>	567
8.4.3. <i>Soifs</i>	576
9. Conclusion.....	585
9. Conclusiones (español).....	603
10. Bibliographie.....	621
10.1. Textes de Marie-Claire Blais.....	623
10.1.1. Romas.....	623
10.1.2. Théâtre et Radio.....	624
10.1.2.1. Pièces publiées.....	624
10.1.2.2. Pièces inédites.....	625
10.1.3. Poèmes.....	625
10.1.4. Nouvelles, récits et autres textes.....	626
10.2. Études sur l'œuvre de Marie-Claire Blais.....	627
10.3. Études sur le Québec et la littérature québécoise.....	632
10.4. Bibliographie générale.....	636

1. INTRODUCCIÓN
(español)

Marie-Claire Blais es una de las figuras femeninas más importantes de la literatura quebequense y del panorama literario contemporáneo. Sus textos han sido traducidos a varios idiomas y han tenido una gran repercusión tanto a nivel nacional como internacional. La trayectoria de la autora cuenta con una treintena de libros y ha sido galardonada con numerosos premios literarios, como el Médicis (1966), el premio Gouverneur Général (que obtuvo en 1969, 1979, 1996, 2001, 2005 y en 2008), y el premio Athanase-David (1982). Estas distinciones y la calidad de su obra hacen de esta autora una de las voces más significativas de la literatura francófona. Su escritura, polifónica, lírica y violenta, pone de relieve el sufrimiento humano, la miseria, y la lucha del hombre por la supervivencia. La diversidad de puntos de vista, la subjetividad de los personajes, y la fragmentación narrativa, son algunas de las técnicas que la autora utiliza para subrayar la búsqueda dolorosa del individuo, que intenta encontrar su identidad en medio de unas condiciones familiares, sociales y culturales complejas. Su prestigio hace de esta escritora tan prolífica uno de los pilares fundamentales de las letras canadienses. Dada su relevancia en la literatura francófona, el estudio de su obra nos parece de gran interés.

El objetivo de este trabajo es analizar la trayectoria narrativa de Marie-Claire Blais, con el propósito de observar las características temáticas y formales de ésta. Nos centraremos en ocho novelas que ilustran la evolución que se produce en su escritura: *La Belle Bête* (1959), *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* (1965), *Manuscrits de Pauline Archange* (1968), *Un Joualonnais sa Joualonie* (1973), *Une Liaison Parisienne* (1975), *Le Sourde dans la Ville* (1979), *Visions d'Anna* (1982) y *Soifs* (1995). Dichas novelas ponen de manifiesto no sólo las constantes temáticas que caracterizan la obra de Blais, sino también la experimentación formal que aparece progresivamente y las variaciones temáticas que surgen en su escritura.

En las novelas de Marie-Claire Blais, lo individual no se puede separar de lo colectivo y la identidad del sujeto se ve marcada por la realidad que rodea a los

personajes. Esta realidad, que se reduce al ambiente familiar en las primeras novelas, se extiende progresivamente hasta alcanzar dimensiones universales. La expresión de la identidad, de la alteridad, y de la multiculturalidad, se encuentra en el centro de su escritura. El tema de la identidad ocupa un lugar preponderante en la sociedad canadiense, caracterizada por lenguas distintas (inglés-francés), influencias culturales y literarias diversas, a veces enfrentadas (Inglaterra, Francia y Estados Unidos). Esta confluencia de culturas, lenguas, e identidades, está presente en numerosos escritores canadienses, pero se plasma con especial relieve y calidad literaria en la obra de Marie-Claire Blais.

El universo que nos presentan las primeras novelas se reduce prácticamente al ámbito de la familia, en el cual el personaje debe definir su identidad. En las obras posteriores la temática familiar también aparece, pero el marco espacial es mucho más amplio. La sociedad quebequense cerrada sobre sí misma que aparece en las novelas de los años sesenta, se transforma progresivamente en un espacio multicultural, que la autora reemplaza en sus últimas novelas por un microcosmos insular, una isla del Golfo de México, que se convierte en el reflejo de un mundo marcado por la violencia y el caos. La estructura de las novelas, la caracterización de los personajes, la identidad corporal, familiar y social, y la importancia de la figura del escritor, están al servicio de una concepción ética de la literatura que desvela y denuncia las injusticias sociales y la violencia humana. El obscurantismo de los años anteriores a la Revolución Tranquila que aparece en sus primeras novelas se ve reemplazado progresivamente por una temática del caos que insiste sobre la barbarie y los riesgos nucleares y ecológicos que amenazan al individuo.

Este estudio se propone analizar la trayectoria narrativa de Marie-Claire Blais con el fin de observar las características temáticas y formales de ésta, insistiendo particularmente en las nociones de identidad individual y colectiva, y en la noción de multiculturalidad que se deja entrever progresivamente en sus novelas. Este trabajo privilegiará el análisis temático. Sin embargo, será necesario realizar también un análisis estructural para observar atentamente la evolución formal de las obras y así poder examinar la importancia que ésta tiene en la transmisión de su contenido. No se trata de un estudio puramente formal o temático, sino de una investigación que permita dar una visión global de la trayectoria narrativa de Marie-Claire Blais.

El análisis de la identidad colectiva y de la evolución social que aparece en estos textos nos obligará también a realizar una lectura sociocrítica de las novelas. Ésta se apoyará en estudios de sociología pero también en estudios específicos sobre la literatura de Quebec (Nepveu, Harel, Simmon, Marcotte). La importancia del mundo femenino en la obra de Blais nos llevará en algunos momentos a considerar los estudios feministas y particularmente los estudios sobre la novela quebequense escrita por mujeres, de Saint-Martin, Smart, Joubert y Green. Marie-Claire Blais siempre se ha negado a ser asimilada a un movimiento en concreto. Si nunca se ha declarado abiertamente feminista, sus preocupaciones en cuanto al mundo femenino están muy presentes en su obra y la situación de la mujer ocupa un lugar predominante en sus novelas.

Por otra parte, nuestro estudio también considerará los análisis que existen sobre la escritura de Marie-Claire Blais. Se han publicado seis monografías sobre su obra: Stratford (1971), Fabi (1973), Nadeau (1974), Laurent (1986), Green (1995), Ricouart & Dufault (2008). Fabi, Nadeau y Stratford centran su análisis en las primeras novelas de Marie-Claire Blais, y sobre todo en *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Philip Stratford, en *Marie-Claire Blais*, analiza de manera cronológica las novelas que Blais escribió entre 1959 y 1969, y estudia sobre todo la temática de la infancia y de la adolescencia. De manera similar, Thérèse Fabi en *Le Monde perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais*, realiza un estudio (cronológico y temático) de la figura del adolescente en la obra de Blais escrita entre 1959 y 1970, y analiza las críticas nacionales e internacionales que sus novelas han recibido hasta 1973.

La monografía de Vincent Nadeau, *Le noir et le tendre, étude d'«Une saison dans la vie d'Emmanuel»* también incluye una bibliografía crítica sobre la obra de Blais y examina la temática de lo oscuro en *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, a la que se opone la lucidez y la «ternura salvadora»¹ del personaje Jean Le Maigre. *Marie-Claire Blais* de Françoise Laurent, considera un número más elevado de novelas: las que se han escrito entre 1959 y 1982. Si Laurent resalta algunas ideas interesantes,

¹ Mi traducción. Nadeau, Vincent. *Marie-Claire Blais: le noir et le tendre, étude d'«Une Saison dans la Vie d'Emmanuel», suivie d'une bibliographie critique*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, p. 55.

consideramos, al igual que Elene Cliche, que sus análisis carecen de profundidad y de rigor crítico.²

El estudio monográfico más completo que se ha publicado sobre la autora es el de Mary-Jean Green, *Marie-Claire Blais*. Green analiza de manera cronológica los diferentes textos publicados por Blais (novela, teatro, notas) entre 1959 y 1993. Otorga capítulos separados a las novelas que considera más importantes: *La Belle Bête*, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna*. Los demás textos aparecen agrupados temáticamente o estilísticamente a través de capítulos que insisten sobre la pareja, el adolescente, el amor entre las mujeres, la voz satírica. Esta monografía, que también incluye una bibliografía crítica sobre la obra de Blais, refleja muy bien las características de su escritura. Sin embargo, la extensión reducida del volumen obliga a Green a resumir el análisis de las novelas en tan sólo algunas páginas (7 páginas para el estudio de *La Belle Bête*, 12 en el caso de *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, 13 para el capítulo que analiza conjuntamente *Un Joulonais sa Joulonie* y *Une Liaison Parisienne*). Debido a esto, la monografía deja muchos aspectos de la escritura de Blais sin tratar y por lo tanto abiertos al análisis.

Finalmente, la obra de Ricouart & Dufault, publicada en 2008, es un volumen colectivo que incorpora diferentes artículos y entrevistas sobre la obra de Blais, así como una bibliografía detallada sobre la autora. Los artículos se centran sobre todo en la tetralogía *Soifs*, en *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, en *L'Ange de la Solitude*, en el teatro y los márgenes de la obra (los retratos de la edición ilustrada de *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, las notas que Blais ha ido escribiendo). Algunos artículos, al tratar de temas como el espacio, el invierno, el desierto o el agua, hacen referencia a varias novelas a la vez. Sin embargo, este volumen hace escasas referencias a la producción narrativa de Blais de los años 70 (y sobre todo a *Un Joulonais sa Joulonie* y *Une Liaison Parisienne*) y tampoco explora la trayectoria narrativa de la escritora. Los artículos, que son todos muy pertinentes, revelan, más bien, distintos aspectos de la escritura de Blais y sobre todo de algunas novelas en concreto.

² Cliche, Élène. « Françoise Laurent, L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais », dans *Voix et Images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 318-321.

Dado el lugar tan significativo que ocupa Marie-Claire Blais en la literatura quebequense, es sorprendente que haya tan pocos estudios monográficos dedicados a su obra y a su trayectoria literaria. Sí que se han publicado muchos artículos sobre su escritura en Estados Unidos y en Canadá. La revista *Voix et Images* dedicó el volumen 8 nº 2, de 1983, a esta autora. Irène Oore y C.L. Oriel MacLennan publicaron una bibliografía crítica sobre Marie-Claire Blais en 1998: *Marie-Claire Blais : An Annotated Bibliography*. También existen algunos estudios puntuales sobre Blais, así como tesinas de máster y tesis doctorales en distintos países, sobre todo en Canadá, Brasil, Francia, España, Bélgica e Italia. Sin embargo ninguno contempla la trayectoria narrativa completa de la autora y sólo se centran en algún aspecto formal o temático de la obra. Nuestro análisis intentará dar una visión global de la escritura de Marie-Claire Blais y de su evolución, y hará hincapié en aquellos aspectos que no hayan sido considerados previamente, o que hayan sido analizados brevemente, en los estudios y las monografías que existen sobre sus novelas.

Puesto que nuestro trabajo se centra principalmente en la obra narrativa de Marie-Claire Blais, haremos únicamente referencia a las novelas de la autora y dejaremos de lado su producción poética y teatral, que sería sin embargo digna de futuros estudios. Si a lo largo de su carrera Blais ha utilizado diferentes géneros literarios, que sin duda han marcado su escritura, está considerada sobre todo como una novelista y son sus novelas las que le han otorgado un reconocimiento tanto nacional como internacional.

El corpus novelístico de Marie-Claire Blais es muy vasto (la autora ha publicado veintiuna novelas). A lo largo de nuestra investigación hemos distinguido tres grandes etapas que caracterizan la producción narrativa de la autora. El primer período se extiende de 1959, fecha de la publicación de *La Belle Bête* a 1970, con la publicación de *Les Apparences*, el último volumen de la trilogía *Manuscrits de Pauline Archange*. Las novelas de Blais de esta época reivindican transformaciones sociales, y denuncian el obscurantismo que ha marcado Quebec durante muchos años. La segunda etapa la constituyen las novelas de los años 70, que coinciden con la subida del nacionalismo y de numerosos discursos sociales, como las reivindicaciones feministas. En 1979, con *Le Sourd dans la Ville*, comienza el tercer período de su escritura, que incluye la tetralogía inaugurada por *Soifs*, cuyo último

volumen fue publicado en 2008. Esta división coincide también con las tres grandes etapas que Pierre Nepveu observa en la literatura quebequense, como veremos más adelante.³

Para poder estudiar en profundidad las características principales de la escritura de Blais, hemos tenido que reducir el corpus y seleccionar ocho novelas que consideramos esenciales en su trayectoria literaria. Los criterios que hemos seguido para esta selección son temáticos, formales y cronológicos. Nuestro análisis se centrará en tres novelas fundamentales de la primera etapa de su escritura: *La Belle Bête* (1959), *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* (1965), y el primer volumen de *Manuscrits de Pauline Archange* (1968). Estas tres novelas, que dieron a conocer a Marie-Claire Blais a nivel nacional e internacional, consagraron definitivamente su carrera literaria y la convirtieron en una de las grandes escritoras de su generación.

Nuestro estudio privilegiará dos novelas del segundo período: *Un Joualonnais sa Joualonie* (1973) y *Une Liaison Parisienne* (1975). Las variaciones temáticas y formales que introducen dichas obras con respecto a las anteriores han suscitado críticas muy fuertes y estas novelas han sido frecuentemente ignoradas (sobre todo en el momento de su aparición) en los estudios sobre la obra de Blais. Sin embargo, consideramos que se trata de novelas muy pertinentes que permiten comprender mejor la evolución de la trayectoria de la escritora. Estos textos muestran las transformaciones que aparecen en la obra de Blais en cuanto a la identidad de los personajes y a la apertura de Quebec sobre el espacio internacional.

Finalmente, hemos seleccionado tres novelas de la tercera etapa de la escritura de Marie-Claire Blais: *Le Sourde dans la Ville* (1979), *Visions d'Anna* (1982) y *Soifs* (1995). A pesar del poco tiempo que separa la escritura de *Le Sourde dans la Ville* de la de *Visions d'Anna*, nos ha parecido importante incluir ambas obras en nuestro análisis puesto que introducen cambios formales y temáticos interesantes. *Visions d'Anna*, por sus similitudes y sus diferencias con *Manuscrits de Pauline Archange* permite observar claramente la evolución que se ha producido en la escritura de Marie-Claire Blais. Nuestro análisis le dará una importancia particular a este tercer período debido a la complejidad y a la riqueza de las obras y a los pocos estudios que se han realizado sobre estos textos. No hemos introducido en nuestro corpus novelas

³ Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, 1999, p. 212.

importantes como *L'Insoumise* o *Les Nuits de l'Underground*. Sin embargo, en algunos momentos haremos referencia a estas obras y a las demás novelas de Marie-Claire Blais que no podemos analizar en detalle en el marco de este estudio.

Este proyecto de investigación se propone estudiar la obra narrativa de la escritora francocanadiense Marie-Claire Blais desde la perspectiva temática de la expresión de la identidad y de la multiculturalidad, recurrentes en su larga trayectoria literaria. Con este objetivo en mente, situaremos en primer lugar la obra de la escritora en su contexto. Para ello realizaremos una breve bibliografía de Blais y evocaremos la situación social y cultural que ha caracterizado a Quebec desde los años 60 hasta nuestros días.

En un segundo lugar, analizaremos las transformaciones que se producen en la estructura de las novelas. La forma y la narración tradicionales, lineal y omnisciente, se ven remplazadas progresivamente por una polifonía de voces subjetivas, que reflejan la pluralidad del mundo y la diversidad de las figuras narrativas. Más tarde consideraremos la caracterización de los personajes. A pesar de la subjetividad creciente de las voces que aparecen en los textos, los personajes siguen siendo figuras tipificadas que permiten subrayar la composición de la sociedad, una sociedad cada vez más universal. Algunas figuras, como la del adolescente rebelde, el pobre, la víctima o el vagabundo, vuelven de una novela a otra y permiten observar los cambios sociales que se han producido y las consecuencias que éstos tienen en la identidad individual y colectiva. Por otra parte, la caracterización de las figuras narrativas permite observar el aspecto híbrido de las novelas de Blais, marcadas por el humor y la tragedia. Los personajes se sitúan frecuentemente en un entre-dos: animal vs. humano; bello vs. feo; sano vs. enfermo; vivo vs. muerto; cuerpo vs. conciencia. Este desdoblamiento de las figuras narrativas aparece sobre todo a través de la caracterización del cuerpo. El personaje es a la vez un sujeto consciente y el poseedor de un cuerpo que lo aprisiona o lo aliena del resto de la sociedad, un cuerpo que le facilita a veces cierta evasión a través de la sexualidad y de las drogas.

Observaremos la importancia que adquiere la familia en las novelas de Blais, como el espacio en el cual (o contra el cual) el personaje tiene que forjar su identidad propia. El universo femenino, sobre todo, nos permitirá ver la evolución que aparece

en los textos en cuanto a los papeles tradicionales que le son impuestos a cada miembro de la familia y sobre todo a la mujer. Veremos cómo emerge otro tipo de estructuras de sociabilidad que fomentan una solidaridad universal.

Nuestro análisis considerará entonces la importancia del marco social que rodea a los personajes y que se reduce a la familia o a un Quebec rural en las primeras novelas para convertirse en los últimos textos en un espacio internacional marcado por los viajes y los movimientos migratorios. El obscurantismo denunciado en las primeras obras se ve remplazado progresivamente por las temáticas del choque de culturas y de las distintas posiciones ideológicas, del racismo y de las injusticias sociales, de la violencia en un mundo mediatizado en el que el Mal es omnipresente. La amenaza nuclear y ecológica parece anunciar el fin del mundo y acrecienta el sufrimiento de los personajes, que buscan una identidad propia en un mundo sin sentido.

La acción solidaria y la escritura aportan cierta esperanza a los personajes. Son las únicas que pueden salvar al individuo de la incomunicación y del caos. La figura del escritor y el arte se hacen esenciales en los textos de Marie-Claire Blais y permiten trascender de cierta manera la realidad en la que viven los personajes. En las primeras novelas la escritura aparece como un elemento que aporta esperanza y optimismo. Es una forma de oposición susceptible de cambiar el mundo. En las últimas novelas de Marie-Claire Blais, la escritura ya no ofrece la misma tranquilidad. Sigue aportando cierta esperanza pero aparece sobre todo como un elemento anunciador y profético.

El análisis estructural y temático de estas novelas nos permitirá destacar las características principales de la trayectoria literaria de Marie-Claire Blais. De esta forma, observaremos las preocupaciones de la autora y su manera de percibir el mundo y la escritura.

1. INTRODUCTION

Marie-Claire Blais est actuellement l'une des figures féminines les plus importantes de la littérature québécoise et du panorama littéraire contemporain. Ses textes, traduits en plusieurs langues, ont connu un succès au niveau international. Ayant écrit une trentaine de livres, et étant lauréate de nombreux prix littéraires, dont le Médicis (1966), le prix du Gouverneur Général (qu'elle a remporté à six reprises, en 1969, 1979, 1996, 2001, 2005 et 2008), et le prix Athanase-David (1982), elle demeure l'une des voix les plus significatives de la littérature francophone. Les nombreuses distinctions qu'elle a reçues témoignent de la qualité de ses œuvres. Son écriture polyphonique, lyrique et violente, met en relief les problèmes de la souffrance, de la misère, de la lutte pour la survie. La multiplicité des points de vue, la subjectivité des personnages, la fragmentation narrative, sont quelques-unes des techniques utilisées par cette auteure afin de souligner la quête douloureuse de l'individu qui cherche son identité dans des conditions familiales, sociales et culturelles complexes. Son prestige fait de cette écrivaine si prolifique l'un des piliers fondamentaux des lettres canadiennes. Étant donné la place si importante qu'elle occupe au sein de la littérature francophone, l'analyse de son œuvre nous semble être d'un intérêt essentiel.

Le but du présent travail est d'étudier la trajectoire romanesque de Marie-Claire Blais, afin d'en faire surgir les caractéristiques thématiques et structurelles. Nous nous centrerons sur huit romans qui témoignent de l'évolution qui se produit dans son œuvre : *La Belle Bête* (1959), *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* (1965), *Manuscrits de Pauline Archange* (1968), *Un Joualonnais sa Joualonie* (1973), *Une Liaison Parisienne* (1975), *Le Sourd dans la Ville* (1979), *Visions d'Anna* (1982) et *Soifs* (1995). Ces textes mettent en évidence non seulement les constantes thématiques qui caractérisent l'œuvre blaisienne mais aussi la recherche formelle qui s'effectue progressivement et les variations thématiques qui surgissent dans son écriture.

Dans les romans de Marie-Claire Blais, l'individuel ne peut pas être pensé en dehors du collectif et l'identité du sujet est profondément marquée par la réalité qui entoure les personnages. Cette réalité, qui se réduit au cadre familial dans les premiers romans, s'élargit progressivement jusqu'à atteindre des dimensions mondiales. L'expression de l'identité, de l'altérité et de la multiculturalité se trouve au centre de son écriture. La question identitaire occupe une place importante dans la société canadienne, caractérisée par ses deux langues (anglais-français), et par ses influences culturelles et littéraires diverses, parfois opposées (Angleterre, France, Etats-Unis). Alors que la thématique de l'identité associée au cadre social et familial domine dans les premiers textes de Marie-Claire Blais, les différents aspects de la multiculturalité deviennent de plus en plus frappants dans ses œuvres postérieures. Le Québec fermé sur lui-même qui apparaît dans ses premiers romans se transforme progressivement en un espace multiculturel, qui est abandonné dans les derniers textes de l'auteure au profit d'un microcosme insulaire, une île du Golfe du Mexique qui devient le reflet d'un monde marqué par la violence et le chaos.

La structure des romans, la caractérisation des personnages, l'identité corporelle, familiale, et sociale, l'importance de la figure de l'écrivain, sont mises au service d'une conception éthique de la littérature qui dévoile et dénonce les injustices sociales et la violence humaine. L'obscurantisme des années précédant la Révolution Tranquille qui apparaît dans ses premiers romans laisse la place progressivement à une thématique du chaos qui insiste sur la barbarie, et sur les risques nucléaires et écologiques qui menacent l'individu.

Le but de cette étude est d'analyser la trajectoire romanesque de Marie-Claire Blais, afin d'en dégager les caractéristiques thématiques et formelles, en insistant particulièrement sur les notions d'identité individuelle et collective et sur la notion de multiculturalité qui se laisse entrevoir progressivement dans ses romans. Cette étude privilégiera l'analyse thématique. Toutefois, la nécessité de travailler l'évolution formelle des romans afin de montrer l'importance que celle-ci acquiert dans la thématique même des œuvres et dans la trajectoire romanesque de l'écrivain, nous conduira également à faire référence à une critique structurelle. Il ne s'agit pas d'une étude purement formelle ou thématique mais d'une analyse qui vise à donner une vision globale de la trajectoire romanesque de Marie-Claire Blais.

L'analyse de l'identité collective et de l'évolution sociale qui apparaît dans les textes nous obligera aussi à réaliser une lecture sociocritique des romans. Celle-ci s'appuiera sur des études de sociologie générale mais aussi sur des études sur la littérature du Québec (Nepveu, Harel, Simmon, Marcotte). L'importance du monde féminin dans l'œuvre de Blais nous poussera à certains moments à considérer également les études féministes, et plus particulièrement les études sur le roman québécois au féminin de Saint-Martin, Smart, Joubert et Green. Marie-Claire Blais a toujours refusé d'être assimilée à un mouvement donné. Si elle ne s'est jamais déclarée féministe, ses inquiétudes quant au monde féminin sont très présentes dans son œuvre et la situation de la femme occupe une place centrale dans ses romans.

Nous considérerons également les analyses qui existent sur l'œuvre de Marie-Claire Blais. Il s'agit d'une auteure reconnue internationalement. Six monographies ont été publiées : Stratford (1971), Fabi (1973), Nadeau (1974), Laurent (1986), Green (1995), Ricouart & Dufault (2008). Fabi, Nadeau et Stratford centrent leur analyse sur les premiers romans de Marie-Claire Blais et notamment sur *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Philip Stratford, dans *Marie-Claire Blais* analyse de manière chronologique les romans écrits entre 1959 et 1969, et considère ceux-ci surtout à travers la thématique des problèmes de l'enfance et de l'adolescence. De manière similaire, Thérèse Fabi dans *Le Monde perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais* réalise une étude (chronologique et thématique) de la figure de l'adolescent dans l'œuvre blaisienne écrite entre 1959 et 1970 et elle examine la critique nationale et internationale que les romans de Marie-Claire Blais ont reçu jusqu'à 1973.

L'ouvrage de Vincent Nadeau, *Le noir et le tendre, étude d'«Une saison dans la vie d'Emmanuel»* inclut également une bibliographie critique sur l'œuvre blaisienne et vise à examiner la thématique de la noirceur dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, à laquelle vient faire face la lucidité et la « tendresse salvatrice » du personnage Jean Le Maigre.⁴ Marie-Claire Blais de Françoise Laurent, considère un nombre plus élevé de romans : ceux qui ont été écrits entre 1959 et 1982. Si Laurent

⁴ Nadeau, Vincent. *Marie-Claire Blais: le noir et le tendre, étude d'«Une Saison dans la Vie d'Emmanuel», suivie d'une bibliographie critique*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, p. 55.

soulève des idées très intéressantes, nous trouvons avec Elene Cliche que ses analyses manquent de profondeur et de rigueur critique.⁵

L'étude monographique la plus complète qui ait été publiée sur Marie-Claire Blais est celle de Mary-Jean Green, *Marie-Claire Blais*. Celle-ci analyse de manière chronologique les différents textes (roman, théâtre, carnets) publiés entre 1959 et 1993. Elle confère des chapitres séparés aux romans majeurs : *La Belle Bête*, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna*. Les autres textes sont regroupés thématiquement ou stylistiquement à travers des chapitres qui insistent sur le couple, l'adolescence, l'amour entre femmes, la voix satyrique. Cet ouvrage de 150 pages qui inclut une bibliographie critique sur l'œuvre de Marie-Claire Blais est extrêmement riche et reflète bien les caractéristiques de l'écriture blaisienne. Toutefois, l'extension réduite du volume oblige l'auteure à résumer l'analyse des romans en quelques pages (7 pages dans le cas de *La Belle Bête*, 12 dans le cas d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, 13 pour le chapitre consacré à *Un Joualonnais sa Joualonie* et *Une Liaison Parisienne*). Cette contrainte laisse de nombreux aspects de l'œuvre non traités et ouverts à l'analyse.

Finalement, l'ouvrage de Ricouart & Dufault, publié en 2008, est un volume collectif qui incorpore différents articles et entretiens autour de l'œuvre blaisienne, ainsi qu'une bibliographie détaillée sur Marie-Claire Blais. Ceux-ci sont surtout dédiés à la tétralogie *Soifs*, à *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et à *L'Ange de la Solitude*, au théâtre et aux marges de l'œuvre (les portraits de l'édition illustrée d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, les carnets d'écriture). Certains articles, en traitant des thèmes comme l'espace, l'hiver, le désert ou l'eau font référence à plusieurs romans. Toutefois, la production romanesque des années 70 (et notamment *Un Joualonnais sa Joualonie* et *Une Liaison Parisienne*) est peu analysée dans cet ouvrage qui n'explore pas non plus la trajectoire romanesque de l'écrivain en tant que telle. Les articles, extrêmement pertinents, soulèvent plutôt différents aspects de l'écriture de Blais et de certains textes.

Étant donné la place si significative qu'occupe Marie-Claire Blais dans la littérature québécoise, il est surprenant qu'il existe si peu d'études monographiques consacrées à son œuvre et à sa trajectoire littéraire. De nombreux articles sur Blais

⁵ Cliche, Éléne. « Françoise Laurent, L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais », dans *Voix et Images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 318-321.

existent pourtant aux États-Unis et au Canada. Irène Oore et C.L. Oriel MacLennan ont publié une bibliographie critique sur Marie-Claire Blais en 1998 : *Marie-Claire Blais : An Annotated Bibliography*. Des études ponctuelles sur son œuvre ainsi que des mémoires de maîtrise et des thèses doctorales ont été réalisées dans différents pays, notamment au Canada, au Brésil, en France, en Espagne, en Belgique et en Italie. Toutefois, aucune étude ne contemple la trajectoire romanesque complète de l'auteure et elles se centrent surtout sur un aspect formel ou thématique de l'œuvre, ou sur un roman concret.

Dans notre analyse nous tenterons de cerner des aspects importants de l'œuvre blaisienne qui n'apparaissent pas, ou de manière limitée, dans les études et les monographies qui existent sur ses romans. Nous essayerons de donner une vision globale de l'écriture de Marie-Claire Blais et de son évolution. Étant donné que notre étude se centre principalement sur son œuvre romanesque, nous ferons uniquement référence ici aux romans de l'écrivaine et nous n'insisterons pas sur sa production poétique et théâtrale qui serait toutefois digne de futures études. Si Blais a écrit dans différents genres narratifs, qui ont sans doute influencé son écriture, elle est considérée avant tout comme une romancière et ce sont ses romans qui lui ont valu une notoriété aussi bien nationale qu'internationale.

Le corpus romanesque de Marie-Claire Blais est extrêmement vaste (l'auteure a publié vingt et un romans). Le long de notre recherche nous avons distingué trois grandes périodes qui caractérisent la production romanesque de l'auteure. La première étape s'étend de 1959, date de parution de *La Belle Bête*, à 1970, avec la publication des *Apparences*, dernier volume de la trilogie *Manuscrits de Pauline Archange*. Les romans de cette période revendiquent des transformations sociales, tout en dénonçant l'obscurantisme qui a marqué le Québec pendant de nombreuses années. La deuxième étape est constituée par les romans des années 70, qui coïncident avec la montée du nationalisme et de nombreux discours sociaux, dont les revendications féministes. La troisième étape commence en 1979 avec *Le Sourd dans la Ville* et inclut la tétralogie inaugurée par *Soifs*, dont le quatrième volume a été

publié en 2008. Cette division correspond aussi avec la distinction que Pierre Nepveu réalise de la littérature québécoise, comme nous le verrons plus loin.⁶

Afin de pouvoir étudier avec profondeur les caractéristiques principales de l'écriture de Blais, nous avons dû réduire le corpus en sélectionnant huit romans qui nous ont paru essentiels dans sa trajectoire littéraire. Les critères que nous avons suivis pour cette sélection sont aussi bien thématiques que formels et chronologiques. Notre analyse se centrera sur trois romans fondamentaux de la première étape de son écriture : *La Belle Bête* (1959), *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* (1965), et le premier volume des *Manuscrits de Pauline Archange* (1968). Ces trois romans, qui ont valu à l'auteure un succès national, puis international, ont consacré définitivement la carrière littéraire de Marie-Claire Blais, qui commence alors à être considérée comme l'un des plus grands écrivains de sa génération.

De la deuxième étape notre étude privilégiera deux romans: *Un Joualonnais sa Joualonie* (1973) et *Une Liaison Parisienne* (1975). Les variations thématiques et formelles qu'introduisent ces œuvres par rapport aux antérieures ont suscité des critiques virulentes et ces textes ont parfois été écartés (notamment lors de leur parution) dans les études portant sur l'œuvre blaisienne. Toutefois, nous considérons qu'il s'agit de romans extrêmement pertinents pour comprendre l'évolution de la trajectoire de l'écrivain. Ces textes permettent d'observer les transformations qui apparaissent dans l'œuvre de Blais quant à l'identité des personnages et à l'ouverture du Québec sur l'espace international.

Enfin, nous avons sélectionné trois romans de la troisième période: *Le Sourd dans la Ville* (1979), *Visions d'Anna* (1982) et *Soifs* (1995). Malgré la proximité de l'écriture du *Sourd dans la Ville* et de *Visions d'Anna* il nous a semblé nécessaire d'inclure ces deux romans dans notre analyse étant donné les changements formels et thématiques profonds qu'ils introduisent. *Visions d'Anna*, par ses points communs et ses différences avec *Manuscrits de Pauline Archange* permet d'observer clairement l'évolution qui s'est produite dans l'écriture de Marie-Claire Blais. Cette troisième période attirera particulièrement notre attention étant donné la complexité et la richesse de ces œuvres et le peu d'études qui ont été réalisées sur ces romans. Nous n'avons pas introduit dans notre analyse des textes importants comme *L'Insoumise*

⁶ Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, 1999, p. 212.

ou *Les Nuits de l'Underground*. Toutefois, il nous arrivera de faire référence à ces œuvres et aux autres romans de Marie-Claire Blais que nous ne pouvons pas analyser en détail dans le cadre de cette étude.

Notre travail vise à examiner l'évolution de l'écriture blaisienne afin de mettre en valeur ses caractéristiques thématiques et formelles du point de vue de l'expression de l'identité et de la multiculturalité. Pour ce faire, nous situerons tout d'abord l'oeuvre de l'auteure dans son contexte. Nous présenterons brièvement la biographie de Blais et nous évoquerons la situation sociale et culturelle qui a caractérisée le Québec à partir des années 60. Nous étudierons ensuite les transformations qui se produisent dans la structure des romans. La forme et la narration traditionnelles, linéaire et omnisciente, laissera la place progressivement à une polyphonie de voix subjectives qui reflète la pluralité du réel et la diversité des personnages.

Nous considérerons plus tard la caractérisation des figures romanesques. Malgré la subjectivité croissante des voix, les personnages restent des figures assez typifiées qui permettent de rendre compte de la composition de la société, une société qui se veut de plus en plus universelle. Certaines figures comme celle de l'adolescent révolté, du pauvre, de la victime, de l'errant, reviennent d'un roman à l'autre et permettent de souligner de cette manière les changements sociaux qui se sont produits et ses conséquences sur l'identité individuelle et collective. D'autre part, à travers la caractérisation des personnages se perçoit l'hybridité des œuvres, marquées par un mélange de comique et de tragique. L'hybridité caractérise aussi les figures romanesques qui se situent souvent dans un entre-deux : animal vs. humain ; beauté vs. monstruosité ; santé vs. maladie ; vie vs. mort ; corps vs. conscience. C'est à travers la caractérisation du corps, surtout, que se dévoile ce dédoublement du personnage, qui est à la fois le sujet conscient et le possesseur d'un corps qui l'emprisonne et le sépare du reste de la société, un corps qui lui permet aussi parfois de connaître une certaine évasion à travers la sexualité et les drogues.

Nous observerons ensuite l'importance qu'acquiert la famille dans les romans, comme espace dans lequel (ou contre lequel) le personnage doit forger son identité propre. L'univers féminin, surtout, nous permettra de voir l'évolution qui apparaît dans les textes quant aux rôles traditionnels imposés à chaque membre de la famille et notamment à la femme. Nous verrons émerger des structures de sociabilité autres,

qui encouragent une solidarité universelle qui seule peut sauver l'individu de l'incommunication et du chaos.

Notre analyse considèrera alors l'importance du cadre social qui entoure les personnages et qui se réduit à la famille ou à un Québec rural dans les premiers romans pour devenir dans les derniers textes un espace international marqué par les voyages et les mouvements migratoires. L'obscurantisme dénoncé dans les premières œuvres laisse la place progressivement aux thématiques du choc des cultures et des positions idéologiques, du racisme et des injustices sociales, de la violence dans un monde médiatisé où le Mal est omniprésent. Face à la menace nucléaire et écologique, le sentiment de la fin du monde est ressenti vivement par les personnages et il souligne la difficulté d'une quête identitaire dans un monde dénoué de sens.

Seules l'action solidaire et l'écriture peuvent apporter une certaine lumière et de l'espoir à un monde en destruction. La figure de l'écrivain et l'art deviennent essentiels dans les textes de Marie-Claire Blais et ils permettent de transcender d'une certaine manière la réalité dans laquelle vivent les personnages. Dans les premiers romans l'écriture est un élément qui apporte de l'optimisme aux figures romanesques. Elle est perçue comme une forme de dénonciation susceptible de changer le monde. Dans les derniers romans l'écriture n'apporte plus le même soulagement. Elle est encore porteuse d'espoir mais elle apparaît davantage comme un élément annonciateur et prophétique.

A travers l'analyse de ces romans et de ces différentes thématiques se déploieront les caractéristiques principales de la trajectoire littéraire de Marie-Claire Blais. Ceci nous permettra d'observer les préoccupations de l'auteure et sa manière de percevoir le monde et l'écriture.

2. PRESENTATION DE L'AUTEURE

2.1 Marie-Claire Blais : sa vie, son œuvre

Marie-Claire Blais est l'aînée d'une famille de cinq enfants. Née le 5 octobre 1939 à Limoilou, à l'est de la ville de Québec, elle grandit dans un milieu ouvrier. Très vite, elle se passionne pour la littérature et, à onze ans, elle commence à écrire. L'obtention d'une bourse lui permet de faire des études au Couvent Saint-Roch de Québec, un institut privé dirigé par la Congrégation de Notre-Dame, où elle a accès à de nombreuses œuvres. Avidé de lecture, elle s'enthousiasme pour des auteurs nationaux et internationaux, comme Anne Hébert, Gabrielle Roy, Rimbaud, Balzac, Proust, Camus, Cocteau, Edgar Allan Poe, Breton, Claudel, Mauriac :

C'était une époque où je lisais tout. Vous avez dans les œuvres de Sartre des autodidactes très jeunes qui lisent tout dans les bibliothèques, des rats de bibliothèques. Je pense que j'étais ça. Quand on n'a rien, quand on est très ignorant, quand on se sent dépossédé, on avale tout, on prend tout, on est très avide, on ne juge pas ce qu'on lit.⁷

A quinze ans, elle doit quitter l'école et commencer à travailler dans une usine de souliers. Elle exerce divers métiers : commis dans une fabrique de biscuits, caissière dans une banque, vendeuse. Elle apprend la dactylographie et commence à travailler comme secrétaire :

Devenue secrétaire, j'écrivais le soir. J'avais déjà terminé des tas de romans que j'entassais au fond de mes tiroirs et où j'exprimais ma révolte contre la noirceur du duplessisme.⁸

Certains soirs elle assiste à des cours à l'Université Laval de Québec, où elle fait la connaissance de Georges Henri Lévesque, directeur de sciences sociales, et de Jeanne Lapointe, qui remarque son talent et l'encourage à écrire. M. Lévesque aide

⁷ Blais, Marie-Claire. Propos recueillis par Marcotte, Gilles. « Marie-Claire Blais: 'Je veux aller le plus loin possible' », *Voix et Images*, Vol VIII, n° 2, hiver 1983, p. 194.

⁸ Blais, Marie-Claire. Propos recueillis par Turgeon, Pierre. « Qui a peur de Marie-Claire Blais », *Châtelaine*, 28, n° 8, Août 1987, p. 20.

Marie-Claire Blais à trouver un éditeur afin de publier *La Belle Bête*. Grâce à ces deux professeurs et à Guy Boulizon, directeur littéraire des Editions Beauchemin, elle réussit à publier son premier roman, qui lui vaut le Prix de la langue française. On trouve déjà dans cette œuvre l'atmosphère caractéristique de ses premiers textes : un univers de violence, où les personnages s'entredéchirent jusqu'à la mort. Ce roman est édité à l'Institut littéraire du Québec en 1959 alors que Blais a 20 ans. Depuis, elle n'a cessé d'écrire des pièces de théâtre, des romans, des nouvelles et des poèmes.

Elle commence à écrire des textes pour Radio-Canada et, en 1960, elle publie *Tête Blanche*, son second roman édité par l'Institut littéraire du Québec. Dans celui-ci, elle réalise le portrait d'un enfant méchant, qui manifeste parfois une tendresse étonnante. *Tête blanche*, prolonge en partie la thématique du premier texte en soulignant les relations difficiles entre une mère et son enfant, et la souffrance que celui-ci endure, dominé par une solitude qui le hante. Marie-Claire Blais s'intéresse déjà au théâtre et écrit *Eléonore*, une pièce qui sera jouée à l'Atelier du proscenium sous la direction de Lucie de Vienne.

En 1961, grâce à une bourse du Conseil des Arts du Canada, elle part pour un an à Paris, où elle écrit *Le Jour est noir*, un roman qui décrit les joies et les déceptions d'un premier amour. Cette même année, la revue *Châtelaine* publie sa première nouvelle : *La fin d'une enfance*. Assez déçue par sa vie à Paris, Blais s'installe à Montréal, où elle apprend l'allemand et lit avidement des auteurs comme Kafka, Woolf, Faulkner, Baldwin.

Le succès remporté par ses premiers romans, notamment par *La Belle Bête*, lui vaut d'être remarquée par le critique Edmund Wilson, qui la fait connaître au public américain. En 1963 et 1964, à la suggestion de ce célèbre critique, Blais reçoit une bourse de la fondation Guggenheim, grâce à laquelle elle se rend à Cambridge, aux Etats-Unis, afin de poursuivre sa carrière d'écrivain. 1963 représente pour elle une année d'apprentissage, d'expériences nouvelles dans un pays étranger. Elle soulignera plus tard l'importance de cette période, dans *Parcours d'un écrivain : Notes américaines*. C'est ainsi qu'elle perçoit cette époque :

Juin 1963 : Cette année-là un grand président américain sera assassiné, avec la guerre du Viêt-nam qui approche, chacun de nous assistera à la télévision,

comme dans les journaux, à une ère de massacres traversée parfois de quelques prises de conscience collectives qui changeront le monde.⁹

Cette même année, Marie-Claire Blais subit un accident grave et craint la perte d'un œil. L'écriture de sa nouvelle *Les Voyageurs sacrés* (1962) et de ses premiers recueils de poèmes, *Pays Voilés* (1963) et *Existences* (1964) datent de cette époque. Dans ces textes, la thématique de la mort précoce, du suicide, et de la maladie, domine.

En 1964, elle s'installe à Cape Cod, au Massachusetts, avec le peintre Mary Meigs et la journaliste Barbara Deming. Les trois vivent au milieu d'autres artistes et intellectuels. En 1965, Marie-Claire Blais publie *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, qui remporte en 1966 le prix Médicis. Ce succès lui donne une réputation internationale. Cette même année Marie-Claire Blais obtient le prix France-Québec (décerné par l'Association des Écrivains d'Expression Française et le Ministère des Affaires culturelles du Québec). Elle publie également *L'Insoumise* (1966), l'histoire d'une femme qui redécouvre son propre fils en lisant le journal intime de celui-ci.

En 1967 apparaît *David Sterne*, un roman où trois jeunes dénoncent la brutalité du monde à travers la violence, la délinquance et le suicide. Marie-Claire Blais écrit également deux pièces de théâtre : *La Roulotte aux Poupées*, jouée à la télévision Radio-Canada en 1967, et *L'Exécution*, mise en scène au Rideau Vert en 1968. Puis apparaît la trilogie romanesque partiellement autobiographique, qui évoque l'enfance et adolescence de Pauline Archange : *Manuscrits de Pauline Archange* (1968), *Vivre ! Vivre !* (1969), *Les Apparences* (1970). En 1969 on lui décerne le prix du Gouverneur Général du Canada pour le premier volume de cette trilogie. La même année, elle publie une nouvelle dans la revue *Liberté : Un acte de pitié*.

En Juin 1971, Marie-Claire Blais et Mary Meigs, lassées de l'intransigeance américaine face à la guerre du Vietnam, décident de quitter les États-Unis. Elles s'installent en Bretagne, dans une ferme, où elles peuvent travailler dans une ambiance de tranquillité. En 1972 un autre roman est publié : *Le Loup*. Celui-ci présente la souffrance de plusieurs générations d'homosexuels, tout en dénonçant les

⁹ Blais, Marie-Claire. *Parcours d'un écrivain : Notes américaines*. Montréal, VLB Editeur, 1993, p. 9.

tabous sociaux. La même année, en reconnaissant une fois de plus les mérites de Blais, on lui décerne le titre honorifique de Compagnon de l'Ordre du Canada. En 1973, le Salon de la Femme la choisit comme l'une des dix personnalités de l'année au Québec.

Marie-Claire Blais publie une œuvre socio-politique : *Un Joualonnais sa Joualonie* (1973). En 1974, apparaît *Fièvre et autres textes*, des pièces de théâtre qui dénoncent les inégalités sociales. Elle écrit aussi *Une Liaison Parisienne*, qui sera publié en 1975. Ce roman présente l'histoire d'un jeune romancier québécois de séjour à Paris. Après deux ans en Bretagne, Marie-Claire Blais revient s'installer à Montréal.

Le Prix Belgique-Canada lui est décerné à Bruxelles, en 1976, pour l'ensemble de son œuvre. L'année suivante, deux pièces de théâtre, *L'Océan* et *Murmures* sont publiées. Celles-ci analysent le rôle de l'écrivain, tout en soulignant la présence constante de la mort. En 1978 apparaît son roman *Les Nuits de l'underground*, qui présente un groupe de femmes appartenant à la communauté homosexuelle. Son roman *Le Sourd dans la ville* lui mérite en 1979 le Prix du Gouverneur Général du Canada. Cette œuvre montre comment les êtres se ressemblent devant la mort, une mort qui s'annonce sourdement chez tous les individus. Le roman suivant, *Visions d'Anna ou le vertige* (1982) reçoit en 1983 le Prix de l'Académie Française.

En 1982, Marie-Claire Blais obtient aussi le Prix Athanase David pour l'ensemble de son œuvre. Deux ans après, elle publie son roman *Pierre : La guerre du printemps 81*, qui présente un adolescent qui choisit la violence afin de ne pas être écrasé par un monde où la brutalité et les injustices dominent. Ses œuvres dramatiques *Sommeil d'Hiver* et *L'Île* sont publiées respectivement en 1984 et 1988.

Marie-Claire Blais est élue membre de la Société royale du Canada et de l'Académie des lettres et des sciences humaines en 1986. Elle publie *L'Ange de la Solitude*, en 1989. Ce roman présente une communauté de femmes homosexuelles, marquée par la mort précoce de l'une de ses membres. La même année, le Prix Ludger-Duvernay lui est décerné. *Un Jardin dans la tempête* est publié en 1990.

Deux ans après, elle est élue à l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique et devient ainsi la première écrivaine québécoise à siéger dans une académie littéraire européenne. En 1993, elle fait paraître *Parcours d'un écrivain : Notes américaines*, un recueil d'articles, de carnets de voyages, qui

décrivent surtout son expérience aux États-Unis. En 1994, elle rejoint l'Académie des lettres du Québec. Ses poèmes, certaines de ses pièces de théâtres et des textes radiophoniques commencent à être publiés dans des recueils : *Œuvre poétique, 1957-1996* (1997) ; *Théâtre* (1998) ; *Textes radiophoniques* (1999).

En 1999, elle est faite Chevalier des arts et des lettres, en France. Désormais, les Prix littéraires se succèdent : Prix d'Italie (1999), Prix International Union Latine des Littératures Romanes (1999), Prix W.O.-Mitchell (2000), Prix Prince-Pierre de Monaco (2002), Prix Gilles-Corbeil (2005). Marie-Claire Blais devient aussi membre d'honneur de l'Union des Écrivaines et des Écrivains Québécois, et obtient un Doctorat Honorifique de l'Université d'Ottawa en 2004.

Depuis une vingtaine d'années, elle partage son temps entre les Cantons de l'Est et Key West, une île où elle a finalement établi son domicile. Cette ville américaine devient la scène de sa pièce de théâtre *L'Île* (1988) et de la tétralogie romanesque *Soifs* (1995), *Dans la foudre et la lumière* (2001), *Augustino et le chœur de la destruction* (2005), *Naissance de Rébecca à l'ère des tourments* (2008). *Soifs*, *Augustino et le chœur de la destruction* et *Naissance de Rébecca à l'ère des tourments* obtiennent le Prix du Gouverneur Général du Canada. La tétralogie présente à travers une polyphonie de voix, l'indignation des personnages face à la pauvreté, la peine de mort, la condition des femmes, le racisme. La multitude des personnages qui apparaissent tente de reproduire la complexité du monde et des liens qui unissent les individus.

Une Saison dans la vie d'Emmanuel et *Le Sourd dans la Ville* ont été adaptés pour le cinéma. Le premier film, réalisé par Claude Weisz en 1968, a remporté le prix de la Quinzaine des réalisateurs; le second, réalisé par Michelle Dansereau en 1987, a obtenu le prix de la Mostra au Festival de Venise. Marie-Claire Blais a également scénarisé *Le Journal en images froides* (Radio-Canada) réalisé par James Dormeyer en 1977, et collaboré à la scénarisation du documentaire *Tu as crié let me go* (ONF) d'Anne-Claire Poirier en 1997. En 2006 le roman de *La Belle Bête* est porté au grand écran par Karim Hussain.

En mars 2007, Marie-Claire Blais reçoit le prix Matt Cohen. C'est la première fois qu'un écrivain francophone reçoit cet honneur. *Noces à midi au-dessus de l'abîme et autres textes dramatiques*, un recueil de théâtre, est publié en mars 2007. La pièce

principale, présente des couples qui tentent de se construire, alors que tout autour d'eux est destruction. Ce recueil présente des textes inédits comme *Désir* et *Petites éternités perdues*. Les différents prix et distinctions obtenus, font de Marie-Claire Blais l'un des plus grands écrivains de la littérature canadienne contemporaine.

2.2 La trajectoire littéraire de l'écrivain et son contexte

2.2.1. Société et littérature

Marie-Claire Blais publie son premier roman, *La Belle Bête*, en 1959. Il s'agit d'une époque essentielle de l'histoire québécoise qui connaît depuis la Révolution Tranquille une modernisation sociale, politique, économique et culturelle flagrante. De 1895 à 1945, le Québec est déjà marqué par de nombreux changements: exode rural, urbanisation, industrialisation. Montréal attire les gens des campagnes et de nombreux immigrants venus d'Europe. Les plus célèbres romans de la terre apparaissent alors mais ils évoquent déjà un monde en voie de disparition. Le clergé et les milieux conservateurs dénoncent ces changements et encouragent le retour à la terre et aux traditions. Toutefois, l'urbanisation de la société s'accroît et le chômage et la pauvreté qui suivent à la Crise de 1929 font apparaître de fortes divisions entre les couches sociales. La Seconde Guerre Mondiale suppose le moment culminant de la crise des valeurs traditionnelles. Les quinze années qui suivent la guerre sont connues au Québec comme « la Grande noirceur » et sont marquées par le règne de Maurice Duplessis (1944-1959) et par les oppositions entre les partisans et les détracteurs des valeurs sociales traditionnelles. Face aux changements qui se produisent dans la société québécoise, les élites groupées autour des milieux cléricaux et de Duplessis maintiennent un esprit conservateur.

La Révolution tranquille constitue l'époque où s'est confirmée la rupture entre le Québec traditionnel et le Québec moderne. Selon Paul-André Linteau, Jean-Claude Robert, René Durocher et François Ricard, auteurs d'une *Histoire du Québec contemporain*, le passage de la tradition à la modernité s'est réalisé selon un rythme progressif pendant les années 1945 à 1960.¹⁰ L'année 1960 marque toutefois symboliquement la rupture avec le passé traditionnel, à travers l'élection du gouvernement libéral de Jean Lesage :

¹⁰ Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal. Boréal, 2007, p. 151-153, 217- 219 et 277-279

La mort de Duplessis et les élections donnent la victoire aux libéraux de Jean Lesage [...] Son gouvernement va entreprendre un véritable *aggiornamento* des structures de la province restées archaïques ; de 1960 à 1966, un État moderne est créé, avec un ministère de l'Éducation, des instruments de développement économique, ainsi l'électricité est-elle nationalisée en 1964 avec la création de l'Hydro-Québec. Ce mouvement de réformes s'accompagne d'une vigoureuse efflorescence culturelle marquée par des écrivains et des chanteurs, alors que l'influence de l'Église s'amenuise rapidement, jusqu'à disparaître.¹¹

Les années 60 sont aussi marquées au Québec par l'importance de la question linguistique qui fait écho aux revendications nationalistes :

La langue est étroitement associée au sentiment d'aliénation à la fois individuelle et collective. Mais elle est aussi un formidable terrain d'expérimentation et c'est surtout ainsi que l'écrivain se démarque de ses prédécesseurs. [...] L'écrivain s'empare de la langue non pas à la façon d'un virtuose, mais plutôt au nom d'une liberté d'expression qu'il ne sait d'ailleurs trop comment assumer. L'écrivain se joue de la langue pour plonger dans sa propre histoire, son passé, sa mémoire, et pour habiter pleinement les lieux qu'il fréquente désormais.¹²

Les œuvres littéraires qui apparaissent pendant les années 60 reflètent le désir de changement tout en insistant sur la question identitaire : l'expression « littérature québécoise » remplace désormais l'ancienne expression « littérature canadienne-française ». La littérature devient une littérature engagée, un projet national de fondation qui se veut le reflet de cette culture et de son unité. Comme le souligne Pierre Nepveu, la littérature des années 60 comporte souvent un ton prophétique et se donne comme le lieu d'une naissance encore à venir. Elle est conçue comme un projet fondé sur une mémoire collective qui réactive un certain passé tout en voulant atteindre à la fois la vérité objective de cette histoire et d'y puiser un sens transcendant, mythique. Ainsi se pose un conflit entre lucidité et mythification.¹³ Cette lucidité et cet optimisme orientés vers l'action et vers le changement

¹¹Portes Jacques. « L'Héritage du Passé », dans Duhet Paule-Marie (ed.). *Le Canada*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991, p. 65.

¹²Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. *Histoire de la littérature québécoise*, op. cit., p 364.

¹³Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. op. cit., p.16

impliquent toutefois une pratique de la négativité, de la reconnaissance « d'une carence fondamentale, un manque à être qui vient du passé et persiste dans le présent ».¹⁴ La littérature québécoise se construit ainsi selon une « esthétique du paradoxe » dans laquelle il s'agit de créer tout en détruisant ce que le sujet québécois a d'aliéné, de colonisé, dans un présent rempli des signes de son inexistence.¹⁵ L'optimisme de l'écrivain se heurte à l'aliénation sociale et individuelle :

L'écrivain a foi dans le progrès et appelle de ses vœux les transformations sociales et politiques qui se mettent en place, mais sur fond de négativité. Le « je » célèbre sa liberté, mais il ne cesse d'évoquer en même temps sa solitude et son désarroi, qui deviennent d'autant plus tragiques qu'ils ne sont plus explicables uniquement par la situation extérieure. L'aliénation dont se plaint l'individu procède de sa propre difficulté à surmonter ses contradictions. Son engagement politique passe d'ailleurs aussi bien par une sorte de combat que par une réflexion sur le statut d'écrivain et par un retour sur soi-même.¹⁶

L'écrivain cherche à sortir de cette négativité par l'ironie et l'humour. Selon Nepveu :

[...] la littérature québécoise de la Révolution Tranquille s'élabore dans une hyper-conscience de la tragi-comédie québécoise : la 'fondation du territoire' doit reposer elle-même sur un ratage, pathos du réel manquant qui fonde à la fois notre euphorie collective et notre désespoir. Le 'territoire' se 'fonde' là où s'effondre la subjectivité face au non-sens de l'histoire et de la réalité modernes.¹⁷

L'ironie et la caricature permettent de récupérer et d'assumer, avec une certaine distance, le Canada Français traditionnel. Nous remarquons avec Pierre Nepveu qu'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* appartient à cet esprit qui récupère de manière tragi-comique un passé dépassé. La forme du roman de la terre permet à Blais dans ce texte d'évoquer ce genre traditionnel de la littérature canadienne-

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶ Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. *Histoire de la littérature québécoise. op. cit.*, p. 363

¹⁷ Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. op. cit.*, p. 20.

française tout en l'investissant d'un sens nouveau qui dévoile l'obscurantisme des années précédant la Révolution Tranquille.

Au niveau national, le lectorat accueille avec enthousiasme les œuvres de Marie-Claire Blais, Hubert Aquin, Réjean Ducharme. Au niveau international la littérature québécoise connaît également une certaine reconnaissance. En 1966, Marie-Claire Blais reçoit le prix Médicis pour *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*. La même année, *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme est mis en nomination pour le prix Goncourt. Le nombre d'écrivains québécois publiés également chez un éditeur français s'accroît considérablement : « C'est la littérature québécoise, comme phénomène collectif, qui se met à exister sur le plan international »¹⁸.

A partir de 1970, l'idée de fondation de la littérature québécoise laisse la place à une multiplicité de positions politiques et esthétiques. Les tensions liées au mouvement nationaliste augmentent. La création en 1968 du Parti québécois, et la montée du terrorisme qui culmine lors de la crise d'Octobre 1970, témoignent des relations sociales et politiques conflictuelles qui existent entre le Québec et le Canada anglais. Aux revendications nationales s'ajoutent des mouvements sociaux, placés sous le signe de la contre-culture, de la libération sexuelle et des luttes syndicales.¹⁹ La littérature de cette époque est caractérisée par une diversification des tendances et des formes. La thématique du pays est souvent substituée par une angoisse impersonnelle et une violence associée au monde urbain : les enthousiasmes et l'optimisme entraînés par le roman québécois de la Révolution tranquille laisse la place à un désenchantement et à un sentiment de perte et d'impuissance, voire parfois de violence.²⁰ Le mouvement féministe qui prend plus de force dans la seconde moitié de la décennie sert d'arrière plan à un grand nombre d'œuvres, de genres différents qui marquent le passage à une littérature plus intime.²¹

À partir de 1980 la littérature québécoise se caractérise davantage par un éclatement du champ culturel, une pluralité de voix et de styles et par un nombre croissant d'écrivains, de livres et de lecteurs. Le référendum sur la souveraineté, où le non l'emporte à 60 %, conduit de nombreux écrivains francophones à la

¹⁸ Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. *Histoire de la littérature québécoise. op. cit.*, p. 365

¹⁹ *Ibid.*, p. 483

²⁰ *Ibid.*, p. 502

²¹ *Ibid.*, p. 485

désillusion et place la question nationale dans un second plan. La littérature québécoise connaît ainsi un décentrement par rapport à la nation, à l'histoire et même à la France. La question identitaire tient désormais en compte d'autres facteurs comme la catégorie sociale, le pays d'origine, la génération. L'arrivée de nombreux écrivains immigrants contribue à modifier le paysage littéraire et le thème de l'exil et la figure de l'étranger, qui apparaissaient déjà dans la tradition littéraire québécoise, acquièrent des sens nouveaux. Ils sont associés désormais non pas à la question coloniale et à une aliénation nationale mais à un monde multiculturel marqué par les déplacements.²² Comme l'affirme Sherry Simon, la notion d'identité se voit transformée :

[...] l'identité culturelle ne renvoie plus à une évidence. Si au Québec la culture a longtemps désigné le lieu d'un consensus identitaire, l'expression d'une appartenance collective totalisante, elle est aujourd'hui de plus en plus marquée du signe de l'hétérogène.²³

D'autre part, la littérature québécoise contemporaine se caractérise aussi, selon Pierre Nepveu, par un profond souci écologique. Celui-ci serait déjà présent, d'une certaine manière, dans la littérature des années 70 où apparaît une prise de conscience de la catastrophe énergétique, du gaspillage et de la surexploitation des ressources. Ce souci écologique et l'urgence du recyclage du déchet sont selon Nepveu très présents dans le discours féministe des années 70 et surtout dans le roman contemporain.²⁴ La modernité québécoise comporte un « ton apocalyptique », un catastrophisme qui souligne la perte du sens, la rupture permanente entre le désastre et la création :

Une des thèses centrales du présent ouvrage est que le catastrophisme se trouve au cœur même de la modernité québécoise et cela, selon au moins deux sens complémentaires :

²² *Ibid.*, p. 531-532.

²³ Simon, Sherry. *Fictions de l'Identitaire au Québec*. Montréal, XYZ, 1991, p.9

²⁴ Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. *op. cit.*, p.154.

1. dans le rapport constant, fondamental, que cette modernité a créé et maintenu avec une identité « désastreuse » (vide ontologique et historique, aliénation délirante, borbier collectif, etc.) ;
2. dans la conscience croissante de ce qui, dans la modernité même, relève de la « catastrophe » : perte des solidarités, solitude du moi, fragmentation, destruction permanente, conflit insoluble entre sens du progrès et sentiment du vide, entre affirmation du nouveau et conscience de la répétition.²⁵

Selon Nepveu, ce catastrophisme pouvait déjà se percevoir dans les années 60 et 70 et il se manifestait à travers un grand formalisme. Dans les années 80 il devient le reflet d'une perte de sens et de substance, l'image d'une non-identité et d'une expérience du chaos. Pierre Nepveu distingue trois positions esthétiques qui se succèdent dans la constitution de la littérature québécoise contemporaine :

1. *L'esthétique de la fondation* : cette position caractérise principalement la littérature des années soixante, qui cherche à affirmer l'identité québécoise et qui insiste sur les idées de naissance et de commencement. Paradoxalement, cette fondation ne peut se faire qu'à travers une représentation du manque et d'un sentiment d'exil.

2. *L'esthétique de la transgression* : cette tendance correspond à la période qui va de 1968 à la fin des années soixante-dix. Elle est marquée par la contre-culture, l'avant-garde formaliste et le premier féminisme. Le rapport au réel s'établit surtout dans un contexte de normes et d'idéologies à subvertir.

3. *L'esthétique de la ritualisation* : cette position caractérise la littérature à partir de 1980 et présente une ritualisation de la culture dans un monde sans fondement. Cette ritualisation était déjà présente dans les deux étapes antérieures, mais elle devient essentielle à partir des années quatre-vingt :

Les figures de l'énergie, de l'ange, de la migration en sont, me semble-t-il, les plus typiques, venant consacrer cette ritualisation, où l'étrangeté et l'altérité présentent, par le brouillage des signes qu'elles suscitent, la possibilité d'une

²⁵ *Ibid.*, p. 176.

nouvelle répartition des formes et des forces. [...] Le ritualisme contemporain, dont la manifestation la plus visible est la pensée écologique (sous sa forme non pas mièvre et passéiste mais affirmative et systémiste), me paraît une tentative de réponse éthique et esthétique à la confusion ambiante [...]»²⁶

Dans la trajectoire littéraire de Marie-Claire Blais des années soixante à nos jours, nous pouvons observer ces différents rapports au réel qui correspondent aux trois étapes que nous avons remarquées dans l'œuvre blaisienne. Toutefois, si cette trajectoire coïncide avec l'évolution littéraire du Québec, il est nécessaire de constater aussi un certain détachement qui a toujours distingué l'écrivaine des auteurs québécois de sa génération par la formation américaine qu'elle a reçue grâce à ses différents séjours aux États-Unis, un pays qui constitue à présent le lieu où elle habite. Son expérience à Cambridge entre 1963 et 1970, qu'elle retrace dans *Notes Américaines : Parcours d'un Écrivain*, témoigne des inquiétudes qui ont surgi chez l'auteure à cette époque, et qui marqueront toute son œuvre :

En effet, *Notes Américaines* permet de mesurer à quel point sera déterminant pour elle ce séjour en Nouvelle Angleterre, à la frontière de deux mondes, l'un douillet où s'épanouit un humanisme raffiné, souvent peuplé d'exilés qui ont quitté l'Europe de la Seconde Guerre Mondiale, et l'autre violent, celui d'une Amérique bouleversée par la lutte pour les droits civiques des Noirs, l'opposition à la guerre du Vietnam, les revendications féministes. A la fois entourée, protégée et toujours étrangère, Marie-Claire Blais découvre en même temps, écrit-elle, la langue anglaise et la littérature américaine, et se forge une conscience politique et éthique à laquelle son œuvre demeure fidèle.²⁷

Cette expérience a doté son écriture d'une dimension américaine et d'une thématique singulière qui fait référence au Québec tout en se détachant souvent des enjeux sociaux, politiques et culturels de cet espace afin d'atteindre une vision plus universelle du monde. Mis à part son expérience américaine, Blais a également témoigné d'une grande ouverture et intérêt envers la littérature du Canada anglais et envers la littérature universelle. Ce bagage littéraire international se perçoit clairement à travers les références intertextuelles, si nombreuses, qui apparaissent

²⁶ *Ibid.*, p. 212-213.

²⁷ Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. *Histoire de la littérature québécoise. op. cit.*, p. 446-447

dans ses romans, notamment à partir des années 80, et il montre une volonté de transcender les différences culturelles et les traditions littéraires. Il n'est pas indifférent que Marie-Claire Blais ait présidé la 36^{ième} Rencontre Québécoise Internationale des Écrivains, centrée sur le thème de « L'Ailleurs ».

2.2.2. La trajectoire romanesque de Marie-Claire Blais

Dans toutes les œuvres de Marie-Claire Blais certains thèmes récurrents apparaissent, et traduisent des préoccupations qui sont à la source de son écriture : la solitude de l'individu, l'omniprésence de la mort, la douleur de vivre, la souffrance et la vulnérabilité de l'être humain, la désintégration des relations humaines, l'importance de l'art comme seul salut face à un monde brutal. Ses romans évoquent un univers sombre, qui n'est pas dénué de tendresse, de quelques lueurs d'espoir, et qui est parfois présenté à travers une ironie perçante et un grand humour. Une évolution apparaît quant à la manière d'aborder cette grande thématique commune. Celle-ci ne s'opère pas uniquement au sein des caractéristiques formelles des œuvres, qui deviennent de plus en plus complexes. Les sujets traités, la perspective adoptée, la caractérisation des personnages, et le cadre spatio-temporel qui sert de référence, manifestent des transformations visibles au cours de son écriture.

Dans la première période de l'écriture blaisienne (1959-1970), l'action des romans, située dans une intemporalité presque mythique, dénonce l'obscurantisme d'une société qui évoque la longue époque du duplessisme précédant la Révolution Tranquille des années soixante. Dans cette première partie de sa carrière littéraire, l'univers familial et le monde de l'enfance et de l'adolescence prennent une importance essentielle, notamment dans *La Belle Bête* (1959), *Tête Blanche* (1960), *Le Jour est Noir* (1962), *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* (1965), *L'Insoumise* (1966), *David Sterne* (1967), et dans la trilogie *Manuscrits de Pauline Archange* (1968), *Vivre! Vivre!* (1969) et *Les Apparences* (1970). Dans ces romans, les rapports de violence entre le monde des enfants et le monde des adultes, mettent en valeur l'incompréhension sociale à laquelle se heurtent les jeunes, insoumis, révoltés face à un univers brutal qui les opprime. Les relations familiales sont souvent placées au

premier plan et deviennent le symbole de toute une société marquée encore par des idées et des habitudes d'autrefois. Il s'agit d'une étape extrêmement significative qui reflète les commencements de la carrière de l'écrivain. L'étendue de cette première époque (1959-1970), qui compte neuf romans, met en relief la préoccupation de l'auteure de bien cerner les sujets abordés, à travers une recherche formelle constante, qui se fera surtout au niveau du choix des modèles traditionnels utilisés (comme le conte ou le roman du terroir) et subvertis. Ces premiers romans, qui sont d'un intérêt littéraire incontestable, sont aussi ceux qui font entrer Marie-Claire Blais dans la scène littéraire, et qui la rendent célèbre au Québec et en France.

Certains critiques considèrent que « l'œuvre de jeunesse » de Marie-Claire Blais s'étend uniquement jusqu'à 1967. Selon eux, la trilogie des *Manuscrits de Pauline Archange* constituerait une autre étape, où l'écriture de Blais prendrait une nouvelle direction, s'attachant davantage au monde des adultes.²⁸ S'il est vrai que cette trilogie pourrait constituer en elle-même une partie distincte, de nombreux éléments thématiques et formels rapprochent ces trois romans, et notamment le premier volume, des textes précédents, comme nous le montrerons dans notre analyse. Cette trilogie, qui insiste sur les profondes injustices sociales, constitue, cependant, une transition entre la première étape de l'écriture blaisienne et la deuxième, dont *Le Loup*, en 1972, marque le commencement.

L'importance accordée à l'enfance-adolescence dans la première période, disparaît pratiquement dans les romans des années soixante-dix, où une thématique sociale, et plus spécifiquement québécoise, apparaît dans les textes de Marie-Claire Blais. Cette seconde étape coïncide avec une époque où de nombreux discours parcourent un Québec marqué par la montée du nationalisme. L'homosexualité, l'identité franco-canadienne, la relation du Québec avec la France, deviennent les thèmes privilégiés dans des romans comme *Le Loup* (1972), *Un Joualonnais, sa Joualonie* (1973), *Une Liaison Parisienne* (1975), *Les Nuits de l'Underground* (1978). Dans *Un Joualonnais, sa Joualonie*, l'auteure utilise même le « joual », le parler populaire de l'est-montréalais, comme langue de la narration. D'ailleurs depuis 1960 la question du joual et de son utilisation occupe de nombreux débats au Québec :

²⁸ Smith, Donald. « Les vingt années d'écriture de Marie-Claire Blais », *Lettres Québécoises*, n° 16, hiver 1979-80, p. 53.

La langue d'écriture n'est plus d'abord évaluée en fonction d'une norme linguistique. Écrire bien ou mal importe relativement peu : il s'agit d'écrire vrai, d'écrire dans une langue qui soit authentique. Mais comment y parvenir sans se condamner au régionalisme, sans que les textes deviennent illisibles hors du Québec ? Le rejet de l'académisme ne risque-t-il pas de conduire à une impasse ? C'est ce que craignent un grand nombre d'écrivains de l'époque. [...] En quinze ans, selon le linguiste Paul Daost, il se publie en moyenne trois articles par semaine sur la question du joul. Entre 1960 et 1975, on compte 2523 articles, dont 90% prennent parti contre le joul.²⁹

Elène Cliche, qui considère également que *Le Loup* marque le début de cette deuxième étape, parle de la variation formelle qui apparaît dans ces romans de Blais, par rapport aux précédents :

La mutation qui s'est opérée dans l'œuvre de Marie-Claire Blais (situons-là à partir du texte *le Loup* (1972) propulsé par une énonciation des plus affirmatives, « Je veux parler dans ce récit de... » ce que nous savons que nous avons lu) est un mouvement de l'écriture lié à la recherche constante de nouvelles formes, une façon de questionner les moyens d'expression narrative, et donc d'en multiplier les modèles dont la validité peut toujours être remise en cause.³⁰

Dans les romans de la deuxième période, Marie-Claire Blais expérimente avec le langage et les différents types de discours, ce qui commence déjà à apparaître dans la trilogie des *Manuscrits de Pauline Archange*. *Un Joualonnais sa Joualonie* est ainsi caractérisé par un mélange du joul et de la langue standard, qui met en relief les différences sociales et culturelles des personnages. Le jeu sur les mots est également présent dans *Les Nuits de l'Underground*, où une étrangère écoute le « dialogue jazzé » des québécoises : « elle avait oublié le langage des filles d'ici, et venait d'apprendre qu'on 'cruisait beaucoup les vendredis soir, après la paie du jeudi ». ³¹ La multiculturalité est mise en valeur à travers la présence de différentes langues, et français et anglais se mélangent dans le texte en toute naturalité. La recherche de

²⁹ Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. *Histoire de la littérature québécoise. op. cit.*, p. 457.

³⁰ Cliche, Elène. « Un rituel de l'avidité », *Voix et Images*. Vol VIII, n° 2, hiver 1983, p. 229.

³¹ Blais, Marie-Claire. *Les Nuits de l'Underground*. Montréal, Boréal, 1990, p. 10.

formes narratives nouvelles apparaît déjà dans ces œuvres. Pourtant, elle devient beaucoup plus visible dans la période littéraire suivante.

Avec *Le Sourde dans la Ville* (1979), s'ouvre la troisième époque romanesque de Marie-Claire Blais, qui inclut également *Visions d'Anna* (1982), *Pierre ou La Guerre du Printemps 81* (1984), *L'Ange de la Solitude* (1989), *Soifs* (1995), *Dans la Foudre et la Lumière* (2001), *Augustino et le Chœur de la destruction* (2005), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008). La thématique familiale et celle de l'enfance et de l'adolescence réapparaissent, à travers une perspective et des formes nouvelles, qui tentent de produire un rythme de la phrase susceptible de traduire davantage l'intimité de l'être. Le monologue intérieur devient la forme privilégiée dans la plupart de ces textes qui présentent différentes voix, entrelacées. Le thème de la famille se double ici d'une réflexion sociale profonde, où la multiculturalité occupe une place centrale. Dans *Le Sourde dans la Ville* le père est Italien, ses fils sont appelés Luigi et Mike un nom et un diminutif qui reflètent les influences culturelles diverses. Pareillement, dans *Visions d'Anna*, le père « qu'il fallait appeler Dad ou papa »³² est Californien. Dans ce roman, le mélange du français et de l'anglais est visible, et les enfants, errants, sont qualifiés de « *drifters, runaway children* » (VA 51).

Au cadre familial s'ajoute, dans ces œuvres, celui de toute une collectivité de délinquants, de vagabonds, d'ivrognes, de prostitués, de toxicomanes. Il est intéressant de remarquer l'évolution qui apparaît au sein de la révolte même des jeunes personnages: dans la première période littéraire de l'auteure l'insoumission de certains protagonistes apparaissait comme une révolte individuelle contre l'oppression environnante. Or, dans les romans de cette troisième étape, la révolte des jeunes est provoquée par un déchirement plus profond, causé par la prise de conscience de la noirceur du monde. Une sympathie universelle est ce qui pousse les personnages à l'errance, ou à agir, parfois avec une violence extrême. Si dans les premiers romans de Marie-Claire Blais l'univers restreint que connaissent les individus est brutal, dans ces œuvres postérieures les atrocités prennent une

³² Blais, Marie-Claire. *Visions d'Anna ou le Vertige*. Montréal, Boréal, 1990, p. 44. Dorénavant toutes les références à ce roman et à cette édition se feront entre parenthèses à travers la désignation VA suivie du numéro de page.

dimension mondiale : celle d'un vingtième siècle marqué par le génocide, la guerre, la famine, et la violence.

Cette étape est caractérisée par la recherche formaliste de l'auteure, qui tend à mélanger le genre poétique et narratif, qui privilégie de plus en plus le discours indirect libre. L'évolution vers une écriture polyphonique atteint son point culminant dans cette période, où dans un même livre se juxtaposent, sans délimitations, des dizaines de voix subjectives. Les thèmes abordés auparavant se développent pour rendre compte de la diversité d'un monde marqué par la violence et l'intolérance. L'intime ne peut plus être pensé en dehors du collectif, et l'écriture blaisienne tente de cerner différents aspects de l'identité personnelle, familiale, sociale, politique et multiculturelle, voulant atteindre une dimension cosmique. Des communautés d'artistes apparaissent dans ces romans, où l'art devient plus que jamais la puissance créatrice dans un monde en destruction. Le régime patriarcal, l'exclusion des lesbiennes, la misère des classes défavorisés, la peine de mort, les bombes d'Hiroshima, la guerre du Golfe, le racisme sont tous dénoncés. La tétralogie, surtout, constitue une fresque, qui évoque les images d'horreur du XX^{ème} siècle et du siècle naissant. L'île du Golfe du Mexique, où se situe l'histoire, et où se rencontrent des personnages venus d'endroits différents, devient le symbole de tout un univers déchiré. Ces œuvres, qui accordent une place prépondérante à la subjectivité des personnages, présentent la nécessité d'assumer une identité qui ne soit plus caractérisée par l'errance mais par la solidarité et par la création, surtout artistique.

L'écriture de Marie-Claire Blais témoigne d'une préoccupation constante des grandes questions de notre époque, et notamment de l'évolution de l'être humain dans un univers où la violence est omniprésente. Elle cherche à saisir la subjectivité de l'individu, les profondeurs de la conscience, qui se voit seule face à la noirceur du monde. L'auteure décrit sa trajectoire littéraire comme une recherche dans l'âme humaine:

J'écris depuis mon adolescence. J'ai donc derrière moi des années et des années de travail d'écriture et de recherche, mais je n'ai pas encore fini de chercher. Je veux rejoindre tous ces êtres fragiles qui sont menacés par les pouvoirs, toutes les formes de vie qui sont soutenues vers la mort. Au fond, moi je fais un travail de chercheur dans l'âme humaine, et ce travail me mène partout, dans les

moindres mouvements de la vie. Je ne peux pas me refuser les aventures qui me sont proposées par l'écriture. Je veux couvrir le plus de terrain possible.³³

2.2.3. La trame romanesque

2.2.3.1. *La Belle Bête* (1959)

Patrice, Isabelle-Marie, et leur mère Louise, une riche propriétaire de terres, vont de la ville à la ferme en train. Patrice, beau mais idiot, reçoit des caresses de sa mère, alors qu'Isabelle-Marie, laide et ignorée, se serre contre la fenêtre et se sent malade: elle regarde avec jalousie l'attention que les autres voyageurs prêtent à Patrice. Isabelle-Marie travaille toute la journée dehors, dans la ferme et les champs, alors que Patrice et Louise restent à la maison. Un jour, Isabelle accompagne son frère à la baignade. Dans le lac, elle essaye d'oublier sa laideur, mais sans pouvoir ignorer les différences physiques qui la séparent des autres personnages. Patrice contemple son propre reflet dans l'eau et découvre la splendeur de son corps, en souriant. A partir de ce moment là, la beauté sera le but de sa vie.

Quand Louise leur annonce qu'elle doit partir pour quelques jours, Isabelle s'en réjouit et elle profite de ce départ pour priver son frère de nourriture, afin de l'enlaidir. Louise revient, en amenant avec elle son amant, un dandy appelé Lanz. Elle voit que Patrice est malade et pense qu'il a souffert à cause de son absence. Patrice devient chaque fois plus jaloux du nouvel ami de sa mère. Quand Lanz lui annonce leur mariage, il ne comprend pas très bien, mais remarque que sa mère ne s'occupe plus de lui. Ce même jour, Isabelle-Marie va danser à la ferme voisine, où elle rencontre Michael, qui est aveugle et qui tombe amoureux d'elle. Isabelle lui promet qu'elle est très belle. A partir de ce moment là, ils se rencontrent fréquemment et s'amusent ensemble dans la montagne.

Un jour, Louise est inquiète parce que Patrice est en retard. Elle cache une joue où apparaît déjà la marque du cancer. Son mari veut diminuer l'affection maternelle

³³ Blais, Marie-Claire. Propos recueillis par Gaudet, Gérard. *Voix d'Écrivains: Entretiens*. Montréal, Québec/Amérique, 1985, p. 63.

envers le fils, et une certaine tension apparaît au sein du couple. Patrice revient et commence à fouetter Lanz. Celui-ci s'empare du fouet puis frappe l'enfant à son tour. Éloignés par leur bonheur de ce drame, Isabelle-Marie et Michael se marient et vont vivre dans une autre maison, près du lac.

Louise se maquille de plus en plus et couvre son corps de bijoux afin de cacher ses rides et la marque croissante sur sa joue. Elle essaye de partager son temps entre son mari et son fils, mais un jour, Patrice tue Lanz avec son cheval. Louise comprend alors qu'il ne lui reste plus que Patrice dans la vie.

Isabelle-Marie et Michael ont une fille, Anne, qui est aussi laide que sa mère. Cependant, Michael récupère la vue et découvre qu'Isabelle-Marie est monstrueuse. Il la gifle puis l'abandonne. Isabelle revient chez Louise, où elle est à nouveau méprisée. Elle devient de plus en plus jalouse de Patrice. Un jour, Isabelle-Marie lui dit de s'approcher du bassin d'eau brûlante puis elle pousse le visage de son frère dans celui-ci. Louise regarde le visage brûlé de son fils et le rejette. Laissant de côté Patrice, devenu laid, elle centre ses aspirations sur ses terres et ses richesses.

Un jour, Anne, la fille d'Isabelle, raconte à Louise qu'elle a vu comment sa mère poussait le visage de Patrice dans l'eau chaude. Isabelle-Marie justifie son action en accusant Louise de ne l'avoir jamais aimée. Celle-ci chasse alors sa fille de la maison, et Isabelle-Marie et Anne partent vers la gare. Louise décide aussi de se défaire de Patrice, devenu laid, en l'emmenant à l'asile pour fous, où il se sent enfermé et complètement abandonné. Seulement la compagnie de Faust, un ancien comédien, lui permet d'oublier le drame qui l'entoure. Ensemble, ils jouent à être des rois, des chevaux, des chats. Lorsque Faust meurt, Patrice est désespéré.

Isabelle-Marie et Anne reviennent chez Louise et la regardent à travers la fenêtre. Isabelle brûle les champs de sa mère, qui meurt au milieu du feu. Cependant, son instinct destructeur n'est pas assouvi, et tout en ayant des remords, elle marche vers le rail lorsque le train approche : Isabelle-Marie se suicide et laisse sa fille, seule, sur le quai de la gare. Patrice s'échappe de l'asile et revient à la maison natale, mais il n'y trouve que des ruines et des cendres. Il voit son visage, laid, dans le lac, et plonge pour toujours dans l'eau, afin d'y chercher sa beauté d'autrefois.

2.2.3.2. *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* (1965)

Emmanuel naît, en hiver, dans une famille paysanne, nombreuse et pauvre, caractérisée par la faim, le froid, et la mort successive des enfants. Grand-Mère Antoinette s'occupe du bébé pendant que la plupart des membres de la famille travaillent à la ferme ou dans les champs. Les premières pages du roman évoquent la vie quotidienne des personnages : l'arrivée des enfants de l'école, la lassitude sans bornes de la mère qui rentre de la ferme avec des seaux de lait, la détente des personnages auprès du poêle, les discussions entre la grand-mère, qui défend la scolarisation des enfants, et le père, qui préfère qu'ils commencent à travailler à un jeune âge.

Le Septième, un des enfants, arrive soûl à la maison. Après être battu par son père, il descend à la cave avec son frère, Jean Le Maigre, un enfant tuberculeux qui veut être écrivain. Les deux garçons chantent, boivent et récitent des poèmes. Ils jouent ensemble à se confesser, alors que le reste de la famille, après le dîner, se prépare pour la prière du soir, encouragée par Grand-Mère Antoinette.

Héloïse, la sœur des enfants, descend de sa chambre pour prier. Elle a quitté le couvent quelques mois plus tôt, ayant été renvoyée par la Mère Supérieure. Depuis un certain temps, ce personnage, qui a toujours démontré une ardeur religieuse extrême, ressent un désir sexuel profond. La nuit, Jean Le Maigre et Le Septième se caressent dans leur lit, puis vont surprendre Héloïse, qui se masturbe dans sa chambre. Le lendemain, en suivant les conseils de M. le Curé, Grand-Mère Antoinette envoie Jean Le Maigre au noviciat, où il souffre les abus du Frère Théodule et où, conscient de la proximité de sa mort, il commence à rédiger son autobiographie. Jean Le Maigre y décrit sa naissance comme un événement joyeux pour sa famille. Sa mère, silencieuse, ne parle qu'à ses enfants décédés, dont elle mélange les souvenirs et les noms. Elle se rappelle pourtant de Léopold, ce fils qui s'était suicidé. Jean Le Maigre raconte comment Le Septième et lui ont essayé d'imiter leur frère à travers des tentatives de suicide qui ont toutes échouées.

Dans son autobiographie, il évoque son enfance à l'école, ses crimes d'incendie et de vol, son séjour dans une maison de correction, accompagné du Septième, et enfin sa situation dramatique au noviciat. Il sait qu'il va mourir à cet endroit, encouragé

par le Frère Théodule, qu'il compare au Diable-même. Quand Grand-mère Antoinette va au noviciat pour voir Jean Le Maigre, celui-ci est déjà mort. Cependant, la vie de la famille, habituée à la perte des siens, continue. Après avoir jeûné dans sa chambre pendant longtemps, Héloïse commence à travailler dans une maison de prostitution, où elle se sent enfin heureuse.

Grand-Mère Antoinette lit avidement les manuscrits de Jean Le Maigre, et les protège. Deux des enfants, Pomme et Le Septième, sont envoyés travailler en ville, dans une manufacture de souliers. Pomme se coupe trois doigts dans une machine, et doit aller à l'hôpital malgré l'indifférence des autres travailleurs. Quant au Septième, il est poursuivi par Théo Crapula, l'ancien Frère Théodule qui, renvoyé du noviciat, exerce à présent ses abus en ville.

Le printemps arrive, et une lueur d'espoir semble apparaître dans le personnage du petit d'Emmanuel, le seizième enfant de la famille, qui ressemble déjà à Jean Le Maigre, selon Grand-Mère Antoinette. Une saison s'est écoulée dans la vie de ce bébé. Le printemps sera peut être meilleur que l'hiver, mais Jean Le Maigre ne sera plus là pour le voir.

2.2.3.3. *Manuscrits de Pauline Archange* (1968)

Pauline Archange, une enfant de cinq ans, vit dans un milieu urbain pauvre. La vie du couvent où elle étudie et celle de son entourage familial lui font connaître l'oppression et la violence. Elle a une amie, Séraphine Lehout, avec laquelle elle joue dans la neige. Lorsque Séraphine doit rentrer chez elle, Pauline va visiter la famille Poire. Elle se souvient des moments passés avec Huguette Poire et Jacquou dans le ravin, où Pauline a connu les premières caresses masculines. Julia, la grande sœur d'Huguette, est très malade. Mme Poire reconduit Pauline à la maison, où sa mère la gifle pour son retard. Mme Archange, atteinte elle aussi par la maladie, passe beaucoup de temps à l'hôpital. Mais, Pauline ne s'attendrit pas devant elle afin de démontrer qu'elles n'appartiennent pas à la même race meurtrie. La mère punit Pauline en la privant de sa matinée du dimanche au cinéma. La protagoniste désobéit à sa mère et elle y va, accompagnée de Séraphine. Les deux filles achètent des glaces et lisent des revues illustrées, pour adultes.

Mme Archange et Pauline vont parfois chez grand-mère Josette, où Pauline parle avec son oncle Sébastien, qui est malade et qui lui raconte des histoires. Dans l'atelier de son grand-père, elle observe les jouets qu'il construit pour les vendre aux parents des enfants riches.

Lorsque Pauline a six ans, elle entre dans la Compagnie des Mireillettes, un groupe de scouts. Séraphine, l'accompagne, mais les deux enfants sont de plus en plus séparées. Peu à peu, Pauline s'éloigne de son amie, qui commence à l'ennuyer, et à qui elle ne cesse de faire des reproches. Or, Séraphine meurt, broyée sous les roues d'un autobus, et son décès marque la vie de Pauline.

Un séjour à la campagne révèle à la protagoniste la dureté du milieu rural, et des gens qui y habitent. Elle a un cousin, Jacob, qui est malade mais qui ne cesse de rire. Celui-ci est constamment battu par son père. Un jour, Pauline reçoit les coups de cet homme et doit être emmenée à l'hôpital.

Une nouvelle élève arrive à l'école, Louise Denis. Pauline et elle explorent leurs corps pour comprendre ce que sont les mauvais touchers. En novembre, elles doivent faire une retraite chez un aumônier. Lorsqu'elles tentent de s'évader, elles sont capturées et Louise est enfermée dans une chambre noire. Elles rentrent à la maison plus tôt que prévu et Mme Archange convainc son mari de battre Pauline afin de la punir pour son comportement.

Jacob, le cousin campagnard, est interné dans une institution et passe sa journée à laver le plancher. Mme Archange essaye de l'emmener chez elle pendant quelques jours, mais étant donné la violence que démontre ce garçon, elle se voit contrainte à appeler son père pour qu'il vienne le chercher.

Germaine Léonard arrive à l'école : il s'agit du premier médecin qui offre ses services à cet endroit. Pauline et Louise Denis admirent cette femme. M. Archange décide que Pauline, qui a huit ans et demi, doit commencer à travailler comme vendeuse, chez son oncle Roméo. Mais, Pauline vole les économies de sa cousine et elle est alors envoyée au pensionnat. Mlle Léonard vient la voir et lui apporte parfois des livres. La protagoniste observe une élève, Geneviève Desprès, qui va être séparée de Mère Sainte-Adèle, sa meilleure amie. Le deuxième frère de Pauline, Emile, naît, mais montre vite un retard mental et physique important. Le père décide d'aller en

pèlerinage pour soigner ce bébé. Pourtant, Emile ne guérit pas et ses parents l'internent dans une maison d'accueil.

Les jours où elle sort du pensionnat Pauline cherche Louissette Denis, mais on lui dit qu'elle est partie, malade. Pauline ne cesse de pleurer, car elle a peur de ses souvenirs. Une parade de pompiers, dans la rue, lui redonne un peu d'espoir. Elle commence alors à considérer l'écriture comme le seul moyen d'évasion et de survie.

2.2.3.4. *Un Joualonnais sa Joualonie* (1973)

Un Joualonnais sa Joualonie plonge le lecteur dans un univers chargé d'humour, tout en dénonçant les injustices et l'intolérance profonde qui conditionnent les relations entre les individus. Ti-Pit, le narrateur et le personnage principal de ce récit, parcourt les rues et les tavernes de Montréal, dans lesquelles il rencontre Éloi Papillon, un poète, aux aspirations nationalistes, qui rêve d'apprendre la langue du peuple, de ceux qu'il nomme les Joualonnais. Il invite Ti-Pit à sa maison, où les personnages mangent et boivent abondamment.

Le texte nous fait découvrir tour à tour des personnages de différentes couches sociales : des écrivains, un avocat, un éditeur, des travailleurs et leurs patrons, des prostituées, des travestis, ... Dans la pension de la Mère Fontaine, où habite Ti-Pit, se trouvent des personnages démunis, qui s'entre aident. L'un d'eux, nommé Mimi, nous introduit dans le monde du Dear Boy, le club où ce travesti travaille. Lors d'une grève des auto-neiges, Ti-Pit et Papillon aident le peuple à enlever la neige, puis ils se réfugient dans une taverne, que finissent par envahir les femmes.

Ti-Pit renonce à son travail à la Rubber Company, et devient conducteur d'ambulance. Avec l'aide de Vincent, un curé qui donne des cours à des prisonniers, il cherche à sauver Ti-Guy, un jeune garçon, des drogues. Différents collectifs commencent une grève et se manifestent le jour de Noël afin de revendiquer leurs droits. La manifestation finit en violence et provoque la mort d'un jeune étudiant. Alors que le reste du peuple va à l'enterrement de ce jeune, Ti-Pit et Vincent restent avec Ti-Guy jusqu'à sa mort.

2.2.3.5. *Une Liaison Parisienne* (1975)

Mathieu Lelièvre, un jeune écrivain québécois part à Paris, désireux de connaître ce pays français qu'il admire, et duquel il connaît par cœur l'histoire et la littérature. Dès son arrivée, il commence à fréquenter une famille de la haute société parisienne, quasiment ruinée, les d'Argenti. Mathieu a alors une aventure avec Yvonne d'Argenti, une écrivaine, qui se dévoile être changeante et hypocrite, et qui ne voit en lui qu'un moyen de combler ses désirs matériels. Antoine d'Argenti, son mari, encourage cette liaison, tandis qu'il satisfait sa pédérastie en recueillant chez lui des enfants. Mathieu plonge peu à peu dans la désillusion, en découvrant la réalité d'une société qu'il avait idéalisée pendant toute sa vie, et qui se révèle être hostile, raciste, et intolérante. Si sa relation avec Yvonne lui a permis d'être introduit dans les cercles littéraires parisiens, Mathieu est tout de même ruiné à cause des cadeaux constants que Mme d'Argenti attend de lui en échange. Les voyages à Londres et en Tunisie, qu'il réalise en compagnie de cette femme, lui permettent également d'observer l'attitude des d'Argenti envers les autres cultures, et développent davantage sa lucidité et son esprit critique.

La rupture de Mathieu avec Yvonne entraîne ce québécois à connaître d'autres milieux, qui lui présentent un côté plus familier et chaleureux de la France. Une famille paysanne, puis toute une communauté qui fréquente des bars parisiens, l'accueillent avec une hospitalité sincère et gaie. Parmi eux, Mathieu peut enfin écrire, malgré les mauvaises critiques qu'il a reçues pour son livre précédant.

2.2.3.6. *Le Sourde dans la Ville* (1979)

Mike, Jojo, Lucia et leur mère Gloria, vivent à L'Hôtel des Voyageurs, un hôtel minable de Montréal dont Gloria est la propriétaire. Mike, un enfant atteint d'une tumeur cérébrale, prend soin de sa petite sœur Jojo, qui n'est qu'un bébé et il prépare des spaghettis pour les clients de l'hôtel. Mike et Gloria pensent au voyage à San Francisco qu'ils veulent faire en été. L'Hôtel des Voyageurs est ouvert à tous et Gloria y reçoit souvent des criminels, sortis de prison, qu'elle reconforte en leur offrant son propre corps. Elle travaille également dans une boîte où elle fait du

striptease. Lucia ne veut pas suivre le destin de sa mère. Ayant été violée, elle a peur du futur qui l'attend. Avec John, un jeune plongé dans les drogues, elle erre dans les rues de la ville. Sa sœur Berthe est partie à l'université avec une bourse, mais elle ne se sent pas bien dans ce milieu intellectuel qui la méprise pour ses racines. Toute une série de personnages viennent à l'Hôtel des Voyageurs : le vieux Tim et son chien, Judith Langenais et Florence qui a été abandonnée par son mari. Parallèlement, le roman évoque la vie de la famille Langenais, qui vit aisément. Mme Langenais s'inquiète au sujet de ses filles. Elle songe à la vie confortable qui la caractérise et à son caractère égoïste, qu'elle tente de corriger. Afin de changer sa vie, elle décide de partir toute seule à Vienne. Le texte nous présente les pensées des différents personnages, dont la narration adopte la perspective. Le roman s'achève sur le suicide de Florence, mourante et entourée par Mike et Gloria, qui l'observent, impuissants.

2.2.3.7 *Visions d'Anna ou le Vertige* (1982)

Dans *Visions d'Anna ou le Vertige* une adolescente, Anna, est de retour dans la maison de sa mère après une série de voyages, qui l'ont conduite en Europe, dans les îles Caraïbes et en Californie. Elle observe les collègues de sa mère, Raymonde, des thérapeutes et criminologues de l'Institut Correctionnel, réunis pour parler de la délinquance. Outragée par leur insensibilité, par la violence et les injustices du monde, par le destin inévitable de l'être humain, la mort, Anna s'oppose à tout et à tous, trouve un refuge dans les drogues, et s'éloigne des autres personnages.

Elle se souvient de ceux qu'elle a rencontrés le long de ses voyages : Philippe, un parisien auquel elle a vendu de la drogue et avec lequel elle a habité pendant un temps ; Tommy, un enfant noir rejeté par sa famille adoptive, et qui avec Manon, vit du vol et de la prostitution. Tommy et Manon étaient des «drifters, runaway children», qui comme Anna, erraient dans les villes et les routes californiennes. Anna arrive à la maison de son père, Peter, qui a maintenant une autre famille et une autre fille, Sylvie, âgée de moins de deux ans. Face à l'amour qu'il manifeste envers son nouvel enfant, il perçoit Anna et les amis de celle-ci avec un grand mépris.

Anna prend sa bicyclette et part. Elle s'assoit dans un parc, où Michelle vient la rejoindre. Michelle est la fille de Guislaine, une vieille amie de Raymonde. Elle consomme des drogues, de l'alcool, et a une vision apocalyptique du monde et un penchant suicidaire. Sa sœur, Liliane, lesbienne, est beaucoup plus forte et cherche à sauver l'environnement. Anna rentre chez elle et s'enferme dans sa chambre. Michelle s'enivre avec du gin, laisse que Liliane la lave puis sort dîner avec sa mère.

Anna aime bien Alexandre, le nouvel amant de Raymonde. Pourtant, celui-ci part aussi. Dans son voyage en autobus, il rencontre Rita, une femme venue d'Asbestos, qui a quitté sa maison et son mari ivrogne pour aller avec ses deux enfants à Old Orchard. Alexandre continue son chemin, mais Rita reste auprès de la mer, travaillant dans une taverne et logée par un camionneur qui bat ses fils et dont elle doit satisfaire les désirs.

Anna contemple le mur peint en rose de sa chambre, elle se souvient de Tommy, Manon, Philippe. Les collègues de Raymonde arrivent à la maison et parlent de la nécessité d'ouvrir d'autres centres pour les délinquants. Raymonde affirme qu'elle a besoin de repos, de réflexion. Alors, Anna ouvre la porte de sa chambre et s'approche enfin de sa mère.

2.2.3.8. *Soifs* (1995)

Soifs constitue le premier volume d'une tétralogie composée par *Dans la foudre et la lumière* (2001), *Augustino et le chœur de la destruction* (2005) et *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008). Dans les autres volumes de la tétralogie nous retrouvons les mêmes personnages ainsi que des figures romanesques nouvelles qui continuent à développer les thématiques introduites dans *Soifs* et à créer une mosaïque du monde contemporain, une 'Comédie Humaine' du XX et du XXI^{ème} siècles.

Dans *Soifs*, Renata et son mari Claude se reposent dans une île du Golfe du Mexique. Ils discutent sur l'exécution d'un condamné du Texas, vont au casino. Dans cette même île, les enfants du pasteur Jérémy jouent et vont au temple pour écouter les sermons de leur père. Carlos, l'un des fils du pasteur, vole une bicyclette et trouve un chien qu'il garde et qu'il nomme Polly. La femme du pasteur, Mama,

gronde Vénus, sa fille de quinze ans, qui chante dans les bars avec l'oncle Cornélius. Carlos est un délinquant, Vénus exerce la prostitution.

Jacques, un professeur atteint du Sida, arrive en avion. Sa sœur et ses amis, Luc et Paul, l'amènent chez lui et le soignent jusqu'à sa mort. Claude doit partir et Renata reste dans l'île pour se reposer d'une opération chirurgicale. Elle poursuit sa convalescence auprès de ses neveux Daniel et Mélanie, qui célèbrent la naissance de leur troisième fils, Vincent, par des fêtes qui dureront trois jours. Les deux autres enfants de Daniel, Samuel et Augustino, chantent et s'agitent parmi les invités. La mère de Mélanie est aussi présente et elle songe à son passé et à la vie de sa fille. Le roman nous présente les pensées entrelacées de ces différents personnages.

Renata est violée dans la maison qu'elle loue dans l'île. Elle arrive à la fête organisée par Mélanie, qui regroupe des parents, des amis, des serviteurs, des immigrants ayant fui la violence de leurs pays. Jenny et Marie-Sylvie ont dû partir de leurs villages nats, Julio a vu mourir toute sa famille lorsqu'ils essayaient d'atteindre la côte américaine en canot, en quête d'un futur meilleur. Des critiques littéraires et des écrivains se rencontrent dans le jardin de Mélanie. Adrien et sa femme Suzanne parlent du manuscrit écrit par Daniel. Charles, Jean-Mathieu, Frédéric, Edouardo, Ari, se rencontrent au sein de la fête ou chez Frédéric et ils pensent à leur passé et à leur jeunesse perdue. Des processions ont lieu dans les rues pour célébrer le nouvel an, l'an 2000.

3. ENRICHISSEMENT PROGRESSIF DE LA STRUCTURE

3.1 Les romans de jeunesse de Marie-Claire Blais

Les premiers romans de Marie-Claire Blais présentent des structures simples, linéaires, assez traditionnelles. Le premier roman, *La Belle Bête*, est divisé en quatre grandes parties, qui sont à leur tour fragmentées en chapitres numérotés. La séparation en quatre parties permet de mettre en valeur les renversements de la situation des personnages et leurs conséquences:

- La première partie finit au moment où la situation d'Isabelle-Marie semble s'être améliorée, grâce à ses rencontres avec Michael. Par contre, Patrice a perdu sa position privilégiée dans la maison natale et il est fouetté par Lanz, ce qui provoquera dans la Deuxième partie la sensation d'abandon de ce personnage et l'assassinat de son beau-père.

- La deuxième partie termine avec la récupération de Patrice de son rôle d'enfant gâté, et le retour d'Isabelle-Marie à la maison natale, humiliée et abandonnée par son mari. Ceci déclenche dans la Troisième partie la forte jalousie de ce personnage envers son frère, et poussera Isabelle à brûler le visage de celui-ci.

- La troisième partie finit avec le rejet des deux fils par la mère, ce qui provoquera dans la quatrième partie le départ forcé d'Isabelle-Marie et de Patrice de l'espace natal, et la fin tragique de l'œuvre.

Cette structure dynamique souligne les variations de l'amour de Louise envers ses enfants, et elle met en relief la relation profonde entre la jalousie ressentie par ces derniers et les réactions criminelles qui en suivent. Elle souligne également un parallélisme entre les réponses violentes du frère et de la sœur, malgré les différences physiques et psychologiques qui distinguent ces deux personnages.

Il est intéressant d'observer que la troisième partie est plus courte que les autres (elle occupe uniquement 16 pages). Celle-ci marque un tournant décisif dans l'histoire: le beau Patrice devient laid, ayant été poussé par sa sœur dans l'eau

brûlante. Il s'agit d'un moment culminant de la rage d'Isabelle-Marie, présente dès le début du récit. A partir de là, les deux adolescents sont privés de toute beauté, et l'opposition physique qui les caractérisait est éliminée. Désormais, ils sont tous les deux au même niveau, méprisés par une mère qui, rongée par la maladie, perd elle aussi, de plus en plus, sa beauté d'autrefois.

Les citations qui introduisent les deux premières parties du roman apparaissent comme des avertissements qui indiquent cette évolution tragique de l'œuvre : la première, de Rosamond Lehman, prévient d'une transformation des êtres qui paraissaient inoffensifs, en des « monstres destructeurs ». ³⁴ Dans la première partie, en effet, Isabelle-Marie essaye de détruire la beauté de son frère en le privant de nourriture. La deuxième citation, du Livre d'Isaïe, signale la perte de la « demeure [...] enlevée » (BB 71). Dans cette seconde partie, les deux enfants éprouvent une sensation profonde d'abandon : d'abord Patrice, jaloux de l'attention de sa mère envers son beau-père, puis Isabelle-Marie, qui, ayant été abandonnée par son mari, doit quitter sa maison pour revenir chez Louise.

Pourtant, en regardant de plus près la structure de l'œuvre, on constate que ces deux citations se situent avant l'épisode de la mort de Lanz, et qu'aucune citation n'introduit les autres parties du texte. Ainsi, elles annoncent non seulement les événements inclus dans la partie qu'elles ouvrent, mais aussi le développement du roman lui-même : les personnages deviendront des monstres, physiquement et moralement. L'épisode de la mort de Lanz représente un premier climax où apparaît explicitement la monstruosité de Patrice, et le danger que suppose cet état de jalousie. A partir de ce moment-là, la situation prophétisée par les citations devient de plus en plus réelle, et prend une intensité tragique croissante.

Quant à la fragmentation du texte en chapitres, elle indique un certain passage du temps. Celui-ci est évoqué de manière imprécise, à travers des expressions comme : « C'était l'été » (BB 17); « En un jour de douleur » (BB 32) ; « Un soir » (BB 41). Le seul chapitre dont l'ouverture ne transmet pas ce caractère temporel est celui qui évoque la mort du beau-père (II ; 6): Patrice le blesse au cinquième chapitre, et pourtant, la phrase exprimée par le dandy à la dernière ligne est répétée au début du

³⁴ Blais, Marie-Claire. *La Belle Bête*. Montréal, Boréal, 1991, p. 9. Dorénavant les références à ce roman et à cette édition se feront entre parenthèses à travers la désignation BB suivie du numéro de page.

sixième : « Je ne veux pas mourir » (BB 100). Cette technique qui interrompt la mort de Lanz permet de mettre en relief l'importance de cette scène, et prolonge la douleur physique, et surtout psychologique, de ce personnage, dont le caractère séducteur a été remplacé par un aspect funeste. Cette scène annonce le destin des autres figures romanesques, qui perdront leur beauté et mourront à cause de ce physique qu'ils poursuivent.

A l'intérieur des chapitres, d'autres divisions apparaissent, séparées par des astérisques. Celles-ci indiquent parfois un passage du temps, plus bref. Elles soulignent surtout le changement du personnage sur lequel se centre le récit : la narration passe d'un individu à un autre, de manière rapide. De cette façon, leurs sensations sont évoquées et confrontées. Cette fragmentation textuelle si importante reflète, par son dynamisme, l'instabilité émotionnelle des personnages. Malgré la confrontation rapide des différents points de vue, *La Belle Bête* privilégie surtout la perspective d'Isabelle-Marie, et pousse le lecteur à adopter la vision noire et révoltée de ce personnage. Cette construction romanesque fait preuve d'une réflexion profonde et apparaît au service de l'histoire. L'ordre suivi reste cependant simple et la narration omnisciente utilisée demeure assez traditionnelle.

Ces techniques laissent place, dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, à un ordre plus complexe, caractérisé par de nombreuses analepses, et notamment par l'insertion dans la narration d'un autre récit, l'autobiographie de Jean Le Maigre, qui permet d'amplifier la description du monde qui entoure les personnages. D'autre part, ce roman introduit des caractéristiques qui seront essentielles dans de nombreux romans de Blais, comme le mélange de réalisme et d'invraisemblance, d'humour et de tragique, qui confèrent à l'œuvre son caractère hybride. En ce sens les propos de Marie-Claire Blais cités par Philip Stratford sont extrêmement pertinents :

A story so crowded with realistic detail is a novelty for Marie-Claire Blais. It represents a change in point of view, a more mature and better balanced attitude, a gain in objectivity and perspective, no loss in power or poetry but a marked rejection of the hazy, dreamlike world of her previous novels. "Artistically it was something of a breakthrough for me", she has said about *Une Saison dans la Vie*

d'Emmanuel, "it was the first time that I could combine humour and tragedy in my work."³⁵

Bien que Stratford accorde une grande importance aux détails réalistes de l'œuvre, il est nécessaire de souligner que les romans de Blais, et notamment *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, ne sont pas réalistes. Comme le signale également l'*Histoire de la littérature québécoise* :

La référence à Rimbaud, de même que les souvenirs de Lautréamont, éloignent [*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*] du roman réaliste pour en faire une sorte de fable, à la fois joyeuse et noire, qui est aussi une nouvelle manière d'assumer le passé canadien-français.³⁶

Emmanuel donne le titre au roman, bien qu'il n'apparaisse que brièvement dans le texte : il est surtout le témoin des actions des autres et de la situation générale de cette famille. La narration omnisciente adopte le point de vue de ce personnage pour évoquer l'atmosphère de l'univers de ce roman. Face à cette narration apparaît, à la première personne, l'autobiographie de Jean Le Maigre, dans laquelle le personnage évoque ses sensations quant au contexte familial dans lequel il vit. Le récit spéculaire, situé au centre de l'œuvre, constitue le chapitre le plus long du texte: il est divisé en dix parties et occupe 43 pages (le roman est constitué de 158 pages). Cette large étendue met en relief l'importance du récit inséré quant à la compréhension de l'univers qui est décrit et des attitudes des personnages qui y habitent. Les souvenirs de Grand-Mère Antoinette, et surtout ceux d'Héloïse sont également transmis au lecteur sous forme d'analepses qui interrompent la narration linéaire. Par rapport à *La Belle Bête*, la complexité de la forme narrative qui apparaît dans ce roman souligne une recherche plus approfondie de l'auteure, et une volonté de trouver une organisation romanesque qui reflète davantage la vie intérieure des personnages.

Une Saison dans la Vie d'Emmanuel est divisé en sept chapitres, qui constituent une série de tableaux intimes. La séparation en chapitres met en valeur les changements des personnages sur lesquels se centre la narration: alors qu'Emmanuel et Grand-Mère Antoinette occupent une place prépondérante au début du texte, le

³⁵ Stratford, Philip. *Marie-Claire Blais*. Toronto, Coles Publishing Company Limited, 1971, p. 40

³⁶ Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. *Histoire de la littérature québécoise, op. cit.*, p. 441

deuxième chapitre se centre davantage sur les personnages de Jean Le Maigre et du Septième. Il est intéressant d'observer qu'alors que le chapitre IV est exclusivement dédié à Jean Le Maigre et à son autobiographie, les chapitres III et V, qui l'entourent, sont surtout consacrés à Héloïse, comme l'a également remarqué Dominique Bourque.³⁷ Cette stratégie permet de mettre en parallèle ces deux personnages, et de présenter cette jeune fille comme l'équivalent féminin de Jean Le Maigre. Après la mort de celui-ci, le récit se centre sur le destin d'Héloïse, puis sur celui du Septième. De cette manière, les perspectives et les attitudes différentes qu'adoptent les protagonistes sont transmises au lecteur d'une façon beaucoup plus détaillée que dans l'œuvre précédente. Si la structure de *La Belle Bête* privilégiait la confrontation rapide des sentiments individuels, celle d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* souligne, de manière plus minutieuse, les sensations des personnages et leur attitude face à la misère qui les entoure.

La structure de cette œuvre présente une certaine circularité : alors que l'hiver commence au début du roman, c'est le printemps qui s'annonce à la fin du texte, et qui souligne le caractère cyclique du temps. Une saison s'écoule le long du roman, la première dans la vie d'Emmanuel. Ce personnage et sa grand-mère sont d'ailleurs présents au début et à la fin du texte. La question qui se pose à travers cette circularité est si la saison suivante sera également caractérisée par la mort et la faim, ou si au contraire, un certain espoir fera sortir cette famille de la misère. L'aspect symbolique de la structure est évident.

D'autre part, *La Belle Bête* et *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* sont tous les deux caractérisés par un narrateur omniscient, capable de pénétrer dans la pensée des personnages. Dans le premier roman, la focalisation utilisée varie de manière rapide, afin de mettre en relief les tensions existant entre les protagonistes. La narration au passé est constamment interrompue par un dialogue qui donne beaucoup de dynamisme au texte et qui le rend plus dramatique. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, la présence de dialogue est plus réduite et l'insertion de l'autobiographie de Jean Le Maigre, à la première personne, dévoile une plus grande subjectivité. Celle-ci devient plus évidente dans le troisième roman analysé.

³⁷ Bourque, Dominique. « Héloïse ou la Voix du Silence dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* », *Voix et Images*. Vol XXIII, n° 2 (68), hiver 1998, p. 330

Dans *La Belle Bête*, et *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* Marie-Claire Blais utilise des formes narratives traditionnelles (le conte, le roman du terroir) afin de dénoncer leur contenu. Il s'agit également d'une recherche stylistique de l'auteure, qui expérimente à travers différents types de récits. Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, l'autobiographie est la forme qui est exploitée. Alors que les dialogues puis le récit autobiographique permettent aux protagonistes de s'exprimer dans les œuvres précédentes, une subjectivité plus grande apparaît dans ce roman. Les techniques structurales abordées dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* se développent, et l'autobiographie ne devient plus un récit inséré dans la narration, mais la narration elle-même. Pauline Archange raconte, à la première personne, son enfance de l'âge de cinq ans à l'âge de neuf ans. Il ne s'agit pas d'une description exhaustive des différentes étapes vécues pendant ces années, mais plutôt d'une succession de moments intimes, qui illustrent la forme de vie de cette enfant, ses relations avec les personnages qui l'entourent et ses sentiments les plus profonds.

Le texte est divisé en quatre chapitres, qui sont à leur tour fragmentés en des parties plus brèves, séparées uniquement par des blancs. Dans chaque chapitre, l'attention de Pauline se tourne vers un personnage féminin qui acquiert une importance particulière : Séraphine ; Louise ; Germaine ; Geneviève. Les blancs qui divisent le texte mettent en relief la progression de la mémoire de la narratrice : ils indiquent un changement spatial, temporel, ou le passage à un souvenir différent.

Cette œuvre nous transmet surtout des sensations, des opinions, qui se mélangent à la description des scènes intimes. Ces souvenirs sont évoqués d'une manière chronologique, mais celle-ci est très souvent rompue par le va-et-vient de la mémoire de la narratrice. Des analepses et des prolepses apparaissent: la narratrice indique au lecteur que « Julia seule allait être emportée par sa maladie avant sa vingt-cinquième année »³⁸ et que « le pauvre Sébastien devait mourir simplement un matin de printemps » (MPA 33). Parfois elle met en valeur jusqu'à quel point l'enfant Pauline se souvient des moments vécus avec son amie Séraphine autrefois. Elle les insère

³⁸ Blais, Marie-Claire. *Manuscrits de Pauline Archange*, dans *Manuscrits de Pauline Archange* suivi de *Vivre ! Vivre !* et *Les Apparences*. Montréal, Boréal, 1991, p. 25. Dorénavant les références à ce roman et à cette édition se feront entre parenthèses à travers la désignation MPA suivie du numéro de page.

alors dans le récit, même s'ils correspondent à une époque passée. C'est le cas, par exemple, de l'épisode des Mireillettes :

Séraphine me précédait déjà sur la route du temps, et dans quelques années, peut-être, je me pencherais vers ces jours effacés que je me hâtais de vivre maintenant auprès de Louissette Denis. Je retrouvais parfois Séraphine, en souvenir, la rumeur montait, allègre et folle dans notre tente. « Une Mireillette est toujours prête ! » criaient nos cheftaines, pieds nus dans la rosée du matin, et debout devant les tentes on faisait ses exercices en frissonnant... (MPA 60)

Un autre souvenir prend une importance particulière étant donné qu'il est inséré dans ce récit alors qu'il appartient à une époque future qui n'est pas couverte par le roman :

Ma mère, malade, recevait chaque semaine la visite d'un jeune franciscain à qui elle se confessait scrupuleusement, fermait involontairement les yeux, vers ma douzième année, sur les faiblesses malheureuses auxquelles ce prêtre s'abandonnait avec moi, contre ma volonté que nul ne défendait. (MPA 42)

Cet épisode du franciscain qui viole Pauline a lieu lors de la douzième année de la protagoniste. Or, cette œuvre décrit la vie du personnage jusqu'à sa neuvième année. L'évocation de ce moment postérieur permet à la narratrice de réaliser une profonde réflexion sur la méchanceté humaine tout en soulignant la cruauté qui entoure Pauline le long de sa vie.

Malgré ces interruptions, le récit suit un ordre plus ou moins linéaire. Les premières pages du texte sont surtout marquées par des souvenirs non datés, qui illustrent d'une manière générale ce qui était habituel dans la vie de la protagoniste, caractérisée par son amitié avec Séraphine. La mort de cette amie constitue un événement essentiel à partir duquel la succession des mois et des saisons apparaît de forme plus précise. Cette mort suppose une rupture importante dans la vie de Pauline qui voit « se bris[er] enfin dans l'air » (MPA 43) tout rêve d'innocence.

Force est de constater que le premier chapitre ne conclut pas avec cet épisode tragique : le récit continue, et évoque les atrocités que vit Jacob, le cousin campagnard de la protagoniste. Le récit met de cette manière en parallèle la violence

urbaine et rurale. Ce n'est qu'avec le coup qu'inflige le père de Jacob à Pauline que se termine le chapitre. La protagoniste est à ce moment là la grande victime de la cruauté de son oncle et, saignant des yeux, elle est emmenée à l'hôpital. Malgré la violence subie, et contrairement à Séraphine, Pauline se maintient en vie. Le deuxième chapitre s'ouvre d'ailleurs avec une phrase très significative, qui exprime la surprise de sa mère : «T'es pas morte encore, la Pauline » (MPA 53). La structure de l'œuvre fait donc de cette enfant une survivante, un être fort, capable de renaître pour affronter la tyrannie qui l'entoure. A partir de ce deuxième chapitre sa révolte deviendra de plus en plus manifeste, tout comme son déchirement intérieur.

Finalement, il est intéressant d'observer le niveau de langue utilisé dans ces trois romans. Dans *La Belle Bête* et *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, le français standard est utilisé. Celui-ci est aussi employé dans *Manuscrits de Pauline Archange*, par la narratrice. Pourtant, dans les dialogues de ce roman, le parler oral apparaît et met en valeur les origines sociales et économiques de certains personnages. Alors que les répliques des Religieuses et de Mlle Léonard présentent un français correct et même cultivé, celles des autres figures romanesques sont marquées par des coupures syntaxiques et morphologiques qui soulignent le manque d'instruction et l'atmosphère ouvrière qui entoure ces figures romanesques. Cette technique discursive met en valeur les différences de classe et de culture qui caractérisent les personnages de la société où vit Pauline Archange. La structure du roman et la narration sont donc mises au service du contenu de l'œuvre et permettent d'approfondir les réflexions de la narratrice.

Alors que dans *La Belle Bête* l'action a une importance considérable (bien que causée par les angoisses individuelles), les romans postérieurs présentent davantage des scènes intimes, des tableaux de famille, où l'action est moins significative. La progression vers la subjectivité du personnage devient une priorité, et une relation étroite entre structure et introspection se développe, jusqu'à laisser percevoir, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, une succession de pensées, de souvenirs.

On n'a pas de renseignements sur la narratrice adulte, ou adolescente. Le récit se centre exclusivement sur le personnage de Pauline, enfant. La voix adulte reprend les pensées et les sensations du personnage, de manière chronologique. Cette écrivaine du moi traduit la quête de l'identité de la protagoniste. La narratrice se dédouble en

personnage de l'action et en écrivain lucide. L'enfant Pauline affirme « être née dans le récit même qu'[elle] voulai[t] écrire » (MPA 121). L'utilisation habile de la voix de la narratrice et de celle de l'enfant a été remarquée par Alain-Bernard Marchand :

Marie Claire Blais, par le biais de la création, Eros, dénonce sans vergogne la prépondérance de Thanatos au cœur d'une société mi-cauchermardesque, mi-infernale. Cette dénonciation s'effectue sciemment par le biais d'une narratrice qui se dédouble en une Pauline Archange qui vit et une Pauline Archange qui écrit, Thanatos et Eros, instinct de destruction et instinct de création. On peut ainsi remarquer dans ce roman un phénomène de schizophrénie littéraire ; c'est-à-dire, que l'héroïne, à la fois affrontée et absorbée par l'absurdité de son existence, recherche par le truchement de l'écriture le secret de sa propre image. L'écriture, insérée entre ces deux niveaux de conscience artistement mis en rapport par la romancière, devient à la limite la véritable voie vers la découverte de l'identité.³⁹

La narration laisse souvent la place au dialogue, ou plutôt, aux monologues des autres personnages, à travers lesquels la narratrice dénonce ironiquement certaines valeurs sociales, tout en évitant de prendre une responsabilité directe sur les paroles émises. L'utilisation de l'autobiographie fictive permet aussi de mettre en évidence une réalité féminine longtemps réduite aux marges des textes. L'évolution des formes littéraires employées par cette écrivaine met en relief sa volonté d'atteindre la subjectivité du personnage, et notamment du personnage féminin.

Un enrichissement progressif de la construction romanesque apparaît déjà à travers ces trois œuvres, où la fragmentation textuelle complète la perception du monde qu'offre la narration. La linéarité et la simplicité structurale de *La Belle Bête* laissent la place dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* à une multiplicité de points de vue, et à une insertion narrative qui complète le discours omniscient. Enfin, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, le va-et-vient de la mémoire de la narratrice met la structure du texte au service de la pensée.

³⁹ Marchand, Alain-Bernard. « *Les Manuscrits de Pauline Archange* de M.-C. Blais : Éros et Thanatos », *Voix et Images*. Vol VII, n° 2, hiver 1982, p. 344.

3.2 *Un Joualonnais sa Joualonie et Une Liaison Parisienne*

Un Joualonnais sa Joualonie et Une Liaison Parisienne conservent une structure assez traditionnelle, marquée par la présence de chapitres, une certaine linéarité, une multiplicité d'événements, des divisions textuelles qui contribuent à la signification du texte, et l'utilisation extrêmement fréquente de dialogues, qui complètent la narration à la première personne dans le premier roman, et la narration omnisciente dans le deuxième. Pourtant, certains éléments innovateurs apparaissent dans ces deux textes qui combinent différents registres de langue, et dont l'organisation structurale, apparemment arbitraire, contribue en réalité à forger l'humour, et la pluralité des univers qui nous sont présentés.

Un Joualonnais sa Joualonie est divisé en sept chapitres, qui soulignent le passage, plus ou moins longs, du temps. À l'intérieur de ceux-ci, certaines divisions apparaissent, notamment à travers un espace en blanc qui sépare deux fragments de texte. Ces espaces font allusion à un passage (très bref) du temps ou mettent en valeur des scènes simultanées (comme le montrent les expressions « avait à peine fini sa phrase que »⁴⁰, « pendant que » (JJ 240)). Ils soulignent aussi un certain renversement de la situation, ou un changement du personnage sur lequel se centre le récit. Cette fragmentation du texte par des blancs est très rare dans les premiers chapitres (elle est même complètement absente du premier). Pourtant, ce type de séparation devient plus récurrent dans le sixième chapitre : sa présence, plus importante mais non pas abusive, souligne la distance qui se creuse entre certains personnages et qui aboutit en la fragmentation d'un peuple marqué par différentes idéologies, mises en relief lors des manifestations évoquées dans cette partie. Dans le reste du roman, la présence de ces divisions textuelles reste faible, et c'est surtout à travers les dialogues, la narration, et la succession rapide des événements, que se construit le caractère dramatique et satirique du texte.

⁴⁰ Blais, Marie-Claire, *Un Joualonnais sa Joualonie*. Montréal, Éditions Internationales Alain Stanké, 1979, p. 108. Dorénavant toutes les références à ce roman et à cette édition se feront entre parenthèses à travers la désignation JJ suivie du numéro de page.

Il est intéressant de constater que la fragmentation en blanc qui apparaît à la page 152 est plus large que les autres (et elle apparaît même reflétée dans d'autres éditions par des astérisques). Celle-ci met en valeur la frustration et la solitude de Ti-Pit face à la noirceur du monde. La volonté de ce personnage de venir en aide aux autres s'oppose à l'impossibilité réelle de les sauver. Cette constatation existentielle est suivie, après la séparation graphique, des commentaires nationalistes et de l'attitude égocentrique et ridicule de Papillon. L'utilisation de l'espace en blanc ajoute de l'emphase au contraste entre la souffrance humaine du peuple et les aspirations purement intellectuelles de cet écrivain. Dans le reste du roman, de nombreuses parties de la narration ou des dialogues sont juxtaposés afin de créer cette même distinction. L'opposition brutale entre le dramatique et la parodie, qui s'intercalent dans le texte, acquiert ainsi une dimension tragique.

Il est important de distinguer ce type de blancs qui fragmentent le roman, de ceux qui mettent en évidence une citation, et qui apparaissent fréquemment dans les différents chapitres. La présence de paroles de chansons, et des écrits ou inventions littéraires de certains personnages, permet d'introduire dans le texte d'autres points de vue, qui sont lus ou évoqués par les protagonistes. Cette stratégie narrative souligne le caractère pluriel de la société, et suggère, dès le début du texte, la fragmentation idéologique qui sera centrale dans les dernières parties de l'œuvre.

La narration de ce roman est réalisée à la première personne, au passé. Le passé composé et l'imparfait sont les temps qui dominent dans le texte, bien que le présent soit aussi utilisé parfois afin d'augmenter la vivacité et l'oralité du récit. La narration suit un ordre linéaire assez traditionnel. Le récit commence au début du mois de Novembre, et finit vers le dernier jour de l'an. Pourtant, cet ordre chronologique est fréquemment interrompu par l'introduction d'analepses qui présentent les souvenirs de Ti-Pit, le narrateur intradiégétique du récit.⁴¹ Les souvenirs et les rêves de ce personnage interrompent brusquement la narration afin de mettre en valeur jusqu'à quel point son enfance et adolescence l'ont marqué.

Bien que les événements du texte soient présentés dans un ordre chronologique, leur juxtaposition est souvent problématique, et peu vraisemblable. Le roman nous conduit d'un événement à un autre, de manière frénétique, en changeant rapidement

⁴¹ Nous suivons ici la terminologie que Genette a établie dans *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 255-256.

de ton, de sujet et en nous faisant passer brusquement des personnages d'une classe sociale à ceux d'une autre. Cette structure apparemment décousue met en relief, comme nous venons de le remarquer, des contrastes importants et reflète l'ambiance chaotique et carnavalesque de la société qui nous est décrite. Les différentes rencontres se succèdent, en *crescendo*, et atteignent un climax vers la fin du roman, où pendant les manifestations, la plupart des personnages qui ont été évoqués réapparaissent.

La présence extrêmement abondante de dialogues est aussi manifeste le long de l'œuvre. Parfois, ceux-ci sont incorporés les uns derrière les autres, sans qu'il y ait un aller à la ligne. Cette stratégie annonce déjà, d'une certaine manière, la juxtaposition des voix narratives qui apparaîtra dans les romans postérieurs de l'auteur.

Le narrateur d'*Un Joualonnais, sa Joualonie*, malgré son manque de culture, cherche à évoquer et à décrire le monde qui l'entoure et ses propres impressions. Mis à part les nombreux éléments qui reflètent l'oralité de son discours, certains indices mettent en relief les difficultés qu'il rencontre dans la rédaction de son récit. Les nombreuses comparaisons et répétitions qu'il utilise dans son texte et notamment la réflexion qu'il réalise sur sa propre écriture, soulignent les difficultés qu'il ressent pour trouver la meilleure manière de transmettre son message :

[...] v'là que je rentre à taverne et que j'aperçois un écrivailleux, *y disent, eux autres, les instruits*, un poète [...] *disons qu'y ressemblait plutôt à un chien pas méchant, pas menaçant et y avait la pântelote comme un chien qu'a couru longtemps, ouais, c'est ça*, y regardait, y lisait, y trifouillait dans une épaisseur de paperasses, devant lui, les bouteilles de bière deboutte *comme des reines* devant sa figure grave et *comme qui dirait essoufflée* par la pensée, *c'est juste comme ça que j'veux le décrire*. (JJ 9-10)⁴²

Malgré cela, un grand lyrisme apparaît dans certaines images qu'il évoque, et qui conservent pourtant le langage ou le style oral propre à ce Joualonnais :

Mimi est un gamin pas mal gazouillant la tête en quart de lune et les yeux qui lui brillent comme deux lacs [...] les p'tits pères tombent en extase quand y voient la Mimi tendre comme un chaton nouveau-né, la caresse de velours. (JJ 27)

⁴² C'est nous qui soulignons.

En effet, dans son livre *Écrire des Rencontres Humaines*, Marie-Claire Blais, évoque la « poésie populaire et un peu rude de Ti-Pit ». ⁴³ Elle affirme même, en parlant du narrateur, que « comme pour Jean-Le Maigre, la misère prend, avec Ti-Pit, lorsqu'il parle, une allure de poésie ». ⁴⁴

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie* Blais introduit, pour la première fois, aussi bien dans les dialogues que dans la narration, des caractéristiques du *joual*, ce parler populaire de l'est-montréalais caractérisé par de nombreux jurons et anglicismes. Ce roman est marqué par un mélange de la langue orale et de la langue standard (parlée par l'élite), qui met en relief les différences sociales et culturelles des personnages. Elène Cliche a souligné l'hybridité humoristique qui apparaît dans cette langue utilisée par Ti-Pit, cette « non-langue [...] déraciné(e), ce vrai et faux joual, cette invention verbale avec un mélange d'argot français ». ⁴⁵ En effet, le parler montréalais qui apparaît dans ce texte se distingue de manière caricaturale du *joual* des années soixante-dix. Certaines caractéristiques de cette langue populaire utilisée dans de nombreux romans de cette époque sont employées dans le texte blaisien de manière exagérée : les sobriquets qui commencent par « Ti », les expressions blasphématoires, les anglicismes. Cette stratégie vise à parodier l'importance accordée à ce parler montréalais dans les débats du moment. D'autre part, cette utilisation caricaturale du *joual* cherche à intensifier la portée comique du texte, qui se situe en bonne partie, selon Jane Moss, dans le langage et la structure du roman :

Carnavalesque and comic elements abound in *Un Joualonnais sa Joualonie*. Oxymoric combinations, hyperbole, eccentric and shocking behavior are the rules of this "jeu sérieux". [...] The narrative structure of the novel is carnivalized by the intense dialogical interaction which decenters the text [...] and by the fact that the text's conversations, dreams, and descriptions are strung together by loose logic, quick jumps in subject matter, and an improbable chronological sequence of encounters. ⁴⁶

⁴³ Blais, Marie-Claire. *Écrire des Rencontres Humaines*. Québec, Éditions Trois-Pistoles, 2002, p. 67

⁴⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵ Cliche, Elène. « Un rituel de l'avidité », *op. cit.*, p. 239.

⁴⁶ Moss, Jane. « Menipean Satire and the Recent Quebec Novel », *American Review of Canadian Studies*, 1985, XV, 1, p 62.

La satire sociale, et notamment le langage utilisé au sein de la narration, ont poussé la critique à rejeter ce roman lors de sa parution. Par rapport aux œuvres antérieures de Blais, ce texte présente la recherche de l'auteure de nouvelles formes discursives capables d'appréhender la complexité du réel. Comme le souligne Élène Cliche :

[...] ces déplacements de l'instance du discours ont provoqué – tant du côté de la critique que du public – une résistance, parfois très vive. Chez la majorité, M.-C. Blais demeure l'écrivain d'un seul Livre, la Référence, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*. Le petit Emmanuel n'avait pas le droit de grandir.⁴⁷

C'est ainsi qu'Yvon Rivard, dans ses commentaires sur *Un Joualonnais sa Joualonie*, se lamente en faisant référence au célèbre roman blaisien : « Jean-le-Maigre, pourquoi nous as-tu abandonnés? ».⁴⁸ Pourtant, certains critiques ont dès lors insisté sur les qualités et les significations profondes de ce texte.⁴⁹

Examinons maintenant les caractéristiques structurales d'*Une Liaison Parisienne*. Ce roman est divisé en deux chapitres numérotés. Le premier a une extension qui couvre la quasi totalité de l'œuvre (140 pages), tandis que l'autre occupe une extension très réduite (35 pages). Toute la première partie présente la connaissance que fait Mathieu des d'Argenti, et sa désillusion progressive face à cette famille et cette ville, une déception qui conduit celui-ci à rompre avec Yvonne d'Argenti. La deuxième partie, plus brève, évoque le monde paysan et toute une série de personnages que Mathieu rencontre dans des bars. Cette division symbolise le changement qui s'est opéré chez le protagoniste, qui passe progressivement de la naïveté à la lucidité, puis à la reconnaissance d'une France qui lui est plus proche et qu'il arrive à aimer. La citation de Dostoïevski qui ouvre le roman évoque déjà le parcours du protagoniste, qui va de l'idéalisation à la désillusion, et de la passion à la déception amoureuse :

⁴⁷ Cliche, Elène. « Un rituel de l'avidité », *op. cit.*, p. 229.

⁴⁸ Rivard, Yvon. *Livres et auteurs québécois, 1973*. Cité dans Blais, Marie-Claire. *Un Joualonnais sa Joualonie*, *op. cit.*, p. 306.

⁴⁹ Les études de Margaret Atwood, Irène Oore, Lucie Joubert, Mary Jean Green, Jane Moss, et Roseline Tremblay sont en ce sens extrêmement révélatrices, et mettent en évidence la complexité de ce roman et son caractère satirique.

Tout cela, je me l'étais figuré, je l'avais imaginé, et il se trouvait que le monde était tout autre; tout m'était si joyeux, et si aisé : j'avais encore mais laissons cela. Hélas, tout se faisait au nom de l'amour, de la grandeur d'âme, de l'honneur, et tout se trouva ensuite monstrueux, insolent, déshonorant.⁵⁰

La structure de ce Bildungsroman met en relief les différentes étapes par lesquelles passe Mathieu Lelièvre pendant l'année où il réside en France. Alors que le commencement de sa relation avec Yvonne est brièvement décrit, le texte s'attache d'avantage au processus de la désillusion qui s'effectue chez ce personnage. Si la linéarité de la narration est respectée, l'utilisation de l'imparfait présente généralement les différentes actions et descriptions sous la forme de la coutume et de la monotonie, ce qui permet de refléter davantage les habitudes des d'Argenti et la déception progressive du protagoniste. Malgré cela, la succession des épisodes est caractérisée par la rapidité, l'in vraisemblance, le mélange des tons, les sauts dans le temps, et par le mouvement constant des personnages.

Comme dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, de nombreux espaces en blanc fragmentent le texte, et soulignent un passage temporel, et surtout les réactions et les attitudes successives de Mathieu. Dans *Une Liaison Parisienne*, ces séparations introduisent souvent un paragraphe qui commence ou contient le nom du protagoniste et ses observations et émotions, qui sont décrites par le narrateur du roman. Il est intéressant de remarquer que vers la moitié du premier chapitre (à partir de la page 90), le texte s'éloigne de ce héros pour se centrer davantage sur la famille d'Argenti, et notamment sur Antoine et sa passion envers Ashmed, un petit garçon tunisien. La focalisation interne prédominante jusqu'à ce moment, qui avait été réalisée à travers le personnage de Mathieu Lelièvre, change alors fréquemment au personnage d'Antoine, afin d'évoquer les sentiments de celui-ci. Ce glissement narratif coïncide avec l'éloignement progressif de Mathieu face aux d'Argenti et avec sa prise de conscience de l'hypocrisie de cette famille qui ne correspond pas à l'image idéale qu'il s'était formée. Les paragraphes qui évoquent la situation d'Antoine et ceux qui font référence à la situation de Mathieu s'entrecoupent alors, et font alterner ces deux focalisations, en interrompant l'ordre linéaire qui caractérise le

⁵⁰ Dostoïevski, *L'Adolescent*, cité par Blais, Marie-Claire. *Une Liaison Parisienne*. Montréal, Boréal, 1991, p. 7. Dorénavant toutes les références à ce roman de Marie-Claire Blais et à cette édition se feront entre parenthèses à travers la désignation LP suivie du numéro de page.

reste du roman (tout en provoquant des sauts importants dans l'intrigue de Mathieu Lelièvre). Cette stratégie narrative permet de souligner le malheur de ces deux personnages face au comportement d'Yvonne d'Argenti, et face à un amour (envers cette femme pour Mathieu et envers Ashmed pour Antoine) non correspondu, qui les conduit au désespoir.

Dans cette partie du premier chapitre, l'idéalisation première de Mathieu laisse place à une attitude de déception. Les paragraphes introduits par des séparations en blanc soulignent dans ces pages la désillusion et l'éloignement progressif de ce personnage face à la famille d'Argenti : « Mathieu Lelièvre passait plus d'heures à réfléchir seul dans sa chambre, et il lui semblait que son cœur se refroidissant, son esprit devenait plus lucide » (LP 124) ; « Mathieu Lelièvre passait maintenant des semaines entières sans voir les d'Argenti, mais les reproches de Mme d'Argenti hantaient sa solitude » (LP 143) ; « Mathieu Lelièvre entra pour la dernière fois » (LP 146). Sa rupture avec Yvonne et avec cette famille parisienne est symbolisée par la fin de ce premier chapitre. À partir de ce moment, le roman abandonne la focalisation interne d'Antoine pour se centrer principalement sur la focalisation du jeune écrivain.

Le récit, écrit au passé, est caractérisé par la présence de dialogues, qui accompagnent la partie, également importante, de narration. Le narrateur, qui se veut omniscient, mais dont le point de vue apparaît clairement à travers l'humour et l'ironie qu'il introduit dans le texte, présente les événements avec un détachement qui lui confère une position de supériorité face au personnage principal. La supériorité d'un narrateur qui connaît tout rend la naïveté du protagoniste plus évidente : « [Mathieu] *ignorait* combien Mme d'Argenti se souciait peu de l'image qu'il avait de lui-même » (LP 31).⁵¹ L'opposition entre le savoir du narrateur et l'ignorance ou l'attitude du personnage contribue, en grande partie, à créer l'humour du texte. Pourtant, comme le souligne Mary Jean Green, cet humour diminue au fur et à mesure que le roman avance :

As the novel proceeds, the young Quebecois begins to lose his naïveté, and the humorous double perspective collapses into bitter commentary. Thus Blais's novel transforms itself from a Voltairian tale into a nineteenth-century novel of

⁵¹ C'est nous qui soulignons.

education, in which a young man from the provinces comes to penetrate the mysteries of Parisian life.⁵²

La prise de conscience de Mathieu Lelièvre de la réalité de cette élite parisienne et la découverte de la simplicité des autres personnages, confère au texte un ton de dénonciation plus sombre.

Le langage utilisé dans la narration de ce roman est la langue standard. Pourtant, des marques d'oralité apparaissent dans les dialogues d'Ashmed, et dans ceux des personnages paysans. Ceux-ci diffèrent du langage soutenu (parfois précieux) qui apparaît dans les répliques de la haute société parisienne, représentée par la famille d'Argenti. Le langage extrêmement soutenu d'Yvonne, s'oppose aux expressions vulgaires qui sortent de sa propre bouche et qui témoignent des profonds contrastes qui caractérisent ce personnage. Les erreurs syntaxiques d'Ashmed, qui suggèrent une certaine oralité, mettent en relief (d'une manière exagérée), les origines de cet enfant et notamment la distance apparente qui existe entre celui-ci et le monde des d'Argenti. Face au style parfois pompeux de l'élite parisienne, la simplicité qui caractérise les répliques des gens du peuple, et de cet enfant, suggèrent déjà l'opposition entre ces deux univers, qui sera développée dans ce roman.

Comme le souligne Réjean Beaudoin, l'inconsistance des guillemets dans le texte ne s'avère pas problématique étant donnée cette variété bien marquée des différents registres :

Les guillemets qui envahissent le texte renferment indifféremment des paroles, des pensées ou des textes, sans toujours se soucier de marquer la différence et en gommant parfois tout indice d'attribution de discours rapportés? Et pourtant, les débits, les timbres et les genres restent lisibles, faute d'être identifiables. La cacophonie qui caractérise l'univers du héros ne nuit pas à la clarté du récit. C'est que la hiérarchisation des voix reste inscrite dans leur variété.⁵³

Quant à Mathieu Lelièvre, il n'utilise pas, comme Ti-Pit, le *joual*, mais il parle dans une langue française standard.

⁵² Green, Mary Jean. *Marie-Claire Blais*. New York, Twayne Publishers, 1995, p. 93.

⁵³ Beaudoin, Réjean, « La France critique de Mathieu Lelievre », *Etudes Françaises*, n° 34, 1, Université de Montreal, 1998, p. 130.

A travers l'utilisation de différents registres, de dialogues abondants, et notamment de combinaisons structurales assez flexibles, qui permettent d'évoquer toute une série de rencontres et d'événements en un espace textuel réduit, ces deux romans présentent l'aspect chaotique du monde, les injustices sociales du Montréal et du Paris des années soixante-dix, et l'évolution intérieure des protagonistes vers la maturité.

3.3. Les romans de la maturité

3.3.1 *Le Sourd dans la Ville*

Avec *Le Sourd dans la Ville* commence, selon de nombreux critiques, l'œuvre de maturité de Marie-Claire Blais. Dans ce roman nous ne trouvons pas de divisions en chapitres ou d'espaces en blanc. Il n'y a même pas d'allers à la ligne. Le roman se présente, au contraire, comme un grand paragraphe, sans interruptions, qui évoque la continuité de la pensée. Les phrases, extrêmement longues, se suivent les unes aux autres. La ponctuation est rare, comme l'a bien remarqué aussi Martin Herden:

Dans ce texte-fleuve, les points qui pourraient définitivement marquer la fin d'une phrase sont négligeables. Même s'ils apparaissent avec une certaine régularité (à peu près toutes les deux pages), ils ne marquent pas de césures importantes. Les virgules servent d'une part à distinguer les unités syntaxiques et d'autre part à rythmer le flot de langage.⁵⁴

L'action est minime. Comme le souligne Herden, « les différents monologues ne sont pas liés par une action extérieure. Il s'agit plutôt d'une juxtaposition de scènes »⁵⁵. La chronologie est abolie. On dirait que le temps est suspendu, comme dans un tableau. Le texte vise surtout à reproduire la simultanéité du moment présent. Le va-et-vient de la pensée des personnages introduit pourtant une temporalité assez vaste, qui s'élance vers le passé de leurs souvenirs, mais aussi vers le futur de leurs espoirs. Les répétitions et les analepses construisent le récit et reproduisent le mouvement de la pensée des figures romanesques. L'utilisation de l'imparfait insiste sur la durée, la continuité, au détriment du passé simple qui évoquerait l'instant et qui est plus rare dans le texte.

⁵⁴ Herden Martin. « Le monologue intérieur dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner et *Le Sourd dans la Ville* de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989, p. 494

⁵⁵ *Ibid.*, p. 492

Le roman nous fait pénétrer dans la vie psychique des personnages à travers un système de monologues narrativisés. Dorrit Cohn distingue trois techniques principales :

1. Le *psycho-récit* : cette technique se caractérise par l'utilisation de la troisième personne, le temps grammatical est celui de la narration.
2. Le *monologue rapporté* : le sujet pensant s'exprime à la première personne, le temps est celui de l'histoire et de l'énonciation, c'est à dire le présent.
3. Le *monologue narrativisé* : il se caractérise par l'utilisation de la troisième personne, le temps grammatical est celui de la narration, mais il reproduit les paroles du discours mental propre au personnage.⁵⁶

Si Blais utilise ces trois techniques dans son texte, c'est surtout le monologue narrativisé qui domine. Comme le souligne Dorrit Cohn, cette forme narrative privilégie l'abolition du temps :

Le monologue narrativisé est le médium privilégié de ces instants de suspension temporelle où un personnage se révèle, entre le passé qui surgit du souvenir et l'anticipation du futur.⁵⁷

La complexité des phrases se double dans le texte de Blais d'une complexité des niveaux de narration. Le roman reproduit l'expression mentale des personnages et la soumet à la syntaxe du narrateur hétérodiégétique qui donne la cohérence au récit. La pensée du personnage et la voix du narrateur se superposent et en ce sens, comme le souligne Dorrit Cohn, la technique du monologue narrativisé favorise l'ambiguïté :

Pour résumer, le monologue narrativisé est une technique à la fois plus complexe et plus souple pour rendre la vie intérieure que les deux autres techniques concurrentes. Parce que c'est une technique qui entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours au personnage, et aussi parce qu'elle fond l'un dans l'autre discours du personnage et discours du narrateur, elle est chargée

⁵⁶ Cohn, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Seuil, 1981, p. 27-28

⁵⁷ *Ibid.*, p. 150

d'ambiguïté, et joue avec le lecteur un jeu de cache-cache particulièrement séduisant.⁵⁸

La confusion entre le narrateur et le personnage se double dans *Le Sourd dans la Ville* d'une confusion au niveau de l'identité de l'instance focalisatrice. Ce roman présente de nombreux foyers de narration. Certains critiques considèrent que la perspective de Florence domine sur les autres consciences narratives.⁵⁹ S'il est vrai que la pensée de ce personnage acquiert une grande importance dans le roman, aucune figure romanesque n'impose son point de vue sur les autres, comme l'a souligné également Mary-Jean Green :

Florence's acutely sensitive perspective dominates the novel: she occupies a central position, as privileged observer of most of the characters [...] It would even be possible to speculate that the narrative consciousness is, in fact, really that of Florence and that all the other characters only exist in her imagination or her intuition of their thoughts. But that would be to limit the vision of the novel, which resists restricting itself to the reality of a single character. Rather, Florence's understanding vision – and her meditation on it – can be seen as a sort of mise-en-abyme of the functioning of the author's more comprehensive narrative voice.⁶⁰

Il est difficile de délimiter les monologues intérieurs des différents personnages. Les transitions entre deux focalisateurs sont parfois indiquées par des formules comme « se disait-il », « pensait Florence ». Toutefois, le plus souvent, le narrateur passe d'une conscience narrative à une autre sans prévenir le lecteur. Comme l'a également remarqué Martin Herden, la confusion des voix est un phénomène fréquent dans ce roman:

⁵⁸ *Ibid.*, p. 129

⁵⁹ Selon Martin Herden la perspective de Florence domine le récit entier, ce qui s'observerait par le fait qu'elle interprète et elle éprouve fréquemment les sensations des autres et par le fait que le roman s'achève lors de la mort de ce personnage. Les autres monologues seraient subordonnés à celui de ce personnage. Herden, Martin. « Le monologue intérieur dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner et *Le Sourd dans la Ville* de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989, p. 484.

⁶⁰ Green, Mary-Jean. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p 114.

Souvent, un passage qui commence par *Mike se demandait [...] se termine par [...] pensait Florence* et à l'intérieur de cette séquence, les verbes peuvent se référer aux deux. Ainsi, il devient impossible de déterminer exactement où le monologue de l'un se termine et où commence celui de l'autre.⁶¹

Cette (con)fusion des voix est favorisée par l'homogénéité du contenu thématique. D'ailleurs, la transition d'une conscience à une autre se réalise au moyen d'associations qui sont parfois temporelles ou spatiales, mais le plus souvent thématiques. Dans ce roman nous pouvons parler d'une structure thématique qui intensifie la cohérence et le sens de la structure narratologique. Les transitions sont favorisées par le regard des figures romanesques, par le souvenir, par la coïncidence dans les pensées (notamment autour de certains sujets comme le voyage, la mort, la solitude, l'espoir). Comme l'a également constaté Sonya Stephens, certains motifs reviennent dans les consciences des différents personnages qui en ce sens se répondent : le désert, l'errance, la surdité, le personnage de Judith.⁶²

Le regard prend une grande importance et semble être le seul élément (plus que la parole ou l'ouïe) qui mette en relation, d'une certaine manière, les personnages :

[...] assise dans les marches de l'escalier [Florence] attendit, qui étaient-ils oui qui étaient-ils ceux qui vivaient ici [...] appuyée contre la rampe de l'escalier, elle écoutait, *observait*, se taisait, toute calme, soudain, dans son nid de terreur, et le vieux Tim racontait à Gloria en bas, le vieux Tim racontait que les hôtes de la vieillesse et de la mort l'attendaient à l'hospice, il y serait bien, oui, logé, nourri, il avait renoncé à l'Irlande, « these bastards, these bastards », grognait-il en pleurant, mais il ne *pensait* pas à l'Irlande, mais à Tim, son chien, son frère [...]⁶³

L'évocation extérieure des gestes de Florence par le narrateur hétérodiégétique est suivie du monologue narrativisé du personnage qui à son tour focalise les autres figures romanesques de l'hôtel. Nous pouvons bien observer dans cet extrait

⁶¹ Herden Martin, « Le monologue intérieur dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner et *Le Sourd dans la Ville* de Marie-Claire Blais », *op. cit.*, p. 493.

⁶² Stephens Sonya. « Confusion de Voix. *Le Sourd dans la Ville* de Marie-Claire Blais ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.

⁶³ Blais, Marie-Claire. *Le Sourd dans la ville*. Montréal, Boréal, 1996, p. 46. C'est nous qui soulignons. Dorénavant les références à ce roman et à cette édition se feront entre parenthèses à travers la désignation SV suivie du numéro de page.

comment le regard de Florence produit tout d'abord une focalisation extérieure sur les personnages de Tim et de Gloria, qui tout de suite après se transforme en une focalisation intérieure, susceptible de nous faire parvenir les pensées de Tim. Le regard de Florence a, en ce sens, favorisé le passage de cette conscience narrative à celle de l'Irlandais. Ici, la présence du regard se double du contexte spatial et temporel, qui unit ces trois personnages et qui favorise, de cette manière, la transition.

Parfois, le manque de regard dans un même contexte spatial est ce qui permet le passage narratif de la conscience d'un personnage à celle d'un autre. Ainsi, Tim et son chien ne voient pas Mike, qui s'est assoupi contre un arbre, mais ils partagent les mêmes pensées de défaillance:

[...] ni Tim ni son chien ne voyaient Mike [...] ils s'approchaient de Mike, s'essouffaient ensemble mais ne voyaient pas Mike qui vacillait contre un arbre, on ne pouvait pas défaillir de douleur ou de tristesse, mais fléchir seulement, fléchir un peu, par un jour si bénéfique, sous le poids de cette chose, l'extase, peut-être, l'extase de vivre, et Mike revit soudain sa mère dans le tourbillon du vieux Tim et de son chien [...] (SV 22)

Le manque de regard de Tim s'oppose au regard vivace de Mike. Si Tim et Mike ne se rencontrent pas à travers le regard, ils le font toutefois à travers la pensée. La phrase « on ne pouvait pas défaillir de douleur ou de tristesse, mais fléchir seulement » peut être attribuée à la conscience de Tim et à celle de Mike. Souvenirs et pensées se rejoignent dans le tissu narratif. Le fait de se souvenir d'un personnage convoque les pensées de ce dernier, qui apparaissent souvent juxtaposées :

[...] Mike *pensa* à sa sœur aînée qui ne vivait plus à la maison depuis longtemps déjà, qui avait renié les siens, disait sa mère, *Berthe, pensait-il, Berthe Agneli*, peut-être ne la reverrait-il jamais, *Berthe* qui ne les aimait pas, car ils étaient tous condamnés, *pensait-elle*, ils avaient la peste, non, elle ne les reverrait jamais, et elle était si bien, *là-haut*, dans sa forteresse universitaire, elle passerait ses examens, elle les écraserait tous, c'était un lieu sûr, *ici*, la bibliothèque, elle y venait travailler tous les jours [...] (SV 83)⁶⁴

⁶⁴ C'est nous qui soulignons.

Mike se souvient de sa sœur et cette pensée est celle qui permet la transition entre le personnage-objet du souvenir et le personnage en tant que sujet de sa propre pensée. La (con)fusion des voix que nous avons soulignée précédemment apparaît aussi dans cet extrait : l'énonciation de « pensait-elle » est-elle réalisée par le narrateur omniscient qui évoque la pensée de Berthe, ou au contraire s'agit-il encore de la voix de Mike, qui émet ses opinions au sujet de sa sœur? La distance qui sépare les deux personnages est mise en valeur à travers l'adverbe de lieu « là-haut ». Bien que les deux focalisations se confondent, l'adverbe « là », semble privilégier la perspective de Mike, qui énonce l'éloignement de sa sœur, et qui s'oppose donc à « ici », un adverbe de lieu qui souligne enfin la focalisation intérieure de Berthe. C'est donc à travers le passage d'un adverbe à l'autre que nous avons enfin une confirmation de la transition qui s'est effectuée, et que se dégage la confusion qui unissait textuellement le frère et la sœur.

Nous soulignerons ici brièvement, l'insistance sur le prénom de Berthe, qui apparaît dans cet extrait. La répétition renvoie au mouvement même de la pensée, répétitif, désordonné. Elle évoque l'importance de ce souvenir, et présente une volonté de ne pas oublier l'autre, dans sa singularité, dans son identité première, symbolisée par le prénom. Le nom suggère également le lien de parenté qui existe entre ces personnages, malgré la distance qui les sépare. Nous ne pouvons pas nous empêcher de voir également, dans cette insistance, un appel, semblable à ceux qui sont réalisés dans les rites de spiritisme pour convoquer les morts (l'image de la mère d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, qui appelait ses enfants décédés nous revient). L'insistance sur le prénom de Berthe est aussi un chant à la vie, une mise en valeur de son existence dans cette réalité si dure que Mike a peur d'abandonner à cause de la maladie.

Le souvenir, le fait de penser à l'autre, permet donc de réaliser la transition entre différentes consciences. Tout comme le regard, le souvenir évoque un personnage qui est symboliquement appelé par la narration et qui se transforme alors en un sujet-pensant. Cette stratégie narrative est extrêmement utilisée dans le texte et contribue à la création de réseaux de focalisation assez complexes, notamment quand un personnage se souvient d'un autre et constitue à la fois l'objet du souvenir de ce dernier :

[Berthe] y parviendrait, elle n'était pas comme eux, détruite et ravagée avant l'heure, elle n'était pas comme lui, *Mike, Michel Agneli*, ce frère condamné, le seul être bon dans ce lignage pervers, qui allait périr pour tous les autres. Et puis *Mike avait oublié* l'existence de Berthe qui s'écoulait *loin* d'eux tous, c'était *ailleurs*, c'était au loin, et sous les doigts frais de Gloria, d'autres rêves perlaient [...] (SV 84)⁶⁵

La thématique du souvenir, qui avait permis le passage de la focalisation de Mike à celle de sa sœur est également celle qui une page plus loin permet à nouveau le passage de la conscience de Berthe à celle de Mike, et qui coïncide en plus avec la disparition de Berthe dans la pensée de son frère, qui l'oublie pour se centrer sur d'autres sujets. Nous retrouvons encore une fois l'importance attribuée au nom, un nom qui représente pour Berthe le lignage duquel elle cherche à se séparer et qui conditionne sa vie universitaire. L'union qui s'était produite entre les deux frères, par le souvenir, se défait dès que Mike détourne ses pensées. La vie de Berthe reste alors « ailleurs », « loin »⁶⁶, et la distance spatiale qui avait été momentanément surpassée par le fil narratif, surgit à nouveau.

Une autre association thématique qui permet de faire la transition d'une conscience à une autre est constituée par le voyage (réel, imaginaire, ou remémoré), et notamment par l'image du désert :

[Gloria] disait, écoute, oui, on s'en ira bientôt, oui, écoute, San Francisco, et plus loin encore, la lumière est toujours tiède, là-bas [...] écoute, Mike, écoute, ou, disait Gloria à son fils, ils iraient bientôt au loin, vers *le pays des aridités heureuses*, la motocyclette les emportait déjà [...] ils laissaient derrière eux les villes et leurs épais nuages de saletés, *tu m'entends, Mike*, oui, il écoutait, mais les survivants pardonnaient-ils, pensait Mike, Tim, le chien, pardonnait-il, il y avait eu *l'autre immensité désertique* que Florence avait aperçue de sa chambre misérable, celle dont on ne revenait plus, car il y faisait trop froid et là ne poussait aucune végétation [...] (SV 78)⁶⁷

⁶⁵ C'est nous qui soulignons.

⁶⁶ Le passage de la pensée de Judith à celle de Florence, et vice-versa, qui apparaît de la page 26 à 36, constitue aussi un bon exemple de ce phénomène narratif, dans lequel le sujet qui se souvient est également celui évoqué par l'autre. Dans ce cas cette stratégie devient plus complexe car l'alternance, par le souvenir, entre Judith et Florence se réalise à plusieurs reprises et de manière successive, tout en donnant lieu à de fréquentes (con)fusionnements narratifs.

⁶⁷ C'est nous qui soulignons.

L'Indigo Bush auquel Mike rêve constamment, devient pour Florence l'image même du vide dans lequel elle se sent plongée, une image qui évoque également l'idée de la mort qui hante ces deux personnages. Remarquons dans cet extrait la complexité de la structure narrative, qui sans aucun indice, nous fait passer de la voix de Gloria à ses pensées. Sa voix est entendue par Florence et elle apparaît au style direct, indirect puis direct à nouveau (il s'agit d'une voix orale, émise mais qui comporte les disruptions, le désordre propre à la pensée). De cette voix qui est intégrée à la narration, sans qu'il y ait la présence de guillemets, le texte nous fait passer aux pensées de Gloria et de Mike qui sont suggérées à travers l'imparfait dans « ils laissaient derrière eux les villes », puis à la focalisation de Mike, qui est suivie par celle de Florence (sans autre indication que la récupération thématique de l'image du désert, et symboliquement de la mort).

Proches de l'idée de voyage, l'errance et la promenade constituent également un foyer de transition entre différentes consciences : le passage des pensées de Berthe à celles d'un chat, et finalement à la conscience de Mike est marqué par cette thématique particulière (SV 105-106). Pourtant, dans ce roman, le thème qui est le plus utilisé pour réaliser les changements de focalisation est celui de la mort :

[Mike] avait quitté ce corps fermé de toutes parts par le mal, il en survolait la forme, allait et venait [...] il était libre, mais c'était un rêve dont il se réveillait en pleurant car rien de tout cela n'était vrai, on s'éveillait au même endroit, lacéré sous la voûte de ce corps qui ne vous avait quitté qu'un instant, [...] car Dieu n'accordait jamais la grâce de l'oubli de lui-même, mais l'embrasait jusqu'au bout de cette lumière sans pitié de la conscience et *il savait si bien brûler sous cette froide torture qu'on eût pu croire, pensait Florence, que cette conscience le rendrait immortel, oui, pensait Florence, toutes ces promesses sensibles, dans la forme de nos mains, de nos doigts, ces promesses que nous trahissons, et elle revoyait Frédérique, assise quelques instants plus tôt à ses côtés, dans l'escalier, et qui lui avait parlé du Requiem de Mozart [...]* (SV 177-178)⁶⁸

La mort unit les consciences de ces deux figures romanesques, tout en poussant ces deux personnages à réfléchir l'un sur l'autre, à voir leur propre angoisse dans l'angoisse de l'autre. La pensée de Mike se confond avec celle de Florence qui

⁶⁸ C'est nous qui soulignons.

interprète les gestes et les sentiments de celui-ci afin d'y percevoir des traces de sa propre douleur. Si le verbe « pensait Florence » nous situe clairement dans la conscience de ce personnage, le lecteur ne peut pas savoir si les lignes précédentes qui évoquent les sensations de Mike lorsqu'il se réveille sont effectivement attribuées à l'enfant, ou s'il s'agit déjà, au contraire, des interprétations que fait la conscience de Florence. La fin de la vie, explicite dans la première partie de cet extrait, apparaît symboliquement évoquée par le personnage féminin à travers le Requiem de Mozart.

L'espoir et la déception, qui sont étroitement associés dans le texte à l'idée de mort, favorisent également le passage entre deux instances focalisatrices, notamment à travers l'image de l'ange, qui se voit incarnée dans la figure de Judith:

[...] *Judith Lange* viendrait peut-être, elle venait souvent pour le café, entre deux cours, et il y avait un autre être dont il n'avait pas honte, tout cela renaissait à sa mémoire, avec le sourire de Gloria, c'était un être fantasmagorique mais de forme humaine et qui arrivait, peu de secondes, le soir, avant le sommeil, c'était un abri et un accueil puisque cela avait des bras, un visage [...] et surtout une voix, puisqu'il entendait « Mike, little one, tu peux dormir maintenant » ou bien c'était elle, la miséricorde, telle qu'on ne peut l'imaginer, se promenant en ces lieux cruels où l'âme et le corps ont perdu leur dialogue car ils se sont déchirés et accablés. Et Florence regardait Mike en pensant, qui sait, si *Judith* avait raison, pour l'histoire du lilas blanc, qui sait, tout serait différent [...] (SV 103)⁶⁹

Les figures de l'ange, de l'espoir, qui apparaissent incarnées pour Mike dans le personnage de Judith, puis dans la figure protectrice de sa mère, sont reprises dans la pensée de Florence, qui se souvient des paroles de Judith. Nous retrouvons dans cet extrait, encore une fois, l'importance du regard et de la coïncidence des pensées: Florence en regardant Mike commence à penser à Judith qui constituait l'objet même des pensées de ce dernier. Le personnage de Judith apparaît souvent dans le discours mental des figures romanesques. C'est une figure qui les exhorte à penser, à pousser leur réflexion. Il s'agit d'un personnage symbolique d'un certain espoir qui permet de tisser un lien entre les différentes consciences.

La complexité de la structure narrative de ce roman consiste à combiner les différents procédés de transition (thématiques et temporels), tout en élaborant

⁶⁹ C'est nous qui soulignons.

souvent une (con)fusion des voix qui crée une union nouvelle des personnages, au sein même du tissu narratif.

Il est intéressant de constater dans cet extrait, que cette fois, le discours direct, intégré dans la narration, apparaît entre guillemets, et présente le parler oral de Gloria, qui est caractérisé par le mélange du français et de l'anglais. Les paroles du vieux Tim qui apparaissent dans ce roman à travers le discours direct, sont d'ailleurs presque toutes en anglais (malgré le français qui est utilisé dans l'évocation de ses pensées). Gloria, susceptible de parler du « pays des aridités heureuses », de manière extrêmement poétique, est l'un des personnages dont les paroles en discours direct sont rapportées fréquemment à travers un langage populaire (bien que cela ne soit pas toujours le cas) : « 'Eh ben, va-t'en, mon maudit salaud', dit Gloria, 'j'aurai comme ça plus de steak pour mes enfants, mon sacré voleur!' » (SV 144). La présence des guillemets et du parler oral (qui s'oppose au langage standard utilisé dans les pensées de ces mêmes personnages), contrastent aussi avec l'exemple que nous avons donné précédemment, et où rien ne distinguait le discours direct du reste de la narration (« ils laissaient derrière eux les villes et leurs épais nuages de saletés, *tu m'entends, Mike*, oui, il écoutait »). Cette incohérence narrative est encore plus étrange si on considère que la présence des guillemets apparaît au sein des pensées de Mike, qui évoquent le discours direct de sa mère, alors que dans l'exemple sans guillemets il s'agissait d'un dialogue réel entre les personnages. Or, cette absence de ponctuation, d'indications, permet aussi de créer de nouveaux espaces de signification pour le dialogue, qui le situeraient alors au niveau même de la pensée. Le dialogue s'effectuerait non pas au niveau de la parole, mais dans le domaine de la conscience, de l'imaginaire.

Cette confusion est d'autant plus intéressante que nous trouvons à certains moments la situation inverse, où des guillemets et le langage populaire apparaissent pour souligner, non pas le dialogue ou le discours direct, mais la pensée elle-même :

[Le corps de Gloria] céda malgré elle à cette torpeur, la caresse un peu sale de tous ces doigts, « et c'est O.K. comme ça, pensait Mike, pourvu qu'elle les touche pas partout pour les exciter, s'il pleut Tim m'amènera voir un film cochon, trois spaghettis dans le four, pourvu que Mom descende pas sa main plus bas... » la torpeur, la première caresse du matin, pensait Gloria, « t'as qu'à te

fermer les yeux si ça t'intéresse pas, Mickey [...] on va passer à l'hôpital pour ton traitement, pis aller voir toutes les movies que tu veux, stop it, Tim, you could kiss my royal ass, O.K.? Va donc me chercher les revues porno, au coin, c'est pas pour le petit, c'est pour moi, y lit pas beaucoup, y a trop mal à la tête... » « Comment ça a commencé? » demandait Tim, en remuant contre le visage de Gloria ses lèvres saliveuses, « there is always a beginning, hé, always a beginning... » (SV 12)

Cet extrait illustre bien les incohérences qui apparaissent au niveau du dialogue. Les premiers guillemets mettent en valeur les propos de Mike. Or, ceux-ci ont lieu uniquement dans la conscience du personnage, ce qui est d'ailleurs mis en valeur par le verbe « pensait », ainsi que par le mouvement désordonné de la phrase qui incarne des thèmes divers dans un espace très restreint. Pourtant, il semble bien qu'il y ait une certaine communication entre Mike et sa mère, étant donné que celle-ci lui répond, tout en reprenant le motif des films et surtout du dégoût avec lequel Mike perçoit ses caresses. Un dialogue implicite (mais énoncé explicitement à travers les guillemets) s'est donc établi entre la pensée de ces deux personnages, et a conduit Gloria à prendre la parole. Cette parole apparaît à travers un niveau de langue populaire, qui contraste avec le langage standard et même poétique qui apparaissait dans les pensées de ce personnage : « la torpeur, la première caresse du matin, pensait Gloria ». Gloria s'adresse tout d'abord à son fils, puis à Tim (sans qu'il y ait autre transition que la virgule). Alors s'établit un dialogue un peu plus traditionnel (bien qu'intégré dans la narration) entre Gloria et le vieil Irlandais. Or, même celui-ci présente des innovations évidentes, qui apparaissent notamment dans l'emploi du français et de l'anglais, des langues qui sont utilisées indistinctement par ces deux personnages.

Si les dialogues énoncés entre les figures romanesques sont extrêmement fréquents dans les premières pages du roman, ils se font de plus en plus rares au fur et à mesure que le roman avance, afin de privilégier la pensée des protagonistes. Le dialogue dans ce roman s'effectue surtout au niveau mental: ce sont les pensées successives des différents personnages qui vont se faire écho, qui vont se répondre.

3.3.2 *Visions d'Anna*

Visions d'Anna est divisé en trois chapitres non numérotés et non intitulés. Cette division aristotélicienne reprend la fragmentation classique des œuvres et suggère la présence d'un début, d'un développement, et d'une fin. Or, cette cohérence traditionnelle se heurte vite à la réalité de ce texte, qui est caractérisé par une structure éclatée, marquée par différentes voix, différentes temporalités, des répétitions constantes, des analepses, et le mélange des rêves, des souvenirs, des pensées, et de la vie des personnages. La longueur des chapitres varie : le premier couvre 30 pages, le deuxième 115 pages et le troisième 50 pages. Le texte est également divisé en paragraphes, qui sont séparés par un espace en blanc. Ces séparations mettent en évidence un changement du personnage sur lequel se centre la focalisation. Elles indiquent parfois aussi un changement dans la direction que prennent les pensées des figures romanesques, en exposant une autre partie de leur réflexion. D'autres fois, ces espaces sont utilisés pour mettre en valeur la structure répétitive de l'œuvre et le paragraphe commence alors par une phrase qui revient plusieurs fois dans le texte, comme un leitmotiv : « Anna glissait le long des murs, des maisons » (répété à la page 90, 93 et 109) ou « Anna contemplait ce mur que Raymonde avait jadis peint en rose » (répété à la page 178 et 192). Les répétitions, tout en reproduisant l'ordre chaotique de la pensée humaine, permettent d'insister sur l'attitude ou la situation du personnage. L'image d'Anna qui parcourt le chemin avec sa bicyclette, revient de nombreuses fois dans le texte et permet, en plus, de mettre en parallèle deux situations : celle de son départ de la maison de son père et celle de son départ du parc, où elle était avec Michelle. Ces deux événements se voient ainsi unis, et reviennent dans le texte tout en s'alternant, en se confondant.

La temporalité de l'œuvre est également confuse. Si l'intrigue qui développe la situation de Raymonde et d'Anna, ainsi que celle de la famille de Guislaine pouvait s'étendre à quelques jours, et même à quelques heures, l'intrigue qui évoque le voyage d'Alexandre et la situation de Rita s'étend à toute une saison. Le temps semble suspendu, et pourtant il avance. Le présent s'entremêle avec le passé. Les analepses sont extrêmement fréquentes et ce va-et-vient reflète le mouvement même de la conscience humaine. Certains événements, comme la rencontre entre Anna et

son père, reviennent à plusieurs reprises dans le texte sous la forme du souvenir. D'autres événements, comme le dîner de Michelle avec sa mère, apparaissent déjà évoqués auparavant, sous forme d'intuition, d'expectative. Si l'ordre suggéré par la division en chapitres évoque une continuité et un dénouement, le texte présente davantage une structure circulaire qui reflète une abolition du temps, comme l'a également remarqué Élène Cliche :

Dans *Visions d'Anna* par exemple, l'intrigue est dissoute, le texte (la phrase-corps) est morcelé, entre un point de départ temporel qui est le même que le point d'arrivée, soit l'événement de la réunion des thérapeutes, éducateurs d'un Centre de Réhabilitation chez Raymonde, la mère d'Anna. Un présent figé, des fragments de passé investis d'affects, un futur articulé par le texte comme une aporie, par rapport à quoi la voix maternelle esquisse en toute fin du récit une légère alternative, celle du «retour» [...] ⁷⁰

Cette structure circulaire reprend la logique répétitive du texte et semble produire un certain emprisonnement duquel les personnages ne peuvent pas s'échapper. Seules l'ouverture de la porte, par Anna, et sa sortie de la chambre interrompent d'une certaine manière cette circularité et laissent entrevoir un certain espoir. Cet espoir est toutefois minime car s'il y a un changement dans ce personnage et même dans sa relation avec les autres, le reste de l'univers semble plongé dans le non changement, dans cette circularité, qui évoque aussi le caractère circulaire de la vie elle-même, des morts et des naissances, du passage des générations.

La longueur des phrases, qui s'étendent souvent sur plusieurs lignes, met en valeur le flux de la pensée. Comme dans le roman précédent, les points apparaissent à toutes les deux pages environ. Les phrases sont entrecoupées par des virgules qui donnent au texte un rythme, une musicalité particulière. Le monologue narrativisé est la forme qui domine aussi dans ce texte. Le narrateur omniscient décrit les gestes, l'attitude des personnages et ces descriptions permettent parfois de faire le lien entre les différentes consciences. La présence du narrateur est quelquefois assez visible, et celui-ci n'hésite pas à donner son opinion au lecteur, en réutilisant des paroles apparues précédemment au sein des pensées des personnages :

⁷⁰ Cliche Élène, « Un rituel de l'avidité ». *op. cit.*, p. 231.

[...] la vieille dame regardait son fils, un universitaire, un intellectuel, pensait-elle, avec mépris, Paul *avait raison*, sa mère était réticente, et cette réticence était entière, absolue, *il y avait là un vrai visage hargneux* sous la couronne de cheveux frais coiffés et teints, le visage d'une mère qui disait à son fils, « ne me dérange pas, ne me dérangez plus, je préfère vivre sans vous, sans toi, sans elles, vous ne m'aimez pas, vous ne m'aimez pas assez ». (VA 151)

Dans ce fragment, les pensées de la grand-mère et les constatations du narrateur se juxtaposent et se confondent avec le raisonnement de Paul (évoqué quelques pages auparavant : VA 148), car comme nous le dit le narrateur, celui-ci « avait raison ». Toutefois, comme dans *Le Sourd dans la Ville* l'ambiguïté se maintient. S'agit-il vraiment de l'opinion du narrateur, des pensées de Paul qui manifesteraient sa certitude, ou encore des pensées de sa mère qui pense à son attitude envers son fils?

Le Sourd dans la Ville commence par une description externe que le narrateur réalise de Mike et ce n'est que progressivement que le texte pénètre dans la conscience du personnage, à travers le regard de celui-ci. Dorrit Cohn a souligné cette évolution comme étant l'une des caractéristiques des romans qui utilisent le monologue narrativisé :

Beaucoup des romans qui se servent par prédilection du monologue narrativisé pour rendre la vie intérieure de leurs personnages commencent sur un ton narratif neutre et objectif – il s'agit souvent, de façon caractéristique, de la description d'un lieu ou d'une situation particulière – et ce n'est que graduellement, par le moyen souvent de touches très brèves qu'ils finissent par s'installer dans la conscience du personnage.⁷¹

Visions d'Anna, au contraire, nous plonge dès l'incipit dans la conscience d'Anna :

Il faisait ni beau ni froid dans le cœur d'Anna, ni frais ou brûlant, c'était le vide, pensait-elle, pur et tranquille, une profondeur intacte, qu'ils ne pouvaient même imaginer [...] (VA 9)

⁷¹ Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman. op. cit.*, p. 141.

Le nombre des focalisateurs est nombreux. Comme dans le roman précédent, ce n'est pas seulement les personnages principaux qui deviennent des focalisateurs, mais aussi des personnages secondaires comme le vieux qu'Alexandre rencontre dans la gare. Bien que le phénomène de la (con)fusion des voix soit encore présent dans ce roman il est moins fréquent que dans le roman antérieur et les différentes instances focalisatrices sont plus clairement délimitées. La transition s'effectue souvent par une virgule, un point virgule, la conjonction « et » ou un point. Le prénom du personnage est souvent présent, et la formule 'nom+verbe « pensait »' est récurrente. La transition entre deux consciences peut s'effectuer à travers la ponctuation, à travers la fin d'une phrase, mais aussi à travers le regard du personnage ou le souvenir :

[...] non, protestait Raymonde, *intérieurement*, non ce sont les idées d'Anna, nous n'avons rien détruit, et elle *entendait la voix* d'Anna s'exprimant dans une telle douceur résignée, parfois, cette voix qui répétait, ils me répugnent, ces gens, [...] ils ne cachent que cruautés et hypocrisies, « mais ce sont des gens, comme toi et moi », disait Raymonde, [...] Anna avait *regardé* sa mère, incapable d'exprimer ce qu'elle voyait et appréhendait de l'autre côté de ce tableau où l'eau, la lumière, se répandaient en toute innocence [...] en un monde où nous allions les condamner à ne plus être, sauf dans les tableaux. *Anna éprouvait soudain* le désir de quitter cette vie [...] ce brouillard de teintes que formaient les taches du tableau [...] annonçait aussi l'extinction de sa vie. *Et* ces oiseaux qui ont encore sali ma maison, pensait Raymonde [...] (VA 36-37)⁷²

Le souvenir, le regard et la ponctuation favorisent les transitions des consciences narratives dans ce fragment. Ici, la confusion se réalise à un autre niveau : les pensées d'Anna qui apparaissent dans cet extrait sont insérées dans celles de Raymonde, qui regarde la chambre de sa fille et le tableau. Lorsqu'elle « entend » la voix d'Anna, il s'agit d'une voix du passé, de son souvenir. Les pensées de Raymonde et le dialogue fictif avec sa fille dans lequel elle « protestait [...] intérieurement » se voient extériorisés dans le texte à travers les guillemets qui évoquent une conversation dont Raymonde se souvient. Le regard d'Anna permet la transition entre les deux instances focalisatrices et la ponctuation nous renvoie

⁷² C'est nous qui soulignons.

ensuite, à nouveau, dans la pensée de Raymonde. Ce dernier changement de focalisation entraîne avec lui un retour au réel, un passage du souvenir à la réalité du moment où Raymonde est dans la chambre.

Parfois la juxtaposition, la coordination, l'apparition du nom du personnage ou la description des gestes de celui-ci, indiquent clairement les transitions des instances focalisatrices :

[Alexandre] songeait qu'il soufflait dans ses mains pour les réchauffer, rêvant près d'un vieux [...] à quelque asile, quelque part, cette nuit ou demain, *et Raymonde se levait seule*, parlait seule à sa fille, « un cours ce matin, tu n'as pas oublié », on n'était jamais sûre si Anna était là vraiment [...] (VA 28)

Nous remarquons dans cet extrait que la juxtaposition des pensées n'est pas immédiate. Au contraire, celle-ci est précédée par les descriptions du narrateur, qui évoque les actions de Raymonde, puis viennent alors les paroles de cette mère envers sa fille, et ensuite ses pensées. Le départ d'Alexandre provoque la solitude de Raymonde. Cause et conséquence, changement spatial, voilà des relations qui permettent aussi de tisser clairement le passage entre les pensées d'un personnage et celles de l'autre. Des thèmes comme la mort, le voyage, l'errance, la solitude, l'amour, le climat, l'eau, renforcent les liens entre les pensées des figures romanesques et donnent au récit sa cohérence. Certains leitmotivs assurent aussi la structure du récit : le feu, le mur, le glissement, l'orage, les drogues. Si parfois cette thématique commune et ces images favorisent la transition des voix, comme dans le roman antérieur, d'autres indices comme ceux que nous venons de voir clarifient le passage entre deux consciences narratives.

D'autre part, dans ce texte nous pouvons remarquer l'utilisation fréquente de guillemets pour évoquer les paroles énoncées par les personnages. Les dialogues sont toutefois assez rares, et la forme même des guillemets suggère dans ce texte une instance monologique plus que dialogique. D'ailleurs l'utilisation des guillemets n'est pas toujours systématique et parfois ceux-ci apparaissent, comme dans le roman précédent, pour évoquer non pas des paroles énoncées mais des pensées :

[...] « j'ai pensé faire une petite visite, comme je sortais de chez le coiffeur », disait la vieille dame dont les lèvres remuaient, « mais bien sûr, elles sont encore sorties », Guislaine observait les lèvres agitées de sa belle-mère, ses yeux noirs qui scintillaient d'une curiosité nocive, « elles ne sont pas ici, elles ne sont jamais chez elles », disait-elle, « j'ai trop d'imagination », *pensait* Guislaine, on en voyait mourir souvent d'une overdose, à l'urgence [...] (VA 52)⁷³

Dans cette citation, les guillemets de l'énoncé de Guislaine ouvrent la réflexion du personnage, qui se poursuit ensuite sans guillemets. Ces guillemets permettent d'introduire dans le texte la première personne, le discours direct au sein de la pensée. Cette technique n'est pas non plus systématique et parfois le texte introduit la première personne, le style direct, et le présent, sans guillemets, dans le discours de la conscience des personnages : « Anna se demandait, pourquoi ont-ils fait l'amour sans penser à moi » (VA 19).

Comme dans le roman précédent, des termes anglais sont parfois utilisés dans les discours de Peter, qui est californien, mais aussi dans les pensées d'Anna à travers des expressions comme « drifters » ou « drifting away ». La langue anglaise met en valeur dans ce texte les origines de certains personnages ou les espaces qu'ils parcourent. Blais utilise un langage poétique pour évoquer les pensées des figures romanesques, même celles des personnages les moins instruits. Contrairement au roman précédent, les dialogues présentent tous une langue standard, sans marques d'oralité.

3.3.3 *Soifs*

Soifs utilise également la technique du monologue narrativisé. Le roman s'ouvre sur une citation de *The Waves* de Virginia Woolf, qui suggère déjà l'importance de la forme narrative utilisée par cette auteure qui a influencé considérablement l'écriture blaisienne. Le texte de *Soifs* constitue un long paragraphe qui n'est divisé ni en chapitres ni en espaces en blanc. Les phrases ont une extension d'entre deux et douze pages environ. Ces phrases, extrêmement longues, sont

⁷³ C'est nous qui soulignons.

entrecoupées de virgules qui donnent le rythme particulier du roman, fragmenté et fluide à la fois, comme une vague.

Si les romans précédents comptaient une quinzaine d'instances focalisatrices, *Soifs* présente plus d'une trentaine de focalisateurs. Les points signalent fréquemment le passage d'une conscience à une autre. Les transitions sont aussi introduites très souvent par la conjonction de coordination « et », qui est généralement précédée par une virgule ou par un point. Celle-ci peut être aussi suivie directement par les pensées des personnages:

[...] ils étaient vivants, pensait Jacques [...] ils étaient vivants. *Et était-ce la molle chaleur de l'air, ou le départ de son mari, bien qu'elle eût l'habitude d'être souvent seule, que sa condition de femme fût la solitude, pensait Renata, ou n'était-ce pas plutôt ce doute, en elle-même, qui l'incitait au retrait [...]*⁷⁴

Dans cet extrait, le retard dans l'apparition du nom du personnage plonge le lecteur pendant quelques instants dans le doute au sujet de l'identité de l'instance focalisatrice.

La conjonction « et » peut être aussi suivie par une description extérieure (qui peut être une description des gestes du personnage ou une description plus générale) ou directement par le nom du personnage et le verbe « pensait »:

Et tout le long de l'océan [...] les enfants du pasteur Jeremy jouaient, poursuivaient les coqs qui s'égosillaient toute la journée sur la pelouse rêche, devant la maison [...] c'est une vrai maison, *pensait le pasteur Jeremy [...]* (SF 18)⁷⁵

Le texte évoque les enfants qui jouent, la maison du pasteur Jeremy et ce n'est qu'après cette description que les pensées du pasteur apparaissent à travers la formule « pensait le pasteur ». L'ambiguïté quant à l'identité de la focalisation de cette description se maintient, comme dans tout monologue narratif, comme le précisait Dorrit Cohn: la description est-elle réellement focalisée par le narrateur

⁷⁴ Blais, Marie-Claire. *Soifs*. Paris, Seuil, 1996, p. 51, C'est nous qui soulignons. Dorénavant les références à ce livre et à cette édition se feront entre parenthèses à travers la désignation SF suivie du numéro de page.

⁷⁵ C'est nous qui soulignons.

omniscient ou s'agit-il déjà de la focalisation du pasteur qui regarde sa maison et ses enfants?

Dans *Soifs*, la description du personnage avant l'apparition des pensées de celui-ci est fréquente. Le passage à la conscience de Claude est favorisé par la description extérieure des gestes du personnage: « *et le juge descendait vers le hall qui le menait au casino de l'hôtel, en pensant, pour les proxénètes un an aurait peut-être suffi* » (SF 30)⁷⁶. Au contraire, la pensée de Jacques à la page 27 n'est introduite que par la formule « Et Jacques pensait », précédée par un point.

Parfois, comme dans les deux autres romans, c'est le regard d'un personnage qui favorise la transition à la conscience narrative du personnage observé. C'est à travers le regard de Claude que la narration se centre sur le personnage de Renata et ensuite sur les pensées de celle-ci:

[...] il voyait sa silhouette solitaire [...] Renata *semblait hésiter* à se joindre à ces couples bruyants [...] Renata fit quelques pas, s'arrêtant près d'un homme ivre qui renversait sa femme sur le piano pour l'embrasser, l'homme riait d'une façon grossière, la femme portait une robe décolletée dont son mari avait dénoué la boucle [...] Renata marchait seule jusqu'à la terrasse, sous les étoiles on voyait un bassin [...] était-ce là, pensa Renata, l'incarnation de la douleur animale [...] (SF 32-33)⁷⁷

Le début de cet extrait situe clairement la scène sous le regard de Claude qui observe Renata et qui interprète ses gestes. La charge énonciative de la description des gens du bar qui suit demeure toutefois ambiguë: s'agit-il encore du regard de Claude qui continue à observer Renata, ou simplement de la voix du narrateur omniscient? S'agirait-il déjà, au contraire de la pensée de Renata qui observe à son tour les autres personnages?

Malgré ces ambiguïtés, les transitions dans ce roman sont beaucoup plus délimitées que dans les romans précédents. La thématique vient renforcer ces liaisons et accroît la cohérence du texte tout en créant des associations ou des oppositions entre les personnages. Les thèmes de l'amour, de la maladie, de la mort, de la mémoire, de la violence rapprochent les pensées des différentes figures romanesques

⁷⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷⁷ C'est nous qui soulignons.

et favorisent fréquemment la juxtaposition de leurs consciences. Les pensées de Jacques et de Renata se suivent souvent: elles sont toutes les deux caractérisées par l'importance de la thématique de la maladie et de la mort qui semble unir symboliquement ces personnages. À travers la transition de la conscience narrative de l'un à celle de l'autre le roman unit aussi textuellement ces deux figures romanesques et renforce de cette manière la symbolique du récit.

Des motifs comme l'eau, le feu, le vide reviennent également dans les différentes instances focalisatrices. À ces leitmotifs s'ajoute la répétition de phrases ou même de scènes entières qui reviennent d'une conscience à une autre, qui se répondent en offrant au lecteur différentes perspectives. Jacques aperçoit au début du roman une fille qui nage avec des chiens. Vers la fin de l'œuvre le lecteur apprend qu'il s'agissait de Vénus, à travers une scène où ce personnage féminin manifeste sa décision de nager avec des chiens. Cet exemple témoigne du bouleversement temporel qui caractérise ce roman. Les moments passés ensemble par Tanjou et Jacques et même les paroles que Jacques dit à Tanjou avant de mourir sont mentionnés par les deux personnages à différents moments du texte et elles nous offrent ainsi deux versions de la même scène. Pareillement, le mouvement d'impatience de Mélanie envers sa Mère est évoqué par ces deux figures féminines. Les répétitions renforcent la cohérence du récit tout en bouleversant l'ordre ou la linéarité du texte, une linéarité qui est rendue impossible aussi par l'abondance d'analepses. Le texte nous fait parvenir les pensées de Jacques même après la mort de celui-ci:

[...] il avait eu cette vision du mouroir qu'ouvrirait bientôt le pasteur Jeremy, car le cimetière des Roses débordait [...] Trost, herr got, trost, ces mots, Jacques les avait répétés en songeant à ces plaies [...] (SF 113)

Il est intéressant d'observer que l'image du mouroir avait été évoquée par le pasteur lui même au début du roman. Une sorte de dialogue textuel s'installe de cette manière entre les différentes consciences narratives. Ce dialogue textuel créé par les répétitions, et la thématique commune aux différentes consciences donnent au texte son homogénéité malgré la diversité des instances focalisatrices qui le caractérisent. Ce dialogue apparaît aussi entre les différents volumes de la tétralogie. Vénus, dans

un autre volume, reprend les paroles et les sensations que Jacques a éprouvées avant sa mort, bien qu'il soit impossible que cette figure féminine les connaisse.

Dans *Soifs*, comme dans les romans précédents, il est difficile de parler d'intrigues: chaque personnage semble être porteur de sa propre intrigue qui n'est autre que celle de sa vie et de ses propres angoisses. Il n'y a pas non plus de grands événements, mis à part la mort de Jacques et le viol de Renata. Le récit se centre sur le flux de la pensée des personnages. A travers la mémoire des figures romanesques, le texte fait voyager le lecteur dans le temps et dans l'espace.

Le langage utilisé le long du texte est un langage standard, voire poétique. Des citations en anglais, italien et allemand apparaissent mais il n'y a pas d'anglicismes ni des marques d'oralité, pas même dans les dialogues des personnages les moins instruits. Les dialogues ne sont pas indiqués par des guillemets et ils sont intégrés dans la narration:

[Augustino] dirait plusieurs fois a sa mère, je t'ai écoutée, maman, je n'ai pas mangé de sucre, et Mélanie verrait la fine mousse de sucre qui collait encore aux lèvres roses d'Augustino, et le père d'Augustino dirait, c'est l'heure d'aller dormir, Augustino, car tu commences à mentir [...] (SF 65)

L'élimination des marques d'oralité et des dialogues explicitement marqués comme tels, le travail sur le rythme de la phrase et sur le flux de la pensée, l'abondance des répétitions, rapprochent ce roman de la forme poétique. Dorrit Cohn a souligné la relation étroite qui existe entre le monologue narrativisé et la poésie :

Cet usage presque continu de la technique, et dans une tonalité d'étroite identification, donnant lieu à une fusion totale de la voix du narrateur et de celle du personnage, conduit le récit à la troisième personne, jusqu'à la frontière qui le met en contact à la fois avec la poésie lyrique et avec le discours philosophique.⁷⁸

Dans ces trois romans et surtout dans *Soifs*, Blais pousse cette association à l'extrême et fait de ses récits de véritables textes lyriques. Nicole Brossard, en

⁷⁸ Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman. op. cit.*, p. 150

parlant des romans de Blais affirme, en effet, que « toute la substance imaginative de ses livres s'organise dans et à travers le poétique »⁷⁹.

⁷⁹ *Brossard, Nicole. « Préface », dans Ricouart, J. et Duault, R. Visions poétiques de Marie-Claire Blais. Montréal, Les Editions du remue-ménage, 2008, p. 12.*

4. LES PERSONNAGES

4.1. L'éclatement des personnages

Les personnages de *La Belle Bête* et d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* sont caractérisés par leur appartenance à un univers familial. Marthe Robert, qui réalise une classification du roman à partir des théories freudiennes, résume ces dernières de la façon suivante :

Le roman familial peut être défini comme un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le 'complexe d'Edipe'.⁸⁰

Selon cette définition, les triangles œdipiens sont à la base du roman familial. Ceux-ci apparaissent de manière frappante dans *La Belle Bête*, où l'intrigue est caractérisée par la succession des triangles qui se forment selon les sentiments des personnages, et notamment de la mère.

Dans *La Belle Bête*, nous ne pouvons pas parler de héros, ni d'un personnage principal (bien que le lecteur soit souvent conduit à adopter le point de vue d'Isabelle-Marie). Toutes les figures romanesques qui apparaissent réalisent et subissent des actions. L'amour ou le manque d'amour sont à la base des réactions des protagonistes. Un triangle initial, formé par Louise et ses deux enfants, Isabelle-Marie et Patrice, constitue le noyau des personnages principaux. Les relations entre eux deviennent le sujet central de l'œuvre. Au début du texte, la relation affective entre mère et fils est très forte, alors que la fille, Isabelle-Marie, laide, est repoussée. L'affection de Louise envers son fils provoque la jalousie et la haine d'Isabelle, qui défigure Patrice en plongeant sa tête dans un bassin d'eau brûlante. À la fin de l'œuvre, l'opposition entre frère et sœur disparaît et donne lieu à un renversement des relations entre les trois personnages: ayant perdu sa beauté, Patrice est méprisé par sa mère.

Les relations que maintiennent ces protagonistes entre eux se voient aussi bouleversées le long du roman par l'apparition de trois autres personnages : Lanz,

⁸⁰ Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard, 1972. p. 43.

Michael, Anne. La relation étroite qui existait entre mère et fils, se complique à cause de la présence de Lanz, le nouveau mari. Un nouveau triangle se forme donc constitué par la mère, le mari possessif et le fils révolté. Michael, conditionne également l'évolution d'Isabelle-Marie et les relations entre les personnages. En se mariant avec lui, Isabelle part de la maison familiale. Le triangle Louise-Patrice-Isabelle se transforme alors en Louise-Patrice-Lanz. Ce changement semble apporter une solution à la situation de cette fille tout en aggravant les tensions entre les trois personnages restés dans la maison de Louise.

La naissance d'Anne crée un nouveau triangle dans lequel Isabelle se transforme en mère : Isabelle-Michael-Anne. A la fin de l'œuvre, un autre triangle, formé par les femmes de cette histoire, Louise, Isabelle et Anne, vient souligner la brutalité des relations entre elles, marquées par le mépris et la haine. L'opposition enfants-parents, soulignée par Freud, est à la base des triangles familiaux qui apparaissent dans cette œuvre.⁸¹ Les trois personnages périphériques déterminent les relations entre les personnages principaux. Ils contribuent à augmenter leurs tensions et leur haine, et font surgir la nature la plus cruelle de ces figures romanesques, qui sèmeront la mort autour d'eux. L'oscillation des sentiments des personnages, leurs réactions, et la succession des triangles familiaux qui apparaissent puis se transforment est ce qui fait avancer le texte et ce qui provoque la tragédie finale.

Malgré la multiplicité des relations qui se créent dans cette œuvre, le nombre de personnages est assez réduit. Celui-ci va devenir beaucoup plus complexe dans les autres romans analysés. Le triangle familial présenté dans *La Belle Bête*, qui a un caractère œdipien marqué, perd de plus en plus d'importance dans les textes postérieurs, au profit d'autres genres de relations symboliques et d'une évolution progressive du roman vers l'extérieur du cadre familial.

Si le roman de *La Belle Bête* privilégie la confrontation rapide des passions et des sentiments individuels, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* souligne, de manière plus minutieuse, les sensations rationnelles des personnages et leur attitude face à la misère qui les entoure. Ce roman n'insiste plus sur l'amour œdipien ou la jalousie, mais sur des relations enfants-adultes marquées par l'abondance des membres qui forment la famille. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, comme dans *La Belle*

⁸¹ Freud, « Roman familial des névrosés », dans Rank, Otto, *Le mythe de la naissance du héros*. Paris, Payot, 1983. p. 92.

Bête, il est difficile de parler d'un personnage principal, car chacun prend du relief à un moment particulier du texte. Le personnage qui acquiert une importance primordiale est celui de Jean Le Maigre, dont l'autobiographie constitue la partie centrale du récit.

Jean Le Maigre, incarne la mort dès le début du texte: « Je ne suis pas là, dit Jean Le Maigre. Je suis mort ». ⁸² Le qualificatif « Maigre » attaché à son prénom souligne sa condition d'infirme. L'hiver devient pour lui sa dernière saison. Au contraire, pour Emmanuel, le nouveau né, l'hiver représente le commencement de la vie. Alors que Jean Le Maigre symbolisait la maladie et la mort, Emmanuel, le seizième enfant de la famille, incarne la santé et la survie. De nombreux éléments rapprochent ce bébé de son frère décédé. Grand-Mère Antoinette affirme : « tu lui ressembles, tu es curieux comme Jean Le Maigre » (SVE 126). Tous les deux ont occupé la place d'un autre enfant, mort : Jean Le Maigre a remplacé Pivoine, tout comme maintenant Emmanuel remplacera Jean Le Maigre. Dans ses manuscrits, ce dernier avait également remarqué la similitude entre son propre destin et celui du bébé :

Jean Le Maigre avait écrit également que sa grand-mère mourrait d'immortalité à un âge avancé et que son jeune frère Emmanuel qui *aujourd'hui pleure les pleurs amers du berceau* finirait au noviciat, succombant à la digne maladie dont Jean Le Maigre lui-même avait été atteint. (SVE 118)

Alors que Jean Le Maigre meurt, Emmanuel survit à cette saison hivernale. Bien que sa mort soit prophétisée par son frère, à la fin du roman, Emmanuel apparaît encore comme un personnage capable d'incarner la vie et un futur meilleur. Il représente une possibilité d'espoir pour cet univers sombre où vivent les personnages. Tandis que ce bébé représente le futur, Grand-Mère Antoinette est la mémoire vivante du passé, et la protectrice des valeurs religieuses traditionnelles de la famille. Elle refuse le renouveau, et affirme être « contre le progrès » (SVE 133). A la fin de l'œuvre, elle survit malgré son âge, ce qui met en valeur la permanence des valeurs traditionnelles, mais aussi, et surtout, la possibilité de transmettre l'histoire au nouveau né. Ces trois personnages constituent ainsi un triangle

⁸² Blais, Marie-Claire. *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 17. Dorénavant les références à ce livre se feront entre parenthèses à travers la désignation SVE suivie du numéro de page.

symbolisant la mémoire du passé (Grand Mère Antoinette), la critique du présent (Jean Le Maigre) et les possibilités du futur (Emmanuel). Leur relation souligne également les contradictions d'un monde où les enfants sont constamment menacés par la mort alors que les vieilles personnes se maintiennent en vie.

Un autre triangle, formé par Jean Le Maigre, le Septième, et Héloïse, pourrait être considéré. Ces trois personnages ont comme point commun leur refus du monde qui les entoure et leur recherche d'une évasion physique ou spirituelle. Jean Le Maigre poursuit cette évasion à travers des plaisirs corporels comme la sexualité ou l'alcool, mais aussi à travers ses passions intellectuelles : les livres que lui prête le curé sont d'ailleurs « rempli[s] de repas fabuleux » (SVE 25) qu'il peut alors imaginer, et qui s'opposent au peu de nourriture qu'il y a dans la maison. Son frère, Le Septième, trouve surtout dans l'alcool et dans le crime le moyen d'échapper à la réalité quotidienne. Quant à Héloïse, elle cherche d'abord cette évasion dans la rigueur de la religion. N'étant pas satisfaite des résultats obtenus, elle se livre à la sensualité et aux plaisirs de l'orgasme.

Le reste des membres de la famille ne sont pas individualisés et ils apparaissent seulement en tant qu'éléments d'un groupe abondant. Celui-ci est mis en valeur par l'utilisation des énumérations et des pluriels :

« Les voilà. Je sens qu'ils montent l'escalier, écoute leurs voix. Les voilà tous, les petits-enfants, les enfants, les cousins, les nièces et les neveux [...] ils sont toujours là, sous les tables, sous les lits, ils me guettent de leurs yeux brillants dans l'ombre. (SVE 11)

Ces personnages secondaires ne sont pas caractérisés par une possible volonté d'évasion, mais par leur soumission à un travail constant : « Les hommes ne rentraient plus que pour manger et dormir » (SVE 115). Ceux-ci acceptent donc le destin traditionnel, réservé aux jeunes dans le monde rural. Face à eux, la détermination des trois personnages de fuir ce sort et toute la misère de la situation qui l'accompagne devient bien visible.

Un autre triangle familial de ce roman constitué par la grand-mère, la mère et Héloïse sera étudié plus loin dans notre analyse, et soulignera surtout l'attitude de ces femmes face au monde patriarcal qui les entoure.

La rivalité fraternelle qui se manifestait dans *La Belle Bête* n'apparaît pas dans cette œuvre, et l'opposition enfants-parents est reléguée à un second plan. Les triangles familiaux qui sont mis en relief soulignent davantage des aspects thématiques, et mettent en relief les différentes attitudes qu'adoptent les membres de cette famille.

On observe une complexité plus grande dans *Manuscrits de Pauline Archange*, où l'éclatement des personnages fait bousculer le roman vers l'extérieur du cadre familial. La famille est encore présente, mais elle ne constitue plus le domaine exclusif des relations entre les personnages. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, cet aspect se laisse déjà entrevoir, notamment à travers l'apparition de personnages religieux extérieurs à la famille ou de figures romanesques qui comme Marthe la petite bossue, apparaissent brièvement dans l'histoire. Pourtant, ceux-ci ne constituent pas des figures essentielles à l'intrigue. Au contraire, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, les amies de Pauline sont situées au premier plan de l'action.

Pauline Archange est la protagoniste de ce roman. C'est à travers ses yeux que va se déployer le grand éventail de personnages secondaires qui apparaît dans ce texte. Le triangle familial se voit remplacé par une structure éclatée, marquée par les relations amicales qui se succèdent : Pauline-Séraphine ; Pauline-Huguette ; Pauline-Louisette ; Pauline-Geneviève. Celles-ci donnent lieu à une multitude de relations qui s'établissent dans la pensée de la protagoniste lorsqu'elle compare les différents personnages qui l'entourent. Une division entre le monde des adultes et le monde des enfants est soulignée. Le monde des adultes est représenté par les parents et les professeurs, tandis que le monde des enfants est mis en valeur par les relations amicales de Pauline Archange.

Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme un « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».⁸³ Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, cette « personne réelle » est remplacée par un être de fiction. Le manque de coïncidence entre l'auteure et le narrateur/personnage est mis en évidence par le nom de Pauline, qui diffère de celui de l'auteure Marie-Claire Blais. Cet aspect souligne une volonté d'utiliser ce genre littéraire pour mettre en évidence, non pas sa

⁸³ Lejeune, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris, Editions du Seuil, 1996, p 14

propre vie, mais la subjectivité du personnage féminin, qui arrive enfin à l'écriture pour raconter son histoire. Le grand nombre de similarités qui existe entre la vie de Pauline Archange et l'enfance de Blais est pourtant évident. L'auteure a reconnu l'existence de coïncidences entre sa propre vie et celle de Pauline Archange, tout en niant qu'il s'agisse d'une autobiographie d'elle-même :

Ainsi, les *Manuscrits de Pauline Archange* sont-ils plus près de la réalité que de la fiction [...] Mais il ne s'agit pas de récits autobiographiques. *J'ai emprunté à mon entourage des personnages, des situations*, tout en évitant d'être tout à fait Pauline Archange. Néanmoins je crois être partout présente dans la majorité des dialogues. Cette situation me permet d'entretenir un échange toujours fructueux avec mon intériorité.⁸⁴

Dans *Manuscrits de Pauline Archange* tous les personnages sont individualisés. Ils possèdent tous des traits distinctifs, qui les rendent uniques, malgré le grand éventail de personnages qui apparaît dans cette œuvre. L'importance que prend chaque personnage et les différentes relations qui sont créées par le regard de la protagoniste mettent en relief une volonté de saisir le réel. L'éclatement des personnages, dans ce roman, permet de mettre en valeur une multiplicité de voix, issues principalement des marges : les enfants, les femmes, apparaissent au premier plan. Ce ne sont pas seulement les voix des amies de Pauline qui nous sont transmises mais aussi celles de Mme Poire, des différentes religieuses, des infirmières, des voisines.

Nous retrouvons cet aspect dans *Un Joualonnais sa Joualonie* et dans *Une Liaison Parisienne*, où à travers le regard des protagonistes une multiplicité de personnages apparaît dans les romans. *Manuscrits de Pauline Archange* dévoile l'évolution de la protagoniste vers l'écriture. *Un Joualonnais sa Joualonie* et *Une Liaison Parisienne* présentent l'évolution intérieure de deux jeunes hommes, montréalais, marqués par les différentes rencontres qu'ils réalisent au long de l'histoire. Malgré les différences qui les distinguent, ces deux personnages se trouvent dans une situation de déracinement, qui les conduit à voyager (dans le cas de Mathieu Lelièvre) ou à errer constamment dans les rues de Montréal (dans le cas de Ti-Pit). Ce mouvement

⁸⁴ Propos recueillis par Roger Chamberland, pour la revue *Québec Français* (Octobre 1981, p 40). C'est nous qui soulignons.

constant favorise les rencontres et la possibilité d'observer le comportement des différentes classes sociales et des personnages de différents pays.

Orphelin, Ti-Pit a passé son enfance dans une institution religieuse, avant d'être accueilli comme travailleur dans la ferme de Jos Langlois. Après un séjour en prison pour avoir volé des voitures, il s'installe dans la pension de la Mère Fontaine. Lorsqu'on le rencontre dans le texte, il a moins de vingt-cinq ans. A cause de son passé, et notamment de son manque d'instruction, Ti-Pit a peu d'estime envers soi-même : « je m'aimais donc pas à matin », ce qui est répété quelques pages plus loin : « j'sais pas parler au monde, Christ! Y a pas à dire, j'm'aimais pas aujourd'hui » (JJ 63 et 69). Sa rencontre avec Papillon, un écrivain, a une importance considérable : c'est la première fois que quelqu'un l'appelle par son nom réel, Abraham, et le valorise. Cette rencontre est décisive pour Ti-Pit, qui pénètre en tant qu'observateur dans le monde de l'élite intellectuelle montréalaise. Pour lui, elle suppose un changement, une mort symbolique :

[...] v'là que l'autre soir l'*destin a tourné sa roue* et que Ti-Pit est presque tombé raide mort. C'était dans une taverne où j'vas souvent [...] v'là que je rentre à taverne et que j'aperçois un écrivailleux. (JJ 9)⁸⁵

Il s'agit d'un premier pas dans sa quête initiatique. Cette expérience lui permet petit à petit de forger son identité et de devenir Abraham Lemieux. D'ailleurs, tandis qu'au début de l'œuvre Ti-Pit vouvoie Papillon, à la fin du roman il le tutoie, et réduit ainsi la distance qui les sépare. Il est intéressant d'observer les hésitations du protagoniste à ce sujet : bien que Papillon l'encourage à le tutoyer dès le début du roman, Ti-Pit a du mal à le faire, et alterne fréquemment le vouvoiement et le tutoiement. Ainsi on trouve « Mais pourquoi que *vous* me parlez à moé » (JJ 13)⁸⁶, puis « C'est quelle marque *ton* auto » (JJ 14)⁸⁷, et ensuite « J'trouve que *vous* avez pas mal de luck » (JJ 15)⁸⁸. Les difficultés qu'il ressent témoignent des insécurités qui caractérisent ce personnage au début de l'œuvre. Les expériences vécues lors des événements évoqués dans ce roman et les rencontres réalisées, poussent Ti-Pit à

⁸⁵ C'est nous qui soulignons.

⁸⁶ C'est nous qui soulignons.

⁸⁷ C'est nous qui soulignons.

⁸⁸ C'est nous qui soulignons.

considérer son importance et sa valeur et à affirmer davantage sa personnalité, malgré les contraintes sociales qui l'entourent. En ce sens ce texte devient un Bildungsroman, qui présente l'évolution de ce personnage, tout en mettant en relief sa quête identitaire, qui n'est cependant pas assouvie totalement à la fin du texte. D'ailleurs, la fin d'*Un Joualonnais sa Joualonie*, comme celle d'*Une Liaison Parisienne*, souligne surtout la prise de conscience du protagoniste de la réalité sociale, qui est parfois brutale, qui peut être aussi parfois solidaire, mais dans laquelle il doit vivre selon ses propres principes, en tenant compte surtout de la compassion humaine.

Alors que Ti-Pit a vécu toute son enfance et adolescence dans des conditions difficiles, Mathieu Lelièvre, issu d'un milieu montréalais assez modeste, mais non pas marginal, a tout de même une famille et a eu la possibilité de réaliser des études. Il part pour la première fois en France, à Paris, et se voit plongé tout à coup dans une société qu'il idéalisait et qui se révèle être féroce. Celle-ci est notamment incarnée dans le personnage de Mme d'Argenti, avec qui Mathieu maintient une relation amoureuse. L'opposition des expressions temporelles témoigne du changement progressif qui se produit dans l'esprit de Mathieu : « au début de sa rencontre » vs. « maintenant » ; « longtemps » vs. « soudain » ; « Hier » vs. « aujourd'hui » (LP 84-85). Le parcours romanesque est ainsi constitué par la prise de conscience de ce jeune homme de l'intolérance et de l'hypocrisie de la société parisienne. Mathieu atteint une nouvelle vision du monde, plus lucide, et dont la naïveté première se voit remplacée par un grand esprit critique. Comme le souligne Réjean Beaudoin, la maturité de Mathieu Lelièvre va de pair avec son éloignement face à Mme d'Argenti :

Je relève que le temps de la séparation s'avère beaucoup plus déterminant que celui de la liaison proprement dit, car le récit repose sur l'analyse des mécanismes de l'éloignement. C'est le refroidissement amoureux qui constitue le sujet du roman, ou encore l'éveil laborieux du sens critique. L'accession progressive à la maturité intellectuelle et affective se fait par la mise à distance de la femme aimée et – à travers elle – de la France imaginaire qu'elle incarne

pour son amant québécois, sans parler d'un vecteur initial de la distanciation – celui du voyage outre-mer, loin du Québec natal.⁸⁹

Ce roman de formation nous montre donc l'évolution d'un jeune homme naïf qui démasque progressivement les faux-semblants de la société qui l'entoure. Comme dans *Une Joulonais sa Joulonie* le protagoniste est caractérisé à la fin de l'œuvre par une lucidité plus grande, qui dans le cas de Mathieu Lelièvre devient le symbole même d'une renaissance, d'un renouveau.

Face à ces romans qui situent les personnages par rapport aux relations familiales ou par rapport à leur parcours formatif, *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna* et *Soifs* présentent une multitude de voix qui réfléchissent sur la vie et sur les drames du monde. L'éclatement des personnages se double dans ces textes de la multiplicité des foyers de narration. L'importance du cadre familial réapparaît, mais les romans ne se limitent plus à celui-ci. Les textes introduisent des personnages d'origines diverses qui sont tous unis par le tissu narratif, par leurs pensées. Il s'agit de figures romanesques plurielles, de classe sociale, origine, ou croyances différentes. Les textes insistent sur le caractère multiculturel de la société présentée et du monde en général.

Les différents volumes de la tétralogie nous montrent des regroupements de personnages. Dans *Soifs*, c'est notamment pour célébrer la naissance de Vincent et l'arrivée du nouvel an que les figures romanesques se réunissent dans le jardin de Mélanie ou dans la rue. Si l'île apparaît déjà comme un microcosme de l'humanité, ces rassemblements, qui réunissent des personnages issus de milieux sociaux différents, permettent d'insister sur les rapports qui caractérisent les relations humaines.

Ainsi, l'évolution des romans blaisiens témoigne d'un éclatement des personnages qui se réalise tout d'abord dans le cadre de la famille (dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*), puis dans celui du quartier (dans *Manuscrits de Pauline Archange*). Un *Joulonais sa Joulonie* introduit des personnages de différents milieux de Montréal, et *Une Liaison Parisienne* insiste particulièrement sur l'origine des figures romanesques, issues de cultures et de pays divers. Finalement, les romans de la

⁸⁹ Beaudoin, Réjean. « La France Critique de Mathieu Lelièvre ». *op. cit.* p. 129.

troisième période présentent un nombre très élevé de personnages, une mosaïque, qui cherche à rendre compte de la réalité, plurielle, d'un univers romanesque de plus en plus international.

4.2 Des personnages typifiés

Bien que certains personnages blaisiens subissent une évolution le long du roman, la plupart des figures romanesques sont catégorisées, ce qui explique que nous retrouvons certains types de personnages qui reviennent dans de nombreux romans: la fille, le fils, la mère, le père, la grand-mère, l'écrivain, la prostituée, le religieux, l'exilé, le pauvre, le riche, le délinquant, le toxicomane, le fou.

Il est intéressant de constater l'indétermination qui caractérise de nombreux personnages de ces romans. Dans *La Belle Bête*, bien que le prénom des protagonistes soit indiqué, leur nom de famille n'est jamais mentionné. Nous ne connaissons pas non plus le passé de ces personnages. Les seules références qui sont faites à un moment antérieur à l'action sont celle de la mort du père d'Isabelle-Marie, celle du départ des professeurs de Patrice, et celle des amours superficiels de Lanz. Le manque général de références passées transforme ces personnages en des êtres sans histoire, qui vivent uniquement dans le présent de l'action. D'ailleurs les personnages de ce roman nous renvoient aux figures typifiées des contes de fées.⁹⁰ Marie-Claire Blais puise surtout dans les contes les personnages de la Belle et de la Bête, de la reine cruelle et narcissique de *Blanche-Neige*, de Cendrillon, la jeune fille, privée d'amour maternel et condamnée à un travail continu qui rencontrera dans un bal son prince charmant. Ici, les objets de leur quête sont notamment l'amour, et la beauté en tant que seule condition qui permette d'atteindre l'affection de l'autre.

Comme les figures fantastiques des récits merveilleux, les personnages sont uniquement désignés par un prénom ou par des termes descriptifs qui soulignent un trait de leur caractère : « la Belle Bête », « le dandy », « les poupées ». Jalousie, rivalité fraternelle, carences affectives, sont les conflits présents au sein de cette famille dès le début du texte. Ceux-ci correspondent aux angoisses représentées par les récits populaires, selon Bettelheim :

⁹⁰ L'utilisation des motifs du conte dans le roman de *La Belle Bête* a été étudiée dans l'article suivant : Pich, Eva. « La haine de Cendrillon ou la ré-écriture du conte dans *La Belle Bête*, de Marie-Claire Blais », dans D'Humières (ed.) *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008. p. 221-234.

Bien que le conte de fées présente des images symboliques fantastiques en ce qui concerne la solution des problèmes, ceux qu'il expose sont tout à fait ordinaires : c'est un enfant qui souffre de la jalousie de ses frères et sœurs et du sort plus enviable qui leur est réservé, comme nous le voyons dans *Cendrillon*.⁹¹

Loin de partager la résignation et la soumission de Blanche Neige ou de Cendrillon, Isabelle-Marie est révoltée. Un refus de l'injustice et de la passivité de la femme est suggéré à travers les actes de cette Cendrillon, qui se voit incapable de se maintenir dans une position de mépris. La douceur des héroïnes des contes est remplacée chez elle par une haine et une soif destructrice. Abandonnée par son mari, et méprisée par sa mère, elle projette sa haine dans l'objet de sa jalousie : Patrice.

Dans sa rage, Isabelle pousse le beau visage de son frère dans un bassin d'eau brûlante. Par cet acte, la 'Belle' se voit transformée en 'Bête'. Le titre de l'œuvre joue d'ailleurs avec le titre du conte « La Belle et la Bête », publié par Jeanne-Marie Leprince de Beaumont en 1757 et qui a connu de nombreuses versions. Dans le roman de Blais, on peut observer un renversement des rôles : traditionnellement la femme est la belle, alors que l'homme est la bête, à laquelle la femme offre tout son amour. Dans ce roman, Isabelle-Marie, dont le prénom Isa-belle, dénote une ironie évidente, est la bête. Sa possible beauté intérieure a été détruite par ses longues années de souffrance, qui l'ont avilie. La belle ne transforme plus la bête par son amour. Au contraire, ici c'est la bête qui transforme la belle par sa haine. La fin tragique de l'œuvre met en relief un rejet du *happy end* traditionnel, qui s'avère peu convainquant. La réalité est beaucoup plus noire et cruelle. Sans aide, sans amour, et sans aucun espoir, la bonté naturelle des personnages se transforme inévitablement en une méchanceté sans bornes. Dans *La Belle Bête*, les figures romanesques s'éloignent de la beauté et de la douceur des héroïnes des contes pour se transformer en des êtres démoniaques :

Taciturne, l'âme à sec, Isabelle-Marie avait maigri, s'enlaidissait, âpre comme une sorcière, et sa voix même avait changé. C'était une voix sans pitié où l'on sentait toujours quelque ricanement. (BB 121)

⁹¹ Bettelheim, Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Hachette/Pluriel, 1976, p. 66

Isabelle-Marie rappelle les sorcières des contes, et tout son aspect physique et même sa manière de persuader Patrice de s'approcher du bassin renvoient à cette image. Patrice est aussi comparé à un vampire, qui « suçait le sang des autres » (BB 23). La société heureuse des contes se transforme ici en une société de monstres qui se détruisent les uns les autres.

Certains motifs de la mythologie sont également utilisés dans cette œuvre, comme l'a également remarqué Béatrice Slama :

L'univers de ce roman se tisse dans un travail de l'écriture qui combine étrangement et remodèle le conte de fées et le mythe [...] Formes culturelles qui renvoient à un imaginaire collectif, à des forces profondes, elles inscrivent dans un texte qui domine la violence, une inquiétante polysémie.⁹²

Patrice est comparé à Adonis, et aura en effet, sa même beauté sculpturale et une vie brève comme celle de la divinité grecque. Comme Narcisse, il regarde son image dans le lac puis se suicide dans l'eau en tentant de s'approcher de son visage, en essayant de trouver dans les profondeurs des eaux son reflet d'autrefois. Ses actions sont comparables à celles d'Œdipe, qui tue son père et maintient des rapports avec sa mère. Pourtant, une ridiculisation du héros mythique apparaît à travers ce jeune garçon, idiot et narcissique, incapable de comprendre la signification du crime qu'il a commis.

Ces aspects contribuent à renforcer le caractère stéréotypé de ces figures romanesques, qui sont encore assez simples malgré les passions changeantes qui les dominent. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, les protagonistes deviennent plus complexes et ils nous renvoient à la réalité dure du roman de la terre. Ils ont un passé, qui est évoqué surtout à travers les morts de la famille, souvent remémorés, et ils sont décrits de manière plus spécifique. Pourtant, la plupart des personnages ne sont pas nommés non plus. « Le père », « la mère », sont identifiés uniquement par leur rôle familial. L'article défini souligne la distance existant entre ces adultes et les enfants qu'ils ont engendrés. Parfois le terme « père » se voit même remplacé par celui de « l'homme », qui crée une distance encore plus grande face à sa femme et à ses enfants, et approche cette figure romanesque des caractéristiques masculines

⁹² Slama, Béatrice. « *La Belle et la Bête* ou la double scène », *Voix et Images*, Vol VIII, n° 2, p. 221

traditionnelles. Le manque de précisions quant à leur identité transforme ces personnages en figures paradigmatiques, représentatives de toutes les femmes et de tous les pères/maris de cet univers brutal.

Quant aux enfants, ils ont parfois des prénoms. Cependant, ceux-ci sont souvent remplacés par d'autres désignations, qui deviennent un chiffre, ou une simple lettre. Fortuné, est caractérisé par la position qu'il occupe dans la succession des naissances : c'est pour cela qu'il est constamment appelé « Le Septième ». Pareillement, certaines de ses sœurs sont nommées les « Petites A », à cause de la dernière lettre de leur prénom. Ceci contribue à déshumaniser des personnages qui, vivant dans un groupe familial aussi large, deviennent pratiquement imperceptibles. Seules leurs actions excentriques (comme celles issues des vices alcooliques et criminels du Septième) garantissent à certains d'entre eux une position plus définie au sein d'un univers familial où autrement ils risquent d'être oubliés :

Mais à mesure que les heures passaient, ma mère confondait les noms, les événements, et les morts valsaient confusément devant ses yeux. (Elle pensait à Gemma, mais sans le savoir, elle voyait Olive à la place [...] elle avait encore les chaussons de laine de ce lointain Barthélemy qu'elle n'était pas sûre d'avoir mis au monde, mais qu'importe ! (SVE 68)

Contrairement à ces personnages, Pauline Archange et ses amies (Séraphine Lehout, Louise Denis, Huguette Poire) sont toutes désignées par un nom et un prénom. Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, la grande majorité des personnages acquiert de cette façon une identité plus spécifique. Dans la famille de Pauline, seule Mme Archange n'a pas de prénom, et est confinée à porter le nom de son mari. Malgré le grand éventail de personnages présentés dans ce roman, ceux-ci ont un passé, une vie propre, qui est souvent évoquée brièvement par la narratrice. Leurs formes de vie viennent compléter la perception sociale de Pauline, et rendent sa description du monde beaucoup plus complexe.

À part la désignation et la caractérisation des personnages, qui évolue dans ces œuvres, un autre élément prend une importance particulière : l'infantilisation des protagonistes, qui devient un élément essentiel dans *La Belle Bête*. Même si Patrice et Isabelle-Marie ont quinze et seize ans, ils sont désignés comme étant des

« enfants » (dans d'autres romans de Marie-Claire Blais, comme *Un Joualonnais, sa Joualonie*, les personnages, à quinze ans, ont déjà une grande expérience du monde, et travaillent dans la prostitution). Or, dans *La Belle Bête*, Patrice a des attitudes propres d'un bébé : il pose tout le temps la tête sur l'épaule de sa mère, lui prend la main pour marcher. D'ailleurs, le narrateur ne dévoile l'âge de Patrice qu'à la page quinze, laissant donc croire au lecteur dans les pages précédentes qu'il s'agit d'un très petit enfant. Cette stratégie narrative permet de souligner l'importance que les liens maternels ont pour ce garçon, et révèle également le manque d'autonomie mentale de celui-ci.

Isabelle-Marie semble être plus âgée que son frère : sa distance face à sa mère, son observation et son jugement sur tout ce qui l'entoure dévoilent un caractère plus développé. D'ailleurs, dans certaines occasions, elle prend le rôle de Louise et soigne Patrice, ou le berce dans ses bras comme on bercerait un bébé. Pourtant, elle aussi est qualifiée d'« enfant » tout au long du roman. Même après ses noces, le terme employé pour désigner les nouveaux mariés est celui d'« époux-enfants ».

Lors de son amour avec Michael une évolution semble avoir lieu chez Isabelle-Marie, qui commence à se transformer en « femme » (BB 60). Pourtant, elle continuera à être considérée comme un « enfant » dans le texte jusqu'au moment où elle aura une fille, jusqu'au moment où elle se transformera en mère. Ce ne sera qu'à partir de là, qu'Isabelle-Marie deviendra vraiment « Une femme » (BB 161). Il est nécessaire de constater que malgré le changement qui apparaît alors dans la manière de désigner le personnage, il n'y a pas de mûrissement psychologique de celui-ci. En effet, dans cette œuvre, les seuls changements qui apparaissent sont ceux qui concernent la joie, la tristesse, l'amour, la haine, la jalousie, émotions qui acquièrent plus ou moins d'importance selon les circonstances dans lesquelles se trouvent les personnages. Aucun mûrissement n'apparaît chez eux, et seulement leurs changements physiques et émotionnels sont évoqués.

Alors que l'âge de ces deux adolescents est indiqué, celui des enfants d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* n'est jamais précisé. L'infantilisation se produit dans ce roman par rapport aux observations lucides des enfants. Jean Le Maigre est caractérisé par une clairvoyance extraordinaire, qui se mélange à l'insouciance typique des enfants. Cette technique sera développée davantage dans *Manuscrits de*

Pauline Archange, où l'âge de Pauline au début du texte, cinq ans, semble très réduit si on le compare avec les actions qu'elle réalise, ou les opinions qu'elle révèle. L'indifférence enfantine qui se laissait encore entrevoir dans les commentaires de Jean Le Maigre, disparaît dans ce texte, où Pauline est en tout moment consciente de la gravité de ses constatations. En conférant une grande lucidité aux enfants, ces romans mettent en question les valeurs maintenues dans les sociétés présentées. Le monde semble être à l'envers: les enfants meurent alors que les grand-mères se maintiennent en vie ; les adultes sont incapables de voir la violence et la noirceur du monde, alors que les plus petits l'observent et la dénoncent.

Dans la tétralogie inaugurée par *Soifs*, la catégorisation des personnages se fait évidente. A travers des jeux de nomination, *Soifs* met en parallèle certains personnages des classes pauvres et des classes aisées, ou il associe des victimes du passé et des personnages d'aujourd'hui : face à Mère apparaît Mama; face à Charles apparaît Carlos; face à Augustino apparaît Augustin. L'aspect physique de Mère et de Mama ont de nombreux points en commun. Toutes les deux s'inquiètent au sujet de leurs filles et elles ont des préjugés quant à la manière de se comporter des femmes. Charles et Carlos sont souvent évoqués en train d'aller en bicyclette : l'un pense à son bonheur immédiat, l'autre pense à se retirer de la vie afin de préparer sa mort; Augustino est l'enfant riche et lucide, capable d'annoncer les dangers qui pèsent sur l'homme et de sauver les animaux; Augustin est le jeune dont la guerre et l'exil ont privé d'enfance, il symbolise le mal et sa passion consiste à tuer des animaux. Pareillement, Samuel porte le nom d'un grand-père fusillé; Polly a le même nom qu'un chien qui a été abattu. Ce jeu de doubles est extrêmement fréquent dans ce texte et il permet de souligner les points communs et les différences qui existent dans la vie de ces personnages.

Dans *Le Sourd dans la Ville*, on trouve déjà ce procédé : face à Charlie, le criminel, apparaît Charles Langenais, le personnage bourgeois. Cette technique atteint dans *Soifs* son paroxysme. Le roman progresse surtout en tissant des contrastes ou des associations entre les figures romanesques qui intensifient la signification du texte. *Soifs* oppose la jeunesse à la vieillesse; la pauvreté à la richesse, le noir au blanc, le tolérant et solidaire à l'intolérant. Ces oppositions, qui apparaissent déjà dans les romans précédents, deviennent beaucoup plus importantes

dans ce texte où la narration, à travers le discours indirect libre, nous fait parvenir la voix d'une grande quantité de personnages, victimes ou bourreaux. Marie-Claire Blais a souligné dans une entrevue l'importance de cette technique narrative pour l'évocation de ces personnages qui forment un « chœur de l'humanité » :

Les personnages sont tous reliés par leurs voix. Mais c'est surtout l'idée qui indique que les sentiments s'entrechoquent pour produire le son vibrant de plusieurs personnes que nous ne pouvons pas entendre. On ne peut pas entendre le son de la voix des victimes (du campus floridien dans *Soifs*, par exemple) et soudain, on entend un tout petit peu de ce qu'elles ont ressenti, de l'extérieur et également de l'intérieur, et il y a des gens qui ont envie de les entendre. C'est comme un chœur. Dans un chœur, il y a toutes sortes de voix et, dans le chœur de l'humanité, vous avez des voix, des voix réprimées, et tout à coup, si on pouvait les entendre chanter ou parler, on pourrait entendre des choses qu'on ne peut pas entendre quand on n'écoute pas.⁹³

Bien que le discours indirect libre suggère une profondeur de pensée et une complexité des personnages, les figures romanesques de *Soifs* sont en tant que telles assez simples et se réduisent souvent à certaines positions, certaines phrases qui se répètent et surtout à certaines étiquettes qui en font, en quelque sorte, des stéréotypes : « Mère », « le professeur », « le pasteur », « le juge ». Cette stratégie qui réduit les personnages à des catégories permet de souligner les différents secteurs qui composent la société et qui se retrouvent réunis au sein de l'île. Elle participe également à l'humour qui apparaît dans ce roman. Si quelques changements sont visibles dans l'attitude des personnages du *Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna* et *Soifs*, la narration insiste surtout sur certains concepts qui réduisent le personnage à ce que Bianca Zagolin désigne comme « son acte essentiel » :

Même si aucune nuance du cœur et des désirs de l'homme ne lui échappe, Marie-Claire Blais n'écrit pas des romans psychologiques où les caractères propulseraient l'intrigue. Les personnages forment plutôt des constellations qui présentent certains motifs reconnaissables autant dans leur individualité que dans

⁹³ Entrevue accordée à Janine Ricouart. « Poète et politique: entretien avec Marie-Claire Blais », dans Ricouart J. et Dufault, R. *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*. Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2008, p. 27.

l'imagerie qui les résume, et qui se meuvent dans un espace intemporel, d'œuvre en œuvre. Dans ses meilleures œuvres, cela produit un effet de fulgurance; les personnages se consomment dans l'accomplissement d'un seul acte, répété à l'infini, le seul qu'ils connaissent, que ce soit l'errance, le crime, le rêve ou la séduction. On ne les voit guère se transformer au fil du temps romanesque; c'est à peine si s'esquisse parfois la possibilité d'un nouveau départ, mais de toute façon cette éventualité se situe pour eux toujours au-delà de l'œuvre.⁹⁴

⁹⁴ Zagolin, Bianca, « Marie-Claire Blais: la fureur sacrée de la parole », dans Gallays, F., Simard, S., et Vigneault R. *Le Roman Contemporain au Québec (1960-1985)* Tome VIII, Montréal, Fides, 1992, p.145-170, p 152.

4.3. Des figures de différents âges et conditions sociales

Les personnages de Marie-Claire Blais sont souvent construits à travers un système qui oppose le jeune à l'adulte, le riche au pauvre, le sédentaire ou le natif à l'errant ou à l'exilé. Malgré ces oppositions, toutes les figures romanesques sont caractérisées par la solitude et la souffrance. L'auteure nous montre ce qui sépare mais aussi ce qui unit ses différents personnages. Les romans opposent surtout l'enfance révoltée à un monde adulte marqué par la passivité. Les jeunes sont caractérisés par une sexualité précoce et une recherche d'une liberté plus grande. Ils sont victimes de leurs désirs et d'un mal de vivre, auquel seule l'écriture peut apporter un certain espoir. Nous trouvons cet aspect chez Jean le Maigre, Héloïse et surtout Pauline. La majorité des jeunes protagonistes sont d'une lucidité perçante :

Lucides et précoces, voilà les deux grandes caractéristiques des personnages de Marie-Claire Blais. A cause de cette grande lucidité, les héros de la jeune romancière sont brutalement éblouis par la terrible réalité qu'ils perçoivent trop tôt. Ils sont trop jeunes pour être en mesure de faire face à tant d'horreurs, à tant de pourriture, à tant de solitude, à tant de silence. [...] Les causes de ces vies ébranlées ? La famille, l'école, et l'église [...] ⁹⁵

Les personnages de Blais souffrent dans un monde solitaire, où les innocents deviennent vite les proies des forces du mal. Face à ce constat, de nombreux protagonistes deviennent agressifs. Comme l'explique Pauline Archange, « on torturait les autres afin d'éviter les mêmes tortures pour soi » (MPA 110). La figure de l'enfant ou de l'adolescent violent revient dans de nombreux romans. Selon Philip Stratford, Isabelle-Marie constitue le premier personnage de Blais qui est possédé par le mal, par un instinct destructeur, que l'on retrouvera chez des figures romanesques comme Tête Blanche ou David Sterne.⁹⁶ En créant cette héroïne, l'écriture de Blais

⁹⁵ Fabi, Thérèse. *Le Monde Perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais*. Montréal. Éditions Agence d'ARC, 1973, p. 120

⁹⁶ Stratford, Philip. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 13

se rapprocherait, selon ce critique, des œuvres de Mauriac, Bernanos, Green, qui sont également caractérisées par une fascination pour l'aberrant, le mal, la damnation.⁹⁷

Les personnages sont partagés entre des élans de cruauté et de tendresse. Comme l'a également remarqué Mary-Jean Green, la froideur ou l'instinct violent des figures romanesques répond à leur besoin de protéger leur sensibilité de la brutalité du monde.⁹⁸ Si les remords ou une certaine tendresse peuvent s'observer chez Isabelle-Marie, Tête Blanche, Jean Le Maigre, Le Septième, Pauline, le roman *David Sterne* présente, à la première personne, un protagoniste extrêmement violent :

[Blais] does not judge her miserable characters; she hardly attempts to account for their misery; she simply assumes it and tries to give it dramatic expression. In doing so she refuses the novelist's conventional all-seeing, all-knowing privileges and attitudes and presents her subject from the inside.⁹⁹

David Sterne essaye de dénoncer, à travers ses actes, l'hypocrisie et la barbarie qui caractérise la société. Mary-Jean Green considère que la violence de David est une réponse à l'indifférence qui règne au sein d'une bourgeoisie comblée par les possessions matérielles :

His crimes against himself and others - his thefts, rapes and prostitution - seem meant to trouble the façade of unquestioning acceptance of the prevailing world order. This order, he feels, only serves to mask an underlying impulse to destruction. He comes to see the material comfort in which he has been immersed since childhood as the source of murderous wars, and he becomes a thief in order to awaken others to the evils of private property.¹⁰⁰

Cet aspect rapproche ce personnage des figures qui apparaîtront dans les romans blaisiens de la troisième époque, et notamment de Pierre (dans *Pierre – La Guerre du printemps 81*, publié en 1984).

Lucia et John dans *Le Sourd dans la Ville*, Tommy et Manon dans *Visions d'Anna*, représentent aussi une jeunesse aux prises avec une société violente. Il s'agit

⁹⁷ *Ibid.*, p. 16

⁹⁸ Green, Mary-Jean. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 27

⁹⁹ Stratford, Philip. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 51

¹⁰⁰ Green, Mary-Jean. *Marie-Claire Blais. op. cit.* p. 33

d'une jeunesse aliénée plus que révoltée bien qu'une certaine révolte soit suggérée dans leur condition-même de jeunes errants. Anna se demande si Tommy a déjà tué quelqu'un. Toutefois, ces deux romans insistent surtout sur le désarroi des protagonistes. La violence de la jeunesse est évoquée ici principalement à travers les discussions des collègues de Raymonde, qui soulignent la nécessité de créer d'autres centres correctionnels afin d'y enfermer toute une jeunesse féroce, et devenue incontrôlable.

Dans la plupart des romans, les adolescents témoignent d'une grande violence, mais leur solitude est aussi manifeste. Celle-ci est présente chez toutes les figures romanesques, indépendamment de leur âge. Isabelle-Marie est « abandonnée aux femmes de la ferme » (BB 17). Avec l'arrivée de Lanz dans la famille, Patrice reste également seul. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, la grandeur de la famille augmente la solitude individuelle. Lorsque, dans ses délires, Jean Le Maigre se sent menacé, il appelle sa famille, en vain. De la même manière, Pomme, souffrant à l'hôpital, se sent complètement abandonné. Le Septième, poursuivi par le Frère Théodule, appelle en vain sa « Grand-Mère » et sa « Maman ». Ces trois personnages, dans leur désespoir, pensent surtout à Grand-Mère Antoinette. Elle est la seule qui offre une certaine protection aux enfants dans la maison natale. Ce personnage dit à Emmanuel : « Je suis forte, mon enfant. Tu peux m'abandonner ta vie. Aie confiance en moi » (SVE 9). Cependant, elle ne peut pas protéger ses petits face aux maux du monde, devant lesquels les personnages se voient, inévitablement, seuls.

De la même manière, dans *Le Sourde dans la Ville*, les protagonistes se sentent souvent isolés et se voient incapables d'exprimer leur angoisse. Mike est seul face à sa maladie, tout comme Lucia l'est devant le viol : « c'est bien en vain qu'elle avait appelé Gloria, [...] Gloria ne viendrait pas la secourir [...] elle savait combien elle était délaissée désormais sur cette terre, même de Gloria » (SV 117). Mike essaye de protéger Jojo et Lucia. Lucia, quant à elle, voudrait trouver l'appui de sa sœur Berthe, « Berthe, où était-elle, à quelle université, comment pourrait-elle la retrouver » (SV 130). Toutefois, cette dernière se trouve également seule et sans protection à l'université. Tous les personnages de ce roman sont seuls, isolés, malgré le grand nombre des figures romanesques qui les entourent. Mike n'aime pas les

hommes et les chiens de Gloria, « 'mais c'est mieux que d'être tout seul' », pense-t-il (SV 14). Florence, abandonnée par son mari, est décrite comme étant « une femme seule » (SV 26). La solitude, et le silence qui souvent accompagne cet état, sont même encouragés par les normes sociales : « Florence ne répondit pas car elle avait l'habitude du silence, on ne parlait pas aux autres, ils étaient là mais on ne leur parlait pas » (SV 31). La société incite à cet isolement individuel. Dans *Visions d'Anna* le destin du *drifter* est généralement un destin solitaire.

Parfois, il s'agit d'une solitude recherchée par le personnage, qui lui permet de trouver un bien-être, de s'épanouir, ou de travailler. Renata, dans *Soifs*, aime être seule pour fumer ou pour lire et étudier, « conquérir pour elle-même un temps qui ne fût pas que du temps oisif, désemparé » (SF 113). Mère aime être seule lorsqu'elle nage ou sur la plage, dans le « bien-être de la solitude retrouvée » (SF 101). Toutefois, comme dans les romans précédents, cette solitude bienfaisante qui crée pour le personnage un espace, une « chambre à soi », pour reprendre l'expression de Virginia Woolf, s'oppose à la solitude intérieure des figures romanesques qui se voient toujours seules face à leurs inquiétudes ou leurs drames.

Mis à part l'opposition adolescents-adultes, et la solitude qui caractérise la majorité des personnages blaisiens, les figures romanesques sont marquées par leur condition sociale. Les textes insistent surtout sur les personnages pauvres. *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange* décrivent uniquement la situation des personnages caractérisés par la pauvreté. La présence des classes aisées, surtout dans les derniers romans de l'auteure, permettent de mettre en évidence, par contraste, les injustices sociales et la misère de certains secteurs de la société.

Dans *Une Joualonnais sa Joualonie*, Ti-Pit, Mimi, Josée, incarnent respectivement les figures du pauvre, du travesti et de la prostituée. Le nom de certains personnages, marqué par le diminutif 'Ti-', symbolise la dépossession qui les définit :

Quand j'étais p'tit à l'orphelinat et même au temps où j'étais encore à crèche qu'on pourrait presque appeler 'Crèche du trou d'la ville' on m'appelait Ti-Pit, rien que ça, ou ben Ti-Père, Ti-Cul, Ti-Noir, et savez-vous ce que ça veut dire en français, ça veut dire petit rien et grand vide [...] (JJ 9)

Face à eux apparaît l'élite, représentée par Papillon, l'avocat de Québec, Corneille et Papineau. Il est intéressant d'observer la position de distance qui apparaît dans le texte entre Ti-Pit et ces personnages bourgeois. A travers les expressions « ce type là », « ces gens là », répétées fréquemment dans le récit, Ti-Pit se distingue de ce groupe et se place en tant qu'observateur. Cette distance permet au narrateur de jeter un regard satirique sur l'institution littéraire et politique incarnée par ces personnages de l'élite francophone, tout en témoignant d'une grande compassion envers les classes les plus démunies. Alors que l'élite est complètement ridiculisée, le narrateur montre une grande considération envers certains Joualonnais, comme l'explique Marie-Claire Blais :

Paul, le boucher, comme Mimi et Nicolette, eux que l'on considère comme des « petits riens » sur le plan social, ont la densité de respectables dans la saga de Ti-Pit, où chacun mérite d'être estimé, apprécié pour son humaine valeur et son identité.¹⁰¹

La variété des personnages qui nous est présentée fait de cet univers un véritable microcosme, en voie de changement :

Cette Joualonie de Ti-Pit, où tous se croisent, les chômeurs, les immigrants, l'ambulancier Prunier (qui est raciste envers les immigrants), les mécréants et les saints comme le prêtre ouvrier Vincent, la Rubber Company et ses patrons, cette Joualonie variée et polyphonique n'est-elle pas le symbole (comme *Soif* le sera plus tard, d'une autre manière) d'une microscopique humanité en proie à tous les essors et croissances?¹⁰²

Il est également important de souligner la thématique commune, du Joualonnais, ou du Cassé, qui rapproche cette œuvre d'autres textes québécois, notamment *Le Cassé* de Jacques Reanaud, *Salut Galarneau!* de Jacques Godbout, ou *Hosanna* de Michel Tremblay. Dans cette pièce de théâtre, nous retrouvons le personnage de Mimi, qui n'apparaît dans le texte de Tremblay qu'en tant que personnage secondaire, uniquement nommé. La pancarte de néon du restaurant qui est à côté de la pension

¹⁰¹ Blais, Marie-Claire. *Écrire des Rencontres Humaines. op. cit.*, p. 67.

¹⁰² *Ibid.*, p. 71.

où habite Mimi rappelle celle qui se voit de la fenêtre de Hosanna. L'expression « Maudite Marde » (JJ 100) évoquée dans le texte de Blais est également mentionnée par les personnages de Tremblay. Malgré les différences qui séparent ces deux œuvres, l'intention de leurs auteurs de souligner la situation des classes marginales demeure la même.

Pareillement, dans *Une Liaison Parisienne*, les d'Argenti, qui comme leur nom l'indique, sont caractérisés avant tout par leur matérialisme, s'opposent non seulement à Mathieu Lelièvre mais aussi à toute une communauté française humble et prolétaire. Si *Un Joualonnais sa Joualonie* représente, de manière caricaturale, la société montréalaise, dans *Une Liaison Parisienne*, Marie-Claire Blais réalise une peinture des mœurs de la société parisienne des années soixante-dix, un univers qu'elle a particulièrement bien connu lors de ses deux séjours en France. *Une Liaison Parisienne* contient, en effet, de nombreux éléments autobiographiques, mais comme l'a également souligné Mary-Jean Green, ce roman n'en réalise pas moins une profonde réflexion sur le vieux monde, sur les clichés et les relations entre les différentes cultures et notamment sur le parcours d'un jeune écrivain envers la prise de conscience de la réalité d'une société qu'il idéalisait.¹⁰³

Le Sourd dans la Ville, *Visions d'Anna* et *Soifs*, mettent surtout en évidence les différences sociales qui séparent les personnages et qui conduisent à une intolérance profonde. Les figures romanesques des classes pauvres et celles qui appartiennent à des classes plus favorisées sont mises en opposition. Dans *Le Sourd dans la Ville*, la famille de Gloria et celle des Langenais se distinguent clairement par leur condition sociale. Le vieux Tim doit souvent dormir sur un banc dans le parc. Orphelin immigré, vivant loin de son Irlande natale, il sent en lui les marques croissantes de la vieillesse et de la misère. Charlie, l'assassin, ne sait plus vivre en dehors de la prison. Tous ces personnages trouvent chez Gloria un refuge et une solidarité inexistante ailleurs. Dans ce roman, les différentes classes sociales ne se rencontrent pratiquement jamais : l'Hôtel des Voyageurs, le parc, l'université et la prison sont les seuls lieux où apparaît un certain contact. La profession de prostituée et de stripteaseuse de Gloria n'est pas considérée comme acceptable, et les crimes du père conditionnent la réputation de ses enfants.

¹⁰³ Green, Mary Jean. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 95.

Dans *Visions d'Anna*, l'opposition entre personnages de classe aisée et de classe plus pauvre devient plus complexe. Le monde bourgeois de Guislaine, Raymonde, Peter, s'oppose à celui des *drifters*, des 'zonards', de toute une série de figures romanesques qui errent, démunies, d'un endroit à un autre. Si ces textes opposent le monde bourgeois et le monde des *drifters*, ce dernier est souvent composé par des personnages d'origine aisée qui refusent les valeurs qui sont à la base de cette classe sociale.

Dans *Le Sourd dans la Ville*, le père de John est dentiste : la rupture avec ce rang social ne s'effectue dans ce roman qu'à travers les drogues et la prostitution, car John continue à savourer les commodités de l'appartement de son père. La rupture avec les origines apparaît de manière plus explicite dans *Visions d'Anna*. Manon, Tommy comme les autres *drifters*, errent, dorment dans la rue, plongent dans une vie criminelle. Le cheminement d'un monde social à un autre est parfois marqué par le non retour, par l'impossibilité de revenir à la classe sociale d'origine. C'est notamment le cas de Tommy, que ses parents finissent par renier. Anna, au contraire, a la possibilité de revenir chez Raymonde. L'univers bourgeois et celui des personnages démunis se mélangent dans ce texte: la maison de Raymonde est remplie des amis délinquants d'Anna; la fille de Guislaine dort parfois parmi les clochards ou les emmène avec elle à la maison; Peter était lui aussi un *drifter* autrefois.

Contrairement aux 'zonards' qui sombrent dans la délinquance et les drogues, c'est la misère qui conduit Rita à une situation de déchéance. Ce personnage, ruiné à cause d'un mari ivrogne, se voit obligé de partir avec ses enfants à Old Orchard. La dépossession de Rita entraîne une perte d'identité qui est mise en relief par le refus de ce personnage de dire son nom :

[...] la femme qui venait d'Asbestos [...] refusait de livrer son prénom à Alexandre, « quand on est personne, on perd son prénom et son nom », ajoutait-elle rageusement, dans la rue, avec ses paquets, ses deux fils, pour se retrouver soudain, ne possédant plus que ce que l'on avait sur le dos [...] (VA 41)

Ce manque symbolique de nomination caractérise également les autres personnages démunis, qui sont « innommables », ce qui souligne à la fois leur

nombre, leur dépossession et le refus de la société de les tenir en considération, de les voir :

[...] la liberté du *drifter* n'était-elle pas sa dernière tentative d'enracinement à l'aventure humaine, pensait Anna, Tommy, Manon, glissaient, *innommables*, vers les profondeurs d'une aventure qu'eux seuls pouvaient tolérer [...] mais dans ce mouvement d'une descente glacée jusqu'à nos viscères, ne plongeaient-ils pas en même temps vers *ces milliers d'autres que l'on ne nommait plus*, ces existences dont le pouls était si faible que *nous ne l'entendions plus* [...] (VA 96)¹⁰⁴

Si ces personnages sont « innommables » pour la société qui essaye de nier leur existence, le texte n'hésite pas à nous donner les prénoms de Rita, Tommy, Manon. Toutefois cette révélation ne se fait que lorsque ces personnages sont tenus en compte par Alexandre ou par Anna, quand il y a une approximation de l'autre envers ce monde de la marge. Avant d'oser dire son prénom à Alexandre, Rita n'était que « la femme qui venait d'Asbestos », une déplacée, comme tant d'autres, dont le voyage désignait son identité et son aliénation : « elle avait livré à Alexandre, ce prénom irréductible, courageux, Rita, Rita qui n'est *rien*, Rita et ses enfants qui ont été jetés à la rue » (VA 157)¹⁰⁵. L'errance devient désormais le seul signe d'identification de certains personnages qui, indépendamment de leurs origines sociales, finissent par sombrer dans un néant symbolique :

[...] « tu te souviens de ce gentil camarade que tu avais qui t'accompagnait parfois au violon, qu'est-il devenu ? » « *rien*, maman, il n'est *rien*, toujours *rien*, il traîne dans les rues, c'est tout » [...] (VA 152)¹⁰⁶

La répétition met en relief la dépersonnalisation de cette figure romanesque. Comme le garçon auquel se réfère Michelle dans cet extrait, de nombreux personnages apparaissent évoqués brièvement puis disparaissent du reste du texte. Ce sont surtout des figures qui suggèrent la dépossession, l'aliénation : des clochards,

¹⁰⁴ C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁵ C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶ C'est nous qui soulignons.

des prostituées, des ivrognes, des jeunes ou des enfants qui parcourent les rues ou les routes.

Il est d'ailleurs intéressant de constater l'importance que prend la figure du déplacé ou de l'exilé. Mis à part le mouvement continu des personnages et l'errance dans les rues de Pauline Archange et de Ti-Pit, les romans introduisent un autre type de déplacement : l'exode rural et l'exil, physique ou spirituel. Déjà dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* Pomme et le Septième partent en ville à la recherche d'un travail. Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, le père, qui appartenait à une famille paysanne travaille à présent dans le cadre urbain. *Un Joualonnais sa Joualonie* évoque aussi le déplacement de Ti-Foin, un campagnard arrivé à Montréal en pensant faire fortune qui finit par sombrer dans la boisson :

- Y faut que j'trinque encore, j'ai pas de mots, moé, tu comprends?
- C'est pas en buvant comme ça que tu les auras, les mots, tu sais...Tu as certainement un langage à toi, tout de même, tiens quand tu parlais au chien de ton père, comment lui parlais-tu?
- Ben, j'lui disais [...] on va donc s'en aller dans l'vaste Montrial et avoir du fun, j'savais pas que j'allais m'vendre en suant dans l'nettoyage des trains, j'savais rien...[...] A peine dit, Ti-Foin déboule à terre d'une masse : j'pense que c'est rare d'entendre des sanglots comme ça d'un gars, t'aurais dit des chutes, des cascades, et le chum me répétait : « Des mots, des mots, j'en ai pas moé [...] y m'en ont pas donné... » (JJ 214-215)

La dépossession linguistique et sociale de Ti-Foin est évidente dans ce fragment, et reflète la situation de nombreux campagnards des années soixante et soixante-dix, arrivés en ville en espérant atteindre une vie meilleure.

Dans *Le Sourd dans la Ville*, Tim a dû quitter son Irlande natale. Gloria est d'origine norvégienne, son mari était italien. Le serveur grec dont se souvient Florence est un immigrant: «'Hé oui, monsieur, born an immigrant and I will die an immigrant...» (SV 147). Le caractère multiculturel de la population met déjà en relief dans ce texte l'importance des mouvements migratoires. Ceux-ci deviennent plus présents dans *Visions d'Anna* où l'errance et le déplacement caractérisent de nombreux personnages, comme nous venons de le voir. Dans *Soifs*, la figure du déplacé se fait déterminante. Ce roman évoque différents mouvements migratoires du

XX^{ième} siècle, provoqués par la violence, la guerre, ou la misère : la famille cubaine de Julio voulait trouver une vie meilleure aux États-Unis; Marie-Sylvie a dû quitter son village natal en Haïti pour échapper à une mort certaine. Les figures migrantes appartiennent également aux classes aisées : Mère a fui la Pologne lors du nazisme; les parents de Frank ont dû quitter Kiev. Pierre Ouellet a mis en relief la place extrêmement importante qu'occupe la figure du déplacé dans la littérature et l'imaginaire contemporains:

[L'homme] ne trouve plus sa niche que dans la traque et dans la fuite, dans la quête ou la poursuite d'un sens qui lui échappe ou dans l'abandon des lieux qui l'enferment puis le chassent. [...] [L'exil] est devenu la nouvelle condition de notre imaginaire, qui ne se déploie plus que dans la mémoire qu'il garde de nos déportements passés et dans le rêve qu'il fait d'un lieu d'accueil éternellement à venir, qui ne soit plus un sol couvert de sang mais l'espace grand ouvert des regards des paroles vers où convergent les véritables communautés dans leur mouvance ou leur transhumance la plus profonde et la plus intime.¹⁰⁷

Cet exil physique et/ou psychologique caractérise la plupart des personnages de ces romans, qui fuient, se déplacent, dans leur mal de vivre, dans une quête existentielle impossible de satisfaire dans un monde où les guerres et la violence ont mis en question les valeurs et les repères de la société. Pierre Ouellet distingue quatre grandes classes de personnages qui caractérisent l'esthésie migrante:

Il y a d'abord l'*étranger*, l'*exilé* ou le *voyageur*, qui donnent lieu à une mise en intrigue explicite du flux migratoire constitutif des nouvelles subjectivités. Il y a ensuite le personnage de l'*artiste*, de l'*écrivain* ou du *penseur*, qui permet un autre type de migration, plus métaphorique, dans l'altérité propre à l'expérience esthétique ou cognitive. Il y a encore le *fou*, le *dément* ou le *névrotique*, littéralement envahis par une altérité qui les mue en pur pathos, traversés qu'ils sont par un flux d'identités "mouvantes" toutes hétérogènes, plutôt qu'ils ne traversent eux-mêmes les frontières identitaires comme font l'étranger, l'exilé ou le voyageur.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ouellet, Pierre. *L'Esprit Migrant: Essai sur le non-sens commun*. Montréal, VLB Editeur, 2005, p. 10

¹⁰⁸ *Ibid.*, p 26-27

À ces figures s'ajoutent, selon Ouellet, les êtres vagabonds ou marginaux qui sont aussi très présents dans l'œuvre de Blais :

Il y a enfin l'*exclu*, le *marginal* ou l'*itinérant*, dont l'identité se trouve mise en cause par l'absence ou le rétrécissement de son espace d'existence ou de son champ d'appartenance, obligé qu'il est de migrer sur place, si je puis dire, dans un non-lieu et une non-histoire, où il devient un non-sujet, à partir de quoi se dessine une nouvelle forme de subjectivité, non plus fondée sur l'agir, comme dans les deux premiers types de personnages (l'étranger et l'artiste), ni non plus sur le pur pâtir, comme dans le troisième type (le fou), mais sur l'épreuve radicale de l'altérité qui nous fait et nous façonne, bien plus qu'on ne la fait soi-même.¹⁰⁹

Nous retrouvons ces différents types de personnages dans *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna* et *Soifs*, où face au groupe des exilés ou des voyageurs et à celui des itinérants et des marginaux apparaît la figure de l'artiste, qui est parfois elle-même une figure qui se déplace physiquement, comme dans le cas d'Alexandre dans *Visions d'Anna*. Judith dans *Le Sourd dans la Ville* enseigne la Philosophie. *Soifs* présente tout un groupe d'écrivains et de critiques littéraires. La présence du fou ou du névrotique est également visible dans ces textes. Une fois arrivée à l'Hôtel des Voyageurs, Florence s'abandonne, se "mue en pur pathos", pour reprendre l'expression de Pierre Ouellet, et elle se transforme en une figure de la douleur qui accepte son agonie. Michelle dans *Visions d'Anna* est incapable de définir son identité, et comme Florence elle devient un personnage souffrant, qui ne peut que subir son sort. Frédéric, dans *Soifs*, est le fou, celui qui a des troubles de mémoire et dont le discours disloqué, digressif et fragmentaire dévoile le désarroi. Si ces personnages ne sont pas des migrants en tant que tels ils sont tous les trois dans une position de dislocation identitaire qui provoque leur déplacement symbolique et spirituel.

L'île de *Soifs* apparaît comme une terre d'accueil, dans laquelle les immigrants, les classes pauvres et les classes aisées cohabitent. Ce roman se caractérise par une multiplicité de personnages qui dépasse en grande mesure le nombre de ceux qui apparaissent dans les textes précédents. Les classes moins favorisées sont

¹⁰⁹ *Idem.*

composées notamment de noirs, issus de l'esclavage, et d'immigrés arrivés en radeaux sur les plages. Ceux-ci travaillent fréquemment comme serviteurs dans les maisons riches. Les rapports entre ces personnages et le monde bourgeois sont fréquemment marqués par le racisme et l'intolérance. À travers les pensées des figures romanesques, le lecteur accède à des idées qui se rejoignent ou qui s'opposent (par exemple à des arguments pour et contre le racisme ou l'intolérance), à différentes manières de concevoir la relation des hommes au sein de la société.

Malgré la gravité des thèmes traités, la caractérisation et les propos des personnages sont aussi marqués, souvent, par une dimension humoristique. Celle-ci est présente dans la plupart des textes et elle met en relief l'hybridité des œuvres blaisiennes.

4.4. La caractérisation humoristique des personnages

Comme le souligne Jankelevitch, « l'ironie introduit dans notre savoir le relief et l'échelonnement de la perspective ».¹¹⁰ L'importance de l'ironie dans la littérature québécoise au féminin a été mise en évidence par Lucie Joubert. Les auteures utilisent cette technique afin de dénoncer les clichés concernant le genre féminin, les désenchantements du mariage, le pouvoir de certaines institutions, comme l'Église, l'ignorance de la société.¹¹¹ Chez Marie-Claire Blais, l'ironie est extrêmement présente et elle apparaît surtout grâce au regard lucide de certains personnages, et aux propos ridicules de certains autres.

À travers le regard de Jean Le Maigre et de Pauline, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange* réalisent un portrait de certains religieux qui est marqué par un grand humour. La manière dont Jean Le Maigre perçoit M. le Curé souligne l'humour avec lequel est traité le personnage, et contribue à mettre en doute les convictions de celui-ci :

« Il a des oreilles impressionnantes, pensait Jean Le Maigre, elles en ont abattu des péchés, ces oreilles-là ! Les plus beaux péchés de la terre ont coulé dedans. La gourmandise, la luxure, l'avarice, l'orgueil. Ah ! l'orgueil, droit comme une flèche, et l'envie, mou comme un serpent. » (SVE 57)

En utilisant l'ironie et la caricature, Blais démystifie l'image traditionnelle du prêtre. Pareillement, les descriptions ironiques des religieuses que réalise Pauline dans *Manuscrits de Pauline Archange* soulignent la perspective critique qu'adopte la narratrice envers l'institution religieuse :

[...] les religieuses qui, autrefois, berçaient ma vie de leur *cruelle bonté*, m'épient encore au grillage d'un cloître [...] La joue jaunie par les veilles, leurs petits yeux courant *comme des billes* dans la lune contemplative de leur visage,

¹¹⁰ Jankélévitch, Vladimir. *L'Ironie ou la Bonne Conscience*. Paris, Presses Universitaires de France, 1950, P 13

¹¹¹ Joubert, Lucie. *Le Carquois de Velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*. Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1998.

leur front trahissant (*frivolité secrète*) une noire mèche de cheveux drus qui tremble fièrement au seuil de la coiffe, elles suspendent aux carreaux de leur couvent (d'où je vois encore de grands dos blancs *majestueusement inclinés* vers l'autel où brille comme une *furtive indécence* la mince bottine brune sous la lourdeur des robes [...]) (MPA 9)¹¹²

Les comparaisons, les parenthèses et les modificateurs (adjectifs et adverbes) sont utilisés habilement dans cet extrait pour présenter de manière caricaturale ces religieuses. L'évocation des différentes parties de leurs corps contribue à démystifier ces personnages sacrés, qui tentent en vain de cacher la chair qui les caractérise en tant qu'êtres humains. De cette manière, la narratrice met en valeur l'aspect dérisoire des prétentions spirituelles de ces personnages, et la distance qui sépare les humains, insignifiants, d'une possible divinité. L'ironie devient une arme de dénonciation contre des institutions comme la famille ou l'Église. A travers la caricature de ces personnages religieux s'effectue une critique très forte de la religion, qui s'inscrit dans le contexte des années où le clergé exerçait un grand pouvoir sur la société québécoise.

D'autres fois, les romans introduisent l'ironie à travers les paroles exagérées ou ridicules de certaines figures romanesques. Comme le souligne Lucie Joubert, Blais est « une des auteures qui a le plus abondamment employé [la] technique ironique du transfert illocutoire. Dans *Un Joualonnais sa Joualonie* les exemples sont légion »¹¹³. Ainsi, Papillon n'hésite pas à affirmer : « j'y comprends rien, j'y comprends guère, je pensais que les femmes étaient comme l'Église catholique, qu'elles ne changeaient qu'en surface » (JJ 18). Tel que l'a souligné Wayne Booth, une grande complicité s'établit entre l'auteur et le lecteur (qui perçoit les propos aberrants du personnage), grâce à l'ironie.¹¹⁴

C'est surtout l'élite, les classes aisées, qui sont parodiées dans *Un Joualonnais sa Joualonie* et *Une Liaison Parisienne*. Alors que Mathieu commence son voyage dans l'illusion et l'espoir, Ti-Pit, ayant connu une enfance difficile, semble beaucoup plus prudent, et ne cesse de percevoir les personnages les plus favorisés avec une certaine

¹¹² C'est nous qui soulignons.

¹¹³ Joubert, Lucie. *Le Carquois de Velours : l'ironie au féminin dans la littérature québécoise 1960-1980*, op. cit., p. 53.

¹¹⁴ Booth, Wayne. *Retórica de la Ironía*. Madrid, Taurus, Alfaguara, 1986, p. 41

méfiance et un grand sarcasme. S'il se laisse éblouir par leurs biens matériels, il ne se laisse pas pour autant aveugler par leurs idées et leurs commentaires. Cet aspect le distingue nettement de Mathieu Lelièvre, qui idéalise en un premier moment tout ce qui se réfère à l'élite parisienne. Ainsi, alors que la cible de l'humour d'*Un Joualonnais sa Joualonie* est la société observée par Ti-Pit et non pas le protagoniste lui-même, dans *Une Liaison Parisienne*, Mathieu Lelièvre devient à certains moments l'objet de la parodie du narrateur.

4.4.1 La présence du carnivalesque dans *Un Joualonnais sa Joualonie*

Comme l'a bien montré Gilles Marcotte, l'autobiographie insérée de Jean Le Maigre contient de nombreux éléments parodiques :

Armé du pouvoir du langage, Jean Le Maigre l'exerce comme parodie, « rabaissement », dans ses actions et dans les diverses formes de son discours. [...] Les intestins et l'estomac l'occupent sans cesse [...] Nulle part l'ambivalence de la vie et de la mort, de l'absorption par la terre et de la résurrection n'est exprimée aussi fortement, avec plus de verve parodique, que dans le récit fait par Jean Le Maigre de sa propre naissance - récit qu'on a rapproché, non sans raison, de celui de la naissance de Pantagruel. Ici la vie et la mort versent l'une dans l'autre, le repas des funérailles (Pivoine vient de mourir) devient le repas du baptême.¹¹⁵

Toutefois, dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* et dans *Manuscrits de Pauline Archange* l'humour qui apparaît est surtout un humour noir, rempli d'ironie, qui vise à critiquer les institutions de l'ordre. *Un Joualonnais sa Joualonie* et *Une Liaison Parisienne*, par contre, cherchent le grand rire, un humour « carnivalesque » (pour reprendre la terminologie de Mikhaïl Bakhtine), qui ridiculise les personnages ou la société évoquée.

¹¹⁵ Marcotte, Gilles. *Le roman à l'imparfait*. Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 175-177

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, le narrateur désigne souvent les figures romanesques à travers l'une de leurs caractéristiques : « le brasseur de papier » (JJ 11), « la dame Mamour » (JJ 92), « l'enneigé », « l'encasqué » (JJ 87), « l'inspiré » (JJ 202). La substantivation de certains adjectifs contribue de cette manière à l'aspect humoristique du texte. L'humour apparaît aussi dans les descriptions, qui ridiculisent généralement les personnages, en mettant en relief leurs excès, et en soulignant tout ce qui les rend grotesques :

Mais à sa table à Papillon y avait déjà ben assises là *deux dames d'avant-menopause ou presque* [...] y faisait noir, y avait les chandelles allumées sur les tables pour l'intimité comme on disait là, et pis les *yeux charbon ardent* de l'Eglantine *qui allaient en tous sens* et ses *lèvres peintes en écarlate* à lèvres serrant la cigarette; Papillon lui, avait mis *sa cravate bigarrée de hippie* et en *plein dessus son drapeau de séparatiste qui flottait* (JJ 73).¹¹⁶

Papillon est tour à tour caractérisé par des expressions comme « rondelet », « marsouin », « fouineux », qui intensifient la satire de ce personnage.

Les nombreuses scènes de 'banquets', les permutations du haut et du bas, l'emploi de grossièretés et d'expressions injurieuses, les images grotesques du corps et de la vie sexuelle, la confusion identitaire qui crée une véritable mascarade où toute la société est présente, l'existence du fou et du bouffon, tous ces éléments témoignent de l'aspect 'carnavalesque' de l'œuvre, comme l'ont également remarqué Jane Moss et Irène Oore.¹¹⁷

Selon Caro Baroja, le carnaval était caractérisait par les festins, les masques, une violence établie, une inversion de l'ordre social normal, et notamment des genres, des rôles, des classes.¹¹⁸ Dans ce roman de Blais, les images du boire et du manger introduisent une certaine ambiance de fête au sein de l'histoire. Le banquet carnavalesque selon Bakhtine est marqué par l'abondance et l'universalité.¹¹⁹

¹¹⁶ C'est nous qui soulignons.

¹¹⁷ Moss, Jane. « Menippean satire and the recent Quebec novel », *American Review of Canadian Studies*, 1985, XV, 1; Oore, Irène. « Affranchissement carnavalesque dans *Un Joualonnais sa Joualonie* de Marie-Claire Blais », p. 59-67, dans Bourque (ed) *Les Littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*. Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, p. 181-203.

¹¹⁸ Caro Baroja, Julio. *El Carnaval*. Madrid, Círculo de Lectores, 1992, p. 42, p. 67, p. 123

¹¹⁹ Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Éditions Gallimard, 2006, p. 277

Pourtant, dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, le banquet semble être un phénomène journalier pour l'élite, qui jouit fréquemment de cette richesse alimentaire. Les Joualonnais par contre, ne peuvent manger que de maigres repas, qui ne leur sont pas assurés sur une base quotidienne. Si l'abondance de nourriture ne caractérise pas le peuple, c'est notamment à travers l'alcool que toute la société se réunit. Les bars et les tavernes constituent en ce sens les lieux privilégiés de la « réjouissance populaire » dont parle Bakhtine. Les images du boire et du manger sont souvent mises en relation avec le corps des personnages, qui semble s'étendre, qui devient démesuré :

Comme nous l'avons maintes fois souligné, le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais *prêt ni achevé* : *il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps*; de plus, ce corps *absorbe le monde et est absorbé par ce dernier* [...] les actes du drame corporel, - le manger, le boire, les besoins naturels (et autres excréments : transpiration, humeur nasale, etc.), l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort, le déchiquetage, le dépéçage, l'absorption par un autre corps - *s'effectuent aux limites du corps et du monde ou à celles du corps ancien et du nouveau*; dans tous ces événements du drame corporel, *le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués*.¹²⁰

Quand la femme de Papineau apprend que son mari la trompait, Papillon lui offre de la nourriture, pour la consoler :

[...] vous permettez que je reprenne un peu de tarte, Papillon? – Mais gavez-vous, ma chère, gavez-vous; comme vous dites, nous sommes entre camarades... – Vous auriez du jambon aussi, et quelques tranches de pain, camarade? – Empiffrez-vous, camarade, empiffrez-vous! – Oui, pour revenir à Papineau, mon mari, dit-elle, *la bouche pleine* et tout enhardie par le succulent souper [...] *Ah! J'ai faim, camarade, j'ai soif!* Et des gâteaux à la crème, vous en avez? Et du sirop d'érable? [...] *J'ai faim, j'ai soif, pourquoi ne me désaltères-tu pas? Camarade, viens sur ma poitrine...* – Moi? Mais je ne peux pas, lui dis-je, je suis marié...

¹²⁰ *Ibid.*, p. 316

- Ce sont des idées de petit-bourgeois, ça, le mariage, allons, tu devrais avoir honte, car il est écrit qu'il faut nourrir les camarades quand ils ont faim... (JJ 161-162)¹²¹

Les énumérations mettent en valeur l'abondance et font de ce personnage un être gargantuesque, capable de tout avaler. D'autre part, nous pouvons bien observer dans ce fragment le parallélisme qui est fait entre la nourriture et la sexualité. Ce corps est marqué par l'excès, l'exagération.

Le corps, disproportionné, permet de caricaturer les personnages. Papillon est « rondouillard » (JJ 202), sa face est « joufflue » (JJ 9), son front est « bombé » (JJ 224), il a parfois « le ventrelet en l'air » (JJ 253), et « la bedaine avancée » (JJ 42). Le ventre est la partie corporelle qui accueille la nourriture. Pourtant, cette partie devient aussi le symbole même des relations sexuelles. Le corps grotesque devient une entité ouverte, qui jouit par le haut et par le bas. Ainsi, « la Nicolette fondait dans les tripes de son Pierrot » (JJ 29). Cette image, extrêmement significative, fusionne les deux corps tout en les plaçant dans les « tripes », dont Bakhtine a souligné l'importance dans le style grotesque.¹²²

D'autre part, les personnages boivent et urinent. Ces deux actes sont généralement collectifs : les consommateurs du bar « culbut[e]nt dans l'urinoir tellement y ont la presse » (JJ 11). Les références aux matières fécales et à l'urine sont constantes dans le texte et contribuent à la caractérisation grotesque des personnages et de la société.

Certains comportements ou états des figures romanesques sont évoqués à travers des images dans lesquelles le corps devient un élément autonome. Ainsi, dans *Un Joulonais sa Joulonie*, un personnage a « la fièvre aux fesses » (JJ 13), un autre a « des orteils hystériques » (JJ 26). En d'autres occasions, les membres corporels sont évoqués à travers des éléments inanimés, souvent métonymiques : « L'avocat de Québec me serre donc la mitaine » (JJ 18) ; « y lui serrait la pince avec vigueur » (JJ 104) ; « vous souriez la gueule pincée » (JJ 89). Même les aspects les plus violents du corps et la mort, participent dans ce texte d'un certain humour, créé par le détachement avec lequel ils sont décrits :

¹²¹ C'est nous qui soulignons.

¹²² Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance. op. cit.*, p. 165

Un Joualonnais sa Joualonie ramène le spirituel et l'abstrait au corporel et au matériel, le haut vers le bas, n'hésite pas à carnavaliser la mort et à exorciser ainsi la peur humaine en ce qu'elle a de plus profondément universel.¹²³

La naissance, la mort, le banquet, se mélangent pour créer l'ambiance carnavalesque du roman. Les morts se mêlent aux vivants. Ti-Pit songe à Ti-Cul et pense que « ce revenant-là était la mort en promenade, aperçue de profil » (JJ 239). Le vieux qui maintient Dany est « un sépulcre blanchi » (JJ 116), et les criminels songent à revenir « à la cité des vivants » (JJ 195). Papineau est comparé à un « fantôme venant du fond de l'Inferno » (JJ 103). L'association entre le bar et l'enfer est mise en valeur par le nom de celui-ci, « Dante Club, Drink in Inferno », mais aussi par les déguisements de démon des personnages qui y travaillent. Les images de l'enfer, selon Bakhtine, participent au mouvement vers le bas corporel et matériel, et mettent en valeur « la dualité historique du monde, la fusion du passé et de l'avenir dans l'acte unique de la mort de l'un et de la naissance de l'autre, dans l'image unique du monde historique en état de profond devenir et rénovation comique ».¹²⁴ La relation qui s'établit à cet endroit entre la mort et la vie est mise en relief par l'accouchement qui y a lieu. Après cette naissance, Jacqueline dit à Papineau : « - Viens, camarade, viens et fêtons! » (JJ 109).

Pourtant, les deux rassemblements populaires les plus importants se produisent dans la rue, lors de la première tempête de neige et lors des manifestations de Noël. Ti-Pit compare cette réunion populaire avec une « danse » (JJ 96). Tout le monde est présent pour ce « bal des robineux » (JJ 205). Corneille a du mal à reconnaître Papillon. La confusion identitaire s'intensifie et les personnages ne se reconnaissent plus entre eux. Ti-Pit ne distingue plus les individus qui incarnent la foule : ils ne forment plus qu'un « tumulte de têtes, de jambes, de bras » (JJ 234). Irène Oore considère cette image comme un excellent exemple de fragmentation corporelle :

¹²³ Oore, Irène. « Affranchissement carnavalesque dans *Un Joualonnais sa Joualonie* de Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 190

¹²⁴ Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. *op. cit.*, p. 431

Une telle vision, qui évoque le dépeçage du corps, est typiquement carnavalesque et fait éclater la réalité, l'identité claire et distincte tant au niveau de l'individu qu'au niveau du groupe.¹²⁵

Ces deux moments présentent le regroupement du peuple, libéré d'une certaine manière de la hiérarchie dominante et de l'ordre traditionnel, qui se voit bouleversé. La confusion identitaire et la suppression de toutes les normes sociales créent un climat de liberté et de chaos, assimilable à celui d'un carnaval populaire, selon la définition qu'en donne Bakhtine :

[...] 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 renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé.¹²⁶

Lors des manifestations, même les pompiers et la police sont en grève, est se maintiennent indifférents face aux vols qu'ils perçoivent :

[...] c'était l'*festival* dans la rue, chacun vidait sa poche sous l'œil gourmand des policiers et on voyait que c'était pas nuit de privation, les vendangeoirs contenaient des fois des horloges, des type-writers [...] (JJ 242)¹²⁷

Le peuple se réunit donc dans une ambiance de liberté assez carnavalesque. A la foule, et à la confusion identitaire, s'ajoutent les morts d'Oscar Joyeux : « tous mes défunts de 1925 m'ont suivi, dit Oscar Joyeux. Tu les vois, ces braves, Papillon? » (JJ 260). Même les morts participent au carnaval, dans cette société qui se « préparait à accoucher du Christ » (JJ 206).

La présence des travestis introduit dans le texte le thème du déguisement, de la mascarade, si important dans le carnaval populaire.¹²⁸ Ce travestissement est présent

¹²⁵ Oore, Irene. « Affranchissement carnavalesque dans Un Joulonais sa Joulonie de Marie-Claire Blais », *op. cit.*, p. 185

¹²⁶ Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. op. cit.*, p. 18.

¹²⁷ C'est nous qui soulignons.

au long du texte et caractérise des travestis authentiques, comme Mimi, qui se déguise constamment, mais aussi les descriptions d'autres personnages dont le genre est inversé humoristiquement par les comparaisons du narrateur. Ainsi, Papillon « se plaint et ça geint comme une femme en douleurs » (JJ 12), le vieux de Dany « s'empourrait de jalousie » (JJ 116), et la Mère Fontaine « était encore deboutte comme un seul homme avec ses bigoudis et toutes les bébelles pour le songe, même sa robe de chambre à fleurs mauves » (JJ 24).

Selon Bakhtine, les bouffons et les fous sont des personnages typiques de ces fêtes :

Dans toutes les circonstances de la vie, ils demeuraient bouffons et fous. En tant que tels, ils incarnaient une forme particulière de la vie, à la fois effective et idéale. Ils se situaient à la frontière de la vie et de l'art (dans une sorte de sphère intermédiaire) : pas plus personnages excentriques ou stupides qu'acteurs comiques.¹²⁹

Oscar Joyeux, le fou, sorti de l'asile, est « en permission pour 24 heures » (JJ 259). Pour Bakhtine, le motif de la folie « est très caractéristique de tout grotesque, puisqu'il permet de poser sur le monde un regard différent, non troublé par le point de vue 'normal', c'est-à-dire par les idées et les appréciations communes ».¹³⁰ La présence d'Oscar Joyeux, introduit donc un autre regard dans le texte sur la société, un regard qui s'avère être plus lucide que celui des autres personnages. Papillon, ridiculisé par toutes les figures romanesques, est assimilable à un bouffon, un roi détrôné, rabaissé par tous ceux qui l'entourent et qu'il prétendait représenter. Ce personnage, qui est le plus ridiculisé du roman, devient, comme il l'affirme lui-même, « un prince imbécile qui vient de perdre son royaume » (JJ 80). Oscar reproche à Papillon de le traiter de fou : « Comment? Tu suggères donc que je suis légèrement timbré? N'est-ce pas ce que tu veux exprimer par *tous tes signes et ta*

¹²⁸ Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. op. cit.*, p. 49

¹²⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 48.

mascarade? » (JJ 218).¹³¹ Selon Bakhtine, le carnaval exprime la joie de la rénovation :

Le carnaval célèbre l'anéantissement du vieux monde et la naissance du nouveau monde, de la nouvelle année, du nouveau printemps, du nouveau règne. Le vieux monde anéanti est donné avec le nouveau, représenté avec lui, comme la partie agonisante du monde bicorporel unique. C'est la raison pour laquelle les images de carnaval offrent tant de choses à l'envers, de visages inversés, de proportions violées à dessein. Cela se manifeste avant tout dans les vêtements des sujets : hommes déguisés en femmes et vice versa, costumes mis à l'envers, vêtements du haut mis à la place de ceux du bas, etc.¹³²

Si une rénovation, notamment sociale, est recherchée dans le texte de Blais, dans lequel les manifestations sont situées, symboliquement, le jour de Noël, la violence et le crime anéantissent la joie première du peuple. L'humour alterne constamment avec une tonalité plus grave, qui dénonce l'oppression et la cruauté qui caractérise l'univers du roman.

4.4.2 Une mythologie parisienne

Le rire carnavalesque apparaît également dans *Une Liaison Parisienne*, et il prend un relief particulier dans les descriptions de l'élite sociale. Paris est pour Mathieu Lelièvre une sorte d'Olympe où habitent des êtres privilégiés. Des références mythologiques ou des allusions aux contes populaires caractérisent les personnages le long de l'œuvre. M. d'Argenti est associé à un prince :

[...] peut-être même [Mathieu] voyait-il en Antoine d'Argenti un prince de plus à ranger dans sa mythologie parisienne, n'imaginant qu'un homme de cette élégance aux côtés de Mme d'Argenti. (LP 14)

¹³¹ C'est nous qui soulignons.

¹³² Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. op. cit.*, p. 407.

Parfois, Mathieu Lelièvre rencontre, dans les cercles que fréquentent les d'Argenti, des membres de l'aristocratie, un « vieux comte », une « jeune princesse » (LP 51). Or, ce qui caractérise ces personnages qui dans les contes sont souvent magnanimes, est leur « regard fanatique » (LP 51). Ce renversement apparaît également dans les figures mythiques de Vénus et d'Apollon. Traditionnellement associées à la beauté et à la jeunesse, ces dieux se voient réduits dans le texte à l'état de « bassets », de « pauvres bêtes » (LP 148). La décadence symbolique de ces figures suggère le déclin de toute cette élite parisienne. « Bacchus » (LP 92) devient dans ce roman un petit garçon tunisien, Ashmed, qui se prostitue dans les bars. La situation lamentable de ce personnage, qui est l'objet de la prostitution, de la pauvreté, puis du racisme à Paris, transforme l'image de Bacchus en celle d'un dieu déchu.

Comme son mari, Mme d'Argenti a une « insensibilité olympienne, inaccessible à toute odeur 'du royaume d'en bas' » (LP 27). Cette apparente supériorité est remplie d'humour, puisqu'elle dénonce, en réalité, leur habitude de vivre parmi la saleté et les mauvaises odeurs. Même la comparaison de Mme d'Argenti avec une fée est complètement parodiée dans le texte :

Il est vrai qu'elle n'était pas toujours aussi séduisante que pendant ces soirées chez ses amis. Il lui arrivait, comme toutes les fées, de casser des assiettes, d'imprimer à ses ustensiles la marque de son éternelle colère [...] (LP 51)

Les changements de caractère d'Yvonne d'Argenti sont soulignés le long de l'œuvre et contribuent à ridiculiser ce personnage. Elle est assimilée à « une sorcière » (LP 131), mais la figure populaire qui est le plus associée à Yvonne d'Argenti, et qui caricature complètement le personnage, est celle de l'ogre. La faim insatiable de cette « ogresse » (LP 172) qui a pour gorge une « rose caverne » (LP 55), devient la cible de l'humour du narrateur.

L'association humoristique entre les banquets et le corps, a été soulignée par Bakhtine, comme nous venons de le voir. Selon lui, « le géant est par définition l'image grotesque du corps ». ¹³³ L'attitude même de Mme d'Argenti, et sa voix impérieuse, renvoient à cette image populaire : « Mme d'Argenti sortait de l'amour

¹³³ *Ibid.*, p. 339.

comme de la turbulence d'une agonie sauvage, s'écriant : « J'ai faim, mon ami, une faim vorace... » (LP 54). Le mélange dans la relation Yvonne-Mathieu des images de nourriture et de l'évocation de leur vie sexuelle contribue à cet humour. Le banquet, qui est assimilé par Bakhtine à « *la noce* (acte de reproduction) » prend alors ici tout son sens.¹³⁴ Mme d'Argenti semble préférer les plaisirs gastronomiques aux sexuels :

Mais dans sa joie, Mme d'Argenti ne voulait rien perdre de la substance des huîtres et s'en emplissant délicatement la bouche d'une main, nourrissait Mathieu de l'autre : ce mouvement d'échanges ou de fiançailles à travers la nourriture était pourvu d'une telle grâce que Mathieu eut l'instinct de lui sucer les doigts, ce qu'il fit, mais qu'elle remarqua à peine tant elle avait faim. (LP 27)

Yvonne dit à Mathieu : « Mangez, mon ami, il faut manger pour vivre... » (LP 71). Or, cette vérité fondamentale est transformée de manière humoristique par ces personnages de l'élite parisienne, qui ne peuvent plus se passer de tel ou tel aliment (généralement luxueux). Le plaisir qu'ils ont à déguster un fromage, en recherchant notamment « la saveur », est considéré par Mme d'Argenti comme l'un des « raffinements de notre pays » (LP 137). Le cliché de la dégustation des produits français, et notamment du fromage, est dans ce texte poussé à l'extrême, et devient un élément parodique à travers lequel les personnages se transforment en ogres.

Les mauvaises odeurs qui émanent du corps de Mme d'Argenti, surtout, contribuent à cette caractérisation grotesque : Mme d'Argenti, juste après avoir bronzé au soleil « se préparait à [...] manger, répandant autour d'elle le parfum de son sacrifice » (LP 85). Les mauvaises manières de cette femme sont associées à la nourriture mais aussi aux déchets corporels, et notamment à l'urine :

Mathieu se disait qu'une femme comme Mme d'Argenti qui disait d'Ashmed « qu'il avait les habitudes cochonnes de son pays, imaginez-vous que je l'ai surpris l'autre jour qui urinait sur les quais », ignorait combien ses habitudes à elle étaient peu civilisées car elle avait commencé en Tunisie (contrairement à Ashmed à Paris) à faire debout dans sa baignoire, se transformant soudain en un boxeur aux jambes écartées, ce qu'Ashmed faisait avec grâce au bord de la

¹³⁴ *Ibid.*, p. 282.

Seine, suivant d'un œil de velours le cercle argenté de sa délivrance [...] (LP 123-124)

D'ailleurs, « Mathieu songeait 'aux deux bouches' du corps de Mme d'Argenti dont elle lui parlait avec abondance » (LP 55). Cette image évoque parfaitement l'ouverture grotesque du corps, et fait de Mme d'Argenti un personnage extrêmement humoristique.

Si dans *La Belle Bête* l'utilisation de certains motifs des contes ou de la mythologie permettent à l'auteure de dénoncer les valeurs patriarcales qu'ils véhiculent et de mettre en évidence les conflits entre les personnages, dans *Une Liaison Parisienne*, les éléments populaires sont utilisés dans un but caricatural. Mathieu lui-même est perçu par Yvonne d'Argenti comme étant un « faune » (LP 31), une créature étrange qui vient de rentrer dans sa vie. Pourtant, Mathieu Lelièvre incarne également la figure populaire du sot, du niais, qui n'arrive pas à comprendre la réalité qui se tient devant lui. Bakhtine a mis en relief l'importance de cette figure de caractère satirique et parodique dans la tradition littéraire :

La forme de 'l'incompréhension', intentionnelle chez l'auteur, ingénument naïve chez ses personnages, se présente presque toujours comme un élément organisateur dès qu'il s'agit de dénoncer les conventions pernicieuses. Celles-ci ainsi révélées (dans les mœurs, la morale, la politique, l'art, etc.) sont habituellement évoquées du point de vue d'un individu impartial qui ne comprend rien.¹³⁵

La figure du sot permet de dénoncer dans ce roman, de manière humoristique, les valeurs hypocrites et mensongères de l'élite parisienne. Comme le souligne Bakhtine, « à la fausseté, à l'hypocrisie avides, on oppose la généreuse simplicité, la saine balourdise du sot ».¹³⁶ Selon Béatrice Vernier-Larochette, l'utilisation de cette figure populaire dans le texte blaisien permet non seulement de dénoncer, mais aussi de régler la différence culturelle qui existe entre Mathieu et les d'Argenti :

¹³⁵ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Éditions Gallimard, 2006, p 309.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 308

Décalé par rapport à ses hôtes, donc en butte à la réalité d'une non-appartenance, il déjoue par son comportement de sot la différence conflictuelle culturelle qui existe entre lui et autrui. La stratégie qui apparaît alors est l'accentuation par le sot d'une attitude perçue comme ridicule par autrui, mais qui permet de pénétrer sa sphère privée d'une manière efficace, car nous observons que plus cette figure extériorise sa naïveté, plus la confiance que lui portent ses hôtes augmente.¹³⁷

En effet, l'attitude naïve de Mathieu lui permet de pénétrer dans le monde de l'élite parisienne, qui en le considérant inférieur, n'hésite pas à se comporter de manière naturelle, dénuée des apparences requises en société. Ainsi, comme l'affirme Bakhtine, la figure du sot permet « d'arracher le masque d'autrui [...] de rendre publique la vie privée, avec tous ses replis les plus secrets ». ¹³⁸

Cependant, Vernier-Larochette, explique très justement que dans *Une Liaison Parisienne*, la figure du sot est provisoire.¹³⁹ La naïveté de Mathieu Lelièvre disparaît au fur et à mesure que son amour envers Yvonne diminue, et que son idéalisation envers la France se voit remplacée par la déception. Une lucidité profonde se dévoile alors chez ce personnage et fait disparaître la figure du sot qui avait été utilisée jusqu'à ce moment là.

4.4.3. L'humour dans les textes récents

Si *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna* et *Soifs* sont caractérisés par une thématique grave, assez sombre, cela n'empêche pas la présence d'un certain humour qui se mélange au caractère tragique du sort ou des pensées des personnages. Dorrit Cohn a mis en valeur la relation entre l'humour et la technique du monologue narrativisé :

¹³⁷ Vernier-Larochette, Béatrice. « Satire et appartenance transitoire : 'la figure du sot dans *Une Liaison Parisienne* de Marie-Claire Blais' », dans Steele, Larry (ed), *Appartenances dans la Littérature Francophone d'Amérique du Nord*. Ottawa, Collection Roger-Bernard, 2005, p 151.

¹³⁸ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. *op. cit.*, p. 309

¹³⁹ Vernier-Larochette, Béatrice. « Satire et appartenance transitoire : 'la figure du sot dans *Une Liaison Parisienne* de Marie-Claire Blais' », *op. cit.*, p 151.

Mais si 'impersonnel' que soit le ton du contexte, le monologue narrativisé qui s'y fait jour tend à solliciter de la part du narrateur une attitude de sympathie ou, au contraire, un détachement ironique. Pour la raison précisément qu'il associe le discours intime d'un personnage à la syntaxe du récit objectif, il accentue les aspects affectifs de cette subjectivité, mais aussi fait ressortir ironiquement toutes ses fausses notes.¹⁴⁰

Dans ces romans l'humour apparaît surtout grâce à la caractérisation extérieure des personnages et à la stratégie narrative dont parle Dorrit Cohn. Dans le *Sourd dans la Ville*, c'est surtout à travers les personnages de Tim et de Monsieur et Madame Langenais qu'un certain humour est présent. Tim est constamment comparé à un chien, il pleure en sanglots, il se mouche « avec fracas » (SV 125), il « sautillait dans l'enthousiasme de son ivresse » (SV 128). Madame Langenais est rendue ridicule par ses inquiétudes bourgeoises. Pourtant il s'agit aussi d'un personnage qui incarne la solitude, la frustration et qui rêve d'avoir une vie différente. Monsieur Langenais est également ridiculisé par son attitude confiante, son contentement et son comportement enfantin : « sa femme qui lui avait dit, ce matin, de porter son costume gris à rayures, car il fallait tout lui dire, comme à un enfant » (SV 124). Lorsqu'il prend conscience de sa vieillesse ce personnage devient cependant une figure plus tragique qui sent approcher la fin de sa vie.

Pareillement, dans *Visions d'Anna*, le comportement de Guislaine, de Paul et de la grand-mère se voient teintés d'une certaine mise en ridicule. La grand-mère apparaît comme une figure de la curiosité, de la tradition et d'un passé que les autres personnages considèrent révolu. Cette caractérisation est juxtaposée dans le texte à une autre plus grave qui met en évidence l'agitation de cette figure romanesque, son inquiétude et sa solitude.

Dans *Soifs*, l'humour se manifeste surtout à travers la famille du pasteur Jérémie. Ce personnage est caractérisé par sa voix « tonitruante » ; Mama, par ses cris constants. Henri Bergson a constaté en analysant *Le Quixote* l'importance qu'acquiert le physique des figures romanesques dans la caractérisation humoristique qui en est faite : « Les formes paraissent s'arrondir, les corps se rouler et comme se

¹⁴⁰ Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman. op. cit.*, p. 141

ramasser en boule ».¹⁴¹ Dans *Soifs*, les « seins lourds » de Mama « haletaient de colère » (SF 35). Le pasteur « croise ses mains potelées sur son ventre d'un air pensif » (SF 23). Carlos est « cette masse cotonneuse s'effondrant sur le trottoir [...] c'était ce garçon qui ressemblait à un clown avec son pantalon à carreaux » (iF 25). Le texte insiste sur la matérialité du corps de ces personnages et de cette manière il les rend ridicules.

Lorsque le comique est introduit dans le texte, les pensées graves des personnages s'effacent et le roman nous les présente à travers des formules répétitives, mécaniques, qui favorisent le rire tout en restant « à la surface de la personne » pour reprendre l'expression d'Henri Bergson. Ce grand philosophe a souligné l'importance de la « raideur mécanique »¹⁴² et de la répétition au sein de l'humour : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique ».¹⁴³ Les cris constants de ces personnages, les formules qu'ils répètent intensifient la portée humoristique du texte. Le pasteur et Mama répètent fréquemment la phrase « ce qui n'est pas fait aujourd'hui sera fait demain ». Cette formule suggère la paresse du pasteur, qui songe à enlever la glacière de la cour mais qui remet constamment cette action à plus tard.

Alors que le pasteur a peur de punir ses enfants qui gagnent des combats de boxe, Mama n'hésite pas à le faire et ainsi, « les claques pleuvaient sur les joues de Carlos » (SF 35). Carlos, qui est boxeur, est giflé par sa mère dans une scène qui n'est pas dénuée d'humour : « il dansait sur un pied et sur l'autre, dodelinant de la tête sous les coups de sa mère » (SF 36). L'image de la danse revient de manière plus sombre dans la scène où Carlos est battu par les Mauvais Nègres : « ils lui assenaient des coups de poings de leurs gants de boxe, ils tournoyaient autour de lui dans une danse hallucinée sous la lune jusqu'à ce que Carlos se mit à chanceler sous les coups » (SF 81).

Traditionnellement, c'était le père qui infligeait la punition corporelle : Mama renverse ce stéréotype. Dans ce couple c'est l'homme qui craint la femme : « Jérémie

¹⁴¹ Bergson, Henri. *Le Rire : Essai sur la signification du comique*. Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 45.

¹⁴² *Ibid.*, p. 8

¹⁴³ *Ibid.*, p. 22-23

secoua le sable qui collait a ses sandales, car Mama se fâchait lorsqu'on entrait avec du sable dans ses chaussures » (SF 26). L'utilisation du nom Mama pour désigner sa femme infantilise ce personnage masculin. Selon Bergson :

On devine que les artifices usuels de la comédie, la répétition périodique d'un mot ou d'une scène, l'inversion symétrique des rôles, le développement géométrique des quiproquos, et beaucoup d'autres jeux encore, pourront dériver leur force comique de la même source, l'art du vaudevilliste étant peut-être de nous présenter une articulation visiblement mécanique d'événements humains tout en leur conservant l'aspect extérieur de la vraisemblance, c'est-à-dire la souplesse apparente de la vie.¹⁴⁴

Nous retrouvons ces différents aspects du comique dans la caractérisation humoristique de ces personnages blaisiens. L'aspect tragique de ces figures romanesques apparaît surtout dans ce roman lorsque celles-ci songent au passé, à l'esclavage et à la violence. Alors le comique disparaît et la narration fait davantage appel à l'empathie du lecteur et à une prise de conscience des calamités du monde.

À part la caractérisation ridicule de certains personnages, *Soifs* introduit le motif du carnaval. Samuel se déguise constamment, il imite Julio, emprunte le veston de celui-ci et le remplace au bar lors de la fête. La foule parcourt les rues, déguisée. Nous trouvons même une figure qui pourrait s'associer à celle du fou, Frédéric, qui est marqué par des troubles de la mémoire. Toutefois, il s'agit dans ce roman d'un carnavalesque tragique. Si le texte évoque la joie que ce carnaval apporte aux habitants, il en démasque surtout l'intolérance : les déguisements deviennent des squelettes, des tuniques du Ku Klux Klan, des reflets de la mort ou de la violence.

L'humour et le tragique se mélangent dans les différents romans. Si cet aspect apparaissait dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, et dans les textes précédents de l'auteure, il atteint dans les dernières œuvres, et notamment dans *Soifs*, son paroxysme. Par ce mélange-même, l'humour et le tragique participent à l'hybridité des romans:

On qualifie aussi d'hybride une œuvre composée d'éléments disparates et anormalement réunis, participant de deux ou plusieurs genres, ensembles ou

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

styles, qui donnent lieu alors à une esthétique du baroque et de l'impureté, où l'on a voulu voir les signes d'une carnavalisation de la culture [...]¹⁴⁵

¹⁴⁵ Ouellet, Pierre. *L'Esprit Migrant: Essai sur le non-sens commun. op. cit.*, p. 15

4.5. Le bestiaire

4.5.1. Homme ou animal

Dans tous ses romans, Marie-Claire Blais utilise des images issues du monde animal afin de caractériser les personnages. Cette animalisation peut déjà se percevoir dans *La Belle Bête*, où les actions des protagonistes sont surtout dictées par leur instinct. Patrice, un enfant retardé et pratiquement privé d'intellection, est constamment comparé à une « Belle Bête » :

Il éprouvait vaguement qu'il était de la race de ces « Belles Bêtes ». Il mordait comme elles et gémissait à leur façon puisqu'il ne pouvait s'exprimer en homme et qu'il s'acharnait aux courses avec l'opiniâtreté physique des bêtes. (BB 94)

Sa sœur, Isabelle-Marie « ne pleurait pas comme une femme mais comme se plaint un animal martyrisé » (BB 20). Comme les chats qu'observe Patrice, elle a l'air « de vouloir encore parmi ses griffes une proie qui ne présentait jamais la souffrance » (BB 31). Le symbolisme animalier permet de mettre en valeur l'instinct des personnages, et de souligner la fragilité et le caractère sauvage de ces protagonistes, qui sont dominés par une jalousie qui les dévore. La violence animale est présente quand les personnages ressentent de la jalousie, mais aussi quand ils ressentent de l'amour, lorsqu'ils désirent le corps de l'autre. Ainsi, Michael, amoureux d'Isabelle-Marie, « se penchait comme pour mordre » (BB 85). Le motif de l'amour comme une chasse ou une lutte des instincts revient dans la plupart des romans blaisiens, notamment dans *Le Loup* (1972), un roman qui évoque la passion dévorante des jeunes homosexuels, et dans lequel, les rapports amoureux deviennent similaires à la relation que maintient le loup avec sa proie.

La caractérisation des personnages de *La Belle Bête* évoque une animalité instinctive, violente, dévorante, mais qui peut être aussi, comme nous l'avons vu au début, fragile, et susceptible d'être « martyrisée ». Cette animalisation, qui souligne la désintégration des relations humaines, apparaît aussi dans *Une Saison dans la vie*

d'Emmanuel. Les animalisations mettent ici en relief le peu d'importance que les plus petits ont dans ce monde lugubre caractérisé par la misère et la mort. Ceux-ci sont souvent comparés à des insectes qui perturbent l'ordre de la maison. Grand-Mère Antoinette se plaint de ces enfants qu'elle «chasse comme des mouches, mais ils reviennent, ils collent à [elle] comme une nuée de vermines, ils [la] dévorent » (SVE 11). L'association des enfants avec des insectes, et même avec des parasites, suggère une ambiance de grouillement, d'agitation. L'image de la vermine est, selon Gilbert Durand, représentative de « ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite ». ¹⁴⁶ En effet, les enfants semblent être partout, collants, et engloutissant symboliquement la grand-mère. Ce caractère dévorant met en évidence la quantité d'enfants à laquelle elle doit faire face et fait surgir, dans notre imaginaire, des images d'oppression, et de rétrécissement, auxquelles serait associé ce personnage. Or, cette perspective produit un certain humour étant donné que le texte insiste, dès le début, sur la vigueur de cette figure romanesque. D'ailleurs la supériorité de la grand-mère devient vite manifeste et les enfants se transforment alors en des animaux domestiques, des chiens, soumis à l'autorité de ce personnage :

Mais elle leur distribuait avec quelques coups de canne les morceaux de sucre qu'ils attendaient la bouche ouverte, haletants d'impatience et de faim [...] Elle répudiait vers l'escalier – leur jetant toujours ces morceaux de sucre qu'ils attrapaient au hasard – tout ce déluge d'enfants, d'animaux, qui, plus tard, à nouveau, sortiraient de leur mystérieuse retraite et viendraient encore gratter à la porte pour mendier à leur grand-mère. (SVE 11-12)

Le roman développe la caractérisation bestiale en associant les enfants à des images issues du milieu de la ferme, où travaille surtout la mère :

Les Roberta-Anna-Anita avancèrent comme un lent troupeau de vaches, chacune entourant de ses larges bras une espiègle petite fille aux cheveux tressés, qui, dans quelques années, leur ressembleraient, et qui, comme elles, soumise au labeur, rebelle à l'amour, aurait la beauté familière, la fierté obscure d'un bétail apprivoisé. (SVE 42-43)

¹⁴⁶ Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969, p. 76

Comme l'indique Claude Lévi-Strauss, alors que le chien est considéré dans notre société comme sujet, et donc comme un « humain métonymique », le bétail est surtout traité comme objet, comme un « inhumain métonymique ».¹⁴⁷ À travers cette dévalorisation, qui transforme les personnages en chiens puis en bétail, Marie-Claire Blais insiste sur le sort lamentable qui est réservé aux enfants.

Alors que ceux-ci apparaissent surtout comme des petits animaux, susceptibles d'être domestiqués, Grand-Mère Antoinette est comparée à une « bête féroce » (SVE 76) qui, à table, est « perchée comme un corbeau » (SVE 26). La verticalité connotée par l'image de cet oiseau suggère la puissance et la vigilance avec laquelle cette grand-mère domine dans la maison. La caractérisation animale des personnages met donc en évidence, d'une manière tragi-comique, l'abondance des enfants de cette famille et leur destin de travailleurs dans ce monde rural de la ferme et de la terre. Elle souligne également l'opposition qui existe entre ces petits et le monde adulte, et permet ainsi de mettre en question les valeurs transmises dans les romans du terroir, que ce texte récupère de manière ironique.

L'opposition enfants-adultes est développée davantage dans *Manuscrits de Pauline Archange* où face à l'image douce et innocente de « l'agneau », qui évoque l'enfance, apparaissent celles des « fauves », des « araignées noires », auxquelles sont associés les adultes. L'un des enfants, Jacob, est tellement familiarisé avec la violence que lui infligent ses parents, qu'elle apparaît dans ses rêves sous forme de vengeance :

[...] il parlait souvent de combats cruels qui avaient lieu dans la montagne, entre les porcs en révolte et leurs maîtres, des hommes de la race de son père, 'des géants avec des dents noires et des yeux bleus pleins de crachats, un jour les porcs les ont dévorés, mangés : le crâne, pis le cœur, laissé des morceaux de peau sanglante pour les aigles qui sont venus la nuit...' Il frémissait de plaisir en racontant ces festins [...] (MPA 47-48)

A travers l'image des porcs, des animaux parmi lesquels il travaille, Jacob imagine une vengeance sanguinaire envers les êtres humains qui le brutalisent pendant le jour. Nous retrouvons ici la figure de l'animal comme justicier, que

¹⁴⁷ Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962, p. 272-274

Gilbert Durand a reconnu dans les rêveries enfantines.¹⁴⁸ Dans l'imaginaire de Jacob, les hommes se transforment en des créatures monstrueuses, effrayantes, et l'animal devient un allié, un frère capable de subvertir la domination des adultes.

Dans ce roman qui nous présente les dangers de la campagne, mais surtout ceux de la ville, certains jeunes cherchent à se protéger de la menace adulte et institutionnelle qui les entoure. En refusant une caractérisation vulnérable, ils deviennent alors eux aussi des animaux sauvages, brutaux. Déjà dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, Jean Le Maigre et Le Septième se battent « comme des animaux féroces » dans la maison de correction (SVE 89). Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, Jacob commence à manger « comme un vrai animal féroce » (MPA 70). Louissette Denis mord comme un rat et sait « se défendre comme un tigre » (MPA 56). Elle refuse de s'intégrer au reste du troupeau, de suivre les normes établies : « Y faut qu'on se fâche, disait Louissette Denis, y faut montrer qu'on est pas des moutons avec les sœurs, mais des écrevisses, y faut les mordre... » (MPA 69). La révolte qu'elle encourage doit donc se manifester tout d'abord par un changement dans les associations animales qui caractérisent l'être humain. Affirmer sa différence et son opposition au système devient, pour ces enfants, une question de survie. De cette manière, la caractérisation bestiale, moins fréquente dans cette œuvre, devient pourtant plus symbolique et met en relief la nécessité de transformations profondes dans les relations humaines.

Dans *Un Joulonais sa Joualonie* la technique de l'animalisation est utilisée afin d'intensifier la portée humoristique du texte. Comme le souligne Bakhtine, « le mélange de traits humains et animaux est une des formes du grotesque les plus anciennes ».¹⁴⁹ L'un des personnages, Papillon, est comparé à un chien. Son nom, écrit parfois sans la majuscule, le transforme en un insecte. Corneille a « la crinière en vagues » et des « pattes de chat » (JJ 97-98). La télévision « aboyait » (JJ 295), « la racaille de Baptiste galopait » (JJ 299). La société se voit transformée en une sorte de zoo, qui reflète le chaos auquel aboutit la recherche identitaire de nombreux personnages.

¹⁴⁸ Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. op. cit.*, p. 90

¹⁴⁹ Bakhtine, Michail. *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance. op. cit.*, p. 314

Dans *Une Liaison Parisienne*, le protagoniste a également un nom qui fait référence au monde animal, Mathieu Lelièvre. Sa bien-aimée Yvonne est caractérisée par « l'hostilité, la méfiance animales » (LP 133). Ses cris sont comme les bruits que l'on « entend parfois sur une ferme » (LP 76). Ces images animalières créent dans les deux textes un certain détachement du narrateur vis-à-vis des personnages et des univers qu'il décrit et qu'il rend de cette manière ridicules.

Contrairement aux romans antérieurs de Blais, qui présentaient la violence de l'être humain à travers l'animalisation des personnages, ces deux textes utilisent le bestiaire au sens inverse. Les images qui font référence à l'animal sont utilisées surtout dans la caractérisation des personnages dans une dimension humoristique. Ce sera surtout la violence de l'être humain envers la bête qui témoignera, dans ces romans, de la cruauté de l'homme.

Pourtant, les images thériomorphes sont parfois utilisées dans ces deux romans, comme dans les précédents, afin de dénoncer certaines injustices sociales. La fragilité de l'enfance est suggérée dans *Un Joulonais sa Joualonie* par la comparaison des personnages avec des « chiots » (JJ 20), des « oisillon[s] » (JJ 37), des « lionceaux » (JJ 57). Enfants ou adultes, la plupart des personnages caractérisés par la misère sont des orphelins, qui vivent dans une Pension. Celle-ci se transforme en un « nid » (JJ 295), susceptible d'accueillir tous ces êtres pauvres et aliénés.

Dans ces deux romans, l'utilisation du bestiaire, et notamment de l'image du chien ou du chat, permet de mettre en évidence les injustices dont ces personnages dépossédés sont les victimes principales. Le chien de Mme Faber, la femme du patron, a plus de droits que Ti-Pit, l'ouvrier. La nourriture pour « chien[s] heureux » (JJ 40), est placée au même rayon que celle des bébés. Pareillement, dans *Une Liaison Parisienne*, Paul est comparé à un « animal », qui a toujours « l'échine » (LP 54) courbée, à cause de ses labeurs domestiques. Les injustices sociales sont reflétées également par ce monde bestial, qui devient souvent le miroir des humains. Alors que les chats des d'Argenti sont nourris abondamment, les chats de la famille Bretonne qui vit à la campagne sont affamés.

Les textes vont plus loin encore et transforment cet effet de miroir en identification entre animal et humain. Cette identification est présente, de manière croissante, dans les romans de Marie-Claire Blais, et semble souvent être plus forte

que la relation qui existe entre les humains eux-mêmes. Ainsi, dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, Ti-Foin affirme ne pouvoir parler qu'avec le chien de son père, et se compare avec lui en disant : « il était comme moé » (JJ 215). Cette identification conduit souvent à une humanisation de l'animal. Ceci apparaît déjà dans *La Belle Bête*, où, les chats prennent tour à tour une forme humaine et animale :

Leurs gémissements haletaient, rauques, impitoyables comme des spasmes de mourants. Le mâle étreignait la femelle et l'expression de ses grands yeux châtiés variait de l'animal à l'humain et de l'humain à une révolte impossible, close, morte. (BB 94)¹⁵⁰

Dans une *Liaison Parisienne*, l'omniprésence de Victor, le chat, dans la maison, accroît l'identification qui est réalisée entre cet animal et les personnages qui l'entourent. Les membres de la famille attribuent constamment à cette bête des caractéristiques humaines : « Victor respecte mes papiers. Victor n'oserait jamais lire ce que j'écris en secret » (LP 126). L'attitude du couple des d'Argenti se voit d'ailleurs reflétée dans la conception qu'ils ont de Victor, ou Victorine, cette chatte dont le nom a été changé à cause des préjugés qui entourent le genre féminin :

Vous vous souvenez quand elle avait tué d'un seul coup de patte sa propre fille ? Elle n'aimait pas la maternité, pauvre chat, il a beaucoup souffert, il est si vieux et si seul maintenant... (LP 127)¹⁵¹

Il est intéressant d'observer dans ce fragment le changement du pronom personnel. Celui-ci indique l'ambivalence qui existe quant à la sexualité de ce chat, qui est à la fois Victor et Victorine, étant en réalité une femelle, mais dont sa maîtresse préfère masquer le genre. Dans ce passage, le chat se transforme en un double miroir, dans lequel se projette à la fois l'image de Mme d'Argenti, et celle de son mari. Yvonne d'Argenti est, en effet, celle qui rejette la maternité, celle qui a failli tuer sa propre fille. Antoine est celui qui a souffert à cause de cette attitude : il se sent vieux, seul. Le chat devient donc non seulement un compagnon, mais aussi

¹⁵⁰ C'est nous qui soulignons.

¹⁵¹ C'est nous qui soulignons.

l'image même de la vie de ces personnages. Il représente pour eux un miroir où ils retrouvent les qualités plus ou moins humaines qui les caractérisent.

Dans les romans postérieurs de Marie-Claire Blais, les animalisations, toujours présentes, dénoncent les injustices sociales, la violence, et le sort tragique de l'être humain. *Le Sourd dans la Ville* insiste surtout sur les similarités qui existent entre l'homme et l'animal. Mike s'appelle en réalité Michel Agneli, et ce nom, qui met en relief les origines italiennes de son père, n'est pas sans évoquer l'image de l'agneau : image de l'innocence mais aussi motif biblique du sacrifié. Les vagabonds sont des « animaux noirs et souterrains » (SV 128). Charlie est « une bête coupable traînant ses blessures » (SV 119). Certaines parties du corps sont animalisées : « [Tim] n'avait qu'à tendre mollement sa patte sur le frais museau de Lucia » (SV 75). La confusion de l'humain et du bestial est surtout mise en valeur à travers la relation entre Tim, l'homme, et Tim, le chien :

[...] on ne savait plus lequel était au bout de la corde, celui qui avait une veste de bûcheron ou celui qui avait une fourrure en loques et une démarche abattue, tous les deux avaient faim mais sur le banc on émietterait ensemble un même sandwich, on poserait sur les femmes les mêmes illustrations de ses désirs, un semblable museau plein de bave [...] (SV 22)

Malgré les similitudes qui existent entre ces deux personnages et malgré la relation quasiment familiale qui les caractérise, Tim, l'homme, conduit son chien à l'abattoir :

[...] Tim, son chien, son frère, sa famille, son feu, son toit, Tim qu'il avait conduit au bout de sa corde à l'hospice des chiens perdus, et Gloria le secouait en disant : 'Please, dont cry, une vie de chien c'est comme une vie d'homme, il y a un jour où c'est fini, bois donc ta bière et tais-toi!' mais Gloria aussi avait aimé Tim, le chien, plus que Tim, l'homme, Tim, le chien, était un animal digne, honorable [...] (SV 46)

Les romans de Marie-Claire Blais insistent sur la familiarité qui semble lier l'être humain et la bête. Comme le souligne Claude Devret, « la familiarisation avec

l'animal aboutit à une humanisation ». ¹⁵² Et c'est précisément cette humanisation de la bête que Blais développe de plus en plus dans ses romans. Tim, le chien, apparaît ici comme étant clairement supérieur à l'homme, qui finit par l'anéantir. La destruction de l'animal par l'humain est un thème récurrent dans les romans blaisiens, et elle dénonce la violence humaine, mais aussi la menace qui pèse sur le genre humain, qui est, comme nous venons de le voir, extrêmement proche de l'animal.

Dans *Visions d'Anna* les animalisations sont également récurrentes. Le t-shirt d'Anna a une « odeur animale » (VA 89); Alexandre est associé à « une bête » (VA 156); Michelle et Liliane sont appelées par leur grand-mère « mes poussins » (VA 54). La présence de la bête est parfois utilisée pour mettre en relief les relations entre les personnages ou la caractérisation des figures romanesques. La grand-mère de Michelle a un « chat gris et blanc [...] une créature qui, avec l'âge, n'aimait que son confort, ne dormait-il pas toute la journée, en été, sur son coussin » (VA 54). Ce chat suggère la vieillesse, la lassitude, des états qui caractérisent également le personnage qui, le matin, « se levait toujours trop tôt, en même temps que son chat bien souvent » (VA 149). Dans le parc, Michelle observe un homme qui essaye d'éduquer son chien. La relation qui s'établit entre le chien et son maître reproduit en quelque sorte celle qui caractérise les adolescents et leurs parents, et le refus de certains personnages d'obéir aux normes qu'on leur impose. Peter est d'ailleurs appelé « le dompteur familial des petits enfants » (VA 87).

Les animalisations mettent aussi en relief la vulnérabilité de certaines figures romanesques qui, comme Michelle ou la petite prostituée, sont associées à des proies. Michelle est « comme la chevrete, elle ne semblait rien comprendre, était légère et gracieuse, c'était la proie encore libre du vendredi saint » (VA 23). Face à l'innocence et à la fragilité de la chevrete apparaît la violence du patron d'une taverne, qui est associé à un « boucher » (VA 23).

Raymonde compare Anna à un « jeune chien » (VA 26). Cette image qui suggère également l'innocence acquiert le long du texte une signification nouvelle qui évoque davantage le monde de la marge et les douleurs de l'errance. Chiens et *drifters* se côtoient dans les chemins qu'ils parcourent. Ils mènent la même vie d'abandons, et

¹⁵² Devret, Claude. « Nature humaine et nature animale », dans Niderst, Alain, *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*. Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1994, p. 17

d'errance. Les pensées d'Anna confèrent à ces figures romanesques et notamment aux bêtes une supériorité inexistante dans le monde humain, qui est criminel et honteux :

[...] elle suivait Tommy, Manon, la horde de chiens errants [...] on ne pourrait plus dire qu'elle était encore, comme eux le disaient d'eux-mêmes, « un être sensible et bon », on se tairait enfin, car comme devant Manon et les chiens, on n'oserait plus exprimer sa honte, son scandale de voir ces frères humains, jeunes et beaux, et en santé, déchoir au rang de bêtes, quand, pensait Anna, avec colère, c'était parmi les hommes que germaient la honte et le scandale. (VA 61)

Les chiens qui accompagnent les *drifters* sur les routes deviennent dans l'imaginaire de Tommy des figures capables de venger par leurs morsures la déchéance qu'il a connue :

[...] « que ferons-nous quand ils reviendront par centaines », disait Tommy en riant, « des troupes de chiens beiges allaient un jour surgir vers nous, dans la lumière torride » [...] que diraient demain ces paisibles assassins qui les exterminaient aujourd'hui, lorsqu'ils seraient assaillis, à leur tour, lorsque leur peau serait cisaillée de coups et de morsures [...] (VA 60)

La bête imaginée se transforme en une bouche qui avale, agressive et cruelle. Les gens de la zone sont d'ailleurs associés à une « meute de carnassiers » (VA 17), Manon est « comme un carnassier » (VA 75), Tommy et elle ont une « dignité d'oiseaux de proie » (VA 161). Élène Cliche a bien montré l'importance de ces images dans l'œuvre :

Dans l'échange bourreau/victime, chacun est l'ennemi mortel de son semblable. Il y a dans le texte une fixation orale dévoreur-dévoré représentée par des fantasmes de carnage [...] Anna, Tommy ou Manon possèdent la « faim des carnassiers » [...] ¹⁵³

¹⁵³ Cliche, Élène. « Un rituel de l'avidité ». *op. cit.*, p. 237

À travers ces images qui évoquent une animalité menaçante ces personnages se confèrent une certaine protection et ils cherchent à se venger d'une société qu'ils considèrent méprisable.

Si l'animal évoque souvent l'innocence dans les romans blaisiens, parfois, cette figure peut renvoyer à une valorisation négative, notamment quand sa présence est de l'ordre de l'imaginaire, tel le loup qui hante l'esprit des personnages d'*Une Saison dans la vie d'Emmanuel*. Cette image thériomorphe mettait en relief dans ce roman le cadre rural dans lequel se situait la fiction, et transformait la nature environnante en un espace sauvage, dangereux. Le loup devenait ainsi un animal redoutable, vorace. Comme le souligne Gilbert Durand, « c'est le loup qui, pour l'imagination occidentale, est l'animal féroce par excellence ».¹⁵⁴ Nous retrouvons le phantasme de cette animalité terrifiante dans *Visions d'Anna*, comme nous venons de le voir, mais aussi et surtout dans l'image des chiens sauvages, qui apparaît dans les cauchemars de Mike, dans *Le Sourd dans la ville*, et qui devient dans le texte le symbole de la brutalité des hommes qui entrent dans la vie de cette famille. Dans *Soifs* les « crocs des Mauvais Nègres » (SF 75) incarnent aussi cette figure angoissante. Ces personnages sont associés à des loups qui battent Carlos « sous la lune » (SF 81). Alors que Carlos est brutalisé par ces bêtes sauvages, Vénus a appris à dompter les figures menaçantes, à en faire ressortir la vulnérabilité :

[...] Vénus, cette fille du pasteur, chevauchant des chiens à la majestueuse fourrure, des chiens blancs, des chiens noirs élancés [...] Vénus, la fille du pasteur, nageant parmi les chiens de garde, les chiens-loups, domptant de la danse de ses bras [...] ces fauves aux dents féroces, mais aux tendres yeux noirs en amande [...] (SF 146)

Cette image acquiert dans le texte un sens littéral et un sens symbolique : les chiens mentionnés dans l'extrait sont en effet des animaux avec lesquels Vénus nage dans la mer; mais ils font aussi référence aux hommes avec qui Vénus exerce la prostitution et qui lui infligent « la morsure de leurs dents sur sa peau, sous la robe transparente » (SF 98).

¹⁵⁴ Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. op. cit.*, p. 91

Soifs présente certaines animalisations de personnages, quoique celles-ci sont moins récurrentes que dans les romans précédents : la congrégation du pasteur Jérémy est qualifiée de « troupeau » (SF 19); ses enfants tout comme le coq, entrent au temple « piaillant et riant dans une nuée de plumes » (SF 19); le texte évoque les « pépiements d'Augustino » (SF 66). On associe fréquemment des personnages avec des animaux afin de mettre en évidence certains aspects qui les caractérisent. La vulnérabilité de Renata est suggérée à travers l'évocation de la chasse :

[...] il dit à sa femme qu'elle était *comme le gibier* à l'affût du chasseur, la tourterelle qui entend le crépitement des plombs dans le bruissement de ses ailes, Claude qui avait beaucoup chassé avec son père, autrefois, disait, *le chasseur l'abat d'un coup de feu, mais souvent il ne la tue pas, longtemps elle palpite dans l'herbe*, et sa conscience qui n'a pas été altérée encore reflète le ciel dans un voile de sang, elle entend le rire des chasseurs au loin, et les battements de son cœur qui ralentit [...] (SF 31)¹⁵⁵

Ces images soulignent la situation de ce personnage qui a été menacé de mort par une maladie mais qui n'est pas décédé, qui tout en ayant pris conscience de la mort continue à vivre. Renata devient aussi la proie de l'Antillais qui la viole, il s'agira encore une fois d'une certaine mort, symbolique, avec laquelle elle devra continuer à vivre.

De manière similaire, la comparaison de Ramon, Oreste, Edna, Nina à des insectes, à des mouches, met en évidence non seulement la vulnérabilité de ces personnages qui périssent dans les eaux comme les mouches dans le chandelier, mais aussi la manière dont ils sont perçus par les autres :

[...] Ramon, Oreste, Edna, Nina, mes abeilles, mes mouches, vous êtes partis, murmurait Julio [...] mais les mouches, les abeilles, comme ces insectes translucides brûlés par la flamme des bougies, des chandelles sur les tables du jardin, ces proies diaphanes dans la lumière du feu s'étaient à jamais dissipées avant même que la fête ne fût commencée dans la nuit. (SF 110)

¹⁵⁵ C'est nous qui soulignons.

Ces personnages hantent les souvenirs de Julio, comme les mouches qui poursuivaient Oreste dans *Les Mouches* de Sartre. S'ils sont si présents dans l'esprit de ce personnage, ces naufragés sont fréquemment ignorés, méprisés par la société pour qui ils auraient la même importance que des insectes embarrassants qui mourraient dans les flammes. D'ailleurs, le roman insiste sur l'abondance des mouches qui «s'agglutinaient sur les lames des persiennes surchauffées par le soleil » (SF 58), sur « l'incessant bourdonnement des mouches et des abeilles » (SF 197). L'abondance de ces insectes au sein de l'île est assimilable à l'abondance des restes de radeaux qui échouent sur les plages.

L'observation de certains animaux pousse les personnages à s'identifier avec eux ou à songer à leur propre situation : Carlos «revit un chat écrasé le matin sous les roues d'un camion, ses pattes grouillant encore sur la chaussée brûlante, dans sa voiture une femme noire avait frôlé Carlos » (SF 81). Dans cette image, la mort du chat est mise en parallèle avec le moment où Carlos a failli se faire renverser. Pareillement, la soif de Renata est mise en relation avec celle d'un chat qu'elle voit à Venise, et Mère associe le vol d'un héron blanc à sa propre mort. A travers les animalisations, les romans mettent en évidence la situation personnelle et sociale des personnages.

4.5.2. La figure de l'animal : une évolution

Dans les romans de Marie-Claire Blais, homme et animal vivent ensemble, ou à proximité. Que ce soit dans un cadre rural ou urbain, la présence de la bête est une constante. Les animaux qui apparaissent dans les premiers textes de l'auteure évoquent surtout le milieu naturel de la forêt ou celui de la ferme. Dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, l'animal est généralement associé à l'élevage et à l'alimentation. Il met aussi en valeur la misère et la saleté dans laquelle vivent les personnages, comme le témoignent bien les nombreux rats qui grignotent les pieds des enfants ou les poux qui infectent la maison, et qui couronnent symboliquement la tête de Jean-Le-Maigre. Le long de la trajectoire romanesque de Marie-Claire Blais nous assistons à une individualisation croissante de l'animal. La bête est de plus en

plus considérée comme un animal de compagnie, un sujet domestiqué, qui souvent a un nom, comme Victor(ine), la chatte, dans *Une Liaison Parisienne*, Sam, le chien dans *Visions d'Anna*, ou Polly, la chienne dans *Soifs*. D'autres fois, au contraire, l'animal est un être vagabond, qui erre dans la ville comme les autres personnages. Pourtant, il acquiert lui aussi, en lui-même, une importance décisive, et devient un personnage à part entière. Les bêtes apparaissent alors dans les textes comme des créatures anthropomorphes, dont le narrateur nous transmet fréquemment la voix, les pensées. De plus en plus, la narration nous fait pénétrer dans la conscience de l'animal.

Observons l'importance que la figure du chat acquiert dans les romans blaisiens. Cette figure constituait dans *La Belle Bête* un reflet de la violence et des passions humaines. Or, ces créatures félines apparaissaient uniquement dans ce premier texte comme étant des bêtes instinctives, sauvages, observées par les humains qui imitent leur comportement. Dans *Une Liaison Parisienne*, le chat devient un animal domestique, qui manifeste une supériorité évidente face aux personnages humains. Il est leur gardien, leur protecteur, et aurait même des principes moraux :

Le chat était au sommet des archives sentimentales de Mme d'Argenti, las de tout, il tolérait non sans douleur les écarts de celle qui se croyait sa gardienne mais dont sans aucun doute il se considérait le seul gardien moral [...] non pas un chat digne et rebelle, mais un chat de complicités, un justicier complaisant, fermant les yeux ou sortant par la fenêtre, pendant que son amie s'abandonnait selon lui à des divagations pécheresses. (LP 37)

Cette caractérisation projette un grand humour sur les personnages, dont les actions, observées par les animaux avec condescendance, deviennent ridicules.

Dans *Le Sourd dans la Ville* et *Soifs* la bête acquiert encore plus d'importance. Dans ces romans, où l'évolution vers une écriture polyphonique atteint son point culminant, et où dans un même livre se juxtaposent, sans délimitations, des dizaines de voix subjectives, les pensées des animaux sont situées au même niveau que celles des personnages humains et nous sont transmises à travers le discours indirect libre. En pénétrant dans la conscience du chat, le texte souligne les émotions de cet animal qui semble être comme Victorine, supérieur aux humains :

Berthe Agneli marchait plus vite mais le chat orphelin la suivait toujours, c'était surtout par révérence pour elle qu'il consentait à la suivre car il dédaignait nos honneurs, ces moineaux dans les arbres, comment les cueillir tous d'un coup de dent vive [...] (SV 100)

Ici il ne s'agit plus d'un chat domestique, mais d'un animal vagabond, orphelin et sale, qui parcourt la ville de Montréal, et dont les pensées vont et viennent, comme celles des autres personnages.

Dans *Soifs*, les animaux sont présents au sein de toutes les familles, riches ou pauvres : la cour du pasteur Jérémy est remplie de poules et de coqs, Cornélius habite parmi ses chiens et ses chats, le jardin de Mélanie est caractérisé par les lapins et les poussins qui viennent de naître et qui constituent des cadeaux de Noël pour Augustino. Alors que pour la famille du pasteur les poules et le coq ont essentiellement des fonctions alimentaires, les animaux d'Augustino ont davantage un rôle domestique, bien que l'iguane ou les poussins ne soient pas des animaux associés traditionnellement à la domesticité.

La thématique de l'abandon, qui caractérise les figures humaines devient une problématique qui revient quant à la relation des personnages avec leurs animaux. Polly devient dans la tétralogie l'image même de l'abandon et du désarroi. Comme dans *Le Sourd dans la Ville*, *Soifs* introduit, à travers le monologue intérieur, la pensée de ce chiot, qui devient un personnage à part entière :

[...] Polly courait avec Carlos dans les vagues, n'était-ce pas que pour plaire à son maître, car elle n'était pas sûre d'aimer ces vagues mouillant son museau, ses oreilles [...] toujours ils seraient ensemble, elle et Carlos, elle le défendrait avec les jappements de sa voix enrouée, dommage que ces gros labradors la rabrouassent sans respect dans les vagues, qu'elle ne fût encore qu'un chiot attelé au porte-bagages d'une bicyclette, mais son maître était un solide garçon, un boxeur, c'était lui, son maître, Carlos, un futur boxeur, disait son père, elle n'eût jamais voulu d'un autre maître même si Carlos l'avait négligée toute une journée, presque sans air, dans une remise [...] (SF 256)

L'amour de l'animal envers l'homme est inconditionnel. Pour Carlos, Polly est une amie, un objet de possession, sa joie de vivre : « Polly, Polly, il avait Polly » (SF

82), se dit-il. Polly est cependant seule, dans la remise ou perdue au milieu d'une foule menaçante : «et Polly, où était Polly » (SF 226) se demande Carlos constamment. Cette séparation annonce la séparation définitive qui aura lieu dans le deuxième volume de la tétralogie, dans lequel Polly sera définitivement abandonnée par Carlos lorsque celui-ci sera enfermé dans une prison.

Considérons maintenant la figure du cheval dans les romans blaisiens. Les chevaux de *La Belle Bête* sont uniquement mentionnés en tant que créatures qui permettent à Patrice de se déplacer. Or, le cheval qui apparaît dans *Le Sourd dans la ville*, s'il est utilisé comme forme exotique de déplacement, acquiert un statut supérieur, celui d'un personnage dont on entend les sensations, les impressions :

[...] le cheval à la calèche était aigri, maigre et aussi vieux que le vieux Tim, il traînait dans la poussière sa carcasse rompue, essoufflée, rien ne lui semblait plus lourd que ce chargement de touristes à ses flancs, il eût bien renversé le vieux Tim d'un coup de patte, mais jetant loin de lui un sombre regard oblique, il le laissa passer et longea imperturbablement le trottoir [...] (SV 126)

Les chevaux sauvages dont Tim se souvient dans le roman, contrastent avec cette bête emprisonnée, lasse. Le plaisir des touristes s'obtient au prix de la souffrance de l'animal. Celle-ci est évoquée de manière explicite à travers les sensations du cheval. Il est intéressant d'observer que dans *La Belle Bête*, cet animal apparaissait comme étant l'image de la mort. Patrice, renversait son beau-père grâce à son cheval, qu'il montait d'une manière frénétique. Pareillement, dans *Le Sourd dans la ville*, cette figure animalière nous renvoie à des images de vieillesse, de fatigue et de mort, des images qui hantent l'esprit du vieux Tim, dont le cheval devient en quelque sorte le reflet. Tout en devenant dans le texte une voix qui se fusionne à celle des autres personnages, l'animal continue à incarner un symbolisme évident qui accroît la richesse du texte.

Les romans de Marie-Claire Blais cherchent à valoriser toutes les espèces animales, même celles qui sont perçues traditionnellement de manière négative. *Le Sourd dans la Ville* rétablit l'image du rat : les préjugés envers cette bête témoignent d'une stratification des animaux qui sont méprisés ou acceptés par l'homme et qui est mise en parallèle avec les distinctions de classe qui caractérisent la société : « le rat

était pourtant, lui aussi, malgré cette hideuse réputation dont nous le tenions coupable, un animal aussi digne d'amour que le chat, mais si le rat avait mauvaise réputation, c'était à cause de nous, parce qu'il portait notre honte et les stigmates de notre longue histoire » (SV 100). Cette valorisation d'une figure animale méprisée traditionnellement rappelle l'importance que Blais confère dans ses romans à la défense des personnages dénigrés par la société (pauvres, travestis, prostituées, adolescents révoltés). Animal et humain sont mis en parallèle dans les textes. La souffrance de la bête suggère donc aussi les menaces qui pèsent sur chaque individu.

4.5.3. Une douleur animale

L'animal est avant tout pour l'homme un instrument alimentaire. La boucherie, la charcuterie, le découpage de la viande sont mentionnés de façon explicite dans les textes. Reprenons encore une fois des termes de Claude Devret et remarquons avec lui que « l'homme peut vivre avec l'animal, mais surtout il vit de l'animal ». ¹⁵⁶ Le père d'*Une Saison dans la vie d'Emmanuel* égorge un cochon pour nourrir sa famille. Dans *Un Joulonais sa Joulonie*, les vaches et les bœufs de la ferme de Jos Langlois sont destinés à ce sort, et sont abattus, vendus, et répartis par le protagoniste. Dans *Le Sourd dans la Ville*, Tim travaillait dans un abattoir. Le texte associe le destin de ces bêtes à celui de l'homme :

[...] si nos bourreaux invisibles pouvaient juger seuls à quelle heure nous infliger le massacre, nous agissions, nous, envers nos bêtes, comme nos bourreaux agissaient envers nous, nous étions leurs maîtres et ils étaient nos esclaves, dans le bonheur comme dans la souffrance, nous étions la cause de leur extermination et de leur disparition [...] (SV 47)

Les animaux deviennent des « victimes sur notre autel », ils se retrouvent « à l'aube dans des usines où on les avait égorgés ». L'association constante entre l'homme et l'animal rend l'image de l'abattoir extrêmement angoissante, et

¹⁵⁶ Devret, Claude. « Nature humaine et nature animale ». *op. cit.*, p. 19

comparable à celle des camps de concentration nazis qui sont constamment évoqués dans ce roman.

La violence de l'être humain envers l'animal est souvent gratuite. Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, la férocité humaine est mise en évidence à travers les images de la torture d'un bœuf :

[...] y voulaient capturer l'bœuf et l'enchaîner par la gueule [...] et le Ti-Cul qu'était un brave avait dit à Jos : « Je voudrais bien qu'on t'accroche par les mâchoires, qu'on te plante la griffe de fer là entre ton dentier, pour que tu pisses le sang par les narines comme ton bœuf » [...] Et pis Jos Langlois et ses trois gars s'étaient défoulés la rage en cravachant l'dos des bêtes. (JJ 138)

La violence qui apparaît dans cet extrait met en relief l'emprisonnement de l'animal, et son massacre gratuit qui n'a d'autre objet que celui d'exalter la force de l'homme, et sa puissance face à la bête. Cette scène annonce déjà le meurtre que commettra Ti-Cul. L'assassinat de Jos Langlois et de sa famille est d'ailleurs qualifié le long du texte de « boucherie », de « charcuterie ». A la fin du roman, un autre crime est commis : un étudiant est tué. Le souvenir de l'abattement du bœuf est alors réitéré et unit en un seul crime la mort de Jos Langlois, celle de l'étudiant et celle du bœuf:

[...] Aujourd'hui on lisait dans les journaux : « Un meurtre gratuit, pervers qui ne s'explique pas... » parce qu'on avait vu les traces des victimes, traînées dans la neige, pas assez d'le tenailler le découper le bœuf [...] si la viande était vendue en ville, on gardait toutes les têtes décapitées avec leur masque de peau arraché [...] ces dents-là recelaient des plaintes d'agonisants, de longs cris de supplication [...] on se nourrissait comme tout l'monde du charnier [...] on semait partout la mort, l'agonie des bœufs. (JJ 290)

La violence humaine se fait aussi évidente dans *Visions d'Anna* : « ces animaux que nous avons aimés et torturés, pour notre plaisir ou notre consommation, n'allions-nous pas les revoir dans notre stupide éternité » (VA 19). Le texte souligne les expériences de laboratoire qui sont effectuées : « ils étaient capables d'inoculer la syphilis, le cancer, à un peuple de souris, de lapins » (VA 19). L'indifférence de la

société face à la douleur animale est la même qu'elle témoigne envers les personnages humains qui sombrent dans la drogue ou la misère :

[...] le *drifter*, comme le chien errant, disait Tommy, pouvait mourir déchiqueté sous les roues d'une camionnette, d'un car de touristes avançant dans la nuit, les vacanciers [...] ne ressentait plus rien, comme leur odorat anesthésié, insensible à leurs propres parfums, devant la douleur des bêtes ou celle des *drifters* [...] ces hommes, ces femmes civilisés qui ne sortaient que le soir ne ressentait plus rien devant le spectacle de tous ces maux [...] ils s'étonnaient de ne plus rien ressentir, lorsque la camionnette qui fonçait dans la nuit, pour les ramener à leur hôtel, écrasait sous ses roues un chien, un *drifter*, on envoyait le *drifter* à l'hôpital, quand, sur le chien errant, disait Tommy, on ne faisait que passer, lacérant chacun de ces muscles, de ces os [...] (VA 101)

Nous retrouvons ici l'image de l'animal meurtri par des voitures qui apparaît également dans *Le Sourd dans la Ville*. Si le roman précédant dévoile les dangers des routes et la mort des chats renversés par une carrosserie impersonnelle, *Visions d'Anna* insiste beaucoup plus sur l'indifférence humaine face à ce sort. Ce sont des « touristes », des « hommes », des « femmes civilisés » qui demeurent impassibles face à l'animal meurtri.

Le souci écologique est aussi de plus en plus présent dans les textes. Dans *Le Sourd dans la Ville*, Florence évoque les injustices associées au territoire dont l'homme s'approprié :

[...] hier [l'animal] s'élançait dans la nature sauvage, aujourd'hui il était domestiqué, ses collines, ses steppes, on les lui avait volées, et à sept heures, le matin, il avait vu, lui, ce lion, ce lapin du désert, cet aigle répudié de sa montagne, Florence glisser dans la blancheur de ses vêtements de soie pour aller jouer au golf [...] (SV 90-91)

L'homme est un assassin, un voleur, qui détruit l'animal pour obtenir ses endroits de bien-être. *Visions d'Anna* développe l'idée de la destruction environnementale qui apparaissait déjà dans *Le Sourd dans la Ville*. Les rivières polluées deviennent des tombeaux : « Liliane dit que les saumons meurent par milliers, dans nos rivières » (VA 153). Ce personnage assiste à des réunions écologiques et essaye de convaincre

la société des dangers environnementaux qui pèsent sur le monde. La violence et l'ambition de l'homme deviennent la cause d'un anéantissement global de la faune :

[...] Liliane songeait, pendant qu'elle tenait sa pétition écologique à la main, à ces hordes de renards, de chevreuils, abandonnant la campagne, la forêt, pour ces périphéries des villes, errants, errants, à nos frontières, dans nos déchets, car les chasseurs les avaient déracinés et lentement ils s'acheminaient vers leur agonie collective, sans plus de force pour la lutte, parmi nous, ils venaient mourir, mendier une paix finale, abjecte, dans notre abjection, fouinant parmi nous, dans nos débris, ces hordes de renards, de chevreuils, que nous avons massacrés [...] elle, Liliane, sauverait la planète [...] (VA 145-146)

Tommy lève la main pour essayer d'atteindre en vain une hirondelle qui symbolise pour lui la liberté, la légèreté. Face à la liberté et au vol de l'hirondelle, apparaît la blessure de Tommy, la « fêlure de la main gauche » (VA 99), qui met en relief sa douleur, son impossibilité d'accéder à une liberté réelle malgré ses voyages. Toutefois, dans ce roman les oiseaux eux-mêmes semblent perdre cette légèreté première et ils se transforment en « de lourds oiseaux blancs, pâtes et affamés [qui] se posaient partout » (VA 157). Après l'anéantissement du monde, où périront animaux et humains seuls les vautours seront là pour admirer les ruines : « les vautours attendaient, guettaient, planaient au-dessus de leurs têtes, les seuls qui ne mouraient pas étaient les vautours, pensait Michelle » (VA 154).

Dans *Soifs* les sacrifices d'animaux sont courants et s'incarnent dans la figure du frère de Marie-Sylvie qui brutalise et abat les animaux avec sa lame (SF 159-160). Les actes du frère sont justifiés dans le texte par sa maladie et par les injustices qu'il a souffert, car « ces animaux domestiques [...] étaient des rois quand les hommes étaient tellement à plaindre » (SF 34). Si une certaine justification de ces actes brutaux est suggérée, la violence envers l'animal peut aussi être complètement gratuite :

[...] des collégiens avaient été conduits à une institution de réforme pour avoir massacré des renards et tué un cerf, la protestation de Samuel contre cette tuerie, étaient-ce son visage, ses lèvres qu'il avait peintes en noir, ces empreintes rouges sur son visage, telles des griffes de sang [...] (SF 82)

Samuel et Augustino, comme le fils d'Adrien et de Suzanne et comme Liliane dans le roman précédent témoignent de grandes préoccupations écologiques. Ce texte insiste sur la destruction de l'environnement et sur ses effets sur la faune du territoire. Les bateaux « déflor[ent] la dentelle de la faune sous-marine adhérant au corail dont elle avait emprunté les couleurs » (SF 45). La contamination des rivières est meurtrière, notamment « ce canal des eaux d'où montaient des vapeurs de mercure qui avaient tué le cerf, empoisonné l'aigle royal » (SF 181). Les images d'animaux décimés, démembrés mettent en valeur les horreurs de la violence humaine et les dangers de la destruction planétaire :

[...] on voyait un bassin, près de la mer, où par quelque barbare magie apparaissaient des oiseaux rapaces à qui manquait une aile, une tortue se soulevant avec peine sur ses pattes de devant et qui nageait à contre-courant, était-ce là, pensa Renata, l'incarnation de la douleur animale impuissante [...]
(SF 33)

Ces animaux, comme le chat assoiffé que Renata observe à Venise, deviennent des emblèmes de la douleur. Ils deviennent symboliquement les ruines d'un monde naturel, d'une faune qui est progressivement anéantie. L'image de l'arche témoigne de la possible disparition des espèces par la violence humaine. Les animaux accueillis par Samuel et par Augustino constituent, selon le texte l'« arche de Noé » de ces enfants, l'arche des survivants :

[...] survivants de la pénible odyssee, dès le soir, ils bondiraient de reconnaissance sur le parquet de linoléum de leur prison, certains souffraient d'hémorragie interne, de membres cassés, ils seraient réhabilités par des vétérinaires, dans leurs refuges, le chihuahua aux côtés du doberman géant, le canari et le chaton blanc, ce serait l'arche de Noé de Samuel, d'Augustino [...]
(SF 180)

Les romans de Marie-Claire Blais insistent sur la présence d'une nature constamment menacée par les dangers écologiques et nucléaires. La présence de l'animal dans les textes souligne la brutalité de l'homme et elle met en question la

prétendue supériorité d'une humanité, dont l'attitude destructrice constitue une menace pour la survie de tous les êtres vivants.

5. LE CORPS

Le corps est souvent perçu par la sociologie comme étant avant tout une construction sociale et culturelle.¹⁵⁷ La présence de nombreux discours qui ont marqué la notion de corps, ont transformé celle-ci en un *texte*, susceptible d'interprétation.¹⁵⁸ Il s'agit d'une thématique majeure dans la création littéraire :

À travers leur typologie, les corps participent de la définition des types et caractères littéraires [...] À travers la maladie et la mort – de la mélancolie à la tuberculose ou au sida –, l'écriture est un lieu de ressaisissement de soi ou d'expression de la souffrance.¹⁵⁹

Ces deux caractéristiques ou fonctions de la représentation du corps dans la littérature sont très présentes dans l'écriture de Marie-Claire Blais. Le physique des personnages permet à la fois de typifier les figures romanesques (le sain *vs.* le malade; le faible *vs.* le fort; le beau *vs.* le laid) et de mettre en évidence leur désarroi, leur souffrance profonde.

Nous avons déjà observé l'importance que le corps acquiert dans la caractérisation humoristique des personnages. Toutefois, la représentation crue de celui-ci est aussi extrêmement présente dans les romans et elle met en évidence la brutalité de l'univers et la vulnérabilité des figures qui l'habitent.

La perception dualiste du corps, qui est essentielle dans le premier roman de Marie-Claire Blais, laisse la place dans les textes suivants à une complexité plus grande et à un réalisme cru. La recherche impossible d'une beauté éternelle, la présence de la maladie et de la mort, la brutalité humaine qui s'exerce sur le corps, sont des constantes de l'œuvre.

¹⁵⁷ Les études de David Le Breton et de Christine Detrez (citées dans la bibliographie) sont en ce sens extrêmement révélatrices.

¹⁵⁸ Deneys-Tunney Anne. *Écritures du corps de Descartes à Laclos*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 8

¹⁵⁹ Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 122

La présence du corps dans son écriture apparaît souvent comme une stratégie de dénonciation et de revendication. Celle-ci se voit substituée, dans les romans les plus récents, par une réflexion sur le sens de la vie et de la mort, un existentialisme profond, qui traduit le mal de vivre des personnages dans un monde de plus en plus violent.

5.1. La recherche de la beauté

Dans la *La Belle Bête*, le corps apparaît de manière dualiste : il incarne exclusivement la laideur ou la beauté.¹⁶⁰ Pour Louise, la splendeur de son fils est un motif d'orgueil. Au contraire, la laideur d'Isabelle-Maire devient une menace pour son idéal d'un univers de perfection physique. Il n'y a pas de description exhaustive de la physionomie des personnages: celle-ci est surtout évoquée à travers des adjectifs et des comparaisons qui éveillent l'image d'une grande beauté ou d'une laideur totale. La perfection physique de Patrice est suggérée par son visage «éblouissant» (BB 11), son corps «nu, splendide» (BB 18), ses «larges yeux verts» (BB 12). Par contre, le physique d'Isabelle-Marie est repoussant, et l'évocation de celui-ci souligne avant tout la déformation de son corps : elle a «le visage dur» (BB 11), «les yeux noirs, mauvais [...] le teint comme une peau qui crie» (BB 59), le «dos courbatu» (BB 18), et «une de ses chevilles, [est] plus mince que l'autre de naissance» (BB 47).

Cette conception dualiste du corps renvoie le lecteur aux associations classiques, platoniciennes, qui considéraient l'apparence extérieure comme un reflet de l'âme. Traditionnellement, la beauté était une image de la bonté intérieure, alors que la laideur manifestait la perfidie interne de l'être. Cette distinction est contestée dans ce roman, où tous les personnages, beaux ou laids, présentent des sentiments nobles puis criminels. Patrice, comparé à Adonis, ne possède aucune capacité intellectuelle et il devient même un assassin. Isabelle-Marie est rusée. Elle devient méchante et destructrice le long de l'histoire.

Pourtant, le narrateur prévient le lecteur: «Si, simplement, Louise, eût osé aimer sa fille, Isabelle-Marie eût grandi sans méchanceté. Elle était devenue cynique en refoulant la passion qui la sous-tendait. La perversité était, chez elle, une seconde nature» (BB 75-76). L'aspect physique ne détermine pas la réalité intérieure de

¹⁶⁰ La représentation du corps dans *La Belle Bête*, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange* a été analysée dans l'article suivant : Pich, Eva. «La présence du corps dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais», in APFUE (ed.) *Texte, Genre, Discours*. Sous presse.

l'être : c'est notamment le manque d'affection qui pousse celui-ci à la cruauté et à la violence.

Le caractère superficiel de Louise est mis en valeur par l'image de la poupée : « A quarante ans, Louise était encore une poupée, vide, soucieuse à l'excès de son corps, de sa minceur » (BB 24). Pourtant, le corps n'est pas un élément immuable, et ses propriétés souffrent des transformations profondes, causées par les ravages du passage du temps, de la maladie et de la violence. Patrice, privé de nourriture, devient « défiguré. Il avait les yeux cernés et les lèvres mauves » (BB 27). Plus tard, l'eau bouillante détruit complètement son visage. Pareillement, Louise, qui se caractérisait autrefois par sa grande beauté, souffre la décomposition progressive de son propre corps, ravagé par la vieillesse et le cancer. La maladie conditionne cette figure romanesque. Elle est comme le souligne Gervais-Zaninger :

[...] ce qui advient (ou est advenu) au personnage, modifiant un équilibre initial et jouant un rôle catalysateur [...] Accident majeur de la vie, elle joue le rôle d'une péripétie et constitue l'un des traits différentiels du personnage.¹⁶¹

Louise tente de préserver son aspect physique à travers le maquillage et les ornements: « Elle se couvrait de bijoux, car il fallait beaucoup de bijoux et beaucoup de fard pour cacher la couleuvre qui rampait sur sa joue. Le poignet fin était toujours très orné, comme le cou dont le collier cachait des rides » (BB 96). La souffrance physique accompagne cette corrosion extérieure : « Dans sa chambre, elle s'abandonnait à la douleur, se débattait comme une brûlée dans son lit et traversait péniblement des nuits où elle souffrait trop pour dormir » (BB 126).

Elle trouve dans Lanz, son nouveau mari, un dernier miroir qui alimente encore sa vanité. Le regard de cet homme représente la voix patriarcale de cette société qui juge l'apparence des femmes en conditionnant leur destin. En ce sens, on constate avec Pierre Bourdieu que le corps de la femme et sa beauté sont utilisés en tant que « forme de complaisance à l'égard des attentes masculines » qui agrandissent alors l'ego féminin.¹⁶² Sans beauté, la femme est dénuée de valeur selon les préjugés

¹⁶¹ Gervais-Zaninger, Marie-Annick. « Pour une sémiologie du corps malade », dans Labesse J. (ed.) *Analyses et Réflexions Sur le Corps*. Vol II. Ouvrage Collectif. Paris, Edition Marketing, 1992, p 38.

¹⁶² Bourdieu, Pierre. *La Domination Masculine*, Paris, Editions du Seuil, 1998, p. 73

sociaux. Ce roman souligne les contradictions d'une société qui cultive le mythe de la beauté de la femme, un mythe qui est encore de nos jours extrêmement actuel.¹⁶³

Comme le signale Paul Mathis :

Séduire, plaire, gouverner, instaurer un rapport à l'autre où l'image de soi prend plus de place que le corps propre, réel ; c'est donner au monde un masque, pour tenir le corps à distance, et lui préférer une représentation, qui peut être celle du corps mort.¹⁶⁴

L'importance accordée à l'aspect physique est vaine, et le maquillage et les bijoux utilisés par Louise pour masquer l'état de son corps mettent en relief l'hypocrisie sociale dont les valeurs sont marquées par un idéal d'éternelle beauté qui est impossible à atteindre. Le corps se transforme alors en une prison, qui contraint les personnages à vivre dans la conscience de cette détérioration.

Toutefois, la recherche de la beauté n'est pas exclusive du genre féminin : Lanz et Patrice témoignent d'une préoccupation exacerbée pour leur apparence extérieure.¹⁶⁵ La mort de Lanz, ce dandy « bien taillé dans sa chair d'homme » (BB 32), met en valeur la vanité des personnages. En effet, tout ce qui constituait l'élégance de cet époux disparaît au moment de son agonie finale :

[...] le ruisseau emporta la canne d'or comme un colifichet de fête passée [...] Il vit aussi, d'un œil indifférent, la perruque de Lanz qui quittait son crâne [...] Lanz se décomposait avant de mourir [...] Lanz dormait, le cœur ouvert. (BB 100-101)

Tous les symboles de sa splendeur, la canne, la perruque, le quittent au moment de la mort, et ce personnage, « qui n'avait pour dieu que ses habits, ses femmes, les bijoux de Louise et la canne d'or » (BB 100) ne devient, en quelques instants qu'un être en décomposition.

¹⁶³ L'importance du mythe de la beauté féminine dans notre société actuelle a été largement étudiée dans les études de Naomi Wolf et de Jean-François Amadiou, citées dans la bibliographie.

¹⁶⁴ Mathis, Paul. *Le corps et l'écrit*. Paris, Aubier Montaigne, 1981, p. 5

¹⁶⁵ Jean Fouchereaux a bien remarqué le traitement similaire du thème de la beauté qui apparaît dans les romans de Blais et de Colette : le narcissisme des figures romanesques, et notamment de Patrice, le motif du miroir, la détérioration du corps, la tentative des personnages d'atteindre leur beauté perdue (« Archétypes Féminins chez Colette et Marie-Claire Blais », *Québec Français*, n°64, décembre 1986)

Dans *Un Joulonais sa Joulonie*, Mimi cherche à s'embellir à travers le fard. Il est intéressant d'observer jusqu'à quel point le mythe de la beauté féminine a été intégré dans l'univers des travestis qui nous est présenté, et comment il provoque des rivalités considérables. C'est la notion de beauté et notamment l'idée d'une possible dégradation de celle-ci à travers la vieillesse, qui est à l'origine de la dispute entre Mimi et Yvonne :

- Je t'ai déjà dit de virer ailleurs, dit Yvonne d'une voix qu'était à la mue mais qui sentait fort l'homme quand même car Yvonne avait d'la barbe qui pointait sous l'fard rose et des touffes d'herbage noir dans sa guimpe en gondole qu'effleurait quasiment la gueule de Mimi, t'aurais dit une proue de navire, et l'Yvonne froufroulait en mégère sa peau d'lièvre dans l'cou et geignait :
- Un jour toi aussi tu vieilliras, Mimi, la jeunesse, et dans ton cas, espèce de putine, ce sera vite fait, tiens. Je te donne pas plus de quatre ans pour que ton pied léger se rouille, fumier de fille, va! [...] (JJ 120)

L'ambivalence du corps du travesti, mi-homme, mi-femme, qui amène la description grotesque d'Yvonne, se double de la problématique de la vieillesse, qui vient intensifier la menace qui pèse sur la beauté corporelle.

La beauté est ce qui permet à Mimi de participer dans les spectacles du Dear Boy : il s'agit d'un élément déterminant pour attirer les spectateurs. Pareillement, dans *Une Liaison Parisienne*, la beauté du corps apparaît comme étant l'un des facteurs qui contribue à l'amour de celui qui regarde :

Antoine d'Argenti devait consacrer beaucoup de temps aux préparations de la conquête de l'amour pour posséder une telle allure ! [...] tout son être semblait annoncer : « Je me prépare pour la Beauté. » Et Mathieu qui avait pu admirer, encore une fois par l'illusion trompeuse des photographies, la beauté des adolescents qu'Antoine aimait, commençait à comprendre que même un homme raisonnable comme M. d'Argenti fût pris de vertige devant un visage. Comment lui, Mathieu Lelièvre, avait-il pu traverser plusieurs époques de sa vie déjà sans avoir remarqué que cela existait, la *Beauté* ? (LP 49)¹⁶⁶

¹⁶⁶ C'est nous qui soulignons.

L'utilisation de la majuscule met en relief l'importance de ce concept, et le transforme en une notion essentielle. Les relations mondaines semblent être gouvernées par des échanges narcissiques dans lesquels la beauté est primordiale. Comme c'était le cas pour Louise dans *La Belle Bête*, la beauté permet à Mme d'Argenti de séduire l'autre afin d'assurer sa propre identité :

[...] admirant son propre reflet éclatant dans les glaces fanées, elle, qui, en ces lieux empreints d'une poussière et d'un ennui éternels, triomphait de voir mourir tant de choses quand elle était toujours là, remplaçant de sa petite main ses cheveux que le coiffeur avait gracieusement mis en place le matin. Était-elle accompagnée d'un jeune homme au regard ardent, « même s'il était vraiment un peu bête », que l'apparition de sa personne en ce miroir lui semblait doublement flatteuse et riche de promesses. (LP 121)

Les hommes aussi sont marqués par leur apparence, ce qui est notamment mis en valeur à travers les vêtements, ces costumes qui poussent Yvonne à s'exclamer : « Oh ! Étienne que vous êtes beau ce soir ! » (LP 57).

Pourtant, comme dans les romans précédents, la beauté est fragile et elle se détériore avec le temps. Antoine, qui a les « yeux cernés » (LP 98), est le personnage d'*Une Liaison Parisienne* qui souffre le plus à cause de cette détérioration. Face à la splendeur de sa sœur, il sent qu'il « grisonne seul » (LP 115). Son amour envers les enfants, surtout, témoigne d'une recherche de la beauté authentique, qui se trouve dans une jeunesse qui n'a pas encore été touchée par la dégradation du temps, dans « ce petit masque ascétique, purifié parfois jusqu'à la transparence et qui jamais ne reviendra plus, qu'est le visage du jeune garçon » (LP 49).

Le déclin de l'amour transforme aussi la beauté de l'autre pour celui qui regarde. M. d'Argenti, qui admirait le physique d'Ashmed, commence à se demander si celui-ci n'a pas « la joue un peu large ? L'œil trop farouche, la hanche un peu lourde ? » (LP 105). Pareillement, Mathieu, en contemplant Yvonne, découvre qu'elle a « une hanche brunie chaque jour un peu plus large » (LP 85). Pourtant, la vieillesse ou le regard changeant de l'autre, ne sont pas les seuls facteurs qui contribuent à une perception enlaidie du corps, et surtout, à sa dégradation. La maladie, et la brutalité de l'homme, se révèlent être féroces.

5.2. La maladie, la mort et la misère

Si la difformité, la maladie et la mort sont déjà évoquées dans *La Belle Bête*, elles deviennent omniprésentes dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, et *Manuscrits de Pauline Archange*, où le corps est décrit dans sa réalité la plus crue. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, Jean Le Maigre est d'une « laideur charmante » (SVE 121), tout comme sa sœur, qui a le corps « enlaidi » (SVE 101), « chétif » (SVE 114) et « desséché comme une tige morte » (SVE 35). Le Septième est même comparé à un « monstre aux cheveux hérissés » (SVE 66). La laideur n'est plus l'exception qui menace le monde idéal de Louise, comme dans *La Belle Bête*. Au contraire, elle est devenue un trait commun des personnages.

Certains aspects du corps renvoient davantage à leur état maladif: beaucoup de personnages d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* sont pâles, Léopold est « squelettique » (SVE 69), et le nom même de Jean Le Maigre met en relief sa situation. Les éternuements, les rhumes, les pneumonies, la méningite, la tuberculose, menacent les figures romanesques. La pauvreté et le caractère insalubre de l'entourage se voient reflétés dans le corps des personnages. Les vêtements qu'ils portent sont souvent sales et « en lambeaux » (SVE 18). Jean Le Maigre se mouche constamment avec ses habits : « Mouchez-vous donc un peu, Jean Le Maigre, ça coule comme de l'eau d'érable [...] Pas sur votre manche, dit M. le Curé. Avec ce mouchoir ! » (SVE 57). De même, la chemise du Septième « sent horriblement mauvais » (SVE 45) et les frères aînés n'enlevaient leurs chaussettes de laine « que tous les six mois » (SVE 71).

Les vêtements, mais aussi le corps lui-même apparaissent dans toute leur saleté. Jean Le Maigre a les « ongles noircis de boue » (SVE 18) et « la tête pleine de poux » (SVE 19), et Le Septième a « les pieds sales » (SVE 40). C'est d'ailleurs du corps qu'émanent les nombreux crachats, les mucosités, l'urine qui tombe sur la neige, les vomissures qui s'étalent sur le mur et dans le berceau, et les baves des enfants qui coulent partout. L'auteure refuse de passer sous silence les différentes manifestations du corps, qui ont été souvent considérées comme un tabou dans la tradition littéraire. Dans ces deux textes, le corps est décrit dans sa réalité la plus

brutale : sa saleté, sa maladie, sa putréfaction, sont évoquées constamment, et soulignent la menace naturelle qui pèse sur le genre humain. Dès le début d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, Jean Le Maigre est marqué par la tuberculose, qui l'empêche de travailler. Son père affirme: « on ne peut rien faire avec Jean Le Maigre. Il a un poumon pourri ! » (SVE 16). L'utilisation du terme « pourri », traduit parfaitement la décrépitude à laquelle est soumis le corps de cet enfant. Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, Julia Poire est le personnage qui personnifie le mieux la corrosion de l'organisme. Son corps est « osseux », et « si décharné qu'on avait l'impression que ses poumons se promenaient dehors à découvert » (MPA 25).

Dans ce roman, les personnages sont caractérisés par leur lividité, et leur regard fiévreux. Leur pâleur est même assimilée à « des fruits verts » (MPA 14), à « des cadavres » et « de la cire » (MPA 46). La couleur verte, la blancheur, la maigreur et l'image des joues creuses deviennent une constante dans cette dernière œuvre. Le dualisme laideur/beauté qui caractérisait les personnages de *La Belle Bête* disparaît dans ces romans et se voit remplacé par une autre dichotomie, santé/maladie.

La description du monde rural présentée dans cette deuxième œuvre, souligne la présence de personnages forts, gros, qui ont une image robuste et dure (MPA 45). Face à ces figures romanesques apparaissent celles qui sont marquées par la maladie :

Jacob ne franchirait jamais le seuil de sa délivrance. Il faisait partie, au cœur même de sa famille, de la caste avilie des 'infirmes', tristement entouré d'un jeune frère épileptique, d'une sœur sourde et muette, d'une tante souffrant comme lui de la paralysie d'une main, d'une touchante torsion du dos qui les inclinait tous les deux vers la terre [...] Jacob avait aussi parmi ses frères et sœurs accidentés de naissance 'un petit frère bleu', comme on l'appelait, n'osant pas accorder un prénom gracieux à une larve qui n'était que laideur. (MPA 46)

Les descriptions du corps ne se limitent plus, comme dans *La Belle Bête*, à de simples adjectifs évoquant une image abstraite. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange*, les descriptions sont courtes, mais tous les éléments du récit contribuent à présenter le physique des personnages de

manière réaliste, en soulignant notamment ses états les plus sordides. L'être infirme devient alors l'objet du mépris des autres :

[...] il me semblait que d'autres familles s'arrêtaient pour nous regarder, nous qui avons l'air au bord du cercueil [...] et que l'on nous jugeait sur notre pâleur émaciée, comme des agonisants qu'il eût été préférable d'ensevelir tout de suite, afin de ne pas contaminer les autres qui jouissaient encore de leur santé. C'est ainsi que ma mère, trop fière pour se résigner à cette image honteuse, me reprochait amèrement les signes de sa maladie qu'elle retrouvait en moi, me réveillant même la nuit pour me faire manger des céréales que je rejetais ensuite sur les draps. (MPA 24)

Les différents décès qui se produisent dans ces deux romans mettent en relief le caractère sombre de l'univers des personnages et la menace constante qui pèse sur le corps de ces individus soumis à la maladie et à la misère. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, le décès d'un enfant permet même de laisser de la place au nouveau né suivant :

Mais, heureusement, Pivoine était mort la veille et *me cédait la place*, très gentiment [...] Pivoine retourna à la terre sans se plaindre et moi j'en sortis en *criant*. Mais non seulement *je criais*, mais *ma mère criait* elle aussi de douleur, et pour recouvrir *nos cris*, *mon père égorgeait* joyeusement un cochon dans l'étable ! Quelle journée ! *Le sang* coulait en abondance, et dans sa petite boîte noire sous la terre, Pivoine (Joseph-Aimé) dormait paisiblement et ne se souvenait plus de nous. (SVE 64)¹⁶⁷

Le texte souligne l'association entre la nouvelle naissance, la souffrance de la mère, et le festin qui succède à la mort, à travers l'image extrêmement significative des cris qui s'unissent. La douleur suggérée par la multitude de cris et par le sang définit la vie de ces corps par rapport à la mort, où l'être peut enfin trouver le repos. Comme le souligne Vincent Nadeau, « la mort est dans ce monde comme dans son élément le plus familier ; elle y devient, en vertu d'on ne sait quel pacte

¹⁶⁷ C'est nous qui soulignons.

indestructible et monstrueux, un des événements presque banals de la vie quotidienne ». ¹⁶⁸

Dans *Un Joulonais sa Joulonie* et *Une Liaison Parisienne* nous retrouvons la dichotomie corps sain vs. corps malade et la présence du corps sale, qui s'oppose au soin que de nombreux personnages prennent de leur physique. Ti-Pit se rase et se lave, tout comme Ti-Paul, qui passe beaucoup de temps sous la douche. Mme d'Argenti aime prendre des bains et aller chez le coiffeur. Face à cela, apparaît la saleté du corps humain, et notamment celle qui caractérise les fils d'Yvonne d'Argenti. Dans *Un Joulonais sa Joulonie*, le père Vincent porte toujours un « chandail un peu huileux de sueur » (JJ 66). L'évocation réitérée dans le texte du lavage du linge fait aussi allusion à cette saleté corporelle qui cherche à être évitée. Laurence lavait autrefois le linge des prisonniers; la Mère Fontaine lave et repasse les vêtements de ses pensionnaires. Elle achète même une lotion pour Ti-Pit :

Je vous ai acheté de la « lotion de corps » Monsieur Ti-Pit, avec ça, c'est la fin des BO odors comme on dit, vous voulez que je vous la passe sous la chemise ?

- Vous trouvez donc que je pue asteur ?

- Non, mais vous sentez fort [...] (JJ 170)

Cette saleté corporelle contribue, dans ce texte, à créer un certain humour, tout en présentant le corps dans sa forme la plus grotesque.

Comme dans les romans précédents de nombreux personnages sont marqués par des maladies comme le cancer, la scarlatine, la pneumonie. Papillon « toussotait à cause de l'asthme » (JJ 15). Baptiste a la « crachotte rouge à cause du spotting » (JJ 33). Ti-Pit veut travailler dans l'infirmerie mais il n'y a plus d'emploi car on ne lave plus les mourants :

- Alors qui c'est qui les lave, les moribonds ?

- Ils meurent, Monsieur. Que voulez-vous, sales, ils meurent plus vite ! (JJ 62)

Dans cette société, l'homme n'est significatif que lorsqu'il peut être utile. Le père Baptiste est renvoyé avant l'heure à cause de ses poumons : « l'Baptiste a perdu sa

¹⁶⁸ Nadeau, Vincent. *Marie-Claire Blais: le noir et le tendre, étude d'Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, suivie d'une bibliographie critique. op. cit., p. 35

job rapport qu'y était plus bon à rien » (JJ 30). Cette indifférence sociale face à la souffrance et à l'agonie d'autrui est incarnée dans le roman par le personnage du conducteur de l'ambulance, avec lequel doit travailler Ti-Pit :

[...] t'aurais dit que ce gars-là promenait une gang de gentilhommes dans un fiacre tellement y était pas soucieux pour les mortels [...] pendant l'lunchtime y lisait des comics, t'avais pas avalé ton cheeseburger que la cloche nous râlait de partir ailleurs : « Hé, fiston, mange donc d'abord, on ira après... J'ai pas fini mon comic ! (JJ. 143-144)

Son détachement face à la mort des autres est mis en valeur par les nombreuses répliques qui lui sont attribuées. Ce personnage souligne le caractère inéluctable de la mort, qui est commune à tous les hommes quelles que soient leurs origines :

Toujours le sang, ça change pas. Y a en plus l'même guignol humain qui passe, tiens ! L'Monsieur qui va au bal, quasiment en habit à queue et la dame sûre d'elle et quand on la cueille ben écrasée sur la chaussée, elle a encore dans sa main gantée l'petit sac du soir ; l'homme lui, des fois, y est pas même égratigné, y est seulement plus blanc que normal, et les yeux sont ouverts comme s'y comptait les étoiles à la romantique [...] mais là t'as toutes les classes d'la société, c'est rien qu'un même maudit chïar, c'est mélangé pour une fois ! (JJ 144)

Le travail de Ti-Pit dans l'ambulance permet d'introduire dans le texte la fragilité des êtres humains. La vanité et la richesse sont éphémères, et la mort hante toute la condition humaine. Si certaines parties du corps, ou certaines maladies ont, comme nous l'avons vu, une portée humoristique, les images de la souffrance des personnages et de l'aspect macabre de la mort apparaissent dans toute leur crudité, bien qu'elles soient parfois présentées à travers un apparent détachement et le vocabulaire particulier des Joualonnais.

La détérioration du corps devient aussi fondamentale dans *Une Liaison Parisienne*. Dans ce roman, la vanité de certains personnages se voit confrontée à la réalité corporelle, qui est non seulement la proie de la vieillesse mais aussi de la mort. Les turbulences de l'avion mettent en question la frivolité des figures

romanesques et font imaginer à Mathieu le sort macabre de leurs corps, s'il y avait eu un accident :

Ainsi, si l'avion avait poursuivi sa chute, cette centaine d'hommes et de femmes auraient naufragé en plein ciel dans les milles éclats d'une putréfaction instantanée, peu retentissante malgré leurs cris d'impuissance, entraînant avec eux leur cargaison de tapis de perles [...] Mathieu Lelièvre verrait [...] aussi parmi ces ruines d'un désastre pompéen figé dans le ciel, les formes calcinées sur place, avec tout leur élan vers l'avenir, de M. d'Argenti et d'Ashmed [...]
(LP 101)

D'autre part, les maladies de l'élite mettent en évidence l'abondance de leurs repas. Mme Colombe souffre de « la constipation, la migraine, l'indigestion » (LP 66). Si les éléments corporels sont utilisés avec des fins parodiques pour caractériser l'élite parisienne et la naïveté de Mathieu, la réalité dure et tragique du corps des campagnards et des gens humbles est mise en relief sans aucune portée humoristique. Ainsi, le visage d'un des pêcheurs porte « les cicatrices de son métier, la marque du gelet du vent dans les plis de sa peau brune » (LP 161). La fièvre et la maladie sont extrêmement présentes dans la famille paysanne au sein de laquelle est accueilli Mathieu : l'un des enfants a mal aux oreilles, et l'oncle Jean-Marie est mourant: « Ils l'ont ouvert, tu sais bien, à l'hôpital, rien à faire, tout l'intérieur était pourri... (LP 162). Comme nous pouvons le constater, l'évocation des éléments corporels et notamment de la maladie est présentée de manière très différente et avec une intention complètement autre dans la description de l'élite parisienne, et dans celle de ces personnages humbles.

Le personnage de la grand-mère bretonne, malgré toute sa vitalité, a « le dos incliné, son poignet mince rougi par le froid » (LP 171). La mère de Lucien, encore jeune, a des « varices », les « jambes brisées », et a été minée par les accouchements successifs et par tout son travail dans la ferme (LP 170). Les femmes campagnardes qui sont évoquées dans ce texte, ne sont pas sans rappeler la mère et la grand-mère d'*Une Saison dans la vie d'Emmanuel*. Face à la vigueur de Mémé, la mère semble aussi ici beaucoup plus fragile.

La détérioration du corps est universelle, et atteint riches et pauvres. Le corps peut subir des menaces naturelles, mais également humaines : dans les différents romans il devient la cible directe de la brutalité de l'homme.

5.3. Le corps brutalisé

Le passage du temps et la maladie ne sont pas les seuls qui dégradent le corps: le travail constant, les accidents, la violence de l'homme et celle des différentes institutions de l'ordre s'avèrent être beaucoup plus cruels. On remarque déjà dans *La Belle Bête*, jusqu'à quel point la violence des personnages devient plus dangereuse que le cancer qui ravage la joue de Louise. Isabelle-Marie prive son frère de nourriture, puis pousse le visage de celui-ci dans le bassin d'eau bouillante. Plus tard, elle brûle les terres de sa mère, et la laisse mourir dans les flammes. Patrice assassine son beau-père, qui l'avait auparavant frappé avec un fouet.

Tous les personnages présentent, à certains moments, un caractère sauvage, et une violence profonde. Les membres du corps deviennent des armes qui menacent l'autre. Les ongles, les dents, sont des lames susceptibles de ravager le corps : « La main serrait l'épaule frêle. Les ongles pénétraient. Tout le mépris de Louise pour sa fille giclait comme du pus au bout des ongles » (BB 76). La violence qui apparaît dans ce roman, trouve ses raisons d'être dans un déchirement profond des personnages. Leur souffrance et notamment leur jalousie les renvoie à un état de rage primitive qui les pousse à commettre des crimes inhumains.

Cette violence caractérise également les personnages des deux autres romans. Pourtant, dans ces œuvres postérieures, elle ne répond pas à des raisons instinctives, mais surtout à un système social basé sur la brutalité. Le corps est miné par le constant travail que ces personnages, pauvres, doivent réaliser. La mère d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* est caractérisée par son travail dans la ferme, et par ses accouchements successifs. Elle a les « épaules courbées » (SVE 12), le « front toujours humide » (SVE 68). Le sommeil des figures romanesques témoigne de leur fatigue après une journée de labeur dans les champs. Pareillement, le père de *Manuscrits de Pauline Archange* travaille « jour et nuit, [il] travaille même le dimanche » (MPA 30), et il revient « las et affamé après ses journées à l'usine » (MPA 68). La fatigue et la maigreur sont deux conséquences de ce travail prolongé qui fait vieillir plus vite ce personnage :

Mon père travaillait tout le jour à l'usine, étudiait le soir, travaillait à réparer les routes, pendant la nuit, étonné pourtant « de se sentir comme un homme fini avant l'âge de quarante ans », il maigrissait, perdait les cheveux, mais comparait sans cesse son confort présent à l'incertitude du passé dans les champs de son père. (MPA 78)

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, Pomme est le personnage qui exemplifie le mieux la menace que le travail peut supposer pour le corps de l'individu: dans la manufacture, une machine lui coupe trois doigts. La «lame insensible [...] continu[e] de tailler des semelles », impassible (SVE 161). Les hommes aussi, poursuivent leur travail, sous les ordres du directeur. Même l'enfant ayant subi l'accident doit, comme les machines, continuer à travailler. Seulement lors de l'arrêt du bruit ils perçoivent Pomme, évanoui :

Mais soudain le bruit cessa. *On n'entendit* que la respiration de Pomme, sur le plancher. *On n'entendit* que le battement de son cœur dans la machine arrêtée. Quel ennui, dit le directeur, appelez vite le médecin. Une journée perdue, dit le secrétaire à la cravate blanche, permettez-moi de me laver les mains. (SVE 161)¹⁶⁹

La répétition du verbe de perception souligne bien que c'est grâce à l'arrêt de la machine, et de sa sonorité, que les autres personnages prennent conscience de l'état de l'enfant. Face à l'humanité suggérée par le battement du cœur de Pomme, le pronom indéfini met en relief l'aliénation du groupe. Les travailleurs ne sont plus des personnes, mais des membres inconnus d'un ensemble, qui suit toujours des ordres sans les questionner. L'accident de Pomme n'est ressenti qu'en tant que perte économique. La passivité et le manque de solidarité qu'ils montrent met en question les valeurs suivies dans cette société conditionnée par l'argent.

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, les accidents provoquent également la destruction du corps et même parfois la mort de l'individu. Jacob affirme que son père a une jambe de bois, étant donné qu'il « a coupé sa vraie jambe dans la machine aux grains » (MPA 50). Séraphine est « broyée sous les roues de l'un de ces autobus aveugles » (MPA 38). Le motif du renversement revient dans la plupart des romans.

¹⁶⁹ C'est nous qui soulignons.

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, la famille trouve « le petit crâne sanglant d'Olive écrasée sous la charrue » (SVE 68), dans *Le Sourde dans la Ville* c'est le chat qui est menacé par les voitures lorsqu'il traverse les rues. *Visions d'Anna* évoque, comme nous l'avons vu, le danger que supposent les voitures pour les chiens et les *drifters*.

La violence infligée par les êtres humains eux-mêmes est aussi féroce. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, le corps du Septième se voit brutalisé par « les coups de ses frères aînés », et par les coups de son père, qui « enlevait sa ceinture » et le giflait avec elle sur ses fesses (SVE 22). Pareillement, Jean le Maigre songe à « ces marques brûlantes sur son corps, à tant de coups reçus en silence » (SVE 23). Le champ lexical de la violence est très présent dans cette œuvre, et il est associé à celui du corps. Celui-ci est susceptible d'être « griff[é] » (SVE 9), « noy[é] » (SVE 10), « gifl[é] » (SVE 13), « pendu » (SVE 69), « tortur[é] » et « coup[é] » (SVE 87), « tord[u] », « poignard[é] », « battu jusqu'à l'os » (SVE 89), « tranch[é] » (SVE 90), « viol[é] » (SVE 126), « maltraité » (SVE 129), « ouvert, cousu et recousu » (SVE 151). La couleur rouge de la chair frappée, la sensation de brûlure, et le sang qui jaillit du corps sont souvent les marques de cette violence aiguë qui est soulignée dans l'histoire ou dans les rêves des personnages. L'Autre se transforme alors en un bourreau menaçant.

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, la violence des hommes est aussi la cause principale de la brutalité dont souffre le corps. Les enfants, surtout, sont les victimes des coups des adultes : Pauline, Jacob, Huguette, Louissette sont habitués à souffrir la férocité de leurs parents ou professeurs, qui justifient cette brutalité au nom de l'éducation et de la religion :

- Souvenez-vous, parents, éducateurs, disait M. le Curé dans ses sermons, l'enfant qui est puni ne souffre pas, nous seuls devons punir pour le bien des âmes, nous seuls connaissons des douleurs dignes d'Abraham sacrifiant son fils... (MPA 67-68).

Cette brutalité semble être plus forte dans le monde rural, où les excès de violence du père de Jacob seraient condamnés même par le curé. Cette constatation est soulignée par la femme de ce personnage, qui ne cesse de répéter : « Qu'est-ce qu'y

dirait m'sieur le curé s'y vous voyait ! » (MPA 50). Le père de Jacob présente une violence sans bornes : il frappe violemment ses enfants, et même Pauline, qu'il doit conduire ensuite à l'hôpital. Le verbe « battre » est répété de nombreuses fois dans les pages qui évoquent la vie de cette famille campagnarde. Pour Jacob les coups que son père inflige à son corps sont extrêmement familiers : « Jacob vivait si bas dans l'échelle familiale qu'il en était arrivé peu à peu à entendre siffler le fouet contre ses os 'comme un petit bruit d'vent sec dans les arbres' » (MPA 47). La tyrannie des différentes institutions de l'ordre, notamment la famille, l'école et l'Église, se perçoit surtout à travers des images corporelles. Marie-Claire Blais montre jusqu'à quel point les structures sociales fomentent la brutalité et elle souligne la nécessité de changements profonds.

D'une manière similaire, dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, le physique humain est frappé par les forces de l'autorité. Cette violence est mise en valeur constamment dans les rêves de Ti-Pit:

[...] j'pensais au rêve que j'avais eu la nuitte passée, c'était un vieux copain, mort depuis longtemps, mais y m'revenait, j'me souviens même pas son nom mais c'était un gars qui avait essayé de s'évader et *on* lui avait cassé les vertèbres, attrapé quelque coin dans l'champ, jamais eu de ses nouvelles, mais la nuitte dernière y m'arrive tout sanglant [...] sa tête est tout ouverte par en haut comme une boîte, c'est que du sang qui en sort et y a comme tout le corps dessiné avec du rouge [...] (JJ 12)¹⁷⁰

L'impossibilité de nommer cette figure dont il rêve la rend universelle. La déconstruction du corps par la brutalité se fait évidente, et réduit celui-ci à un objet inanimé, une « boîte », qui témoigne du peu de considération que « on » a de la condition humaine. Le pronom fait référence aux gardes de la prison mais, par son caractère d'indéfini, il rend également coupable tout le reste de la société. Cette déconstruction grotesque du corps par la violence de l'Autre est également soulignée lorsque des coups de fusil sont tirés sur la foule lors des manifestations :

¹⁷⁰ C'est nous qui soulignons.

T'aurais dit que des centaines dans la foule paisible et tout surpris avaient eu le baiser de la matraque et ça se touchait l'front, les yeux, les oreilles, le nez, pour voir si le puzzle tenait toujours. (JJ 261)

Dans les romans de Marie-Claire Blais des années 60 et 70, la représentation du corps permet de dénoncer la brutalité qui est encouragée par certaines institutions et qui est présente, d'une manière exacerbée, dans la société. Les romans des années 80 reprennent et développent cette thématique en l'associant à un cadre universel dans lequel le bourreau n'est plus identifiable. Les personnages s'interrogent alors sur le sens de la vie. Ils sont caractérisés par une vulnérabilité et une défaillance qui les rapproche de la figure du spectre.

5.4. Les romans de la maturité

5.4.1 La mort et le chant à la vie

Si les romans des années 60 et 70 présentent les conséquences physiques de la maladie et la mort des personnages, à partir du *Sourd dans la Ville*, les textes de Marie-Claire Blais réalisent une profonde réflexion sur le destin de l'être humain. La mort et la maladie apparaissent alors surtout comme des concepts abstraits auxquels pensent les personnages. *Le Sourd dans la ville* s'ouvre sur une citation de Rilke qui annonce la réflexion qui sera développée dans le roman :

Seigneur, donne à chacun sa propre mort,
qui soit vraiment issue de cette vie,
où il trouva l'amour, un sens et la détresse.

Car ce qui fait la mort étrange et difficile
c'est qu'elle n'est pas la fin qui nous est due,
mais l'autre, celle qui nous prend
avant que notre propre mort soit mûre en nous. (SV 9)

Ce poème oppose non seulement la vie et la mort, mais aussi deux types de mort différentes : « celle qui nous prend » et celle qui est « mûre en nous ». Cette double mort est incarnée dans *Le Sourd dans la Ville* par la dialectique maladie-suicide. Si pour Mike la mort apparaît comme une menace provoquée par une tumeur cérébrale, pour Florence elle constitue un choix, une décision ontologique.

La thématique du suicide est une constante de l'œuvre blaisienne : Isabelle-Marie, Patrice (dans *La Belle Bête*), Léopold (dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*), les protagonistes de *David Sterne*, décident de mettre fin à leurs vies. Dans ces romans, la seule alternative des personnages semble être celle de choisir la mort afin d'atteindre une certaine liberté, comme l'a également constaté Thérèse Fabi:

La tentation du suicide est très forte chez les héros blaisiens. Le spectre de l'autodestruction est sans cesse présent dans ces vies si vulnérables. Les jeunes se trouvent face à un dilemme : comme la réalité est inébranlable, il faut la détruire ou se détruire pour y échapper. [...] Parce qu'ils refusent la condition qui leur est faite, Patrice, François, Michel, Raphaël, Christopher et Jessy se suicident ; parce que les moyens de survivre avec dignité sont encore confus ou inexistants, Evans, David, Pauline et plusieurs personnages de *Le Jour est Noir* sont tiraillés entre l'envie de vivre et la hantise de mourir [...] ¹⁷¹

Si le suicide est présent dans tous ces romans, *Le Sourd dans la Ville* exploite ce thème davantage, à travers la réflexion que réalisent les personnages sur le sens de la vie. Mike retrouve dans le regard de sa petite sœur, Jojo, l'interrogation existentielle qu'il se pose : « Tu le sais, toi, pourquoi je suis née ? » (SV 14). Florence a la « nausée de vivre » (SV 27). Elle se demande, « à quoi bon, à quoi bon, et cette sensation de peur était intolérable » (SV 32).

Mike et Florence vivent dans un entre-deux. En laissant derrière-elle sa maison, Florence se sépare symboliquement du monde des vivants pour entrer à l'Hôtel des Voyageurs. Si la mort se manifeste chez elle à travers l'acte du suicide, celle-ci est vivement ressentie par le personnage bien avant cet événement ultime. Pour Florence, la mort est un acte qui est déjà annoncé en elle-même : elle a la sensation d'être « déjà morte » (SV 27). Ses mains « défuntes [...] n'étaient plus faites pour la tâche raisonnable de vivre » (SV 27). Son visage est assimilé à une « tombe » (SV 55). Elle n'est plus capable de désirer, de savourer les plaisirs de la vie. Son hermétisme est mis en évidence par la difficulté qu'elle ressent à manger et à boire, car « elle n'avait ni soif ni faim » (SV 125). Nous retrouvons cet aspect dans le personnage de Ti-Guy qui dans *Un Joualonnais sa Joualonie* affirmait : « Jamais plus faim, jamais plus soif » (JJ 149). Ti-Guy finit par se suicider, à travers une overdose.

Alors que les autres figures romanesque du *Sourd dans la Ville*, contemplant la beauté du jour et l'arrivée du printemps, Florence est juste capable de voir « le ciel gris » (SV 37) et « l'hiver, l'hiver mélancolique lourd et sans fin » (SV 42). En insistant sur le prénom de Florence, Judith essaye de mettre en valeur l'existence individuelle de ce personnage qui se considère déjà mort : « Florence, Florence, oui,

¹⁷¹ Fabi, Thérèse. *Le Monde Perturbé des jeunes dans l'œuvre de Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 121

tu existes, tu es là et je te vois » (SV 64). Comme le souligne Judith Lange, la réalité est aussi l'endroit où la vie peut s'épanouir et dont la branche de lilas qu'elle observe constitue la preuve et l'espoir :

[...] « Non, il ne faut pas mourir... » puis soudain la branche de lilas semblait le confirmer, soudain c'était plus vrai encore, il ne fallait pas mourir, et la branche de lilas fouettait la vitre, le soleil inondait la classe, le printemps, le printemps, bientôt l'été [...] (SV 26)

À travers le souvenir, Florence essaye de « ramener près d'elle tous ces fragments de sa vie qui s'échappaient » (SV 156). Il est intéressant d'observer le poids symbolique de « la lourde valise verte » (SV 30) qui l'accompagne, une valise qui contient uniquement des « lettres anciennes », « cette valise démesurément lourde qui ne contenait peut-être que des cendres » (SV 30). Le poids de la mémoire, du souvenir se perçoit clairement à travers cet objet qu'elle porte avec elle. Il « l'incline vers le sol » (SV 30) : la mémoire est à la fois ce qui la maintient en vie et ce qui la pousse vers la mort.

Si les personnages qu'elle revoit dans ses souvenirs évoquent pour elle la vie et l'amour, ceux qu'elle observe actuellement, ou qu'elle a aperçus récemment, lui rappellent les devoirs que la vie nous impose, et qui s'expriment dans la dialectique de « jouir ou souffrir » (SV 32). Ainsi, « le vieillard à la canne, la fille qui avait eu froid tout l'hiver, chacun passait devant Florence comme une sublime figure de la douleur de vivre qu'elle éprouvait » (SV 32). Pourtant, et contrairement à Florence, la jeune fille est capable de percevoir la beauté du jour et le vieillard affirme encore sa volonté de vivre en s'obstinant à marcher.

Florence est caractérisée par la peur, l'angoisse, une « sensation de vertige » (SV 45), provoquée par le fait de vivre dans un entre-deux. Pendant la plupart du texte, elle se situe dans l'escalier, à mi-chemin entre la vie et la mort. À la fin du roman, elle abandonne cet espace qui appartient au domaine du social pour monter, seule, dans sa chambre et se suicider. La mort est perçue comme un passage qui mène à un au-delà inconnu. Les images du seuil, comme la fenêtre ou l'escalier mettent en évidence cette étape de transition. À l'« Angoisse » (SV 30) ressentie par Florence, le texte oppose la « Douleur » (SV 113) de Mike. L'utilisation de majuscules pour

évoquer ces deux termes met en relief l'importance de ces deux notions dans la caractérisation de ces personnages, mais aussi dans la caractérisation de la mort elle-même. Mike et Florence semblent quitter progressivement leurs corps et aller vers un au-delà mystérieux.

Le motif de l'assoupissement, qui revient à plusieurs reprises, évoque ce départ progressif. Comme l'affirme Jankélévitch, « la méditation de la mort, si elle ne veut pas tourner en méditation sur la vie, semble n'avoir le choix qu'entre la sieste et l'angoisse »¹⁷². La mort arrive clandestinement. Elle devient « le sourd dans la ville » qui donne titre à l'œuvre :

[...] la mort était là, ce n'était plus qu'un sourd dans la ville, et lui qui était rongé, en silence, par un mal dont il ne parlait pas, eût peut-être partagé avec Florence ce désenchantement, cette lassitude [...] (SV 163)

La thématique de la mort est également présente dans *Visions d'Anna*. Si aucun des protagonistes ne meurt dans ce roman, la mort devient essentielle dans les pensées des personnages. Anna surtout témoigne d'un existentialisme flagrant:

[...] pour eux, c'était une certitude, ce mot, *avenir*, ils le prononçaient sans honte, dehors, *il fait beau et froid*, disait Alexandre, cela aussi était pour eux tous une certitude. Elle était depuis très longtemps déjà sur cette terre, quelle immensité d'instantanés incertains, *apeurés*, ce long jour sans sommeil qu'on appelait une vie [...] la vie était une chose inhabitée, inhabitable, à *quoi bon* habiter sa vie, son corps, si demain l'avenir est *interdit, tué*, Raymonde était sa mère, mais peut-être n'y avait-il aucune réalité dans ce fait si sombre d'être vivant, puisque demain, cette vie comme tant d'autres ne serait qu'une *sanglante poussière* [...] (VA 10)¹⁷³

La possibilité d'un avenir est mise en question dans ce texte où à la mort individuelle s'ajoute l'idée d'une mort universelle, d'une menace cosmique et criminelle qui anéantirait toute vie. Il s'agit d'une mort imposée du dehors (par une force inconnue ou par la cruauté des hommes eux-mêmes) et violente (comme le montrent bien les termes « interdit », « tué » et « sanglante »). Cette « agonie sociale,

¹⁷² Jankélévitch, Vladimir. *La Mort*. Paris, Flammarion Editeur, 1966, p. 36

¹⁷³ C'est nous qui soulignons.

collective » (VA 204) à laquelle pense Anna la conduit à se montrer indifférente face à la vie. Face à la certitude de la mort, Anna, comme Florence, se demande « à quoi bon habiter sa vie ».

Alors que les adultes qui l'entourent affirment souvent l'importance de vivre, pour elle il s'agit de quelque chose qui nous est imposé, qu'elle « subi[t] » : « on ne parlait que de cela, vivre, être vivant, Anna, comme les autres respirait, vivait, subissait le joug de ces actes sans jouissance » (VA 11). Elle revendique l'indifférence comme étant la meilleure manière de faire face au caractère absurde du monde. Son inertie et son détachement par rapport aux autres sont constamment associés dans le texte à une mort symbolique. Ils l'éloignent des vivants et la rapprochent davantage des morts jusqu'au point où « Anna n'était plus, ne semblait plus être de ce monde » (VA 47). Selon elle, pour son père son indifférence constitue « la preuve qu'elle n'est plus liée à l'univers, Anna est enfin morte » (VA 85). D'ailleurs, sa mère vit l'indifférence d'Anna comme s'il s'agissait d'un « deuil », car « on eût dit déjà qu'elle était absente de son corps » (VA 142). Ainsi, Anna, comme Florence, se maintient dans une position symbolique de mort en vie, dans un entre-deux choisi.

Il est intéressant de remarquer brièvement que cette thématique dans le cas de ces deux personnages est aussi étroitement associée à la perte, à l'abandon : perte du mari dans le cas de Florence et du père dans le cas d'Anna. Cet abandon intensifie le sentiment d'absurdité et le vide que ressentent ces deux figures romanesques. Si la sensation d'Anna de vivre une certaine mort est présente dans le texte, celle de Michelle est encore plus évidente :

« mais viens, qu'est-ce que tu as? » criait Anna, on l'avait appelée, Michelle vivait encore. [...] ils lui demandaient 'mais pourquoi déperis-tu de jour en jour?' elle n'avait pas la force de leur répondre [...] (VA 57)

Le vertige qui apparaît dans le sous-titre du roman (*Visions d'Anna ou le vertige*) nous renvoie à cet état d'entre-deux qui caractérise les personnages. La consommation de drogues favorise la séparation de l'âme et du corps. La voix de l'Autre réveille le personnage et le ramène de manière symbolique à la vie. C'est lorsque les autres se souviennent de son existence que le personnage revit.

Comme Florence et comme Ti-Guy, Michelle refuse de manger, et cet acte, constitue une mort symbolique. Sa vie semble se tenir plus que dans un entre-deux, dans le néant le plus complet :

[...] Michelle était immobile contre le mur, devant cette action à accomplir, cette action béante qui était la préparation de la vie, plus que la vie elle-même, elle comprenait soudain que la vie elle-même n'avait jamais eu lieu, que tous tentaient de la modeler, de la refaire à leur image, quand il n'était pas sûr, pensait-elle, qu'elle fût vraiment sortie du néant [...] (VA 90)

Dans *Visions d'Anna*, l'idée du suicide est extrêmement présente, notamment à travers Anna et Michelle qui perçoivent la mort comme une libération et comme la source du bien-être. Michelle maintient un album où elle recueille toutes les données sur les jeunes qui se sont suicidés. Cet album constitue pour elle un objet mémoriel qui tente d'empêcher l'oubli de ceux qui sont morts, leur anéantissement complet.

Si Anna et Michelle sont marquées par un certain existentialisme et par la douleur de vivre, Alexandre au contraire, revendique l'importance de la vie. Pareillement, Rita souligne la nécessité de vivre : « il fallait préférer la vie au néant » (VA 170). Malgré sa misère et la situation douloureuse qu'elle est en train de vivre, elle revendique la vie, comme Ti-Pit dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, qui utilisait cette même expression et affirmait « C'est mieux la vie que l'néant, y paraît (JJ 35). Ces deux personnages utilisent donc des expressions similaires et contredisent les pensées de Florence qui, dans *Le Sourd dans la Ville*, affirmait « on disait toujours qu'il était plus sain de vivre que de n'avoir jamais existé, mais de cela, l'âme éprise de justice n'avait aucune preuve » (SV 43).

Dans ce roman, le suicide devient un choix duquel on peut s'éloigner. D'ailleurs, bien qu'elles songent au suicide, et contrairement à Florence, Anna et Michelle revendiquent la survie. En ce sens, ces personnages, et notamment Anna rappellent la figure de Pauline Archange. En effet, contrairement à Isabelle-Marie, à Léopold ou à David Sterne, qui choisissent le suicide, Pauline veut vivre, comme le montre clairement le titre du deuxième volume, *Vivre! Vivre!*

Selon Anna, seul l'acte de survivre « méritait notre amour, notre solidarité » (VA 22). Si afin de survivre elle essaye, comme Pauline, de se détacher des autres, de se

montrer indifférente afin de neutraliser la douleur, à la fin elle rejette l'entre-deux où la pousse cette situation et choisit de revenir symboliquement à la vie, parmi les vivants : car « on choisissait sa mort, ou son retour » (VA 205). De manière similaire, Michelle qui, à l'aide des drogues, réussit à accéder à une certaine séparation du corps et de l'esprit, choisit de revenir à la vie :

[...] on peut choisir parfois de revenir dans son corps, hésiter, puis choisir la seule route familière, maintenant Michelle était de retour dans son corps, cette chose lui semblait convulsive, désemparée, mais elle disait à Anna, 'écoute, c'est moi, je te l'avais bien dit que je serais de retour », Anna ouvrit les yeux, oui, le désir, la tension d'exister était revenue dans les membres de Michelle [...] (VA 57-58)

Malgré l'indifférence dont témoigne Anna, celle-ci n'hésite pas à savourer les plaisirs que lui offre la vie :

[...] c'était cela, *drifting away*, se livrer à l'extase de l'instant, entendre les battements de son cœur, s'étonner de leur accélération, contre la terre muette, soudain pétrifiée dans sa chaleur, dans ses parfums, pour cet instant d'émotion, de vitalité qui était le sien, et qui ne reviendrait plus, ni en ce monde, ni en l'autre. (VA 51)

L'instant vécu dans toute sa plénitude est célébré dans ce passage qui n'est pas sans rappeler la scène où Mike, assis comme Anna dans le parc contre un arbre, savoure les bienfaits du printemps. Ainsi, malgré le détachement d'Anna face aux autres, elle ne ressent pas moins l'urgence de vivre et d'apprécier ces moments de paix.

Il est intéressant de remarquer l'utilisation du motif du glissement, « *drifting away* », qui revient dans *Visions d'Anna* pour évoquer la situation d'entre-deux dans laquelle se trouve le personnage, son voyage physique mais aussi spirituel. Pour Florence, la mort était un glissement progressif de l'âme qui se séparait de son corps. Dans cet extrait, cette même image est utilisée pour évoquer au contraire la joie et l'exaltation de vivre. Les sensations qu'Anna ressent lui confirment son existence :

« elle avait chaud, elle était vivante » (VA 109); « la brise de l'été caressait son front, ses cheveux, les gouttes de sueur à ses tempes, vivre, pensait Anna » (VA 117).

C'est ce monde de sensations que revendique *Soifs*. L'endroit paradisiaque où se situe l'action de ce roman met en relief la sensualité, la beauté de la vie. Il s'agit d'un espace où l'on naît, où l'on peut trouver une certaine joie de vivre. La naissance de Vincent est à l'origine d'une fête. Cet espace sensuel est aussi l'endroit où l'on meurt, un espace choisi par le mourant pour faire ses adieux au monde. Jacques revient dans l'île pour y vivre ses dernières heures. Face à la fête qui célèbre la naissance apparaît le rituel de la mort qui accompagne le malade pendant ses moments ultimes. Malgré sa maladie, Jacques affirme sa condition de vivant « car, pensait Jacques, il y avait encore de l'huile, du feu, de la lumière dans la lampe, et il en était sûr » (SF 56).

Renata, opérée d'une tumeur, veut savourer les plaisirs de la vie, comme les cigarettes ou les rapports sexuels. Elle ne peut s'empêcher de fumer, de « s'emparer de ce qui lui paraissait sa seule immortalité sur la terre, celle de tous ses plaisirs marqués par une même régénération exquise et affolante » (SF 40). Si Renata fume dans l'hôpital ce qu'elle croit qui va être sa dernière cigarette, Jacques, malgré l'état avancé de sa maladie, cherche à satisfaire ses désirs sexuels à travers la masturbation. Pour ces deux personnages, ces plaisirs constituent les bienfaits de la vie qu'ils veulent saisir lors de ces moments ultimes. Ce sont cependant des plaisirs meurtriers qui sont à la base même de leur maladie : Renata doit se faire extirper un poumon et Jacques meurt à cause du Sida. Le t-shirt de Tanjou qui présente le dessin de plusieurs squelettes dans différentes positions amoureuses devient le reflet de cette maladie et de cet « amour traversé de radiations mortelles en notre temps » (SF 91).

Comme Florence ou Anna, Renata est une figure qui se maintient constamment dans un entre-deux : elle vit mais elle demeure consciente de la mort qui l'a frôlée; elle fume mais elle sait qu'elle doit abandonner cette passion; elle a survécu à l'opération mais elle vit une période de convalescence, éloignée de sa vie réelle. Comme le souligne Roger Garoux :

S'il y a deux morts, il faut que la première soit arrêt et que la seconde soit terminus : l'arrêt est temporaire, ouverture encore possible à un nouveau départ; la seconde mort est fin définitive de tout changement [...] Dans l'entre deux,

l'individu est donc un mort vivant, un vivant menacé par la seconde mort, seule mort véritable au sens de néantisation.¹⁷⁴

Renata a également survécu à un possible naufrage lors d'une tempête. À ce moment-là, « le navire ou la voiture de la mort ne s'arrêtaient-ils pas ici pour elle, bien qu'elle n'eût aucune hâte de gravir les marches qui la conduiraient à son seuil » (SF 108). Le fait d'avoir survécu à ce naufrage entraîne aussi une perte, celle de sa relation avec Frank, qui l'abandonne. La mort symbolisée par l'abandon revient de manière similaire au moment du viol. Lorsque Renata est violée elle a l'impression que le temps s'arrête :

[...] l'aiguille du cadran vert qu'elle avait sorti de ses bagages indiquait qu'il était neuf heures, comme si elle eût été immobilisée au milieu de l'océan et que l'aiguille lui eût indiqué une heure quelconque dans l'éternité, l'heure où elle était née, l'heure où elle mourrait [...] (SF 88)

Selon Renata, c'est surtout lors de l'apparition de la soif que la mortalité de l'homme se fait évidente et que la peur apparaît. Soif réelle de celui qui ne peut pas boire, soif symbolique de celui qui est privé de certains plaisirs et des bienfaits de la vie, cette image qui évoque à la fois un besoin et un manque met en relief la menace de la mort qui hante le genre humain : « au contact de la soif, lorsqu'elle était présente dans les vies, tous les êtres vivants tremblaient, ils comprenaient combien ils étaient mortels, c'était la frayeur pour les uns et les autres » (SF 213).

Comme le souligne Bachelard, « la Mort est un voyage et le voyage est une mort ».¹⁷⁵ L'existence d'un monde au-delà de la mort implique le rituel du passage, que concrétise l'image de la porte :

[...] le mot Daleth, nous le vîmes qui se composait sous nos yeux, Daleth, un mot hébreu qui signifie porte, tu vois, on ne sait pas si cette porte est ouverte ou fermée, dit Adrien, agacé [...] il s'agit de marcher vers cette porte d'où l'on aperçoit, même de très loin, un mur qui réfléchit la lumière [...] (SF 240)

¹⁷⁴ Garoux, Roger. « Souffrance globale et entre-deux-morts », p. 53-64, dans Vion-Dury, Juliette (ed) *Entre-deux-morts*. Presses Universitaires de Limoges, 2000, p 62

¹⁷⁵ Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves*. Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 89

Van Gennep a bien montré, à travers les images du seuil et de la porte, l'importance du rite de passage qui permet l'intégration symbolique du sujet dans un monde nouveau.¹⁷⁶ Au-delà de cette porte s'étend un monde inconnu, éternel qui, dans l'imaginaire des personnages, prend la forme d'« un pays des ombres » (SF 266), d'un « salon crépusculaire où l'on va prendre son cocktail le soir, avec ses amis » (SF 265). Cet univers est à la fois étranger et familier, séduisant et menaçant.

L'âme est immortelle. Tanjou sent la présence de Jacques dans la nature qui l'entoure et dans les tableaux. La lueur que la sœur de Jacques perçoit dans les yeux de son frère, cette « étincelle de vie » (SF 79), suggère aussi cette résurrection symbolique. Suzanne est le personnage qui affirme le plus la continuation de la vie au-delà de la mort. Les sessions de spiritisme auxquelles elle assiste témoignent d'une relation encore proche et possible entre les morts et les vivants : « cette communication existerait toujours entre les vivants et les morts, disait Suzanne » (SF 238).

La vie et la mort, les maladies et les naissances, sont juxtaposées dans le texte. Même la naissance est menacée par la mort et le souffle de Vincent, marqué par une maladie qui n'a « pas de remède » (SF 112), devient le symbole de la fragilité de l'être humain. Le cimetière de l'île est d'ailleurs rempli de jeunes :

[le pasteur Jérémy] avait entendu la voix du Seigneur lui dire, dans le déferlement des vagues, sous la pluie, ouvre un mouiroir, dans l'île, mon fils, car ils n'ont pas de lieu pour rendre l'âme [...] que ferait-on de toutes ces tombes, de cet attrouplement de jeunes gens dans le cimetière des Roses [...] (SF 69)

Tout comme les plaisirs et la mort se juxtaposent et s'entrecroisent, la fête populaire et les rites funéraires se confondent :

[...] le mouiroir du pasteur Jérémy, sonnait le glas, son tintement répété dans les temples, les églises, au milieu des cris de joie, des clameurs de la fête annonçant la fin de Jacques, de Pedro, de tant de jeunes gens [...] (SF 224).

¹⁷⁶ Van Gennep, A. *Les Rites de Passage*. Paris, Mouton & Co et Maison des Sciences de l'Homme. 1969, p. 27

L'éparpillement des cendres de Jacques est d'ailleurs réalisé dans une ambiance de fête : « c'était comme l'avait souhaité Jacques, un jour de fête, avec des ballons qu'ils avaient lancé vers le ciel, une nuit à boire du champagne sur l'eau » (SF 149).

Les chansons de Samuel et Vénus évoquent la joie de vivre : *Easy, Easy Living* et *Que ma joie demeure*. Ces chants à la vie mettent en évidence, à travers des voix jeunes, une volonté de vivre l'instant présent, dans toute sa plénitude. Le roman s'achève avec la voix de Vénus, qui constitue une sorte d'imploration, une recherche d'espoir malgré l'omniprésence de la mort symbolisée par le héron blanc :

[...] Mère verrait du pavillon d'un quai le héron blanc et sa royale démarche dans les vagues [...] et Mère entendrait aussi les voix de Samuel et Vénus déchirant la nuit, lorsqu'ils chanteraient de leurs voix unies, ô que ma joie demeure, ô que ma joie demeure. (SF 271)

Soifs et les trois autres volumes qui composent la tétralogie reflètent le passage de la vie, les naissances et les morts qui se succèdent. Certains personnages, comme Jacques ou Jean-Mathieu dans *Dans La Foudre et la Lumière*, meurent. D'autres comme Vincent et plus tard Mai et Rébecca naissent. Ces quatre œuvres, à travers leur continuité, reproduisent le passage des générations, le mouvement dynamique de la vie.

5.4.2 La vulnérabilité du corps

Le Sourd dans la ville réalise une réflexion sur l'idée abstraite de la mort qui est mise en valeur dans les pensées des différents personnages. Le seul décès concret qui apparaît est celui de Florence à la fin de l'œuvre. Malgré cela, la représentation du corps, dans sa dimension charnelle, est aussi très présente. Face à la menace abstraite de la mort et face à la cruauté des drames internationaux apparaît la fragilité individuelle des personnages qui se perçoit notamment à travers la dialectique du corps faible et du fort, du corps sain et du corps malade. Les descriptions de Jojo insistent sur la vulnérabilité de ce bébé :

[Jojo a] une large tête pour un enfant, pensait Mike, une tête sur un amas de vêtements laineux car Gloria avait oublié la venue du printemps, et à l'intérieur de ce *paquet coloré* il y avait une *vie*, une *vie* qui savait marcher et courir toute seule [...] (SV 15)¹⁷⁷.

Même si sa tête est grande, on dirait que cette enfant se perd au sein de ses habits. Son corps se voit remplacé dans la description par ce « paquet coloré » de vêtements qui enferment sa « vie ». Cet extrait, en jouant avec les proportions, souligne la fragilité de ce personnage. Jojo est une « forme menue [...] incrustée dans ce monceau de vêtements et de jouets », une « forme grelottante », au « souffle délicat » (SV 118). Il est intéressant d'observer que les termes « forme », « silhouette » ou même « tache » reviennent dans le roman pour désigner le corps de certaines figures romanesques. Ceux-ci deviennent une forme au sein du paysage, comme une tache au sein d'une peinture. Florence se considère même comme étant un « point invisible » (SV 176). Le physique des personnages n'est pas minutieusement décrit : c'est surtout à travers certaines parties corporelles que le texte rend compte de la corporalité du personnage et de son état.

Si le corps est parfois évoqué à travers ce type de formules figuratives, la réalité de la chair apparaît également. Ainsi, alors que Jojo est caractérisée par sa bonne santé et notamment par le mouvement, les descriptions de Mike soulignent, au contraire, sa fragilité et son aspect maladif. Son visage est « amenuisé dans la lumière » (SV 11). Il a un « visage souffrant », un « front fébrile, [d]es lèvres entrouvertes » (SV 101). Le texte évoque sa « longue main pâle » (SV 176). À la fin du roman, son visage est « très pâle sous le bandeau blanc qui ceignait sa tête » (SV 187).

Indépendamment de leur état de santé, la pâleur est étroitement associée à la misère de certains personnages ou à leur fragilité : le texte mentionne « le pâle Charlie et ses pâles crimes » (SV 122). Les doigts de Jojo semblent « menus, et très pâles dans la lumière » (SV 109). Nous retrouvons encore une fois l'image de la lumière qui avant était associée au visage de Mike. Si celle-ci semble changer les proportions du visage de ce garçon, elle permet aussi de voir une réalité cachée. Elle

¹⁷⁷ C'est nous qui soulignons.

éclairé et accroît ce qui autrement demeurerait invisible et dévoile de cette manière la vulnérabilité des personnages.

Alors que ces figures romanesques sont caractérisées par leur fragilité, Luigi est marqué par sa force et sa santé. Le texte évoque la « dure épaule » de ce personnage, « la vigueur de sa santé » (SV 177). Pareillement, Judith a des mains « fermes et délicates à la fois » (SV 19). Elle a des « bras géants » (SV 20).

D'autre part, le corps est susceptible d'être marqué par la faim et le froid. La fille que Florence rencontre sur un banc « avait eu froid tout l'hiver » (SV 31). Tim et son chien ont « faim » (SV 22). Florence et Mike, par contre, ont du mal à manger. La maladie de Mike et le drame psychologique de Florence ont des conséquences sur le fonctionnement de leurs corps. Florence mange sans envie, Mike ne peut avaler que des jus de viande. Leurs corps ressentent aussi différemment la température. Florence éprouve un froid démesuré. Elle a les « genoux glacés » (SV 27). Mike ressent une chaleur extrême.

Pour Mike et Florence le corps devient une prison. La douleur que ressent Mike transforme son corps en « une chambre de tortures » (SV 115). Sa souffrance est parfois personnifiée et devient un élément qui utilise le corps comme un abri : « sa douleur à la tête se blottit à son tour contre lui, elle avait en lui une place chaude, secourable, lorsqu'il ne bougeait plus » (SV 85). La présence d'un médecin, le docteur Langenais, met en valeur la volonté de l'homme de maîtriser le corps humain, qui est cependant indomptable. Mike suit des traitements réguliers à l'hôpital, qui sont évoqués à travers l'image sordide des sondes : « on m'a arraché une dent, c'est mieux pour le traitement à l'hôpital de pas avoir trop de dents, y vous mettent des sondes dans la bouche » (SV 60). L'hôpital où travaille le docteur Langenais est qualifié de « Pain Center », centre de la douleur (SV 123). La présence du docteur, qui opère le matin, projette toutefois une lueur d'espoir envers certains maux du corps, susceptibles d'être guéris.

Le tremblement des figures romanesques traduit fréquemment leur désarroi. Florence « se mit à trembler, toute seule, elle se demandait pourquoi on pouvait trembler autant sans raison » (SV 37). Berthe « frissonnait de tristesse en marchant » (SV 97). La bouche de Mike est « tremblante » (SV 11). Ce personnage s'allume une cigarette « d'une main tremblante et sèche [...] cette main, pensait-il, qui ne servirait

ni à la protection ni à la consolation » (SV 68). Il est intéressant d'observer qu'alors que cette main tremblante est incapable de protéger ou de consoler l'autre (Mike essaye d'ailleurs fréquemment de protéger Jojo en posant une main sur les cheveux du bébé), les mains de Gloria et de Judith ont des effets apaisants sur ceux qu'elles touchent. Leurs mains sont associées au bien-être et à la fraîcheur qu'elles répandent : le texte évoque « la main de Gloria [qui] reposait nonchalamment sur le front de Mike » (SV 78), « le baume de fraîcheur que Gloria posait sur son front » (SV 114), « peut-être [Judith Lange] posait-elle une main fraîche sur [le] front [de l'exilé] » (SV 80). À travers l'image de la main, le roman met en parallèle ces deux personnages féminins qui procurent des soins aux autres.

Comme dans *Le Sourd dans la Ville*, le corps apparaît dans *Visions d'Anna* comme une entité fragile, susceptible d'être malade. Peter a souffert de la syphilis; Michelle a été atteinte de pneumonie, de la rougeole, les patients de Guislaine souffrent du cancer, de maladies du pancréas.

La femme d'Asbestos a du mal à nourrir ses fils, qui ne mangent qu'un hot dog par jour et quelques biscuits secs. La faim et le froid se font évidentes dans leurs corps, dans les « grêles épaules de Marc » (VA 168), dans « leurs joues creuses, ces ombres sous leurs yeux, déjà » (VA 177). Face au problème de la famine, ou de la faim des personnages pauvres, apparaît la question de l'anorexie de Michelle, ce personnage jeune, issu d'une famille bourgeoise. Le problème qui se pose pour elle est psychologique, ayant de la nourriture mais se voyant incapable de nourrir son corps. Les images du froid et de la chaleur se mélangent aussi pour mettre en valeur le malaise physique et psychologique des figures romanesques. Michelle sentait « la sueur froide contre ses os » (VA 56); « Anna grelottait, pensait-elle, elle était encore transie de froid, même si la sueur jaillissait partout de sa peau rougie par le soleil » (VA 67). Ainsi, les tourments physiques et psychologiques apparaissent dans ces romans confondus, mélangés, confrontés, et ils se voient représentés à travers le corps des personnages.

Désormais, le corps est un ensemble de cellules, déterminées par le composant génétique qui transmet un certain héritage, notamment physique, des parents aux enfants : Paul et sa mère ont la même « ligne autoritaire du nez, du menton » (VA 53) ; Peter et Anna sont tous les deux blonds, et Anna a le « front buté, comme

Raymonde » (VA 113); Pierre a le « menton pointu » de son père (VA 48). Pareillement, dans *Le Sourd dans la Ville*, Judith Lange a « des mains de chirurgien comme son père » (SV 19) et Mélanie, dans *Soifs*, trouve des ressemblances entre son fils et les grands-parents de celui-ci : « n'avait-il pas le teint brun de ses grands parents italiens » (SF 63). Dans ce troisième roman cet aspect génétique se transforme de manière symbolique pour se rapprocher d'une certaine réincarnation. Un visage contiendrait en lui toute l'histoire qui l'a précédé :

[...] nos visages ne sont pas complètement à nous, ne remontent-ils pas des ravages de temps qui nous ont précédés, des cruautés de l'histoire, un visage fermé et silencieux devient celui d'une mère, d'une tante, d'une cousine disparue [...] (SF 16)

Le corps est menacé par la maladie, mais aussi par la brutalité de l'homme. Dans *Le Sourd dans la Ville*, le corps est la victime d'une violence extrême : dans les camps, « le bourreau se penchait avec crainte vers ce cou qui ployait doucement entre ses mains » (SV 34). Les étudiants qui vont visiter ces endroits de la terreur peuvent encore voir « ces instruments qui avaient lacéré, broyé des corps adolescents, fragiles, tailladé la soie de cette chair lumineuse qui était leur main, leur bras, leur joue » (SV 35).

Lucia est violée, Mike est battu par Charlie, Dmitri a une cicatrice sur la joue qui témoigne des coups de couteau reçus. Dans *Visions d'Anna* la violence corporelle est incarnée par Peter, qui battait Raymonde autrefois. La brutalité est aussi représentée par le patron du bar, « cette masse de muscles et de bestiale candeur » (VA 22). Pourtant, c'est surtout l'homme qui héberge Rita et ses enfants qui devient dans le texte l'incarnation de la cruauté. Mère et fils sont désormais sous l'emprise du camionneur qui les héberge, qui bat l'enfant et viole la mère.

La violence infligée sur le corps va plus loin de la simple confrontation entre deux figures romanesques, pour devenir une violence imposée par une institution, une armée. Il s'agit d'une violence internationale, qui est très présente dans la pensée des personnages, et qui est même intériorisée par ceux-ci :

[...] ce spectacle de calamités auquel chacun assistait, chaque jour, à la télévision ou dans les journaux, ne se passait pas très loin de nous, mais en nous-mêmes, *la lente dégradation du monde avait commencé dans nos corps*, dans nos cerveaux, même si nous refusions de la voir ou de l'admettre, Anna se demandait, pourquoi ont-ils fait l'amour sans penser à moi, ils continuent tous de mettre des vies au monde, de nous meurtrir, de nous maltraiter [...] (VA 19)¹⁷⁸

La menace extérieure s'oppose à la fragilité corporelle de la plupart des figures de ce roman. Michelle, et des enfants comme Pierre, Marc, Sylvie, ou le petit enfant blond qu'Anna observe, sont les personnages qui incarnent le plus cette fragilité de l'être humain. Michelle semble perdue sous la masse de ses cheveux et de ses vêtements. Elle est « minuscule dans son manteau trop grand » (VA 22) ; elle est « éparse sous ses cheveux, dans son chandail, avec ses chaussettes d'hiver » (VA 104). Cette présence presque cachée ou égarée du personnage, face à tout ce qui l'enveloppe, suggère son innocence, sa vulnérabilité.

Ces images que nous trouvions déjà dans le roman précédent insistent sur la dialectique du caché et du visible, du petit et du grand. Les vêtements agissent comme une coquille symbolique, qui enferme partiellement le personnage. La coquille, une image qui selon Bachelard suggère souvent la solitude, « l'isolement de l'être replié sur soi-même »¹⁷⁹, prend aussi dans le cas de cette figure romanesque des connotations d'emprisonnement et de malaise. Michelle semble attrapée dans ses vêtements. Son désarroi est mis en évidence par les chaussettes d'hiver, qu'elle porte en été. Les habits, un possible refuge dans lequel Michelle se cache, se transforment donc aussi en un poids, en une prison. Bachelard a d'ailleurs souligné cette ambivalence de la coquille, qui évoque « la dialectique de l'être libre et de l'être enchaîné ».¹⁸⁰

La petitesse de Michelle, qui est mise en évidence par la grandeur de tout ce qui la couvre, n'est pas le seul motif qui suggère sa fragilité. Sa peau, ses yeux, ses cheveux, comme ceux du garçon blond, sont les endroits corporels où s'inscrit sa vulnérabilité. Les membres de son corps connotent la délicatesse, la tendresse, l'innocence. Le corps d'Anna et même celui de Liliane, de Tommy, à la différence

¹⁷⁸ C'est nous qui soulignons

¹⁷⁹ Bachelard, *Poétique de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France, 2009. p 120.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p 109.

de celui de Michelle, sont grands, érigés : «Liliane se levait, je suis grande, énorme, monstrueusement forte » (VA 196). Ce sont des corps qui ne suggèrent pas la fragilité, mais au contraire, la force, l'opposition, la rébellion. Tommy, comme Anna, érige son corps afin de s'opposer à la société qui l'entoure. Pourtant, il n'est pas dénué de fragilité, et la peur qu'il ressent s'exprime souvent à travers des images corporelles extrêmement significatives :

[...] le ciel éclairait tout, le bruissement des baigneurs, dans les vagues, et cet avilissement de Tommy, que nul ne voyait, ne remarquait, dans la foule, mais qui le couvrait d'une étrange vulnérabilité, et il se disait soudain, en pensant à lui-même, à son corps noyé d'eau salée et de lumière, qu'il était devenu comestible, et ses membres comestibles, que chacun pouvait dévorer pour calmer sa faim, sa soif, subissaient le choc, l'engourdissement des vagues [...] (VA 72)

Il est intéressant d'observer l'image du ciel, qui éclaire, qui révèle aussi la réalité, comme s'il s'agissait du négatif d'une photographie, un négatif qui évoque le monde tout en montrant des textures nouvelles. D'ailleurs, le corps même se voit métamorphosé symboliquement par cette lumière et la peau noire de Tommy devient pâle, d'une pâleur qui rejoint les connotations de fragilité associées aux autres personnages :

[...] Tommy, Manon, passaient sur ce mur jadis peint en rose, ils défilaient dans un cortège noir, mats, silencieux, parfois au tournant d'une rue, lorsqu'ils levaient la tête vers le ciel, leurs visages, contre le jour étincelant, semblaient livides [...] (VA 161)

Au sein de ce cortège funèbre, la pâleur des personnages acquiert toutes les connotations de la fragilité et de la mort. Le corps apparaît donc dans ce roman au sein d'une dialectique du sain et du malade, du fort et du fragile.

Nous retrouvons cette dualité dans *Soifs*. Dans ce texte la tuberculose, la dysenterie, le sida, le cancer, la varicelle, la syphilis, l'asthme sont évoqués. Le corps est marqué par la « dégénérescence [des] cellules » (SF 19). Jacques a besoin de « soins palliatifs » (SF 27), de « transfusions multiples » (SF 28). Ses épaules sont « squelettiques » (SF 49). Son corps est emprisonné par la maladie, par les tubes

hospitaliers, par les draps qu'il essaye de retirer, par le « linge absorbant, sous son pyjama » (SF 37). La torture que la maladie lui inflige est assimilée à celle subie par les prisonniers des gravures de Piranèse :

[...] ce corps bafoué, meurtri, qu'il comparait aux corps de ces prisonniers dans les gravures de Piranèse, avec leurs membres tordus, enchaînés au poteau ou à la roue [...] mais pas plus que Piranèse, imaginant ses prisonniers attachés par les pieds, scellés par la bouche aux pierres ornées de prisons antiques, il n'eût été capable de concevoir qu'un jour ce prisonnier, ce serait lui, que quelque dieu tortionnaire l'attendrait dans ce lit d'où il ne pourrait plus se relever pour courir comme chaque matin [...] (SF 60)

Le motif du tremblement ou du frisson caractérise aussi de nombreux corps de ce roman. Les causes du tremblement mettent toutefois en opposition la situation ou l'état des personnages : Samuel frissonne en sortant de la piscine alors que Vincent est caractérisé, à cause de sa maladie, par les « tremblements de [s]a cage thoracique » (SF 136). Une pensée est à l'origine des tremblements de Jacques qui « frissonna[i]t encore à la pensée de cette cruelle jouissance qu'il avait ressentie » (SF 29). C'est pourtant la maladie qui le conduit à trembler fréquemment : « sa main tremblait un peu » (SF 29). Ses vomissements secouent tout son corps : « après toutes ces secousses, tous ces tremblements, sa tête retombant sur l'oreiller, il avait écouté cette céleste musique » (SF 151). Même les animaux qui viennent de naître « tremblaient encore du frisson de leur naissance » (SF 62). Ces images suggèrent la fragilité du corps des personnages humains ou animaliers.

Malgré son agitation et son caractère déterminé, la vulnérabilité d'Augustino est suggérée par sa nudité et la petitesse de ses vêtements :

[...] quelle joliesse, les traits de cet enfant, le nez n'est-il pas arqué sous les boucles de ses cheveux, déjà si têtus, volontaire, comme Mélanie, nu sous la cape de surhomme, il jouait, s'ébattait, quelle joliesse, quand ses vêtements n'étaient pas plus grands qu'un mouchoir sur les genoux de Mère [...] (SF 231)

Cet enfant est caractérisé par ses « tempes menues » (SF 126). Pareillement, l'allure fière de Renata, sa « tête majestueuse » (SF 13), cachent la fragilité réelle de ce personnage qui est suggérée par l'image de l'oreille :

[...] sa femme lui paraissait vulnérable, avec son vaste front, ses oreilles nues, le lobe troué d'une lumière rose, la chair des enfants lorsqu'elle est blessée, ces oreilles nues, il fallait les orner, les couvrir, avec les boucles d'oreille, c'est plus joli, dit-il [...] (SF 13)

Nous retrouvons dans cet extrait le motif de la nudité, associé à la vulnérabilité du corps. Les bijoux protègent et masquent cette réalité tout en exaltant la beauté du personnage.

D'autre part, les figures romanesques s'opposent physiquement. Alors que le Toqué a une malformation de naissance (sa « jambe droite traînait derrière l'autre », Carlos est « musclé et fort » (SF 29). Pareillement, face à la jeunesse et à la beauté de Vénus apparaît Cornélius, qui a des « doigts rachitiques » (SF 98). Ces anomalies corporelles ne constituent pas une entrave pour les personnages : le Toqué est un bon voleur ; Cornélius joue du piano. Les capacités du corps sont même mises en évidence à travers un nageur qui a un membre amputé.

Comme dans les romans précédents, la violence corporelle est fréquemment évoquée. Le corps est susceptible d'être battu, torturé, mutilé, violé, éventré, pendu, fouetté, étranglé, décapité, bâillonné, lié. Le texte évoque la « tête ensanglantée du grand-oncle Samuel » (SF 195) assassiné dans les camps, le « carnage des jeunes filles sur un campus floridien » (SF 123). Le motif de la cassure revient fréquemment dans les descriptions des victimes : « les échines se cassaient, les cous se brisaient » (SF 123); « leurs jambes, leurs bras étaient déchiquetés », « les doigts coupés, lacérés » (SF 251). À travers les tatouages, la peau des victimes et des possibles bourreaux rappellent aussi l'existence de cette violence : le bras de Joseph porte l'immatriculation imposée par le régime nazi; la peau de Raoul est marquée par un tatouage qui dévoile « son appartenance à un gang dangereux » (SF 236).

Si la pâleur caractérise le corps de quelques personnages, elle suggère notamment leur aspect maladif. La peau de Vincent a une « pâleur » similaire à celle des roses (SF 144). Raoul a le « visage très pâle » (SF 225) à cause de son malaise physique,

mais son épaule est « brune, musclée » (SF 236). Pareillement, si la cicatrice de Renata est « longue et pâle » la peau de ce personnage est « cuivrée par le soleil » (SF 40) ce qui met en évidence sa récupération progressive. Les figures romanesques qui appartiennent à des classes sociales aisées ont généralement une peau brune: Samuel a des « joues brunes » (SF 166), Paul et Luc ont des « corps bruns » (SF 37). La peau brune évoque la santé de ces personnages, les moments d'oisiveté passés sous le soleil, dans l'île. Cette couleur rapproche ceux-ci des personnages des classes sociales plus basses, du frère de Marie-Sylvie dont la peau est « d'un brun mat » (SF 133), et surtout de la peau noire de ceux qui sont victimes d'un racisme qui perd toutes ses raisons d'être.

Alors que la peau des personnages est généralement brunâtre, la lumière qui les entoure est souvent caractérisée par la « pâleur ». Il est d'ailleurs intéressant d'observer la relation étroite qui apparaît dans le texte entre l'évocation du corps des personnages et la lumière : « la lampe de chevet qui éclairait son visage brillait avec l'éclat de la lune [...] embrasant d'une lumière crue le corps dénudé de Jacques » (SF 47); la peau de Tanjou est « foncée sous le pâle éclairage » (SF 61); « son vaste front qu'éclairait une lumière pâle » (SF 31). Le corps des figures romanesques est souvent situé près d'un mur ou mis en relation avec le ciel.

Le motif de la silhouette devient aussi dans ce roman extrêmement récurrent : « Daniel regardait ces trois silhouettes d'hommes frêles sur le fond d'un ciel bleu sombre dans la nuit » (SF 170)¹⁸¹; « il voyait sa silhouette solitaire, son large front, dans la lumière des lampes, contre ce fond de velours noir dont les murs étaient tapissés » (SF 32). Par l'utilisation de ces images, les personnages sont déjà dans le texte de Blais associés à des jeux d'ombre et de lumière et en ce sens assimilables aux images qui resteront après leur mort :

[...] il reverrait les visages de ces amis, compagnons qui n'étaient plus désormais que des photographies dans les livres, *empreintes d'hommes et de femmes sur le papier noir et blanc de la page d'un livre, d'un album [...]* (SF 175)

¹⁸¹ C'est nous qui soulignons.

5.4.3. Un corps lourd et fantomatique

Dans *Le Sourd dans la Ville*, le malaise que ressentent à certains moments les personnages se manifeste à travers l'image du pli. Face à la rigidité du dos du coureur, Tim et son chien « marchaient presque droit », « Mike vacillait contre un arbre, on ne pouvait pas défaillir de douleur ou de tristesse, mais fléchir seulement, fléchir un peu » (SV 22). Le texte insiste sur le fait que ces figures romanesques malgré leur faiblesse, leur état, réussissent à se maintenir debout : Tim et son chien « ne tombaient pas », « ils tenaient debout et [Mike] aussi c'est à peine s'il fléchissait contre l'arbre » (SV 22). Le corps de ces personnages oscille entre une descente vers le sol et la volonté de continuer debout. Gloria exhorte Charlie à se redresser « mais il allait en se courbant davantage » (SV 119). L'image du pli, qui revient aussi sous la forme du vertige souligne le trouble intérieur ou physique des figures romanesques. Berthe essaye de se maintenir dans une position rigide : si elle est souvent « penchée sur ses livres », ses études lui ont permis d'atteindre « une dignité nouvelle, elle était rigide, pure » (SV 83) car « il fallait passer les examens, monter, disparaître parmi les forts, elle était gracile et menue mais elle aurait la persistance des insectes construisant leurs murailles » (SV 84). Toutefois, elle marche « la tête basse » (SV 97 et 105) et son allure révèle sa vulnérabilité :

[Berthe] Agneli tenait ses livres contre sa poitrine, d'un air buté [...] elle se cognait partout en marchant, elle avait sans doute un peu froid, dommage quand il faisait si beau, elle entra dans un café universitaire, le chat s'éloigna seul [...] (SV 181)

L'image que Berthe essaye de montrer de soi-même est celle de la force, mais la perspective du chat et celle de la narration permettent de révéler la fragilité et le désarroi de ce personnage. Nous retrouvons dans cette citation l'image du froid qui souligne le malaise intérieur de Berthe et qui contraste avec le climat de la rue.

L'image du corps qui se heurte à tout en marchant revient dans le texte. Tim est renversé par un cheval. Florence « se cognait aux murs de la ville, l'âme épuisée et sans force, parfois elle s'arrêtait de marcher pour s'asseoir sur un banc » (SV 30). L'épuisement caractérise la plupart des personnages. Florence « semblait trop

lasse pour parler» (SV 82). La démarche de Tim est également caractérisée par la lassitude. D'ailleurs, les personnages sont souvent assis ou endormis. Si le texte nous dit que Mike « avait l'habitude de bouger sans cesse » (SV 11), il nous le montre généralement au contraire dans des scènes où ce personnage maintient une position statique. Florence tombe « dans sa rêverie, sa somnolence, il lui semblait que son existence connaissait soudain ce même ralentissement » (SV 72). Le sommeil, la quiétude, la fatigue, la lenteur, caractérisent la plupart des figures romanesques.

Les personnages ont du mal à se tenir debout et à avancer. Tim marche en « titubant » (SV 14). Le vieillard « avançait péniblement » (SV 127). Si le mouvement ou la difficulté de celui-ci dépend comme nous l'avons vu de facteurs tels que l'âge ou la santé, de nombreux personnages du *Sourd dans la Ville* témoignent d'une lourdeur, d'une lenteur qui les pousse vers le sol :

[...] au printemps elle lui paraissait soudain plus longue et plus légère, les choses flottaient autour d'elle, c'était le tremblement de l'air, peut-être, contrairement au coureur qui, lui, volait au fil des édifices, des maisons, Judith Lange avait *un pas lent et lourd*, ses pieds *s'enfonçaient dans la terre*, puis elle remontait vers vous, c'était sa *lenteur*, et le *poids invisible de sa démarche* aussi souterraine que celle des chats qui agitait l'air [...] (SV 16)¹⁸²

Dans le cas de Judith cette descente constitue également une descente symbolique dans les bas-fonds de la société, dans les misères de la condition humaine.

La description du corps des personnages fait souvent référence à leur lourdeur. Ceci est déjà suggéré dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et dans *Manuscrits de Pauline Archange*, mais dans *Le Sourd dans la Ville* cet aspect devient extrêmement récurrent : un des vagabonds est « lourd » (SV 129), Mike « soutenait le poids de sa tête » (SV 11) et il a « la langue pendante » (SV 13). Le corps de Florence surtout est lourd et presque inerte :

[...] le poids de deux mains frêles sur vos genoux avait la lourdeur du plomb, et cette torturante lumière qui venait du ciel, ne se renversait-elle pas sur vous, sur votre pâleur, que pour vous foudroyer? (SV 27)

¹⁸² C'est nous qui soulignons

La pesanteur, le ralentissement rapproche les personnages de la figure du cadavre ou du fantôme. La terre devient un endroit peuplé par des morts-vivants qui, comme Florence, errent dans une démarche oscillatoire. L'oscillation est un vacillement entre le ciel et le sol, entre la vie et la mort. La descente de Florence, est aussi une descente symbolique vers le gouffre ultime :

[...] il y avait des milliers d'êtres qui, sur la terre, oscillaient comme Florence, allaient et venaient au seuil de la mort [...] et comme Florence, chacun errait, errait, se cognait aux murs de la ville, on ne voyait de Florence que la tache grise de son corps contre l'immensité du ciel gris, et la ployant toute vers le bas, vers le trou sans fond du monde, la lourde valise qu'elle tenait à la main [...] (SV 29)

Comme le souligne Bachelard :

Ce sont ces *efforts* de remontée, ces efforts pour prendre conscience du vertige qui donnent une sorte d'ondulation à la chute, qui font de la chute imaginaire un exemple de cette psychologie ondulatoire où les contradictions du réel et de l'imaginaire s'échangent sans fin, se renforcent et s'induisent par un jeu contraire. Alors le vertige s'accroît dans cette dialectique tremblée de la vie et de la mort, il atteint cette *chute infinie* [...] ¹⁸³

Dans *Visions d'Anna*, nous retrouvons beaucoup de ces aspects, dont l'image du pli. L'évocation du corps de Michelle met en évidence la souffrance intérieure du personnage : « ces élans d'amour confus, désespérés, la pliaient en deux, pendant qu'elle marchait » (VA 107). Même quand le pli corporel disparaît, la vulnérabilité de Michelle continue à être manifeste, à travers les connotations présentes dans les autres parties de son corps :

Michelle *n'était plus pliée en deux*, elle marchait comme tout le monde, pensait-elle, *ses doigts étaient très pâles, très blancs* dans la lumière, *des doigts effilés*, elle écrivait peut-être de la musique un jour, mais on ne pouvait pas savoir, à l'observer, *de face ou de dos*, qui elle était, Raymonde avait cousu *un bouton* à son *chandail* [...] Raymonde ne lui avait-elle pas dit qu'elle était *trop fragile* pour l'Institut Correctionnel, qu'elle ne pourrait pas y survivre, « méfie-toi de

¹⁸³ Bachelard, Gaston. *L'Air et les Songes*. Paris, Librairie José Corti, 1943, p 124-125

ces filles qui sont plus dures que toi », avait-elle dit, en présence d'Anna, et Anna, elle, n'avait rien dit, elle portait *une chemise kaki, largement ouverte sur ses seins plats*, Michelle se demandait si Anna était dure aussi, qui était-elle, et soudain, elle le savait, *la tête blonde d'Anna qui filait à la hauteur des arbres, Anna à bicyclette sur l'air [...]* (VA 108-109)¹⁸⁴

Nous retrouvons dans cet extrait l'évocation du pli du corps, des doigts longs et pâles de Michelle, l'importance des vêtements, notamment ici du bouton qui manquait à son chandail. Le fait de coudre ce bouton suggère une tentative de protéger le corps de Michelle des menaces extérieures. C'est aussi un nouvel emprisonnement, une tentative de rendre l'allure de Michelle conforme aux attentes sociales. Le fait que ce soit Raymonde qui réalise l'action de coudre met en relief le lien maternel symbolique qui unit ces deux personnages, et qui est absent entre Guislaine et sa fille.

La fragilité de Michelle est mise en opposition dans ce fragment avec la dureté d'Anna, dont le corps n'est pas plié, mais semble au contraire s'élever à travers l'image de la tête qui est « à la hauteur des arbres » et même « sur l'air ». Les vêtements qu'elle porte diffèrent également de ceux de Michelle. Alors que Michelle est constamment associée à la couleur blanche et à la lividité, Anna, à travers ses vêtements, est associée à des couleurs criardes (dans cet extrait il s'agit d'une chemise kaki, en d'autres occasions, la chemise d'Anna est rouge). L'ouverture des vêtements sur ses seins, renvoie à une liberté qui est inexistante dans le cas de Michelle.

Alors que le corps de Michelle est marqué par le pli, celui d'Anna est caractérisé par la raideur et l'opposition, une opposition volontaire, contre tout ce qui est susceptible de la menacer :

[...] elle entendait cette voix qui venait de si loin, songeant qu'elle avait dressé son corps au silence, son anus se métamorphosant en un lieu de recel, mystérieux et affligé, ils vous violaient du regard, oui, mais elle avait dressé son corps au silence de la torture, elle ne plierait pas, devant personne [...] (VA 112)

¹⁸⁴ C'est nous qui soulignons.

Malgré cette opposition, le corps d'Anna comme celui de la plupart des personnages de ce roman, est caractérisé par la lourdeur. Comme nous l'avons vu, de nombreux corps, même le corps noir de Tommy, sont à certains moments caractérisés par la pâleur, par une couleur spectrale. Celle-ci s'accompagne souvent d'une sensation de pesanteur, qui ralentit les personnages, les immobilise, transformant de manière symbolique ces figures romanesques en des fantômes, des morts-vivants.

L'insomnie de Michelle, d'Anna, comme celle de leurs mères, provoque un état de fatigue, qui se manifeste dans leurs actions. Le monde qui est autour leur semble pesant : « Michelle avait pris sa tête entre ses mains, tout lui semblait lourd, soudain, mais après un bain, elle irait mieux » (VA 19). Pareillement, Anna a du mal à réaliser les plus petites actions : « pour se lever, le matin, se vêtir, sa peine était déjà lourde » (VA 12). Cette sensation de lourdeur est accompagnée d'une série d'images qui évoquent l'écoulement vers le bas (et qui suggèrent donc le glissement, le vertige) : « la texture de ses cheveux dont les boucles *retombaient sans vigueur*, sur les joues » (VA 106)¹⁸⁵. Même le vieillissement est décrit à travers des images qui expriment une inclinaison vers le sol : « Guislaine, rétrécissait, se courbait avec les années vers le sol » (VA 143).

L'image de la suspension apparaît comme la manifestation ultime de cette défaillance, et transforme l'univers des personnages en un monde statique (on pourrait sans doute associer les figures romanesques avec les personnages d'un tableau) : « on eût dit que la vie de Raymonde était en suspens, qu'elle ne parviendrait plus à achever le geste simple qu'elle avait commencé » (VA 28); « le petit vieux se sentit momifié, dans cette raideur crasseuse de l'hiver qu'il portait encore dans ses vêtements dont il ne changeait jamais » (VA 40); « Elle, Anna se sentait arrêtée, suspendue, voyageant à peine » (VA 85); Michelle a « souvent une sensation de paralysie dans la main gauche » (VA 120). Si le thème du voyage est très présent dans ce roman, souvent il s'oppose à cette suspension qui caractérise les personnages, à cette lenteur qui rend impossible un mouvement ou un voyage véritable : « ils avaient eu l'illusion de voyager, de partir, soudain, ils avançaient avec peine, dans la brume glacée » (VA 175). Les personnages s'endorment :

¹⁸⁵ C'est nous qui soulignons.

« Tommy, qui paraissait somnoler dans un fauteuil de paille » (VA 99). Le texte lui-même apparaît sous la forme de la rêverie des personnages. Aux images de la suspension s'ajoutent parfois celles qui évoquent un ralentissement :

[...] deux garçons déguisés en ballerines dansaient contre le ciel, ils semblaient si pâles et anémiés, sous leurs plâtreux maquillages [...] ils semblaient danser au ralenti, dans une gravité extatique, silencieuse, qui troublait Anna, car c'était là une lenteur de mouvements qui l'accablait elle-même, lorsqu'elle pensait au voyage qu'elle eût aimé poursuivre, et que soudain, elle se sentait immobilisée et sans force, assise sur un quai, ou au bord de la route, le regard absent [...] le vent du soir parcourait cette scène fragile, avec ses danseurs assoupis, dans leurs mouvements, si lents, à lever un bras, puis un autre, à tourner vers le ciel leurs têtes dénudées, aux aigres sourires, qu'on pouvait se demander, pensait Anna, si la silencieuse musique qui assourdissait lentement leurs gestes, leurs pas, n'était pas celle du cœur qui s'arrête. (VA 86-87)

Le texte insiste sur la lenteur du mouvement, sur la sensation d'assoupissement qui envahit les personnages. La lenteur de cette danse et le déguisement, le maquillage et les visages mêmes des danseurs, transforment cette scène en un carnaval sinistre qui acquiert toutes les connotations de la mort. Celle-ci est mise en relief par la fin de cette phrase, qui est ponctuée et qui rompt de cette manière la continuité de la rêverie.

La sensation de suspension qui est créée dans ce roman est renforcée par des images qui évoquent la dissolution, la disparition des personnages : « leurs chairs sillonnées de plis semblaient se dissoudre » (VA 27); « ses cheveux, comme la filandreuse laine de son chandail, de ses chaussettes, tout semblait se défaire, se désunir » (VA 56); « Il est en train de fondre » (VA 168); « on le voyait à peine » (VA 168). Dans la vie comme dans la rêverie les figures romanesques partent, disparaissent :

[...] Raymonde avait trouvé sa maison déserte, on croyait tenir, posséder, disait-elle, mais on ne régnait que sur des fantômes, de Philippe il ne restait qu'une image fugitive, le souvenir d'un vêtement maculé de sueur, sur une chaise, c'était au loin, derrière soi, un vêtement maculé de sueur, sur une chaise, dans

une chambre d'hôtel, un moment de vertige qui se fixait soudain dans la mémoire d'Anna [...] (VA 11-12)

Dans ce fragment, les personnages sont à nouveau associés à des fantômes. Si Anna part de la maison de Raymonde, Philippe se dissout dans la vie et dans la rêverie d'Anna.

Dans *Soifs* de nombreux personnages et surtout ceux qui sont marqués par la maladie ou la vieillesse sont aussi caractérisés par la fatigue : Renata ressent « cette faiblesse toute nouvelle du corps » (SF 138); « Mère retint un bâillement [...] elle éprouvait déjà de la fatigue, à mon âge, hélas, on se couche tôt » (SF 92). Certains s'endorment, comme Augustino qui s'endort après toute son agitation. D'autres sont assis ou couchés : Vénus est « mollement assise dans la balançoire » (SF 67 ; ce qui est mis en valeur dans le texte par des répétitions); Carlos est « couché sur la table de la cuisine » (SF 57). Une certaine langueur caractérise les personnages comme Vénus qui a un « pas nonchalant » (SF 96) ou comme Mère :

[...] quelle langueur dans cette nuit aux rythmes délirants [...] Mère pouvait-elle espérer revivre, danser, en imitant les plus jeunes, mais ce ne serait toujours qu'une imitation, quelle langueur en cette nuit [...] (SF 120)

Les différences entre la jeunesse et la vieillesse apparaissent à travers l'opposition corps lourd-corps léger. Le texte insiste sur la lourdeur du corps de l'homme âgé qui danse avec Renata : il a des « pas lents », il « l'encombrait de sa lourdeur » (SF 138), il « avait rapproché d'elle sa tête lourde, lourdement aussi il s'appuyait sur son épaule » (SF 140). Contrairement à ce personnage, les jeunes que Renata perçoit autour d'elle sont « agiles » (SF 140). Elle aime « la compagnie heureuse de l'homme jeune et sincère, léger » (SF 96).

Si la pesanteur et la fatigue ou la langueur caractérisent les personnages de ce roman, c'est surtout sur le mouvement du corps que le texte insiste. Les personnages, indépendamment de leur âge, marchent, courent, vont en bicyclette ou en patin, font du tennis, nagent, dansent, font de la gymnastique. Cornélius est tuberculeux mais il ne se repose jamais (SF 214). Augustino est caractérisé par une agitation frénétique. En mélangeant les images de langueur avec celles qui évoquent le mouvement, le

texte reproduit de manière symbolique la dualité vie-mort. D'ailleurs, dans ce roman plus que dans les deux œuvres précédentes, nous trouvons l'image du corps-fantôme, du mort vivant. Si la pâleur de Tommy dans *Visions d'Anna* suggérait, malgré la noirceur de sa peau un certain caractère spectral, le personnage de Cornélius et les musiciens qui l'accompagnent pourraient également être associés à des revenants :

[...] sous le soleil qui pâlissait la peau de l'oncle Cornélius et des musiciens lorsqu'ils marchaient, en cortège, dégingandés dans leurs raides vêtements du dimanche, tout en dansant, sautant, le long du cimetière jusqu'à l'église [...] (SF 19)¹⁸⁶

Alors que les cortèges funèbres se déplacent généralement de l'église jusqu'au cimetière, ces personnages suivent le chemin inverse, ce qui les rapproche de la figure du spectre. Le frère de Marie-Sylvie est qualifié de « fantôme d'un homme » (SF 134) et il porte un chapeau, comme la femme qui incarne la mort dans les rêves de Jacques. Les orphelins qui errent dans la ville sont également associés à des fantômes : « on voyait leurs fantômes squelettiques aux fenêtres des maisons » (SF 194). La présence de l'image du mort-vivant s'accroît vers la fin du roman et se voit favorisée par la confusion des processions, de la « foule zigzagante », des personnages qui « titubaient et déliraient sous les palmiers » (SF 223). Morts et vivants se confondent dans ces scènes où la plupart des personnages sont déguisés avec des draps blancs :

[...] un enfant était entre eux, son apparence était trompeuse, dans cette robe qui semblait cousue à son corps, sous le drap blanc de la cagoule, c'était un enfant costumé pour les fêtes comme on en voyait défiler beaucoup [...] ils allaient et venaient tous les trois, l'homme, la femme, l'enfant au pas pesant [...] (SF 233)

L'image du squelette associée au déguisement vient renforcer cette idée : « ce n'est qu'un drap sur lequel j'ai dessiné un squelette, dit Raoul, beaucoup ont eu la même idée que moi, et soudain, à l'aube, la ville est pleine de nous » (SF 225).

¹⁸⁶ C'est nous qui soulignons.

5.4.4 Le corps abject

Dans *Pouvoirs de l'Horreur*, Kristeva définit l'abject comme étant ce qui répugne, ce qui s'oppose au sujet et le conduit à détourner le regard :

Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. Ça sollicite, inquiète, fascine le désir qui pourtant ne se laisse pas séduire. Apeuré, il se détourne. Ecœuré, il rejette [...] De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je*. [...] l'*abject*, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre.¹⁸⁷

Dans *La Belle Bête*, l'abjection se situait au sein de la laideur physique, dans *Manuscrits de Pauline Archange* au sein de la maladie. Dans *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna* et *Soifs*, l'abjection est surtout représentée à travers les images de la souillure, de la loque, de la maladie ou du cadavre. Le corps sale s'oppose au corps propre tout comme le corps malade s'oppose au corps sain. Il est ce qui répugne, ce qui pousse l'Autre à détourner le regard.

Il est intéressant de constater dans la définition de Kristeva l'image de l'abject en tant qu'« objet chu ». Nous avons déjà examiné l'importance qu'acquiert dans ces romans les mouvements de descente ou de chute et de nombreux personnages de ces trois textes sont associés à des éléments comme la boue ou la poussière. Kristeva met aussi en relation dans cette définition le concept d'abject avec celui de l'exclu. Le corps abject devient alors celui qui est rejeté, banni, dans la mesure où il s'oppose à un « je », qui est représenté dans ce roman par des personnages de différentes classes sociales.

Dans *Le Sourd dans la Ville*, le corps apparaît dans toute sa saleté et sa décrépitude. Les sueurs, les vomissements, les crachats, le sang, les baves, sont mentionnés. Kristeva a bien montré la relation entre l'abjection et les éléments qui sortent du corps, et qui sont considérés par l'identité comme Autres, comme extérieurs à l'être:

¹⁸⁷ Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur : Essai sur l'abjection*. Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 9

L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité : le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort.¹⁸⁸

Le corps malade est décrit dans toute sa crudité : Mike «avait du mal à parler, pensa-t-elle, à cause de ses dents, de ces trous tout frais et sanguinolents au fond de sa bouche » (SV 60). Le cadavre surtout devient un objet abject qui dans ce roman conserve certains traits de la personne qui vivait :

Oui, ces lambeaux de notre peur qui sont là, derrière nous, avec le corps égaré et proscrit, ces stigmates de notre peur, pensait Florence, ce déluge de sueurs, de larmes ou de sang, ne serait-ce pas un scandale de laisser derrière soi ce cadavre encore tremblant de peur, dont les odeurs seraient celles de la peste, de cette décomposition subite que cause cette peur que nous gardons en nous, toute une vie? (SV 73)

Selon Anthony Purdy, la logique de prohibition qui fonde l'abject et la capacité qu'a l'individu de se protéger contre l'abjection varie selon les conditions sociales. Les pauvres et les opprimés deviennent alors les proies principales de l'abjection.¹⁸⁹ La boue, la crasse, les haillons sont des motifs qui caractérisent souvent les personnages des bas fonds de la société. : « Jojo, c'était une chose anonyme qui aimait jouer dans la boue » (SV 108-109). Ceci se perçoit aussi clairement à travers la jeune fille que Florence rencontre sur un banc:

[...] il y avait là, soudain, au bout du banc, toute *enrobée de sa misère*, une fille très pauvre qui *sentait le vin*, la *crasseuse* apparition de deux jambes nues [...] la chaussette, la botte, qui protégeaient encore le pied transi, avaient l'*usure et la transparence des vieux linges* [...] (SV 30-31)¹⁹⁰

Tim et son chien sont qualifiés de « débris au soleil » (SV 22). La fourrure du chien est caractérisée de « manteau en loques » (SV 25) et Tim autrefois avait été

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁹ Purdy, Anthony. *Literature and the body*. Amsterdam, Éditions Rodopi, 1992, p. 142

¹⁹⁰ C'est nous qui soulignons.

vêtu en « haillons » (SV 51). Toutefois, en rencontrant des vagabonds ce personnage détourne le regard :

[...] Tim voyait partout leurs *taches boueuses*, cela le menaçait, car comme Tim, le chien, ces *fantômes à la dérive* lui rappelaient qu'un prochain hiver réapparaîtrait, qu'il deviendrait peut-être à son tour cet *épouvantail souterrain, puant et crotté*, eux l'avaient peut-être reconnu, car en passant près de Tim, ils l'avaient salué [...] debout dans la *noire splendeur de ses haillons* [...] ses noirs cheveux bouclés, que *le peigne ni l'eau n'avaient entamés pendant des mois*, invitant la lumière à le caresser, et tenant dans ses mains charbonneuses ouvertes en signe d'offrande des fleurs, des fleurs jaunes [...] « shit the young bastard », grogna Tim *en se cachant le visage afin de ne pas le voir* [...] (SV 128)¹⁹¹

Tim ne veut pas regarder le vagabond à cause de la situation de déchéance que ce corps lui annonce. Comme le souligne Janet Paterson :

Effectivement, c'est au-delà des systèmes visibles d'opposition, qui régissent la construction de l'Autre, que réside fréquemment la puissance signifiante de l'altérité. [...] D'où le drame véritable de l'altérité : entre le soi et l'Autre, il existe certes des écarts, mais également des liens. L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants (le fou, le mendiant, l'étranger ne sont-ils pas, au fond, des figures potentielles de soi ?)¹⁹²

Les classes plus aisées rejettent ces marginaux. L'exclusion du corps abject est visuelle (l'autre détourne le regard de lui) mais aussi spatiale (l'abjection est reléguée dans les marges de la société ou dans le cas des vagabonds du *Sourd dans la Ville*, dans le monde souterrain du métro). Florence ne rencontre ces personnages des bas-fonds que lorsqu'elle même devient un corps à la dérive.

L'indifférence bourgeoise envers ces classes sociales est mise en relief à travers l'homme blanc de Madras qui marche en ignorant le bébé qui est par terre. Celui-ci est chosifié : les expressions « paquet écorché », « chiffon », « frêle loque », « déchet

¹⁹¹ C'est nous qui soulignons.

¹⁹² Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le Roman Québécois*. Québec, Éditions Nota Bene, 2004, p. 38

vivant » sont utilisées pour désigner le bébé ou le linge qui le recouvre. Le personnage aisé ressent le besoin de s'écarter de lui :

[...] il s'écarterait de cette *chose* qui geignait d'inanition à ses pieds, car ce n'était qu'une *immondice*, même si *cela* pleurait et respirait encore, il y avait sous *cette crasse* qui venait de naître des *germes mortels*, une *puanteur obscène*, il ne fallait pas ramener *cela* chez soi, dans sa maison *propre*, car après tout, il y avait des millions de *ces détrit*us couvrant les rues de nos villes, de nos pays, chaque jour, c'était d'abord une question d'*hygiène* de s'en *écarter*, mais il était sentimental aussi, car il pouvait s'attacher, s'émouvoir, s'émerveiller devant la même progéniture née de lui, d'un *corps propre*, de son *sperme éclatant et purifié* [...] et celui qui sortait, *blanc et propre*, de ce temple, serait aimé, respecté [...] (SV 70)¹⁹³

Face au corps sale apparaît donc le « corps propre ». Cette distinction acquiert dans cet extrait toutes les connotations du racisme et associe la propreté avec une race blanche qui seule mériterait d'être respectée. La souillure ou la propreté seraient héréditaires et l'homme respectable devrait maintenir ce statut en évitant tout contact avec l'Autre abject. En transformant les questions d'hygiène en des propos racistes et en utilisant un bébé comme sujet de la souillure, le texte met en relief l'inhumanité profonde de ce personnage, de cette race blanche qui, à cause précisément de son intolérance et de son attitude hautaine, est qualifiée par Florence de « blancheur abjecte » (SV 69). Il s'agit dans ce cas d'une abjection morale.

Dans *Visions d'Anna*, nous retrouvons l'image du corps sale et l'opposition entre souillure et propreté. Le corps est la source du sang et des larmes. C'est aussi la source de la toux, de la « sueur âcre » (VA 33). Il est intéressant d'observer qu'alors que dans les pensées d'Anna les doigts de Michelle sont perçus dans leur fragilité, et sont associés à des doigts délicats de musicienne, dans les pensées de Guislaine les doigts de sa fille représentent uniquement la saleté. Michelle devient pour sa mère l'incarnation de la souillure, de l'abjection. Selon Kristeva :

C'est d'être exclue comme objet possible, d'être déclarée non-objet du désir, d'être abominée comme ab-ject, comme abjection, que la saleté devient souillure

¹⁹³ C'est nous qui soulignons.

et qu'elle fonde sur le versant, désormais dégagé, du « propre », l'ordre ainsi seulement (et donc : toujours déjà) sacré. La souillure est ce qui choit du « système symbolique ». Elle est ce qui échappe à cette rationalité sociale, à cet ordre logique sur lequel repose un ensemble social, lequel se différencie alors d'une agglomération provisoire d'individus pour constituer en somme un *système de classification* ou une *structure*.¹⁹⁴

L'image des « doigts poisseux » de Michelle revient, avec insistance, et de manière répétitive dans les pensées de Guislaine :

[...] les doigts poisseux de Michelle quand elle vous touchait, on ne savait jamais d'où elle sortait [...] la caresse de ces doigts poisseux de Michelle, sur sa nuque [...] et soudain ces doigts effilés de Michelle semant sur elle les saletés de la rue, l'abandon des villes, c'était intolérable, qui d'autre eût accepté cela [...] (VA 133)

Ce n'est pas seulement les doigts mais leur marque, leur « trace » qui rebutent la mère :

[...] ces traces qui inspiraient tant de dégoût à Guislaine, les traces de ces doigts poisseux de Michelle, étaient là, partout, sur ses livres, sur ce journal intime qu'elle n'avait pas le temps de rédiger [...] (VA 139)

L'évocation du journal intime souligne l'intromission de la fille dans l'univers de la mère, mais aussi l'introduction de la saleté dans la chambre maternelle. Guislaine ne ressent envers sa fille que des sentiments de « dégoût », de « répulsion » (VA 132). Michelle, serait assimilable aux mendiants parmi lesquels elle dort parfois dans la rue, ou qu'elle accueille chez elle, des personnages qui constituent, selon Guislaine, les « rebuts de l'humanité » (VA 132). Pareillement, selon Peter, les *drifters* sont « les débris d'un autre monde » :

[...] il y avait trop de *drifters* comme Anna, sales, butés, « les débris d'un autre monde », disait-il et que faisait-elle, que deviendrait-elle [...] les touristes baissaient les yeux devant eux, Anna s'éveillait seule, sans Peter [...] la route

¹⁹⁴ Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur: Essai sur l'abjection. op. cit.*, p. 80

était sablonneuse, Anna regardait ses pieds écorchés par la marche, il lui semblait que l'océan en feu, le soleil, glissaient avec elle parmi les saletés, les puanteurs de ces lieux qui étaient les siens [...] (VA 59)

La souillure constitue une « seconde peau » pour le *drifter*. Elle se matérialise aussi bien dans les saletés de la rue et de leurs corps que dans la sueur, l'odeur qu'ils répandent.

L'image de la loque revient constamment dans le texte pour mettre en valeur l'abjection du corps de certains personnages. Anna porte une « tunique indienne en lambeaux ». Rita et ses fils portent de vieux vêtements :

[...] la femme, sa robe fleurie du dimanche déjà chiffonnée, Marc et Pierre, les culottes raccommodées, dons de cousins plus grands ou plus petits qu'eux, avec des chaussures sans lacets, béantes sur leurs pieds nus [...] (VA 41)

Alors que les vêtements de ces enfants sont raccommodés, ceux du vieux et de la femme de la gare sont caractérisés par les trous : « Un vieux qui avait de larges trous dans ses semelles » (VA 28); « le pantalon de laine troué, les minuscules bottes rouges en caoutchouc de la femme sans défense » (VA 34). Comme nous pouvons l'observer dans cette dernière image, la présence de la loque confère aussi aux personnages des connotations de vulnérabilité.

Si les vêtements portés par ces personnages pauvres sont le fruit de l'obligation, pour Michelle, Anna, comme pour la fille à la robe rose, il s'agit davantage d'un choix. Chez Anna, la présence des haillons suggère son opposition à ses origines bourgeoises, ses longs trajets sur les routes. Dans le cas de Michelle l'image de la loque évoque davantage son égarement et son identification avec les mendiants, les démunis. Encore une fois, les parents perçoivent avec dégoût les vêtements de leurs filles. Peter constate qu'Anna « s'habillait en haillons, comme d'habitude » (VA 43). Paul perçoit les habits de Michelle avec répugnance :

[...] son apparence physique était parfois si lamentable qu'il en était dégoûté, « personne ne voudra laver tes vêtements, Michelle, ils tombent en morceaux, comme toi », ils vont me mettre au rebut, pensait-elle (VA 126-127)

Michelle, au « chandail troué », à la « jupe ancienne défraîchie » (VA 56) est le personnage qui est le plus associé à l'image de la loque. Les descriptions de Michelle insistent sur l'abondance des habits qui l'entourent ou au contraire, sur les trous, les morceaux, dont sont composés ses habits. Ces images, qui peuvent sembler contradictoires, reflètent extrêmement bien l'état intérieur de cette jeune fille, qui se sent à la fois étouffée et démunie, vulnérable et remplie d'empathie, qui veut attirer l'affection de sa mère, tout en voulant se rapprocher du monde dangereux d'Anna.

Les images vestimentaires traduisent le désarroi identitaire de Michelle, une enfant qui semble « tombe[r] en morceaux », dont le corps se plie, qui vomit, et qui constitue pour ses parents le symbole même de l'abjection. Pour sa mère, ce ne sont plus les habits, mais Michelle elle-même qui incarne cette déchéance :

[...] *on ne pouvait pas penser de Michelle qu'elle était quelqu'un, « ma pauvre loque »*, lui disait parfois sa mère, regrettant toujours de parler ainsi de sa fille, mais dans ses moments d'impatience, de colère, ne disait-elle pas à sa fille, « j'espère que tu ne seras pas *une loque* toute ta vie » [...] (VA 68)¹⁹⁵

Michelle a intériorisé cette répugnance envers elle-même, et dans ses pensées le pronom personnel « on » se réfère de cette manière aussi bien à ses parents, qu'à Anna et à elle-même. Le manque d'affection qu'elle ressent se transforme ainsi en un trouble identitaire, qui transforme symboliquement l'abjection extérieure en culpabilité et en dévalorisation d'elle-même, une dépréciation et une angoisse qui conduit à nouveau à une extériorisation de l'abjection, à travers le vomissement.

L'abjection est présente dans le vêtement, mais aussi dans les cheveux. Ceux-ci mettent en évidence certaines différences entre les personnages. Anna a les cheveux blonds et raides; Michelle a les cheveux blonds et bouclés (une image qui reprend de manière symbolique celle du pli); Tommy a les cheveux « crépus » (VA 74). Malgré leurs différences, les cheveux de ces trois personnages sont caractérisés par le désordre. Autrefois, les parents adoptifs de Tommy « brossa[ient] chacun de ses cheveux rebelles, aplatissant en lui l'orgueil, la fierté de sa race » (VA 75). Pareillement, la grand-mère de Michelle « brossait les cheveux » de sa petite-fille, ce qui est qualifié par Michelle de « sournoises caresses » (VA 125). Le fait de se

¹⁹⁵ C'est nous qui soulignons.

laisser brosser les cheveux est perçu par ces personnages comme étant une entrave à leur liberté, et comme un acte hypocrite de la part de l'autre. L'image des cheveux d'Anna lors de ses voyages, est celle qui évoque le mieux la souillure de cette partie corporelle :

[...] comment Peter eût-il jugé Anna, assise seule, loin des autres, repliant ses jambes sous ses bras et fixant le vide, car c'était cela, lui semblait-il, elle ne s'était pas lavée depuis une semaine, ne pouvait plus démêler les bouts de ses cheveux, se disant qu'il valait mieux les couper, ou ne rien faire, le vide [...]
(VA 85)

Le mythe de la beauté féminine est surpassé et rejeté par ce personnage qui, au contraire, refuse de prêter de l'attention à son aspect physique.

La société est coupable de nombre de maladies, et d'un démembrement du corps qui est d'autant plus cruel qu'il s'effectue sur les enfants. Le corps, et notamment le sang, symbole de la vie, devient un élément de marchandage, une construction capable de sauver d'autres vies qui ont été détruites préalablement par la société elle-même :

[...] Tommy avait-il vendu de son sang dans une clinique, ce matin-là où il lui avait semblé si affaibli à ses côtés, ne disant rien devant la luxuriance de la lumière sur l'eau, plus tard, lorsqu'ils dîneraient tous somptueusement, le soir, il dirait, « oui, on risque d'en vendre aux Blancs », mais il y avait des innocents *de trois ans, de douze ans*, parmi eux, dans les hôpitaux, on prélevait *leurs reins, leurs jambes*, c'étaient nos *innombrables petites victimes, des victimes* de notre temps devenues *innombrables*, car le *nombre* en croissait chaque année, on les avait empoisonnées avec la fumée de nos usines, on avait appauvri leur sang en leur donnant une eau corrompue par les pluies acides [...] (VA 70)

À travers les répétitions et les énumérations, le texte met en relief la grande quantité d'enfants qui sont affectés par la contamination, et l'indifférence humaine. En vendant son sang, Tommy peut accéder à un bon repas. Il est intéressant de remarquer que ce repas ne peut avoir lieu qu'après une purification dans les eaux de l'océan:

Tommy dirait tout cela le soir, lorsqu'ils dîneraient tous les trois, Anna, Tommy, Manon, autour d'une table, non pas accroupis, l'air honteux, au bord de la route ou dans un ravin, comme ils le faisaient souvent; autour de cette table dignement acquise, ils mordaient sauvagement dans le pain, la viande, comme *ils s'étaient lavés dans l'océan*, on oubliait leurs *doigts* hier pleins de souillures, les lambeaux jaunes, oranges de leurs vêtements ondoyaient sur leurs membres bruns, ces lambeaux, pour la circonstance, avaient été rattachés les uns aux autres par de grosses épingles, oui, ces jours où Tommy eût consenti à perdre beaucoup de sang, dans le but d'un commerce secret, ou parce qu'il avait faim [...] (VA 70)¹⁹⁶

Ce n'est qu'après s'être lavés, qu'ils peuvent accéder au statut d'être humains qui dînent dans un restaurant. Malgré cette purification symbolique, les autres clients du restaurant perçoivent ces personnages « avec crainte, ne disant plus, ce sont des chacals, des vidangeurs, mais des punks » (VA 71).

Anna, afin de traverser la frontière et être acceptée par la douanière lave ses vêtements et ses cheveux :

[...] avec le shampoing de ses cheveux ne s'était-elle pas affublée de lèvres rouges, d'ongles peints, d'une tunique propre, aux dessins délavés, sur un jean blanc, qui sait, peut-être une fille ordinaire, semblait penser la douanière [...] (VA 185)

Pareillement, Michelle ne peut aller au restaurant avec sa mère qu'après avoir été baignée par Liliane. L'image des doigts (utilisée pour mettre en valeur le passage de la saleté de Tommy, Manon et Anna, à la propreté), devient dans le cas de Michelle le symbole de cette transformation provisoire. Les doigts, dans son cas, sont purifiés par le bain, mais aussi par les larmes de sa mère :

[...] les doigts poisseux de Michelle, purifiés, rafraîchis par le bain, recueillaient ces larmes qui coulaient sur les joues de sa mère, silencieusement, dans une douloureuse pudeur. (VA 165)

¹⁹⁶ C'est nous qui soulignons.

Si un rapprochement entre Michelle et sa mère a lieu vers la fin du texte, celui-ci ne s'effectue qu'après cette transformation, cette purification de la fille. Seulement alors elle devient 'acceptable' pour sa mère et susceptible d'être étreinte et caressée, bien qu'en maintenant une certaine distance : « Guislaine lui caressait la joue du bout des doigts » (VA 188; la présence de l'expression « du bout des doigts » suggère la permanence d'une certaine répulsion); « Guislaine prenait Michelle par la taille, comme hier, elle enlaçait Raymonde » (VA 190; encore une fois, ici, bien que l'étreinte ait lieu, les pensées de la mère ne sont pas dirigées envers sa fille mais envers son amie, ce qui met en question le rapprochement qui s'effectue).

Dans *Soifs* nous retrouvons cette image à travers le personnage de Mélanie : qui pose « parfois *un* doigt sur le petit front humide » (SF 63)¹⁹⁷ de son fils Vincent. Cette image suggère la tendresse de la mère envers son fils mais elle laisse également entrevoir une certaine distance envers celui-ci, le dégoût qu'elle ressent.

Dans ce troisième roman, le corps abject est avant tout le corps malade. La description des frères de Marie-Silvie, malades de dysenterie illustre l'association étroite qui apparaît entre le corps malade et la souillure : « il les revoyait se traînant dans le sable, maculés d'excréments, délirant de soif, la soif aussi douloureuse que les crampes de leurs rouges diarrhées » (SF 159). Jacques se sent « plein de dégoût pour ses bras, ses mains squelettiques » (SF 30). De son corps émanent des liquides et des odeurs répugnantes : « il fallait dérober de la vue de Jacques ces taches sur les draps, l'écoulement de ce jus brunâtre, son odeur qui maculait tout » (SF 45). Bien que Luc la lave constamment, la chair de Jacques est « malpropre » (SF 49), et émane des « odeurs fétides » (SF 48).

Les liquides qui sortent de son corps sont de plus en plus abondants jusqu'au moment où le personnage est symboliquement inondé par eux : « les traces de jus brunâtre sur les cuisses, le ventre de Jacques »; « il avait senti cette douleur fulgurante dans les entrailles, le desserrement du répugnant flot brunâtre se répandre autour de lui, tout était donc perdu » (SF 49). Il n'est plus « qu'un débris, d'où s'écoulait encore un peu de matière visqueuse » (SF 50). Le caractère abject du corps de Jacques devient d'autant plus évident qu'il est comparé à l'insecte de *La Métamorphose* :

¹⁹⁷ C'est nous qui soulignons.

[...] il sentit qu'il devenait peu à peu cette *Métamorphose* de Kafka, son apparence humaine l'avait quitté, il était cet insecte recroquevillé sur qui pleuvaient des pommes pourries et des insultes, ses mains chétives tremblotaient comme les pattes de l'animal excré, et croissaient sur son dos des lésions purulentes [...] (SF 51)

La peau des malades est marquée par « les stigmates sur leurs corps jadis si beaux » (SF 47), le sang lui-même est contaminé et doit être remplacé à l'aide de transfusions : « de son sang endeuillé qui semait partout la panique, la mort, jaillirait avec les transfusions multiples l'extase du sang clair, purifié » (SF 28).

Les enfants malades qu'imagine Daniel sont bannis de la société :

[...] la multitude des orphelins contagieux dont les mères étaient déjà décédées rôdait sans soins, sans gîte, dans les villes de New York, San Juan, Porto Rico [...] ils ne seraient ni nourris ni vêtus, le coton, le sucre, l'asperge, l'arachide, ne seraient pas pour eux, ces bannis, que leurs formes cadavériques fondent au soleil, parmi les cailloux, les poubelles des bidonvilles, car ils étaient les damnés de la terre [...] (SF 194)

Si la maladie provoque du dégoût, les anomalies du corps et les mouvements rendus ardu par la vieillesse sont cause de moquerie. Tanjou est la cible des rires à cause de sa malformation à la jambe. Le nageur au bras amputé ne veut pas être vu dans son état, tout comme Jacques et Jean-Mathieu ne veulent pas être reconnus en marchant à l'aide d'une canne : « Carlos et son frère ne riraient-ils pas lorsqu'ils le verraient marcher jusqu'à la mer avec une canne? » (SF 23).

Plus proche du corps malade se situe la figure du cadavre, qui provoque la répulsion et convoque toutes les images de la pourriture. Le visage de Jacques change après sa mort :

[...] la peau de son visage comme la texture de ses cheveux n'étaient plus les siennes, son frère avait une peau délicate, les cheveux fins, et avec le départ de la vie elle n'eût pas su définir quelle consistance caoutchouteuse cette peau avait sécrétée, de même les cheveux de Jacques, au contact de ses doigts, lui avait paru d'une matière visqueuse [...] (SF 79)

Dans l'imagination des personnages, certains groupes sont également caractérisés par l'abjection. Les « fils de l'Ombre » que croit percevoir Daniel sont « laids et gros, d'une obésité qui leur répugnait à eux-mêmes, [...] les graisses s'amassaient autour d'eux » (SF 213). Il est intéressant de constater que dans les trois romans l'obésité est associée à l'abjection et à la violence physique ou psychologique (dans *Le Sourd dans la Ville*, le personnage qui viole Lucia est gras; dans *Visions d'Anna* l'homme narcissique de la plage qui ignore sa femme est obèse).

Dans *Soifs*, certaines figures romanesques, généralement de classe sociale basse, sont associées à l'image de la loque ou à celle de la boue. L'Antillais est le personnage qui illustre le mieux cet aspect. La souillure qui le caractérise le pousse davantage dans l'anonymat, le réduit à une figure de l'indigence que Renata a du mal à identifier, car « tant d'autres [...] eussent pu lui ressembler » (SF 242). Le roman met surtout en valeur la poussière qui est associée à ce personnage et qui apparaît comme une seconde peau :

[...] ces cheveux dans lesquels il y avait, comme sur ses bras, ses mains, une poussière, ou une patine poussiéreuse sous la sueur, ces grains de poussière, cette poudre de saletés et de sables adhéraient à l'indigence de l'Antillais, à sa destitution, ils étaient sa peau, son odeur, sa fatigue aussi [...] (SF 115)

En opposition à la souillure apparaît la blancheur des vêtements de la plupart des personnages de classe aisée et la coiffure soignée de ceux-ci. Les personnages pauvres cherchent aussi à éloigner l'image de saleté et de la loque et tentent de conserver une apparence propre. Mama veut que ses fils soient impeccables mais malgré ses avertissements les enfants du Pasteur se salissent dans la boue ou portent comme Carlos le maillot tâché de sang. La mère de Julio avait également privilégié la tenue de ses enfants avant de voyager, ce qui a provoqué la tragédie :

[...] Edna qui avait oublié, négligé, elle qui était si seule et privée de guide, la ceinture, le gilet de sauvetage, car ils seraient tous propres, chaussés de leurs souliers blancs, lorsqu'ils arriveraient au port, là-bas [...] (SF 143)

Kristeva affirme que c'est par le contact verbal et gestuel avec les lépreux que se distingue et s'impose le message du Christ.¹⁹⁸ En ce sens, des personnages comme Judith, Gloria, Raymonde, Alexandre, Luc ou Paul, deviennent assimilables à cette figure religieuse et à travers leur amour et leur solidarité ils réussissent à franchir les limites du dégoût, de l'abjection, pour aller vers l'Autre dans un élan humanitaire.

¹⁹⁸ Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur : Essai sur l'abjection. op. cit.*, p. 135

5.5. Le corps érotique

Les personnages des romans blaisiens se réjouissent de sentir la chaleur du soleil sur leur peau, de percevoir le parfum des fleurs. Des plaisirs comme l'alcool, le café, le tabac, les drogues, le sommeil, le sexe apportent à certains d'entre eux une liberté passagère, qui leur permet d'oublier pendant quelques instants la réalité qui les entoure. Isabelle-Marie, après avoir bu du vin, a les joues plus rouges et semble être plus heureuse. C'est aussi son corps, malgré sa difformité, qui permet à cette fille de danser et de nager dans le lac, deux actions qui lui apportent un grand plaisir.

Pareillement, dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, certains personnages trouvent un refuge dans des moments où, détendus, ils « disparaiss[ent] dans les nuages de leurs pipes » (SVE 29). Le magasin « Laurel, Bombons et Cigares » de *Manuscrits de Pauline Archange* est décrit comme un endroit de gaieté, où la jeunesse « au lieu d'aller à l'église avec ses parents, se réunissait [...] pour fumer des cigarettes, bavarder avec un air de triomphe tout en jetant de fugitifs regards sur les revues illustrées [...] : pages constellées de silhouettes nues » (MPA 28). Les cigares, l'alcool et l'observation de la chair, dans toute sa nudité, sont considérés comme des agréments qui permettent à l'être humain d'atteindre une certaine évasion.

Pourtant, quelques personnages rejettent ces plaisirs, et surtout la conception érotique du corps. Comme l'a bien montré Luce Irigaray, le désir de la femme est interdit, censuré par la loi patriarcale.¹⁹⁹ Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, si Grand-Mère Antoinette « avait cédé à son mari ce n'était que pour obéir à M. le Curé » (SVE 103), et avec l'objectif unique d'avoir des enfants. Héloïse aussi, en un premier moment, condamne ces plaisirs, à travers le jeûne, et les « brutales privations qu'elle s'imposait » (SVE 37). Une profonde négation du corps apparaît chez ces personnages. Leurs habits « rigide[s] » (SVE 33), cherchent à éloigner la chair d'un quelconque plaisir. C'est ainsi que le corps de Grand-Mère Antoinette est « étouffé », tout comme celui d'Héloïse qui, même lorsqu'elle succombe à la tentation, garde « ses bas noirs, retenus par des élastiques qui encerclaient de rouge sa longue cuisse

¹⁹⁹ Irigaray, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère*. Ottawa, Les Éditions de la Pleine Lune, 1981, p. 15

maigre » (SVE 99). Ces attitudes reflètent des convictions religieuses traditionnelles, selon lesquelles le corps est la source de tout péché :

Le corps apparaît principalement comme le signe visible de la chute originelle. Le corps de la femme en particulier est tenu en suspicion puisque c'est par elle qu'est venu le péché et que c'est en lui que résident les attraits qui nous attachent au monde.²⁰⁰

Cette condamnation sociale des plaisirs corporels apparaît également dans *Manuscrits de Pauline Archange*, où elle devient même un thème central de l'œuvre. Le rejet du corps de la femme et de sa sexualité est souligné par les normes de comportement mentionnées par Mère Sainte-Gabrielle d'Égypte : « 'Il faut aplatir la poitrine sous une bande élastique afin de ne pas tenter le diable.' 'Il faut porter un corset et se rentrer le ventre dans les os' » (MPA 97). Pierre Bourdieu évoque l'importance de ce resserrement du vêtement dans la conception traditionnelle de la femme :

[...] la morale féminine s'impose surtout à travers une discipline de tous les instants qui concerne toutes les parties du corps et qui se rappelle et s'exerce continûment à travers la contrainte du vêtement ou de la chevelure. Les principes antagonistes de l'identité masculine et de l'identité féminine s'inscrivent ainsi sous la forme de manières permanentes de tenir le corps, de se tenir, qui sont comme la réalisation ou, mieux, la naturalisation d'une éthique.²⁰¹

Le corps féminin, dans ces deux romans, est miné par les accouchements successifs, et soumis à une oppression constante. Face au discours religieux apparaît celui de Mme Octavie, la patronne du bordel d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, et celui de Mme Poire dans *Manuscrits de Pauline Archange*. Ces deux personnages, comme Louise, dans *La Belle Bête*, insistent sur l'importance de la beauté féminine. Alors que les religieuses cachent leurs cheveux sous « la coiffe » (MPA 9), pour ne pas exposer cette partie de leur corps, Mme Poire et sa fille ont les cheveux

²⁰⁰ Rommeru, Claude. « Statut du Corps dans les Différentes Religions et les Différentes Civilisations ». in Labesse, J. *Analyses et réflexions sur le Corps*. Ouvrage Collectif. Vol I, Paris, Editions Marketing, 1992, p 10.

²⁰¹ Bourdieu, Pierre. *La Domination Masculine. op. cit.*, p 33.

« prisonniers de linges blancs » (MPA 19), afin de s'embellir, car en enlevant ces linges les cheveux de ces deux personnages « s'épanouiraient en une harmonie raide comme un accordéon, livrant à l'air et aux regards un extraordinaire bouclement de cheveux s'étirant dans toutes les directions 'pour la provocation des yeux' disait mère Sainte-Scholastique » (MPA 20). Le « sacrifice » pour elles a comme objectif principal la beauté de l'individu. À l'oppression religieuse, se substitue donc un autre type d'oppression, qui perçoit notamment le corps féminin comme un objet esthétique et public.

Pauline et Louissette Denis explorent ensemble leurs corps, et leur sexualité, afin de comprendre ce que sont les « mauvais touchers » :

[...] 'déshabille-toi donc Pauline Archange, on va ben voir ce qu'on va voir...'

Louissette explorait maintenant de ses doigts agiles les diverses parties de son corps :

- Ça, c'est le lieu du péché, dit le père Carmen, y dit que si on touche on peut se brûler les doigts, regarde, plus je touche, moins ça brûle...Tu parles d'un menteur, tiens... (MPA 59)

A travers cette voie enfantine, le discours religieux et la conception du monde qu'il implique, sont renversés de manière parodique. Pourtant, Louissette méprise son sort féminin et le rôle qui est traditionnellement associé à cette condition:

J'ai des genoux comme un garçon, j'veux pas être une fille, j'déteste les poupées, les bébés et tout ça, ça pleure, ça pue, tu parles, moi ce que je veux être c'est un homme qui marche sur la neige avec des raquettes [...] J'déteste les filles, elles se ressemblent toutes avec leur lieu du péché, tandis que les garçons.... (MPA 59-60)

Il est intéressant de remarquer qu'aucune des jeunes filles qui apparaissent dans ces trois romans n'apprécie sa physionomie et sa condition de femme. Le dégoût qu'elles ressentent envers leurs propres corps met en valeur l'intériorisation du mythe de l'infériorité féminine. Anne Brown, dans un article percutant intitulé « La haine de soi : le cas du roman féminin », souligne la carence d'héroïnes qui aient une

vision positive de leur corps et de leur identité, dans le roman québécois des années soixante :

[...] la femme est lésée à un niveau personnel et profond, celui de son identité. Les tabous qui pèsent sur son corps, l'éducation puritaine qu'elle a reçue et la dévalorisation dont elle est victime font qu'elle est d'emblée privée d'une identité homogène source de force et d'équilibre [...] les romans féminins de la décennie littéraire [des années 60] font figure d'appel à un avenir meilleur où la femme pourra enfin accéder à son statut d'être à part entière.²⁰²

Pauline Archange regrette cette situation dans laquelle se trouve la femme vis à vis de son corps. Elle affirme : « Combien on aspirait à vivre librement, dans l'harmonie d'un corps et d'un esprit heureux ! » (MPA 107).

Le corps dans l'écriture blaisienne se transforme en une arme qui permet à l'écrivaine de revendiquer une liberté et une reconnaissance plus grande de l'être humain. Les images corporelles mettent en évidence l'oppression patriarcale, sociale, religieuse et esthétique qui s'exerce sur l'individu, et notamment sur l'enfance et la femme. Les personnages féminins les plus jeunes sont à la recherche d'une identité sexuelle libérée des concepts de domination.

Selon la religion tout contact corporel est condamné. D'ailleurs, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, les élèves sortent de la chapelle « deux par deux, évitant de se toucher des coudes, car c'est péché » (MPA 95). Malgré ces préjugés, le rapprochement des corps de Pauline et de Séraphine apporte à ces deux enfants une gaieté et un bien-être évidents :

Si le froid vous traversait les os comme un mauvais souvenir, soudain, on se blottissait dans les bras de l'Archange Pauline et toutes les deux roulaient enlacées dans une neige tiède et complice, laquelle, en plus d'envelopper leurs étreintes répandait [...] une beauté saine qui enflammait, du rouge de la passion, des joues nées pâles comme des fruits verts. (MPA 14)

Leurs étreintes mettent en valeur une nécessité d'atteindre l'intimité de l'autre et de combler une soif affective très forte. Ce dernier aspect prend une importance

²⁰² Brown, Anne. « La Haine de Soi : Le Cas du Roman Québécois ». *SCL/ELC*; Vol 14.1, 1989

particulière dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. L'amour se voit souvent transformé dans cette œuvre en un désir charnel intense, et en un besoin constant de s'approcher du corps de l'autre. Cet aspect est mis en relief à travers l'inceste du Septième et de Jean le Maigre, les viols que commet le Frère Théodule, et les désirs sexuels d'Héloïse, qui imagine l'étreinte de l'amant. Dans ses rêves, Héloïse se sent enfin « aimée » car les « jeunes gens posaient sur elle des regards de convoitise, et elle s'offrait humblement aux caresses les plus hardies, à de furieuses étreintes qui la laissaient tremblante d'effroi et de plaisir dans son lit » (MPA 114).

La recherche d'amour et de protection dans le corps de l'autre est manifeste tout au long de l'œuvre. Face à la froideur et à l'hostilité du monde qui les entoure, les personnages cherchent un refuge, qu'ils trouvent souvent dans le contact humain: « elles se serraient les unes contre les autres, ou se blottissaient contre le mur » (SVE 21). Une recherche constante d'abri dans le corps de l'autre apparaît, et montre la nécessité de ces personnages de trouver une manière d'apaiser leur misère. Emmanuel aussi « voulait suspendre ses poings fragiles [aux genoux de sa grand-mère], se blottir dans l'antre de sa taille [...] on voulait dormir en elle, comme dans un fleuve chaud » (SVE 9). Cette volonté de pénétrer dans les vêtements devient une constante dans les premières pages du texte.

Cette image reflète non seulement la recherche de chaleur et de sécurité, mais aussi la nostalgie du ventre maternel en tant qu'intimité primitive où dominent les valeurs du bien-être. La recherche de la mère se fait plus explicite au fur et à mesure que la faim d'Emmanuel augmente. Celle-ci se matérialise dans la recherche du sein, en tant qu'élément maternel qui procure le lait: « il rêvait du sein de sa mère » (SVE 9). La mère devient ainsi un outil nourricier, qui apporte aussi le lait des autres enfants: « ses mains se crispent autour du seau de lait » (SVE 12) ; « elle se penche pour déposer le second seau de lait » ; « le seau déborde » (SVE 13). Ces images associent directement la fatigue de la mère (suggérée par la crispation de ses mains et le mouvement même de son corps penché) à cette fonction nourricière. La quantité d'enfants que ce personnage doit nourrir (mise en valeur par les deux seaux remplis), lui enlève toute sa force. Le seau qui déborde symboliserait alors son épuisement et la situation même dans laquelle elle se trouve, une situation qui la dépasse.

L'image innocente de la mère nourricière se transforme donc dans cet univers chaotique en une image de violence: les enfants dévorent la figure maternelle, ils se nourrissent de sa propre vie. Ainsi, la soif d'Emmanuel sera assouvie: « il a tout pris du cœur de sa mère, il a bu tout le lait de sa bouche avide » (SVE 13) ; « il épuise sa mère, il prend tout en elle » (SVE 14). La répétition de « tout » souligne l'étendue de ce cannibalisme infantin, à travers lequel les enfants tentent de revenir à une intimité majeure. Cette recherche de contact humain, de protection, traduit une solitude que ressentent tous les personnages à certains moments, malgré la grande quantité de membres qui composent la famille.

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, de nombreux personnages mangent et boivent, comme nous l'avons vu précédemment. Un étudiant de l'Ontario vient « se 'déviager dans le Québec', [...] pour la drogue c'était pas mal généreux et [...] il partageait avec une bande rue Prince Arthur une cave d'ombres et de délices » (JJ 45). Ces plaisirs corporels offrent à certains, comme à l'étudiant, la possibilité d'expérimenter des sensations nouvelles ou plaisantes. D'autres y voient une possibilité de fuir la froideur, notamment grâce à l'alcool, qui réchauffe le corps. Finalement, certains, comme Ti-Foin ou Ti-Guy, tombent dans la boisson ou dans la drogue comme seul moyen qui leur permette de fuir une réalité qui les dépasse. Ti-Foin commence à boire lorsqu'il arrive en ville pour faire face à sa déception.

Les romans blaisiens insistent surtout sur la relation entre les plaisirs corporels et les menaces qu'ils supposent. Le caractère tragique de la toxicomanie est représenté par Ti-Guy, qui meurt d'une overdose à la fin du roman. Un excès d'alcool entraîne également des troubles importants, et même la dégradation de la vie de l'individu. L'exemple le plus tragique nous est fourni dans *Une Liaison Parisienne*, à travers Mme Lola, « une petite fille vieillie prématurément par les fatigues de l'alcool et la fièvre d'une existence vagabonde » (LP 174).

Dans *Le Sourd dans la Ville*, l'évasion à laquelle conduisent les drogues devient une mort symbolique :

[...] *John n'était presque plus de ce monde*, parti, disait-on, il se levait le matin, Lucia ne savait comment, il se lavait, s'habillait, *comme en songe*, on lui apportait son 'coke et le Lsd' en même temps, et ainsi, il arrivait tout joyeux au coin de la rue, reniflait le vent, et personne ne pouvait savoir, parce qu'il était

tellement poli et toujours bien habillé, le père de John était dentiste [...] (SV 85-86)²⁰³

Bien que John appartienne à une classe sociale aisée, il sombre dans les drogues pour oublier la réalité qui l'entoure et le divorce de ses parents. « peace and love, c'est tout ce que je veux », dit-il constamment à Lucia. L'oubli qui est favorisé par les drogues conduit pourtant à l'anéantissement progressif de l'être :

John allumait une cigarette, parlait encore de la poudre blanche, on oubliait tout, disait-il, et on eût dit que *le son de sa voix allait en s'amincissant, comme lui-même*, Lucia l'écoutait avec frayeur, s'évader, disparaître, *peace and love*, mais cet oubli, cette *transparence* qu'il lui montrait du doigt, n'était-ce pas le chemin secret vers l'épouvante? (SV 130)²⁰⁴

Dans *Visions d'Anna*, la plupart des jeunes consomment de la cocaïne, de la mescaline, de la marihuana ou de l'héroïne. La drogue est pour certains personnages un élément de base et elle est même assimilée à du pain : Anna évoque « le partage du pain, de la drogue » (VA 77). Elle permet aux personnages de s'évader : « Il fallait se piquer afin de ne rien ressentir » (VA 180) ; « [Anna] se délivrait du poids de l'existence goutte à goutte, la piqûre produisait dans ses veines une seconde existence qui atténuait la banalité de la première » (VA 15).

Il est intéressant de remarquer que cette sensation de délivrance qu'offrent les drogues est également poursuivie par les personnages à travers le rêve ou l'attachement à la nature. Ainsi, pour Anna, être assise dans le parc signifiait «drifting away, se livrer à l'extase de l'instant, entendre les battements de son cœur, s'étonner de leur accélération » (VA 51). Ce vertige qui donne titre au roman est donc atteint de diverses manières qui sont toutes associées à l'expression « drifting away » qui implique dans tous les cas un éloignement, une dissolution de l'être qui n'est plus dans son corps, dans la réalité quotidienne qu'il méprise.

Si les drogues conduisent parfois John à l'hôpital, les images de la chaise vide et de la dissolution suggèrent aussi dans *Visions d'Anna* la disparition de Philippe. Seul

²⁰³ C'est nous qui soulignons.

²⁰⁴ C'est nous qui soulignons.

Daniel, après s'être heurté à la proximité de la mort, sera capable dans *Soifs* d'y échapper et de se libérer des drogues à travers l'écriture.

Pareillement, la sexualité apparaît à la fois comme un phénomène corporel libérateur et comme la cause du Sida. Dans *Soifs*, Éros et Thanatos se confondent : le Sida devient dans ce texte la conséquence tragique de l'amour. L'intolérance et le rejet de ces malades est mise en valeur par l'image des « camps de sidéens d'où personne ne revient » (SF 221).

Les thématiques du viol et de la prostitution sont aussi des constantes dans l'œuvre blaisienne. Pauline est violée, Monique et Josée exercent la prostitution dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, tout comme Ashmed dans *Une Liaison Parisienne*. Dans *Le Sourd dans la Ville*, John exerce la prostitution pour pouvoir acheter ses drogues. Gloria offre cet amour physique aux hommes qui arrivent dans son hôtel et elle fait du topless dans un club pour gagner plus d'argent. Le sexe pour elle c'est la vie, l'«Infini» (SV 63; un terme qui constitue le nom de la boîte où elle réalise son *show*). « 'le rôle du sexe dans la vie, qu'est-ce que c'est hein?' », demande-t-elle à Judith Lange. Si cette dernière ne dit rien, Gloria croit entendre la réponse suivante: «Mais Gloria, le sexe, c'est tout, la vie, la mort...tout...» (SV 16). La relation entre la sexualité et la mort est mise en évidence de manière ironique par Gloria, qui cherche souvent ses clients dans les salons funéraires.

La jouissance dans la sexualité semble pourtant être associée surtout à la vie. Les difficultés que Charlie a à ce sujet sont interprétées par Gloria comme une mort prématurée de celui-ci : « s'il n'avait plus le désir de faire l'amour c'est qu'il avait appris tôt à mourir » (SV 119). Mike réfléchit sur le travail que réalise sa mère:

[...] l'Infini, l'Infini, c'était si près, à quelques rues, pensait Mike, 'du vrai porno 24 heures par jour', on venait s'étendre là, s'asseoir dans le vaisseau ténébreux, c'était le domaine de l'homme [...] [l'homme] était rassuré auprès de Gloria et de ses sœurs, car elles avaient le courage, elles, de mimer ses rêves pour lui, et souvent même de les exorciser, elles étaient l'action, l'érection de l'homme [...] la passivité de l'homme devenait leur victoire (SV 62)

Gloria devient, selon cette description de Mike, une figure susceptible de rendre les rêves réalité. Sa supériorité face aux hommes qui la regardent est soulignée dans

la dernière phrase de cet extrait. Cette supériorité est également suggérée dans les pensées de Judith Lange qui se (con)fondent avec celles de Mike :

[...] pendant ce temps où [Gloria] était là, dansant ou se caressant sur une scène, quand de l'intérieur elle n'adhérait pas à eux, elle n'était là que pour ce labeur de saturation dont ils avaient besoin avec la femme, elle les purifiait de cette *faim*, de la *faim* infinie qu'ils avaient d'elle, mais s'ils étaient conquis par son odeur et ses gestes, et cette végétation érotique qui l'entourait, elle, ils ne le savaient pas, mais tout en jouant et riant avec l'étoffe de son corps qu'ils croyaient humer et posséder, *elle ne se soumettait pas, sa vérité intérieure, celle qu'ils ne pouvaient pas saisir, c'était une vérité magistrale, qui sait, son Infini à elle, dont elle ne leur distillait que des éclairs, cela, non, jamais ne pourrait leur appartenir, du moins c'est ainsi que Judith Lange apercevait Gloria (SV 62-63)*²⁰⁵

Il est intéressant de constater que le texte utilise les termes « faim » et « soif » pour faire référence aux désirs des personnages, des désirs qui se voient de cette manière transformés en des besoins élémentaires. Cet extrait insiste sur la relation entre Gloria et ses clients, sur la distance volontaire qui la séparerait d'eux malgré la nudité de son corps et la jouissance qu'elle provoque. La séparation corps-esprit (qui apparaissait dans l'évocation de la mort) est donc reprise pour décrire la sexualité des personnages. La nudité du corps que Gloria présente cacherait selon cet extrait la réalité de son esprit, sa vie intérieure. D'ailleurs, les pensées de Gloria qui sont transmises dans le texte sont peu nombreuses. Sa réalité intérieure reste dans une certaine mesure cachée au lecteur et aux autres personnages qui comme Mike, essayent de pénétrer en vain ses pensées.

La séparation corps-esprit qui a lieu au sein de la prostitution apparaît également à travers le personnage de John :

Gloria, sa mère, la *déesse* de ces jours brûlants, mais une reine si *pauvre* dans ce marché de la chair, pensait aujourd'hui Lucia, ou bien était-ce comme John qui pouvait faire l'amour toute la journée et *ne jamais offrir son visage*, car en amour il n'en avait peut-être pas, et peut-être que l'amour, pour John comme pour Gloria, n'était-là que comme une *fonction libératrice*, dont tous les mécanismes étaient silencieux, leurs corps agissaient, obéissant à leur propre activité

²⁰⁵ C'est nous qui soulignons.

volcanique, mais cette éruption de nerfs et de sang avait rejeté loin d'elle tout ce qui appartenait au rôle de la tête et du visage, ce rôle de la pensée, de la méditation des gestes et du corps, *ils avaient décidé eux-mêmes de leur exil, de leur séparation du corps et de l'esprit*, ils *déambulaient*, comme John, dans les limbes de ce silence que d'autres comparaient aux premiers seuils de la mort (SV 139)²⁰⁶

La sensation de liberté que leur apporte la sexualité plonge ces personnages dans une aliénation plus grande, qui est comparable à celle que vivent Mike et Florence. L'image de l'errance est réutilisée ici pour souligner cette divagation de leur esprit, qui dans le cas de John, se voit intensifiée par la consommation des drogues.

Comme le souligne Mike « l'être humain était ainsi conçu et fait qu'il ne cheminait vers le corps d'autrui que pour sa jouissance, non pour la douleur » (SV 172). Pourtant, la sexualité peut aussi être destructrice. Lucia, effrayée par l'expérience du viol, rejette la sexualité, malgré les encouragements de Gloria qui lui rappelle que comme « topless [elle pourrait gagner] \$25.000 par année, mais si on a peur on a moins » (SV 130). Lucia ne veut pas avoir le même destin que sa mère. Elle refuse même, symboliquement, l'identité féminine qui la caractérise, et tout ce qui traditionnellement embellit la femme aux yeux de l'homme :

[...] les fillettes en robes blanches, sans manches, nues sous le nylon du tissu, peintes, fardées, avec cette pâleur de la malnutrition que l'on sentait en-dessous, non, Lucia, elle ne leur ressemblait pas, de Mike il valait mieux plutôt chiper un blouson, un jeans, surtout ne pas leur ressembler [...] (SV 139-140)

La thématique de la prostitution occupe aussi une place importante dans *Visions d'Anna*. Tommy, Manon, méprisés par la société sont pourtant recherchés pour des services sexuels. Comme John dans le roman précédent, les personnages exercent souvent la prostitution afin de se procurer l'argent nécessaire pour acheter des drogues. Ils l'exercent généralement dans une indifférence qui traduit encore une fois un certain assoupissement ou passivité. Les visages des prostitués doivent rester inexpressifs, se transformer en des masques qui ne trahissent pas les sensations ou impressions des personnages :

²⁰⁶ C'est nous qui soulignons.

[...] l'opacité de ce corps musclé et dur, dans un pantalon noir et une chemise pourpre, corps mobile, secret, allant vers sa propre agitation sans tourments, avec la sensualité du jour, sous un visage qui ne trahissait aucune émotion, tel un masque de bois sur lequel on eût peint d'un rouge criard, la bouche et les joues. L'existence précaire de Tommy tenait comme un souffle à la fierté de son corps, à la raideur de ses muscles sous la peau brune, il fallait préserver, comme chez les travestis mexicains, l'avidité du refus qu'un étranger pourrait lire sur ses lèvres [...] (VA 73)

Les réflexions de Rita sont celles qui traduisent le mieux ce dégoût, cette répugnance envers la sexualité qu'elle encourage afin d'être logée et abritée chez un camionneur. L'image du lit coupable revient de nombreuses fois dans ses rêveries. En voyant un couple qui fait l'amour, elle associe leur expérience à la sienne, à la prostitution ou au viol qu'elle endure chaque soir. Même dans l'évocation du corps érotique apparaît la lenteur des mouvements qui caractérise les personnages de ce roman. Le corps est associé à nouveau ici à la suspension et à la décrépitude :

[...] ce couple qui faisait l'amour dans un fauteuil en lambeaux, évoquait le camionneur portugais, *son lit coupable dans lequel la corrosion de la vie s'était installée* [...] elle revoyait ce couple *lent*, et sa *paresse corrosive*, au soleil, lui, un homme jeune à la tignasse blonde qui *n'avait pas enlevé son jean*, elle, une femme qu'on ne voyait pas, et le *décor lent* qui les accompagnait dans cette *descente* au fond de la chaleur, de l'épuisement de ce jour sans air, leur *sueur*, comme la *sueur* de Rita, *s'écoulait* lentement, avec exaspération, le lit du camionneur, c'était cet *arrêt au bord du temps*, la *putréfaction* de la cabane à midi [...] (VA 178)²⁰⁷

Les images de la descente, du vertige qui apparaissent dans cet extrait évoquent à la fois l'évasion (dans la chaleur) et l'ennui de la répétition, dans un temps qui semble suspendu.

Dans ce roman, les personnages parlent des préservatifs et de la pilule, qui sont interdits aux jeunes. Michelle pense qu'elle pourrait être enceinte, voudrait prendre la pilule bien que son père le lui défende en lui disant qu'elle n'est « pas encore assez

²⁰⁷ C'est nous qui soulignons.

formée » (VA 192). Malgré toutes les inquiétudes de Michelle, on apprend qu'elle n'a pas encore ses règles (VA 155).

Anna perçoit la sexualité avec mépris, comme un plaisir sensuel qui a des conséquences graves et tragiques. Elle songe aux rapports sexuels de ses parents, qui ont été à l'origine de sa propre vie :

[...] la nuit où ils l'avaient conçue, c'était en été, dans un champ, peut-être, dans leur miraculeuse inconscience ils n'avaient rien senti, peut-être, sinon l'étreinte de leurs deux jeunesses avides, brutales, la nature les avait grisés de sons, d'odeurs, et Anna se retrouvait aujourd'hui seule, affrontant la vérité mutilée de sa vie [...] (VA 16)

Contrairement à Anna, qui comme nous l'avons vu est souvent habillée en haillons, dans *Soifs*, les personnages féminins veulent plaire et être caractérisés par la jeunesse et la beauté. Renata pour plaire à Franz a subi une manucure et le coiffeur a peigné ses cheveux. Alors que la manucure lui dit qu'elle est belle, tout comme les gestes des bateliers vénitiens, qui cherchent à la prendre par la taille, Franz souligne la vieillesse qu'il voit en elle : « tu, vous, n'avez-vous pas vieilli pendant que je n'étais pas là, à mes concerts à Vienne, tu, toi » (SF 90). Si le changement de pronom souligne la difficulté de Frank à s'exprimer en français, cela souligne également la distance qui se crée entre ces deux personnages, le changement qu'il perçoit chez Renata à laquelle il pourrait vouvoyer en tant que personne âgée, comme signe de respect. Le corps de Renata est pourtant caractérisé par la sensualité :

[...] n'était-ce pas Renata qui arrivait par la grande porte d'entrée de la maison, elle ne pouvait donc arriver simplement par le portail du jardin, comme tout le monde, pensait Mère qui rajusta ses lunettes sur ses tempes pour observer celle qui apparaissait si tard, les épaules nues sous une veste de satin, peut-être ne portait-elle rien du tout sous cette veste, pensa Mère [...] il était bien agaçant que Renata changeât si peu avec les années, qu'elle eût encore rajeuni, elle conservait depuis si longtemps déjà, pensait Mère, son air de déesse [...] Renata avait une nuque, un cou trop puissants pour une femme, du moins, le mari chirurgien esthétique de Mère n'eût pas vu en elle un modèle de joliesse [...] (SF 93-94)

Il est intéressant d'observer dans cet extrait la jalousie féminine qui apparaît autour de la thématique de la beauté, ainsi que les contradictions entre les versions de Frank et de Mère quant au vieillissement de Renata. La profession du mari de Mère, chirurgien esthétique, met en évidence l'existence d'un idéal de beauté que les personnages, notamment féminins, cherchent encore à atteindre.

L'allure de Vénus est sensuelle comme celle de Renata :

[...] pourquoi, demandait Mama, Vénus sortait-elle si tard le soir, la nuit, était-ce une tenue pour sortir, cette robe d'un rose clair, transparente, qui moulait les hanches, le buste, et cette provocante fleur d'hibiscus rose dans ses cheveux, ces cheveux que Mama avait tressés en nattes, le matin, et qu'aucun ruban ne retenait plus [...] (SF 96)

De nombreux parallélismes caractérisent ces deux scènes qui tout en mettant davantage en relation le personnage de Mère et celui de Mama (qui d'ailleurs est caractérisé par la lourdeur des seins, tout comme Mère), présentent les préjugés existant contre une certaine manière de s'habiller qui dévoilerait la nudité du corps.

Renata « excite le désir des hommes » (SF 96), tout comme Vénus, dont la jeunesse et la beauté provoquent le désir des hommes et la conduisent à exercer la prostitution :

[...] Mama, Papa, n'étaient-ils pas jaloux de Vénus, de sa jeunesse, de sa beauté qui excitaient les hommes blancs, ces hommes à qui elle cédait tour à tour dans les toilettes publiques ou au Club mixte [...] ils avaient la chair fade, Vénus ne les craignait pas, ni eux *ni la morsure de leurs dents sur sa peau, sous la robe transparente* [...] (SF 98)²⁰⁸

La différence sociale qui existe entre ces deux personnages explique l'usage différent qu'ils font de leur corps. Renata a eu plusieurs maris et devient souvent l'objet des regards et des attentions des hommes, alors que Vénus sombre dans la prostitution par nécessité et fierté, comme une manière d'accéder à un autre monde, à un autre niveau social, ce qui est suggéré par son accès aux endroits qui lui seraient autrement interdits, comme le « côté des résidences où il était interdit aux Noirs de

²⁰⁸ C'est nous qui soulignons.

marcher [...] elle prêtait son corps aux Blancs, un jour, l'une de ces résidences serait la sienne» (SF 97). Si dans la tétralogie Vénus réussira son objectif, elle sera aussi, comme Renata, victime de viol, ce qui est déjà annoncé dans *Soifs* par les ressemblances entre ces deux personnages. Renata est violée par l'Antillais qui cherche ainsi à se venger des différences sociales qui les séparent :

[...] vous, une femme riche, vous n'avez rien fait pour moi, semblait-il dire, mais il était taciturne, rageur, posant ses lèvres sur le front de Renata, cette promiscuité était si gênante qu'elle pouvait *sentir les dents de l'Antillais mordre son front*, le halètement de son souffle dans son cou [...] la creuse sensation de soif n'avait cessé d'avilir Renata, l'écharpe, *la robe de soie dont le tissu couvrait à peine les épaules*, toute étoffe gracieuse, tout linge que le sang ou le sperme avaient touché adhéraient à sa honte comme à la membrane de la chair exposée à tous les coups parmi les déchirures des vêtements [...] (SF 86)²⁰⁹

Nous retrouvons l'image de la morsure qui caractérise à la fois le viol et la prostitution et qui témoigne de la violence de ces rencontres sexuelles. Ces deux scènes évoquent à nouveau la légèreté du vêtement qui dévoile la nudité du corps. Dans le cas de Renata, ces vêtements élégants deviennent des haillons sales. L'élégance des habits qui la couvriront après cette scène ne fera que cacher son désarroi intérieur tout comme les bijoux masquaient en elle la fragilité.

Ce viol est mis en relation dans le roman avec la multiplicité de viols qui se produisent dans le monde et qui ne sont jamais punis, comme celui de la jeune fille violée pendant sept jours dans un kibboutz par onze jeunes hommes : « comme Renata, n'avait-elle pas été coupable de ce sourire atterré, de ce sourire coupable » (SF 102). La question que pose le texte à travers Renata, à travers les préjugés des autres personnages, et notamment à travers le motif du vêtement transparent, est celle de la culpabilité féminine dans le viol.

Comment concilier le désir de plaire, la liberté de vêtement, les sourires ou les regards envers l'autre avec la sécurité du corps ? Séduction et danger, désir et violence sont en constant conflit dans le roman. Mélanie propose une solution :

²⁰⁹ C'est nous qui soulignons.

[...] des femmes gouverneraient qui changeraient la mentalité des hommes, aujourd'hui, la femme vivait dans son pays comme dans un pays totalitaire, mais cela changerait demain [...] (SF 186)

Pour Renata les injustices sociales et physiques faites à la femme constituent une « malédiction » qui n'est pas susceptible de finir : « il y avait une malédiction inscrite dans la chair des femmes depuis des siècles, chacune atteindrait-elle un jour l'ultime délivrance de tant d'injustices » (SF 34). L'image symbolique des enfants tenant dans leurs mains leurs seins, leurs utérus, ces « organes prêts à la torture » (SF 186) évoque bien la menace charnelle dont est victime la femme depuis son plus jeune âge.

Si une évolution de la représentation du corps de la femme apparaît dans ces textes, celui-ci continue à être entouré de préjugés, d'insécurités et de violence. La libération du corps féminin, désirée par Pauline Archange, s'est produite dans une certaine mesure, mais il s'agit encore d'une libération incomplète. L'angoisse que ressentaient Louise ou Isabelle-Marie quant à leurs corps continue à caractériser des personnages comme Mère ou Renata. Si Anna refuse de soigner son aspect physique, elle doit se maquiller et s'embellir pour traverser des frontières et être acceptée par la société. Les femmes sont souvent victimes du viol ou de la prostitution et elles sont rarement protégées par la justice ou les institutions de l'ordre, qui exercent un pouvoir brutal et une domination placée encore sous le signe de la masculinité.

Bien que les plaisirs apportent aux personnages une certaine évasion, celle-ci est passagère et même dangereuse. Toutefois, la jouissance corporelle et les sensations que le corps permet d'expérimenter semblent donner un sens à la vie et soulagent les figures romanesques, qui sont contraintes à vivre dans un monde brutal.

5.6. La puissance du regard

Dans les premiers romans de Marie-Claire Blais, le motif du regard devient un élément fondamental du récit et il permet de mettre en valeur non seulement la relation qui existe entre les protagonistes mais aussi les sentiments d'angoisse et de culpabilité des figures romanesques.²¹⁰ Comme le souligne Jean Starobinski, le regard est «moins la faculté de recueillir des images que celle d'établir une relation»²¹¹. Dans *La Belle Bête*, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange*, le motif du regard permet de dévoiler la complexité et la violence des relations humaines et notamment des relations qui existent entre la mère et ses enfants. Être vu constitue à la fois le désir et la crainte des personnages marqués par un sentiment de culpabilité. À travers l'image du regard, Marie-Claire Blais évoque les conséquences dramatiques que des notions comme la honte ou le remords peuvent avoir sur l'identité de l'individu.

5.6.1. Le regard au sein des relations familiales

Dans *La Belle Bête*, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange*, le champ lexical de la perception visuelle est très présent. Il apparaît d'abord comme un reflet des aptitudes intellectuelles des personnages. Dans *La Belle Bête*, les yeux de la protagoniste, Isabelle-Marie, dénotent sa vivacité et son intelligence: «ses yeux inquiétants» (BB 11); «elle l'étudiait de son œil foncé» (BB 31). Ceux-ci s'opposent clairement au regard du frère, qui «fixait le néant lointain des idiots» (BB 99). Dès l'incipit, le texte insiste sur le regard perdu de ce jeune garçon qui «ne comprenait pas, mais [qui] regardait, silencieux» (BB 11) le paysage. Malgré son idiotie, Patrice est caractérisé par une grande beauté qui fait de lui le centre de tous les regards. Le premier chapitre met en relief l'attention constante que

²¹⁰ L'importance du regard dans *La Belle Bête*, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange* a été étudiée dans l'article suivant : Pich, Eva. « La puissance du regard chez Marie-Claire Blais : de la honte à l'affirmation de soi ». *Cédille*. N°5, 2009.

²¹¹ Starobinski, Jean. *L'Œil Vivant*. Paris, Gallimard, 1961, p. 13

les voyageurs du train et notamment la mère prêtent à l'aspect physique de ce personnage. Alors que «Les voyageurs ne cessaient d'observer Patrice», Isabelle-Marie, laide, se sent oubliée: «Louise ne la voyait pas. Jamais Louise n'osait la regarder vraiment» (BB 13). Dès les premières pages, le motif du regard permet d'exposer le drame familial qui se développera le long de l'œuvre.

Dans ce roman, les personnages apparaissent comme les témoins solitaires des relations affectives qui existent entre ceux qui les entourent et la figure maternelle. Leur regard devient le reflet de leur bouleversement intérieur, de leurs passions instinctives et violentes qui surgissent face à l'oscillation des sentiments maternels: les yeux d'Isabelle-Marie « étincelaient de colère» (BB 12); «Patrice le regarda d'un regard qui le cingla, lui, Lanz» (BB 44); Lanz a un «regard glacé de reproche » (BB 96). Les yeux reflètent ce que ressentent les personnages, tout en dévoilant les tensions qui existent entre eux. Ces regards acquièrent fréquemment une fonction de blessure: ils visent à frapper symboliquement l'Autre, le coupable de leur tourment. Le regard d'Isabelle-Marie, surtout, ne cesse de mettre en valeur le ressentiment qui la caractérise:

Isabelle-Marie offrit le pain, serra la bouche, toujours sans baisser le regard.

- Prends, mère.

Louise supportait ses regards fielleux, perçants de haine, des regards qui ne tranchaient ainsi que dans les yeux de sa fille. Elle avait appris à s'y résigner, ainsi qu'à des châtiments intimes. (BB 21)

Cette blessure symbolique devient réelle au moment où la passion destructrice des personnages conduit Patrice au meurtre de Lanz et Isabelle-Marie à défigurer le visage de son frère puis au matricide. Le mépris que témoigne Louise envers sa fille est causé exclusivement par l'aspect physique de cette dernière. Le regard est ce qui permet à l'être d'observer son corps et celui d'autrui. Il est aussi ce qui permet à autrui d'observer la physionomie de l'être. La beauté ne trouve son sens réel qu'à travers cette observation constante. Dans ce roman, l'importance du regard se fait d'autant plus grande qu'il semble incarner le personnage lui-même: « le *regard* de sa mère, *toute cette femme*, s'appuyait sur cette seule et fragile beauté» (BB 13)²¹².

²¹² C'est nous qui soulignons.

Pierre Bourdieu a mis en évidence la relation qui existe entre le regard et l'insécurité corporelle féminine:

La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (*esse*) est un être-perçu (*percipi*), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique: elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'*objets* accueillants, attrayants, disponibles.²¹³

Cette réflexion sociologique explique l'attitude de Louise, sa vanité, et l'obsession qu'elle manifeste envers sa beauté et son propre corps. Louise trouve dans la beauté de Patrice un reflet de sa propre physionomie. Lorsque le visage de celui-ci est défiguré par l'eau brûlante, elle le repousse et refuse de le regarder à nouveau: «Elle regardait le vide, le creusant de ses yeux. Elle ne regarderait jamais plus son fils» (BB 145).

Le mariage d'Isabelle avec un garçon aveugle met en valeur l'absurdité de l'importance donnée à l'apparence extérieure. Michael est capable d'aimer Isabelle-Marie. Or, la cécité devient aussi le symbole de l'incapacité des personnages de voir au-delà des valeurs superficielles que la société impose: Michael n'observe en aucun moment les qualités intérieures de sa femme. Seul l'aspect physique d'Isabelle, qu'il imagine, l'intéresse. Lorsqu'il recouvre la vue et perçoit la laideur de celle-ci, il l'abandonne et part «sans la regarder» (BB 111).

Comme le souligne Mary Jean Green, l'identité des figures romanesques de *La Belle Bête* se construit à travers le regard de l'autre:

But much of the mirroring in the text takes place not only through the use of conventional reflecting devices such as Patrice's lake and Louise's vanity mirror, but through the eyes of other people. As in the works of Jean-Paul Sartre, characters seek their identity in the gaze of the other. [...] The extent to which these characters define themselves through others is made clear when Isabelle-Marie does, for a time, feel herself beautiful after inventing an image of a beautiful self to be reflected back by Michaël's sightless eyes.²¹⁴

²¹³ Bourdieu, Pierre. *La Domination Masculine. op. cit.*, p. 73

²¹⁴ Green, Mary Jean. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 13.

Le désir inassouvi d'être regardé par la mère devient pour les personnages une expérience déchirante. La haine, la jalousie ou la peur qu'ils ressentent trouvent leurs raisons d'être dans ce sentiment de frustration qui apparaît lorsqu'ils cherchent le regard de l'être aimé mais n'obtiennent aucune réponse.

Le motif de l'absence du regard de l'autre est également présent dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Dans ce roman la lassitude des personnages pousse ceux-ci à fermer les yeux, à contempler le vide: «Assoupis autour de la table, protégeant leur assiette comme un trésor, les hommes et les jeunes gens mangeaient sans lever les yeux» (SVE 26); Héloïse a le «regard perdu dans un rêve étrange» (SVE 33); les enfants «avaient fermé les yeux» (SVE 33). Le motif de l'assoupissement revient de nombreuses fois dans le texte. L'indifférence maternelle est provoquée ici par la fatigue de la mère qui est marquée par le travail constant dans la ferme et par des accouchements successifs:

Voici sa mère. Il la reconnaît. Elle ne vient pas vers lui encore. Il pourrait croire qu'elle l'a abandonné. Il reconnaît son visage triste, ses épaules courbées. Elle ne semble pas se souvenir de lui avoir donné naissance, ce matin. Elle a froid. Il voit ses mains qui se crispent autour du seau de lait. « Il est là, dit Grand-Mère Antoinette, il a faim, il a pleuré tout le jour » (SVE 12).²¹⁵

Il est intéressant de constater dans ce fragment l'utilisation des pronoms personnels. Alors que le pronom masculin «Il», qui représente Emmanuel, est associé à des verbes de perception et de compréhension («reconnaît», «voit»), le pronom personnel féminin «Elle», qui représente la mère, est accompagné de la négation. La mère nie l'enfant, l'oublie à cause de sa propre lassitude. Ce n'est qu'à travers les paroles de Grand-Mère Antoinette que ce bébé sera pris en considération, ce qui est souligné par la répétition du pronom «il» à la dernière ligne du paragraphe.

Les enfants observent cette figure maternelle qui ferme les yeux. Ils «la regardent silencieusement» (SVE 13). Dans le récit autobiographique de Jean Le Maigre, le narrateur imagine sa naissance et met particulièrement en relief les regards qui se sont centrés sur lui:

²¹⁵ C'est nous qui soulignons.

Ils s'approchèrent de mon berceau et me contemplèrent en silence. Mon regard brillait déjà d'un feu sombre et tourmenté. Mes yeux jetaient partout dans la chambre, des flammes de génie. Qu'il est beau, dit ma mère, qu'il est gras, et qu'il sent bon! [...] Monsieur le Curé m'a admiré dès ce jour là. La récompense, c'était moi. Combien on m'avait attendu ! Combien on m'avait désiré ! Comme on avait besoin de moi ! (SVE 63-64)

Les répétitions et les exclamations soulignent la nécessité de Jean Le Maigre de montrer jusqu'à quel point sa naissance a été importante pour sa famille et le bonheur qu'elle a provoqué. Le contraste si frappant entre cette scène qu'il imagine et l'expérience d'Emmanuel décrite au début de l'œuvre mettent en relief les grandes différences entre la vie rêvée qui apparaît à certains moments dans l'écriture de Jean Le Maigre et la réalité. Ce passage nous montre de manière implicite le désir de cet enfant d'être observé par les autres et notamment par sa mère. Il est aussi intéressant de remarquer dans cet extrait l'image des flammes de ses yeux, qui évoque la vivacité et l'intelligence de Jean Le Maigre, mais aussi sa fièvre, sa maladie.

Malgré l'assoupissement qui caractérise la plupart des membres de cette famille, certains personnages manifestent une attitude active et de grandes capacités d'observation. Jean Le Maigre regarde son nouveau frère avec curiosité. Il épie sa sœur Héloïse le soir et observe la réalité qui l'entoure afin de la décrire dans ses cahiers. Grand-Mère Antoinette affirme: «Je te vois Jean-Le-Maigre [...] je te vois» (SVE 17). Comme la mère, elle refuse de regarder les enfants qui la «guettent», qui l'observent «de ce regard suppliant et hypocrite»: «Disparaissez, je ne veux plus vous voir» leur dit-elle (SVE 11). Malgré cela, elle est toujours consciente de leur présence et n'hésite pas à observer avec attention ce qui reste de Jean Le Maigre après sa mort: le lit vide, l'encre asséchée, les crayons rongés et notamment les cahiers qu'elle va lire avidement pendant le reste de l'œuvre. Elle se penche aussi vers Emmanuel «pour mieux le voir» (SVE 126).

Ce bébé observe tout ce qui l'entoure avec une grande attention. Nous pouvons même constater une évolution dans la perception d'Emmanuel, qui devient de plus en plus déterminé à voir ce qui se passe autour de lui: «ne les voyait pas encore» (SVE 7); «cet enfant voit tout, dit Grand-Mère Antoinette, rien ne lui est caché» (SVE 15); «yeux vifs» (SVE 116). Face au conformisme qui est suggéré par l'assoupissement

de la plupart des personnages, le regard de ce bébé suggère une prise de conscience future de la réalité et un refus éventuel de la résignation qui caractérise sa famille. À la fin de l'œuvre, «Emmanuel se soulevait de joie dans son berceau pour voir entrer le soleil par la fenêtre» (SVE 164). Cette dernière image, qui unit le regard au soleil, représente une lueur d'espoir pour cet univers. Grand-Mère Antoinette exhorte l'enfant à l'observation: «regarde autour de toi»; «ouvre les yeux»; «regarde-moi bien» (SVE 8). La relation qui existe entre cette Grand-Mère, symbole du passé, et le bébé, représentant le futur, montre le dialogue possible entre ces deux générations. Au contraire, le présent est représenté par la fatigue de la mère, par son regard vide, et il apparaît, en ce sens, comme paralysé.

Lorsque Grand-Mère Antoinette lit les textes de Jean-Le-Maigre, elle «ferm[e] les yeux avec discrétion et se consol[e] en pensant que ces créatures (grâce à Dieu) [ne sont] que des créatures de l'imagination» (SVE 118-119). Elle n'accepte pas la véracité des faits narrés. Pourtant, une légère prise de conscience semble apparaître chez ce personnage qui commence alors à vieillir et pour lequel la nuit n'«apportait plus le même repos» (SVE 119).

Si le regard de Jean-Le-Maigre reflétait déjà la tuberculose dont il souffrait, dans *Manuscrits de Pauline Archange* les yeux de la plupart des personnages mettent en évidence leur état fébrile: Séraphine a «des regards bruns pleins de fièvre» (MPA 11); Julia Poire a «un regard fiévreux plein d'attente» (MPA 120). Les personnages les plus âgés ont un regard vide qui «se figeait soudain dans une béatitude sans mémoire» (MPA 112). Cependant, c'est surtout à travers le personnage de la mère que le motif de l'absence de regard apparaît. Mme Archange a souvent un regard perdu qui met en évidence sa maladie, sa lassitude: «ma mère couvrant l'horizon d'un regard figé et malheureux» (MPA 29). Ce regard défaillant devient dangereux dans la mesure où la mère cesse de protéger l'enfant:

Ma mère, malade, recevant chaque semaine la visite d'un jeune franciscain à qui elle se confessait scrupuleusement, fermait involontairement les yeux, vers ma douzième année, sur les faiblesses malheureuses auxquelles ce prêtre s'abandonnait avec moi, contre ma volonté que nul ne défendait. (MPA 42)

Pauline ne cherche pas à attirer le regard de Mme Archange. C'est à travers l'amitié que se créent, selon elle, les liens véritables. Séraphine, avec une innocence et une douceur enfantine, regarde Pauline: «Oui, j'te regarde, Pauline et pis c'est pas ton affaire si j'aime t'regarder...» (MPA 26). L'affection si profonde que témoigne cette enfant pour la protagoniste est partagée par celle-ci au début du roman. Cependant, les regards de Pauline se centrent progressivement sur d'autres personnages:

[...] ce visage aux couleurs malades, aux yeux brûlants, plutôt que d'attirer mes regards comme il l'avait fait tant de fois, les détournait vers d'autres visages

[...] Si je la grondais en allant au cinéma le dimanche, mes yeux n'osaient plus chercher les siens: je lui parlais maintenant sans la voir. (MPA 38)

Ce passage montre bien comment les différentes modulations du regard reflètent le type de relation qui s'établit entre les personnages. Le fait de ne plus regarder l'autre traduit un oubli, qui peut être causé par la fatigue (comme chez la mère d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et Mme Archange) ou par l'indifférence (comme dans le cas de Pauline envers son amie Séraphine). Le motif de l'absence de regard permet souvent aussi de mettre en évidence la honte aiguë du sujet qui refuse de voir l'aspect physique aberrant de l'autre (c'est le cas de Louise) ou son comportement rebelle (Mme Archange se plaint constamment de l'attitude de Pauline).

Si ne pas être vu provoque l'insatisfaction, la déception ou la colère, le fait d'être vu conduit à une sensation de honte flagrante. Starobinski, dans son étude sur Racine, évoque l'ambivalence tragique du regard: «Voir est un acte pathétique et reste toujours une saisie imparfaite de l'être convoité. Être vu n'implique pas la gloire, mais la honte»²¹⁶. Lorsque le regard de l'autre apparaît, le malaise des personnages s'intensifie et leur sentiment de culpabilité devient presque intolérable.

²¹⁶ Starobinski, Jean. *L'Œil Vivant. op. cit.*, p. 73

5.6.2. Mépris, honte et sentiment de culpabilité

L'amour qui surgit entre Michael et Isabelle-Marie semble profond, sincère. Cependant, il ne commence qu'avec la promesse d'Isabelle, qui confirme sa beauté. Dès que Michael récupère la vue et observe la laideur de sa femme, il la repousse puis l'abandonne. Le regard de l'autre conduit souvent les personnages à ressentir une gêne corporelle qui culmine en un sentiment de honte. Les yeux de Louise, de Lanz ou même de son mari Michael rappellent constamment à Isabelle-Marie sa laideur: «Ceux qui m'ont vue m'ont repoussée, même mon mari. Il a eu des yeux pour me voir et je l'ai dégoûté» (BB 141). Michael répète «Je te verrai bientôt» (BB 84). Ces paroles, qui reviennent à plusieurs reprises dans le texte, annoncent le recouvrement de la vue de ce personnage et constituent pour Isabelle une menace: elles mettent en relief sa peur et le risque que ce regard extérieur suppose.

Comme le souligne Pierre Bourdieu, le regard de l'autre, encouragé par les présupposés répandus par les institutions de l'ordre, impose certaines «manières de voir, de se voir, de se représenter ses aptitudes et ses inclinations, bref, tout ce qui contribue à faire non seulement les destins sociaux mais l'intimité des images de soi»²¹⁷. Les femmes, surtout, sont condamnées à observer le gouffre qui existe entre leur corps, leur personnalité et la femme idéale qui est revendiquée par le regard d'autrui. Bourdieu explique que ce phénomène conduit à «l'auto-dénigrement», à la «gêne corporelle»²¹⁸. Isabelle-Marie ment sur son aspect physique pour plaire à Michael. Lorsqu'il recouvre la vue, elle se sent complètement humiliée:

Michael ouvrit les yeux. Il les écarquilla et, à sa façon de la regarder, Isabelle-Marie comprit qu'il voyait. Aussitôt elle eut honte. Elle se cabra au mur, les mains à la gorge comme pour s'étrangler. (BB 110)

À travers le regard de son mari elle se découvre coupable de son mensonge et victime à nouveau d'une laideur que les autres repoussent.

Patrice, devenu laid, souffre également l'hostilité maternelle. Ce personnage, «à moitié mâle, à moitié enfant» est, selon Lynn Ramberg, «l'idiote, féminisé et

²¹⁷ Bourdieu, Pierre. *La Domination Masculine. op. cit.*, p. 93

²¹⁸ *Ibid.*, p. 74

animalisé», une figure androgyne innocente et naïve.²¹⁹ Patrice a du mal à comprendre la réalité qui l'entoure et même ses propres sentiments, qui apparaissent de manière instinctive. Son tourment et la honte qu'il ressent face à sa propre laideur se manifeste chez lui à travers les images de la course et de la disparition: «Il s'enfuit à la maison, le cœur ivre, le corps évadé des carcans de la peur» (BB 144); «Retrouver mon cheval et disparaître – pensait Patrice, en rêve. Et il en pleurait» (BB 150). L'image positive qu'il avait de lui-même dépendait exclusivement du regard admiratif de sa mère. Quand il est rejeté par celle-ci, cette image se brise et Patrice ne peut que chercher son identité dans les eaux du lac où il se noie.

Louise, confrontée à la vieillesse et au cancer, vit dans la hantise de perdre sa beauté. En regardant dormir son nouveau mari, elle éprouve de la «honte» (BB 76), une sensation de «dégoût» (BB 77). Cette femme qui concevait son mari comme un miroir susceptible de lui rappeler sa perfection physique, perd ce reflet: «Maintenant qu'il a épuisé tous mes charmes, je ne sais plus lui plaire» (BB 78), pense-t-elle. Cette constatation arrive au moment où elle a le plus besoin d'assurance, où elle sent le cancer qui se développe à sa joue. Cette gêne corporelle la pousse à rechercher son fils à nouveau: celui-ci, encore beau, est le seul capable de lui renvoyer l'image de la beauté qu'elle recherche. Patrice vient cependant d'être fouetté par Lanz, dans une scène où Louise s'est maintenue complètement immobile. Sa passivité, unie au mépris qu'elle ressent alors envers son mari et à sa maladie, conduisent ce personnage à se sentir coupable de s'être éloignée de son fils:

Elle fuyait de plus en plus le jugement de Patrice, bien que Patrice – elle ne pouvait l'ignorer – n'eût aucun jugement. [...] À table, Louise se torturait au sujet de son fils sans qu'il s'en doutât. Elle rougissait et tremblait en mangeant: «Ne jamais perdre Patrice, ne jamais perdre sa beauté» (BB 96)

Cependant, dès que Patrice devient laid, elle le rejette. Le sentiment de honte que Louise ressent se fait alors plus manifeste et apparaît à plusieurs reprises dans les dernières pages du roman. Elle se sent humiliée par l'aspect physique de ses enfants, mais aussi par sa propre laideur: «La poupée au bandeau avait honte: à cinquante ans,

²¹⁹ Lynn Ramberg, Michael. « *La Belle Bête: Contestation et Monologisme* », *Québec Studies*, 10, 1990, p. 11

elle voyait la fin de son monde ridicule» (BB 147); «Frissonnante de honte, elle ne pouvait plus aimer, comme jadis, son propre visage à travers le beau visage de son fils. Elle refusait de s'y reconnaître» (BB 150). Lorsque ses fermes brûlent et juste avant de mourir, elle implore à genoux la pitié de Dieu.

Cet évènement est qualifié d'«apocalypse» (BB 165), de «jugement dernier» (BB 166). Si pour Louise cette scène acquiert toutes les connotations du châtement, pour Isabelle-Marie, qui provoque le feu, elle engendre une sensation de culpabilité insupportable. Lorsqu'elle détruit les terres de Louise, Isabelle-Marie éprouve une «honte» qui la pousse au suicide:

Isabelle-Marie fit éclater la lampe dans les gerbes les plus sèches. Elle croyait tuer la terre de Louise mais elle comprit soudain qu'elle tuait la terre de Dieu. Une terreur lui monta à la face. La honte aussi. Tout s'enflamma aussitôt et elle resta un moment près des gigantesques brasiers, veule, désabusée. (BB 165)

Elle ne regrette pas le matricide, mais la destruction des terres où elle a travaillé et qui appartenaient à son père, l'âpre paysan. En mettant le feu à cet espace, elle détruit le seul élément qui soit célébré dans le texte. Comme le souligne Michael Lynn Ramberg, c'est surtout dans la glorification de la terre et de la nature que se manifeste la dimension déiste du roman.²²⁰ Même si auparavant Isabelle-Marie avait déclaré vouloir «vivre, et respirer, et voir, malgré [s]on visage», la honte que lui inspirent ces fermes en flammes la conduit à se jeter sur les rails du train.

Cette sensation de honte, qui est étroitement liée à la notion de regard (regard d'autrui, regard du personnage sur lui-même, ou regard divin) caractérise également certains personnages d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Le père ressent une gêne profonde en présence de la grand-mère:

[...] l'homme qui s'habille gauchement, dans l'ombre, éprouve soudain cette honte familière, quotidienne, que seule lui inspire la présence de cette femme. – Des saisons noires comme la mort, dit Grand-Mère Antoinette, avec dédain pour le corps de cet homme, qu'elle observe d'un coin de l'œil [...] (SVE 18).

²²⁰ Lynn Ramberg, Michael. «*La Belle Bête: Contestation et Monologisme* ». *op. cit.*, p. 14

Ce père, qui brutalise ses fils et viole sa femme, se sent tout à coup humilié par la présence de la grand-mère qui observe son corps et qui exprime ses opinions ouvertement.

Il est intéressant de constater dans ce roman la fréquence avec laquelle la notion de «honte» apparaît dans les phrases de Jean Le Maigre. Celui-ci utilise ce terme de manière récurrente, dans des contextes où il n'éprouve aucune gêne ni humilité sincères: «Tu parles, on ne peut même plus aller en enfer tout seul, maintenant, disait Jean-Le-Maigre. Tiens, j'ai honte de la voir jeûner comme ça!» (SVE 34). L'usage qu'il fait de ce terme contribue à ridiculiser la notion de honte. Le concept de remords et même celui de confession se transforment pour lui en un simple jeu dans lequel les personnages prennent plaisir à raconter leurs péchés. Jean Le Maigre et Le Septième jouent à se confesser dans la cave: «Il faut tout me dire, et je vais te pardonner. Tu recommenceras encore, si tu veux» (SVE 29). Malgré ses jeux dans la cave, Le Septième essaye de purger ses actes et de devenir meilleur:

Il communiait à chaque église, et l'hostie collée à ses dents le fortifiait de son symbole. Il se versait un déluge d'eau bénite sur la tête, après et avant la messe, et lorsqu'il était enfant de chœur, le vendredi de chaque mois, il buvait le vin de la communion et trempait ses doigts dans le sang du Christ, en fermant les yeux. Il voulait devenir meilleur, se sanctifier, recouvrer pour un moment l'état de grâce, hélas ! chez lui éphémère comme la rose et se ternissant au moindre contact. (SVE 159-160)

À travers ces pratiques religieuses, il cherche à se transformer, à trouver un salut. Pourtant, cette pureté est également éphémère. Face à son manque d'instruction et à cause des abus du Frère Théodule, il continue à vivre dans la violence et le crime.

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, Héloïse est le personnage qui est le plus ravagé par le remords. Cette figure romanesque est déchirée entre ses désirs sexuels et la honte que ceux-ci lui inspirent. Les tourments que la découverte de la sensualité provoque en elle la conduisent à une «piété excessive» et à de «brutales privations» (SVE 37). Le regard de Mère Supérieure condamne ses actes:

Enveloppée de caresses mystérieuses, elle baignait dans l'étreinte de l'Époux en savourant le plus de bonheur possible. Mais quelle humiliation lorsque Mère Supérieure ouvrait la porte de la cellule en criant:

– Par le ciel et tous les démons, qu'est-ce que je vois dans mon couvent? (SVE 100)

Ses rêves évoquent également l'humiliation qu'elle a soufferte au sein du couvent:

[...] Héloïse pleurait doucement. Il lui semblait que toutes l'avaient trahie [...] il lui semblait que cet homme qu'elle avait aimé, lui aussi, dans le même secret audacieux et tendre – s'amusait à l'humilier comme les autres. Ne riait-il pas cruellement? [...] Lui aussi, avait le pouvoir de la torturer et de lui inspirer une honte infinie... (SVE 111-112)

Comme dans le cas d'Isabelle-Marie, le regard des autres personnages humilie Héloïse. Il est toutefois nécessaire de constater une certaine superficialité dans le sentiment de honte que ressent cette jeune fille. Si le regard des autres provoque en elle une humiliation considérable, elle ne cesse pas pour autant d'agir de la même manière. Héloïse est moins affligée par le remords que par le fait de ne pas avoir près d'elle l'être aimé, qu'elle substitue par la masturbation. Elle condamne son attitude à travers le jeûne. Pourtant, ce sacrifice est également minimisé par l'ardeur religieuse de ce personnage qui dès l'enfance transperçait ses doigts d'aiguilles.

Ce roman met en question les valeurs sociales destructrices qui entourent les personnages. Celles-ci condamnent le désir alors qu'elles encouragent les naissances successives. Cette morale rigide qui entrave l'expression de la liberté individuelle est caricaturée dans le texte et pousse les protagonistes «à un contre-sens total des valeurs, comme l'illustrent le sort d'Héloïse et la frigidité d'Antoinette»²²¹. Dans cet univers satirique, les notions de honte et de remords, pourtant si présentes, perdent leur profondeur et sont renversées par l'attitude des personnages.

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, au contraire, la protagoniste souffre un sentiment de honte extrêmement marqué. Marie Couillard a bien montré jusqu'à quel point les termes «punition», «châtiment», «aveu», «péché», «enfer», «confession»,

²²¹ Vergereau-Dewey, S. Pascale. « Vision blaisienne de l'enfance: le salut par l'écriture », dans Ricouart (ed.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 45

«repentir», qui accompagnent, selon la tradition chrétienne, les mauvaises actions de l'individu, apparaissent dans les pensées de Pauline.²²²

L'image du « drap taché de sang vivement rejeté sous le lit, en un mouvement de honte » (SVE 110), qui nous est présentée dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, trouve son parallèle dans la scène où Pauline Archange cache le linge ensanglanté après le viol. D'ailleurs, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, les religieuses encouragent leurs élèves à occulter le sang menstruel, qu'elles considèrent comme un péché. L'ensevelissement de ce sang, symbole du féminin, de la menstruation, du désir ou du viol, met en relief la gêne que ressentent les protagonistes face à ces phénomènes et face à leurs propres corps. La condamnation du plaisir physique apparaît également dans ce troisième roman, où Pauline affirme: «Il devait être bien terrible d'aimer puisque mes parents en avaient si honte!» (MPA 106). Le désir et toutes les manifestations sexuelles du corps de la femme sont de cette manière méprisés.

L'idée de culpabilité, diffusée par la religion chrétienne, est intériorisée par Pauline et devient l'un des sentiments qui tourmentent le plus la protagoniste. Alors que dans *La Belle Bête* le mépris souffert était conditionné notamment par l'aspect physique, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, c'est surtout le comportement du personnage qui est jugé et critiqué par ceux qui l'entourent. La famille est décrite comme étant un «tribunal fermé» qui se réunit «autour de la même table de calomnie» (MPA 17). Lorsque la mère de Pauline lève les yeux pour observer sa fille, ce n'est que pour trouver en elle des signes de maladie ou pour critiquer son attitude. Pauline, très marquée par le regard et les paroles sévères de ses parents et des religieuses, pense qu'elle a une conscience «pire qu'un chameau, y a tout un paquet de péchés sur son dos...» (MPA 58). L'image de l'œil de Dieu, qui surveille les péchés commis, hante l'esprit de Pauline Archange et même la lune devient le reflet de cette vigilance divine:

[...] une lune orange et froide montait dans le ciel, ouvrant, telle l'image agrandie du catéchisme sur le tableau de l'école, une dédaigneuse *paupière* sous laquelle se réfugiait avec autorité *l'œil* de Dieu brillant de malice et de dureté.

²²² Couillard, Marie. « Le Politique et l'écriture de dé-raison », *Études littéraires*. Vol. 32.3, 2000, p. 85

« *Ce regard partout vous regarde et vous guette* », disait Mère Sainte-Scholastique, accrochant d'un air satisfait son œuvre barbare au tableau, et *cet œil*, en effet, comme une horloge boudeuse, *jamais ne nous laissa de repos*, marquant chaque heure de notre éternité scolaire d'une placide contemplation de toutes les *fautes* commises, ou que nous avions l'intention de commettre dans les années à venir. (MPA 14)²²³

Les adultes considèrent Pauline comme un «vrai monstre» (MPA 117), Mme Léonard la regarde aussi «durement, sans pitié» (MPA 87). Quant aux religieuses, elles observent Pauline avec «une expression de mépris» (MPA 10). Les remarques et les punitions des parents nourrissent cette sensation de culpabilité. Les reproches de la mère de Pauline sont mis en valeur par l'utilisation du style direct. Même après la mort de Séraphine, Mme Archange critique le dur visage de sa fille:

T'as donc pas de cœur, la Pauline? soupirait ma mère, observant avec mépris la dure expression de mon visage [...] t'as la figure jaune de méchanceté. [...] « T'étais pas assez bonne pour Séraphine, répétait ma mère. Ah! T'as jamais été bonne... » (MPA 39)

Parfois, la protagoniste reconnaît la véracité des reproches de ses parents: «Ma mère avait encore raison» (MPA 53) ; «Et puis, je méritais la cruauté de mon père» (MPA 90). Pourtant, la distance qu'établit Pauline face aux adultes lui confère une protection considérable qui minimise son sentiment de honte. Celui-ci apparaît davantage lorsque son inattention ou la faute commise a des conséquences envers d'autres enfants: sa sensation de culpabilité augmente le long du roman, au fur et à mesure que ses amis les plus proches meurent ou sont internés dans des hospices. Elle a honte d'avoir ignoré Séraphine pendant ses derniers jours de vie et elle se reproche également de ne pas avoir aidé Jacob davantage. Les derniers mots de ces deux personnages critiquent Pauline à cause de son attitude et de son indifférence: «Pourquoi que tu me chicanes toujours, Pauline? Pourquoi donc que t'es si méchante?» (MPA 38); «J'm'en vais en enfer, la cousine, la Pauline tu m'aimes donc pas, tu m'as pas gardé, j'm'en vais...» (MPA 71).

²²³ C'est nous qui soulignons.

Les remords que ressent cette enfant envers ses actes sont profonds. Pourtant, le mal commis par la protagoniste est minime. L'infidélité de Pauline envers Séraphine n'est pas la cause de la mort de celle-ci. Pareillement, face au comportement agressif de Jacob et à la décision de M. Archange de le faire partir de sa maison, Pauline ne peut pas aider ce personnage. Même la maladie et le décès de son oncle Sébastien suscite chez elle une sensation de honte «d'aimer encore trop la vie» pendant que d'autres meurent (MPA 34). La protagoniste est convaincue de son sort tragique: «Quant à moi, ma faute est trop grave pour être avouée à un prêtre. J'irai en enfer avec mes semblables» (MPA 94). Cette exagération du sentiment de culpabilité et la minimisation des causes qui l'ont provoqué permet à la narratrice de démontrer le caractère pernicieux de la réitération de ce concept par la religion chrétienne.

D'ailleurs, comme dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, la pratique de la Confession est mise en question par le viol que commet le franciscain. Elle est également ridiculisée par le comportement des jeunes filles qui prient «sous la protection aride des statues, épiant d'un œil sa voisine, invitant d'un début de sourire la rangée de garçons à partager leurs examens de conscience avec» elles (MPA 57).

Il est intéressant d'observer que la culpabilité ressentie par Pauline n'est pas causée par des actes condamnés par l'Église. Elle ne semble pas se repentir de ses caresses avec Jacquou, ni de la découverte de son corps avec Louise Denis. Les causes de son remords sont surtout de type affectif et témoignent d'une volonté de solidarité profonde. Il s'agit donc de valeurs beaucoup plus humaines, qui lui font prendre conscience du sort terrible de ces enfants meurtris.

La naissance d'Émile, un bébé qui comme Patrice dans *La Belle Bête* ne fait que «regard[er] le vide au loin» (MPA 98), semble apporter à Pauline une lueur d'espoir car, selon grand-mère Josette: «les larmes d'Émile lavent les péchés du monde» (MPA 100). Ce bébé apparaît comme une figure rédemptrice qui pourrait sauver le genre humain par sa douleur. Selon Pauline, ce nouveau né souffre à cause des péchés qu'elle a commis:

Mme Flanche me regardait droit dans les yeux en disant « qu'elle pouvait lire tous les secrets au fond des regards... » Elle savait peut-être que j'étais la cause du malheur d'Émile, qu'il expiait pour moi ces crimes que je n'avais à personne, mon abandon de Séraphine, mon oubli de Jacob, et récemment, le vol

des économies de ma cousine. Dans ma honte, *je fermais vite les yeux*. (MPA 102)²²⁴

Cet extrait met en valeur l'importance de la vision, qui est susceptible de faire découvrir et de reprocher les fautes d'autrui. Pour la protagoniste, le regard de l'Autre est perçu comme une menace constante, qui lui rappelle la déception que ses actes supposent pour tous ceux qui l'entourent. Cette humiliation la conduit à fermer les yeux afin de ne pas leur permettre de discerner tout ce remords qui se cache en elle. Lorsqu'elle est battue par le père de Jacob, Pauline doit aller à l'hôpital où ses yeux guérissent des coups reçus. Pourtant, elle désire rester aveugle:

N'ayant plus de raison de vivre et d'aimer, j'avais espéré devenir aveugle, suivre l'opaque trajet d'une vision tout intérieure, mais voilà que je recommençais à voir sans l'avoir mérité, possédant non seulement la vision, mais la persécution d'être vue, les regards de mes parents montaient leur garde à nouveau, il n'y avait plus de repos [...] (MPA 54)

La cécité lui aurait permis d'ignorer le mépris des autres et lui aurait empêché de voir la cruauté du monde qui l'entoure. Le manque de discernement symbolique qui caractérise la majorité des personnages de ces romans est souhaité par Pauline. La plupart des êtres s'avèrent incapables d'observer le réel, le mal qui se cache sous les apparences:

Les yeux du corps devaient être bien aveugles pour ne voir toujours que l'innocence des visages, pour être aussitôt éblouis par un mirage de bonté... Le vrai regard venait sans doute de plus haut, tel ce soleil froid qui veillait si loin pour moi dans l'âme d'Émile. Lui, disait-on, ne voyait rien, et pourtant je sentais que si Émile avait un regard c'était un regard sans pitié. (MPA 106)

Alors que pendant toute l'œuvre Pauline a maintenu sa culpabilité intériorisée et protégée sous un visage dur et froid, à la fin la conscience de ce mal omniprésent et la souffrance d'Émile la font pleurer. Elle doit cependant combattre cette sensation de honte pour pouvoir survivre. Son esprit, déchiré, lutte entre ce sentiment de

²²⁴ C'est nous qui soulignons.

culpabilité, si présent dans sa vie quotidienne, et l'affirmation de soi. C'est surtout à travers sa révolte et particulièrement à travers l'écriture, que la protagoniste se défendra de ses sentiments de remords, tout en aspirant à une liberté plus grande. Déterminée à vivre, elle tentera de s'ouvrir un chemin et regardera à son tour les gens qui l'observent:

Ma mère disait « que cet homme était un grand malade, un grand pécheur... » mais ma famille était trop fertile en malheurs, pensais-je, et si un jour je devais y survivre, ce serait peut-être simplement pour descendre dans cette cave de boue et de feuilles séchées, pour *regarder* une dernière fois ces vivants et ces morts dégénérés d'où il fallait tirer, plus que la naissance, plus que la vie, ma résurrection. (MPA 107)

Ce regard avait déjà été encouragé par son amie Louise Denis, qui imaginait une scène aux enfers où Pauline et elles verraient brûler certains adultes: «Tous des méchants qu'on va brûler en enfer, disait Louise, et nous, on les regardera brûler...» (MPA 56). Dans le cas de Pauline, et pour reprendre l'expression de Jean Starobinski, «le regard veut devenir parole»²²⁵: «Et sans doute était-ce en rêve que j'écrivais déjà, car je ne voyais que des images sans connaître les mots?» (MPA 91).

5.6.3. Le regard, la communication et le silence

Dans *Le Sourde dans la Ville*, *Visions d'Anna* et *Soifs*, un manque de communication profond caractérise aussi les relations entre les personnages. Dans *Le Sourde dans la Ville*, les figures romanesques sont toutes conscientes de l'existence de l'autre, qu'ils observent comme s'il s'agissait d'un miroir de leur propre âme. Le regard devient un élément fondamental qui permet de mettre en contact, en quelque sorte, les figures romanesques. Le long de l'œuvre, Mike et Florence s'observent, en silence, tout en essayant d'interpréter les pensées de l'autre. Florence désirerait raconter à Mike son expérience, lui parler de ses découvertes sur la vie et la mort. Pourtant, les seuls dialogues qu'ils réussissent à échanger sont d'une banalité

²²⁵ Starobinski, Jean. *L'Œil Vivant. op. cit.*, p. 12

extrême : ils parlent du café, de la nourriture, de l'école. Florence a peur du regard de cet enfant, qui l'observe, et qui évoque pour elle la réalité la plus brutale du malheur :

[...] elle sourit à Mike qui continua de poser sur elle ses yeux graves de surveillant, elle se demandait si ce regard de Mike la suivrait de l'autre côté de la vie [...] (SV 73).

Pareillement, Mike a l'impression d'être observé par un regard intense, qui est à la fois une demande de secours, et un miroir de son propre drame : « il y avait cette femme toujours assise dans l'escalier et qui le regardait [...] qu'attendait-elle, elle semblait si lasse, mais par instants *son regard le brûlait* » (SV 145).²²⁶ Malgré l'importance du regard, les personnages ne semblent pas se 'voir'. Même Florence et Mike qui s'observent constamment, ont l'impression de ne pas être vus :

[...] Mike avait tourné vers [Florence] son visage souffrant mais il *ne semblait pas la voir*, il fixait sur elle ses yeux paisibles mais *ne la voyait pas*, ses *prunelles* semblaient légèrement agrandies dans la lumière [...] (SV 101)²²⁷

La répétition du verbe « voir » met en relief l'importance du regard, et notamment ici d'un regard qui ne voit pas, ébloui par sa propre souffrance. Pareillement, le regard de Mike semble demander de l'aide à Florence, dont la conscience semble ailleurs :

[...] il tourna la tête vers Florence, comme pour lui dire, ne voyez-vous pas que ma mère est en danger, pourquoi ne nous aidez-vous pas, mais Florence ne semblait pas le voir, elle représentait en cet instant, pour Mike, l'inertie, l'indifférence de ceux qui refusent désormais de voir ou d'entendre, ses mains, nouées par l'angoisse, reposaient sur ses genoux, son regard était enfermé, il eût aimé lui dire, regardez, nous sommes encore là, autour de vous, Gloria, ma mère, lui, une bête, à ses côtés [...] (SV 156)

²²⁶ C'est nous qui soulignons.

²²⁷ C'est nous qui soulignons.

La sensation de ne pas être vu accroît la solitude des personnages. Lucia se sent complètement seule devant le regard de John, qui l'ignore. Florence, tout en regardant Mike, plonge dans le sommeil :

[...] Pendant qu'elle regardait Mike assis à la fenêtre, Florence tombait à son tour dans sa rêverie, sa somnolence, il lui semblait que son existence connaissait soudain ce même ralentissement, une conscience qui n'était plus là mais qui *surveillait* de loin, une conscience assoupie, peut-être, puis elle ferma les yeux et se mit à rêver [...] (SV 72)²²⁸

La présence du verbe « surveiller » est extrêmement significative et suggère un type d'observation qui, tout en permettant au sujet de sombrer dans ses pensées, le rend attentif aux gestes de l'autre. Florence surveille Mike et Gloria, tout comme ceux-ci sont devenus, sans le savoir, les gardiens de Florence.

Si le manque de dialogue caractérise la plupart des relations entre les personnages, le regard devient une forme de communication nouvelle :

[Mike] dit avec des *mots maladroits, des mots presque tus, avortés*, que sa mère lui envoyait ce plat, c'était une assiette de spaghetti brûlé, il fallait manger, disait-elle, et Florence demanda pourquoi, *parce que ma mère l'a dit, semblait dire Mike, mais il ne disait rien, il regardait* Florence, lui tendait l'assiette qui lui inspirait déjà de la répugnance, et il répétait, mangez, ma mère l'a dit (SV 59)²²⁹

Nous pouvons remarquer dans cet extrait comment l'échec des paroles, la difficulté que trouve le personnage à s'exprimer est vite substituée par le regard, qui semble dire beaucoup plus que les mots eux-mêmes.

Mis à part le regard, la Douleur et l'Angoisse de Mike et de Florence sont mises en valeur par l'image du Cri. Dès la première page, Mike est comparé à la « figure de la Douleur telle que l'a peinte Munch dans 'Le Cri' », et en effet, sa bouche, « entr'ouverte et tremblante » suggérait qu'« un long cri allait s'échapper » (SV 11). Il s'agit d'un appel retenu, qui n'est jamais perçu par les autres, les 'vivants'. Florence évoque également cette voix contenue qui suggère toute la souffrance du

²²⁸ C'est nous qui soulignons.

²²⁹ C'est nous qui soulignons.

monde : « tous, ils étaient fous de douleur, de solitude, pourquoi ne criaient-ils pas, mais leurs cris se figeaient dans l'air glacé » (SV 33). Ce cri sourd, symbolique, qui n'atteint jamais l'autre, devient la représentation même de l'isolement humain :

[...] ce chant funèbre était enseveli dans le silence des vivants et des survivants, on pouvait crier ainsi longtemps et personne ne vous entendait, car tous les hommes devaient survivre et tous les hommes étaient seuls, même si la plupart d'entre eux évitaient la voie du suicide [...] (SV 95-96)

La « femme silencieuse », assise sur le même banc que Florence, n'entend pas son « cri », son désespoir (SV 30). Les 'vivants' sont sourds face au malheur des autres. Florence, elle-même, avant d'être abandonnée par son mari, n'était pas capable de percevoir cette souffrance : « j'étais mondaine, dit Florence, et sourde à tout » (SV 153). La tragédie, l'angoisse, apportent une lucidité extrême, qui seule permet d'entendre la douleur de l'autre. Comme nous l'avons déjà remarqué, dans ce roman le dialogue se réalise surtout à travers les pensées des personnages. Il n'y a presque pas de communication réelle, explicite entre eux. Le silence cache donc une réalité atroce, tout en évoquant un désert symbolique, qui n'est autre que celui de la mort.

Si la parole se révèle inefficace, c'est souvent à travers le regard que les personnages expriment leurs sentiments de honte, d'amour ou de haine : Anna et Raymonde « ne se parlaient pas mais leurs yeux se cherchaient » (VA 67); « La femme d'Asbestos observait ses fils d'un air sévère [...] elle le foudroyait parfois du regard » (VA 48); « Peter baisse les yeux de honte » (VA 64); les yeux de Rita « myopes, sous ses épaisses lunettes, leur avaient lancé à tous, des regards indignés, colériques, parfois un appel contenu, qui n'avait atteint qu'un seul être, Alexandre » (VA 166); Liliane regarde « sa mère droit dans les yeux, ce regard était irritant, pensa Guislaine, fougueux, sans gêne, elle ne voile sa pensée d'aucune transparence » (VA 136). Alors qu'Anna évite le regard de sa mère, qui scrute ses traits, en se cachant derrière sa couverture, Michelle cherche à « attirer vers elle » (VA 152) les yeux de Guislaine.

À travers le regard s'établit une communication autre que les personnages essayent d'interpréter et qui s'oppose au silence qui caractérise souvent leurs conversations :

[...] quand Raymonde croisait le regard gris d'Anna, au bout de la table, ce regard qui la défait avec ironie et qui *semblait lui dire*, « Te souviens-tu, Raymonde, quand tu volais des livres [...] « Nous n'étions que des étudiants, ton père et moi, *semblait répondre* Raymonde [...] (VA 25)²³⁰

L'utilisation des guillemets souligne l'existence de cette communication silencieuse qui se fait à travers les yeux. Ce type de dialogue est fréquent dans le roman. C'est à travers le regard que Paul manifeste ses sentiments envers ses filles :

[...] 'lesbienne, dit son père, rageusement, ne touche pas à notre fille', mais il n'avait rien dit, aucun murmure, aucun son n'émanait de ses lèvres, son regard, toujours humide et tendre, contemplait ses filles comme s'il eût contemplé un désastre, mais il ne prononçait aucune parole [...] (VA 126)

Pareillement, c'est à travers le regard que Peter juge Anna :

[...] 'si tu avais appris plus tôt, toi, tu ne serais pas ce que tu es aujourd'hui', ce n'était qu'une pensée qui avait erré dans son regard, entre le feu et le ciel, car il n'avait pas exprimé cette pensée, pensait Anna [...] (VA 45)

Ainsi, le titre acquiert plusieurs sens : Anna a des visions, elle voit et on la voit. C'est à travers le regard et les gestes des personnages que se tisse une communication nouvelle.

Sheryl E. White a associé le langage corporel qui apparaît dans les romans blaisiens à une écriture au féminin qui chercherait à défier le silence en mettant en valeur une nouvelle forme de langage.²³¹ Luce Irigaray a d'ailleurs souligné la nécessité d'atteindre une parole qui intègre l'expérience corporelle :

Nous avons aussi à trouver, retrouver, inventer, découvrir, les paroles qui disent le rapport à la fois le plus archaïque et le plus actuel au corps de la mère, à notre corps, les phrases qui traduisent le lien entre son corps, le nôtre, celui de nos filles. Un langage qui ne se substitue pas au corps-à-corps, ainsi que le fait la

²³⁰ C'est nous qui soulignons.

²³¹ White. Sheryl E. « Conversation and feminine identity in selected novels of Catherine Rihoit, Isabel Marie, and Marie-Claire Blais ». Thèse doctorale. Department of French and Italian. University of Indiana. Septembre 2000, p. 158

langue paternelle mais qui l'accompagne, des paroles qui ne barrent pas le corporel mais qui parlent « corporel ».²³²

Dans l'écriture de Blais, le corps devient parole, dialogue. Irigaray évoque le va-et-vient continu, du corps de l'autre à son corps, qui caractérise le discours des femmes.²³³ *Les Nuits de l'Underground*, reflète bien cet échange. Le langage-corps se double dans ce roman des conversations orales fréquentes qui ont lieu entre les différents personnages féminins.

Dans *Le Sourd dans la Ville*, Mike et Florence essayent en vain de saisir les pensées des autres figures romanesques. Les personnages ne peuvent qu'interpréter les regards d'autrui, et n'ont jamais accès à des pensées que seul le narrateur omniscient connaît :

[...] Florence se demandait à quoi pensait Mike, il méditait sans doute lui aussi, comme tout ce qui respirait sur la terre, à quoi pensait-il donc pendant qu'il posait sur elle ses yeux paisibles, absents, son regard de disparu, et elle cherchait à pénétrer cette pensée qui lui était inconnue [...] (SV 102)

C'est à travers la mort que Mike espère pouvoir atteindre les secrets de la conscience de l'autre :

[...] l'âme s'en allait comme ça, toutes les âmes des morts erraient au soleil et cherchaient quelqu'un à comprendre, quelqu'un dont on pourrait pénétrer les pensées, même les pensées de Gloria concernant le sexe, la vie et la mort, un jour Mike comprendrait tout, tout ce qui dormait en Gloria, sur les lèvres de Judith, l'âme délivrée allait ailleurs, partout où si longtemps elle n'avait pas été admise [...] il faudrait peut-être encore peu de temps et l'âme de Mike allait découvrir cet essor, cette danse au fond de tous ces cœurs qui lui étaient fermés [...] (SV 17-18)

Le voyage le plus important que lui permettrait la mort serait celui qui le dirigerait vers la connaissance, la compréhension de toute chose et de tous les êtres humains.

²³² Irigaray, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère. op. cit.*, p. 28-29

²³³ *Ibid.*, p. 49

Dans *Visions d'Anna* la communication qui s'établit à travers le regard révèle davantage aux personnages les pensées de l'autre. Toutefois, comme dans *Le Sourd dans la Ville* et dans *Soifs*, les pensées et les inquiétudes des figures romanesques se rejoignent fréquemment, à travers des images qui reviennent dans les monologues de différents personnages et qui tissent des liens profonds entre eux tout en présentant au lecteur différentes perspectives.

Dans *Soifs*, la communication qui se créait dans les autres textes à travers le regard se voit minimisée. Les yeux du chauffeur «ne semblaient-ils pas dire à Claude, même sang, même eau, ne sommes-nous pas tous mortels» (SF 84). Pareillement, «Mère lisait dans le regard de ses fils que reflétait la surface du miroir le capricieux dédain qu'ils éprouvaient pour leur mère depuis que son mari la trompait» (SF 154). Si ces regards sont interprétés par ces personnages, aucune réponse ne vient corroborer leur interprétation, contrairement aux autres romans. Le regard souligne surtout dans cette œuvre les relations entre les personnages, leur caractère méditatif ou la honte qu'ils ressentent.

Les yeux de Renata dévoilent son éloignement envers Claude et sa préoccupation pour des sujets comme la peine de mort: Claude perçoit «cet air de vigilance inquiète dans le regard qui ne l'enveloppait plus, lui, d'où il était banni pour des préoccupations plus hautes» (SF 12). En refusant de regarder Tanjou, la sœur de Jacques manifeste ses sentiments de colère ou de jalousie envers celui-ci: «elle ne le regardait pas, ne le voyait pas, celle qui était jalouse ou furieuse d'envie» (SF 56). L'insécurité de Claude et de Mère envers leurs partenaires respectifs se manifeste également à travers des images qui témoignent de l'importance du regard de l'autre: «ne lui semblait-il pas aussi que tous les hommes regardaient Renata» (SF 13); «toute femme encore belle et jeune n'attirait-elle pas le regard de son mari» (SF 156). D'ailleurs, *Soifs* insiste sur la relation qui existe entre le regard, l'attraction et le désir. Renata veut plaire et recherche constamment à atteindre le regard de l'homme:

[...] si les peines dont était tissée la condition féminine étaient insidieuses, n'en était-elle pas, elle aussi, *responsable*, car elle plaisait aux hommes, la loi, la règle étaient qu'elle dût attirer sur elle leurs regards, c'était une loi séculaire, mais ne

la modifiait-elle pas à son goût en sa propre règle d'inconduite, d'affrontement
[...] (SF 89)²³⁴

Renata se sent d'une certaine manière coupable du viol, par sa volonté de plaire aux hommes, de provoquer leur désir, un désir qui la conduit à subir la violence. Le paradoxe dans lequel est soumise la femme est celui d'être encouragée, par les valeurs sociales, à plaire, à attirer le regard de l'autre. Cette « loi » implique aussi la surveillance à laquelle la femme est sujette : « n'était-elle pas toujours observée, surveillée, le regard des autres n'était-il pas intimement lié à sa démarche, au mouvement de ses hanches, de son cou » (SF 14).

Pareillement, la parure des hommes homosexuels «attiraient tous les regards » (SF 38), les désirs. Ce besoin d'atteindre le regard de l'autre, d'éveiller son désir, se voit entravé par l'approche de la vieillesse dans le cas de Renata, et par la maladie, dans le cas de Jacques, Luc ou Paul. La soif de Renata constitue sa recherche du plaisir mais aussi ce besoin d'être regardée : « la creuse sensation de soif n'était-elle pas venue lorsque Renata avait remarqué que l'homme ne daignait pas lever la tête vers elle » (SF 121).

Les personnages s'observent constamment. Ils parlent aussi entre eux. D'ailleurs, ce roman présente beaucoup plus de dialogues que les romans précédents. Cependant, les figures romanesques évitent les sujets qui les tourmentent le plus. L'attitude des personnages appartient souvent au domaine de l'apparence et du secret: « Mère ne devait pas dire tout ce qu'elle pensait aux enfants » (SF 73); Suzanne et Adrien « n'avaient-ils pas toujours préservé leurs secrets de leurs enfants » (SF 241). Renata ne parle de son viol ou de ses insécurités ni à son mari ni à Mélanie :

[...] ce parcours disgracieux et souvent humiliant dans les limbes d'une condition féminine si peu sûre d'elle-même, seule, la femme se sentait infructueuse, son corps était menacé de toutes parts, mais ces mots, elle ne les écrirait pas [...] chaque jour, je me sens mieux, écrivait Renata à son mari, le fils de Daniel et de Mélanie se porte bien [...] (SF 121-122)

²³⁴ C'est nous qui soulignons.

Pareillement, elle décide qu'« elle ne dirait rien à Mélanie de cette nuit, de cette aube, elle réprimait déjà sur ses lèvres ces aveux et ces secrets déconcertants » (SF 89). D'une manière similaire, Mélanie cache son inquiétude au sujet de la santé de Vincent : « Renata ne voyait rien transparaître de l'inquiétude de Mélanie tant Mélanie était élogieuse à propos du nouveau-né, de sa force, de son charme » (SF 184). Parfois certains sujets sont écartés ou évités afin de ne pas provoquer une discussion :

[...] ils éviteraient ces sujets au déjeuner sur la terrasse, [...] Caroline reprenait confiance en se disant que lorsque les femmes se taisaient, et était-ce un mensonge de se taire, non, une parole simplement rangée dans le silence, rien de plus, lorsque les femmes ne disaient rien d'elles-mêmes, les hommes ignoraient tout de leurs vies, que connaissaient-ils des liens mystérieux qui unissent les femmes entre elles ou des amours adultères d'une femme avec un homme, ce qui était tu n'était pas un mensonge, pensait Caroline [...] et Jean-Mathieu éviterait ces sujets qui pourraient heurter leur lien, l'avenir, par exemple [...] Jean-Mathieu et Caroline *monologuaient* en somnolant sur la littérature anglaise [...] (SF 264-265)²³⁵

Il est intéressant d'observer l'utilisation du terme « monologuaient » qui met bien en évidence le manque de communication réelle qui se produit malgré l'abondance des dialogues ou des conversations que maintiennent les personnages.

La souffrance intérieure est retenue, contenue, comme le cri de Mike dans *Le Sourd dans la Ville*. Renata, juste après avoir pensé à sa vulnérabilité, évoque « ces cris [qu'elle] croyait encore entendre, les bouches des étudiantes n'avaient-elles pas été bâillonnées, leurs mains liées derrière le dos afin qu'aucun son, aucun cri ne fussent entendus » (SF 122). Renata est de cette manière mise en parallèle avec les étudiantes brutalisées et surtout avec leur cri silencieux. La chanson de Vénus suggère également pour ce personnage les « lamentations de joie et de fureur que Renata croyait entendre jaillir du fond d'elle-même » (SF 183).

Le cri dans ce roman n'est pas toujours contenu. Il peut s'agir d'un cri de douleur, mais aussi d'un cri de joie, de passion, comme celui des amoureux de la rue que Renata perçoit à la fenêtre. L'image du cri est aussi associée à Mama, qui comme

²³⁵ C'est nous qui soulignons.

Guislain, accable ses enfants de reproches. Augustino est également caractérisé par ses cris constants, par le bruit qui irrite tous les personnages qui l'entourent. D'ailleurs, alors que les autres personnages cherchent à éviter certains sujets graves, qui sont de cette manière considérés comme des tabous, Augustino essaye de comprendre, de savoir, de parler. Le bruit qui le caractérise sans cesse met en relief son jeune âge mais il témoigne aussi de sa volonté de participer à des conversations profondes et sincères :

[...] combien il s'ennuyait parmi tous ces bambins pleurnichards du jardin d'enfants, de la maternelle, *pourquoi* ses parents ne remarquaient-ils pas qu'il s'ennuyait parmi tous ces bambins [...] *pourquoi* Julio avait-il été battu [...] *pourquoi, pourquoi, et nul ne lui répondait*» (SF 65-66)²³⁶

En ce sens, ce personnage se rapproche de Judith qui dans *Le Sourd dans la Ville* se posait des questions existentielles depuis son plus jeune âge :

[...] *pourquoi* suis-je ici, où est Dieu, *pourquoi* mes semblables meurent-ils de faim par milliers, tous les jours, que ce passait-il avant ma naissance, *pourquoi, pourquoi*. (SV 111)²³⁷

Le regard permet de mettre en évidence, dans tous ces romans, les relations et les inquiétudes qui caractérisent les figures romanesques. Il souligne leur angoisse, leur haine, leur solitude, leur honte ou leur souffrance. Ainsi s'établit une communication autre, là où échoue la parole. Même lorsque le dialogue est présent, les sentiments les plus profonds sont tus, par pudeur, par un sentiment de honte, ou par les conventions sociales. La représentation du corps dans les romans de Marie-Claire Blais est bien plus qu'une simple évocation du physique des personnages. Elle permet de mettre en évidence les grandes questions que posent les romans et la situation dans laquelle se trouvent les figures romanesques.

²³⁶ C'est nous qui soulignons.

²³⁷ C'est nous qui soulignons.

6. IDENTITÉ FAMILIALE

La famille, et notamment la famille nombreuse, était un élément central dans la société québécoise du XIX^{ème} et de la première moitié du XX^{ème} siècle. Face à la menace canadienne-anglaise, les institutions cléricales et politiques insistaient sur l'importance de la famille et de la mère qui seules pouvaient assurer la survie des canadiens-français à travers un grand nombre de naissances. Grâce au rôle traditionnel de la reproduction qui était attribué aux femmes le Canada français espérait assurer sa présence et sa puissance en Amérique du Nord. La 'revanche des berceaux' conférait à la mère le statut privilégié de gardienne de la culture francophone et catholique. C'est à travers elle que se transmettait la 'langue maternelle' française et les valeurs religieuses. Si cette société a parfois été perçue comme un 'matriarcat', l'importance accordée à la mère n'a été que symbolique. Le père continuait à être au centre de la famille et de l'idéologie patriarcale : tout le pouvoir de décision se concentrait sur lui. L'homme était celui qui était pourvu d'autorité au sein de la famille, de l'état, de l'Église.

La littérature du terroir, qui dominait au Québec au XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle, reproduit cette conception patriarcale. Ces romans illustrent l'univers, souvent mythifié, de l'agriculteur, attaché à la terre. La famille y est présentée comme une entité autosuffisante et catholique, marquée surtout par la figure du père, qui transmet ses possessions à son fils aîné. L'expérience que racontent ces romans est essentiellement masculine, et les personnages féminins y occupent généralement une place marginale. Des œuvres comme *Menaud, maître-draveur* (de Félix-Antoine Savard), *Trente Arpents* (de Ringuet), *Un homme et son péché* (de Claude-Henri Grignon), mettent en valeur la relation de l'Homme et de la Terre. Il s'agit de la « Terre Paternelle », comme le signale bien le titre du roman de Patrice Lacombe. La femme dans ces textes est presque inexistante. Comme la terre, elle est transmise d'homme en homme, du père à l'époux. Après le mariage, la femme disparaît pratiquement du texte. Souvent elle est annulée directement par la mort du

personnage, comme Laura Chapdelaine, l'épouse de Menaud, Alphonsine Moisan dans *Trente Arpents*, ou Mathilde Beauchemin. Patricia Smart parle de manière très significative des « mères mortes du roman de la terre » :

Le déplacement de perspective qu'est la prise de conscience féministe commence peut-être nécessairement par un sentiment de colère, d'indignation, ou d'horreur devant la découverte de ce meurtre fondateur sur lequel s'érige l'édifice de la culture occidentale.²³⁸

Le célèbre historien Lionel Groulx a essayé de personnifier la tradition à travers une image masculine: *Notre maître, le passé*. Cette formule sera reprise dans l'article de Mary Jean Green « The Past Our Mother » pour rendre hommage à toutes les femmes oubliées de l'histoire.

Dans les textes des premières romancières québécoises, la mère disparaît aussi. Dans *Angeline de Montbrun* de Laure Conan, la mère meurt avant le commencement du roman. Le père, dans les œuvres de Germaine Guèvremont, continue à être au centre de la tradition culturelle. Toutefois, les romans de cette auteure reflètent déjà la fin de cet ordre traditionnel : à la mort de Didace Beauchemin l'héritage tombe sur une femme, Marie-Didace. Dans *Bonheur d'occasion*, de Gabrielle Roy, la femme est désormais la figure dominante au sein de la famille : bien que Rose-Anna continue à être en grande mesure confinée au foyer, l'incapacité de son époux à maintenir sa famille la conduit à prendre l'initiative. L'homme n'est plus un personnage fort et actif comme le voulait la tradition.

À la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, la mère commence à remplacer le père comme figure importante dans la fiction québécoise. La présence croissante des personnages féminins dans la littérature se devrait selon Green au fait que pour la première fois, après la Seconde Guerre Mondiale, les femmes ont atteint pleinement le statut d'écrivain et commencent à affirmer l'expérience féminine. Dans leurs

²³⁸ Smart, Patricia, *Ecrire dans la Maison du Père : l'Émergence du Féminin dans la Tradition Littéraire du Québec*. Montréal, Littérature d'Amérique, 1988, p. 19-20

textes, elles exposent une vision alternative de la tradition et d'un passé qui puisse compter avec la présence de la femme.²³⁹

Marie-Claire Blais refuse la disparition du personnage féminin qui avait été encouragée par la tradition romanesque dès le XIX^{ème} siècle, et dans son premier roman, *La Belle Bête*, elle place les femmes au centre de l'intrigue. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, elle reprend la forme du roman du terroir pour mettre en question l'insignifiance de la femme dans ce genre romanesque. Si la mère est dans ce texte une figure effacée, la présence de la grand-mère et de la fille affirme l'existence d'une condition féminine forte, qui est encore tiraillée entre la tradition et les nouvelles voies qu'elle recherche.

Les changements sociaux et la montée du féminisme ont progressivement bouleversé l'ordre traditionnel et la Famille patriarcale. Ce n'est pas seulement la position de la femme qui a changé mais également la structure et le concept même de famille. De plus en plus, les textes présentent des familles monoparentales, de couples homosexuels, des personnages divorcés ou des couples qui ne sont pas mariés. Les romans de Marie-Claire Blais reflètent cette évolution, qui se perçoit aussi bien dans les relations entre les partenaires conjugaux qu'entre les enfants et les parents. À travers l'évocation de la structure familiale, Blais réalise un questionnement constant sur l'identité féminine et sur les changements que celle-ci a connus depuis la Révolution Tranquille à nos jours.

²³⁹ Green, Mary-Jean. « The past our mother : Marie-Claire Blais and the Question of women in the Quebec canon », dans Green, Gould & Allii. *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 64-67

6.1. La relation du couple

6.1.1. Des relations de force : le couple du patriarcat

L'opinion traditionnelle de l'infériorité féminine plaçait l'époux à la tête de la famille, et laissait la femme sous la domination de celui-ci. Confinée au foyer et réduite à l'accomplissement des tâches domestiques, la femme du patriarcat est privée d'identité propre : elle est avant tout une épouse et une mère. Selon Luce Irigaray, la femme-mère du patriarcat n'est qu'une fonction, une figure dont les gestes sont imposés, stéréotypés et qui n'a pas de langage personnel ou une identité.²⁴⁰

Les femmes qui apparaissent dans *La Belle Bête*, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange* sont toutes soumises à l'autorité de l'homme. Même Louise, dans *La Belle Bête*, a dû se marier pour obtenir le luxe dont elle dispose. Elle utilise sa beauté et son caractère rusé pour combler son matérialisme. La fortune et le rang social de la femme sont conditionnés par le mariage. L'union entre Isabelle-Marie et Michael est également définie comme un échange dans lequel l'épouse offre ses qualités physiques (que Michael, aveugle, ne peut qu'imaginer) afin d'obtenir une certaine sécurité économique et un peu d'amour :

- Je te donnerai la petite maison près du lac.
- Et moi je te donnerai mon corps. (BB 87)

La notion d'infériorité féminine est mise en question par l'astuce de Louise et par celle d'Isabelle, qui ment à son époux en lui faisant croire qu'elle est belle. Contrairement à ces deux personnages, le frère, Patrice, est un idiot.

Une fois son mari décédé, Louise est une femme libre, riche, qui s'occupe de ses propriétés en tant que femme d'affaires. Pourtant, les objectifs de ce personnage sont uniquement atteints à travers le mariage, et à travers une apparence physique qui

²⁴⁰ Irigaray, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère. op. cit.*, p. 86

La famille, et notamment la famille nombreuse, était un élément central dans la société québécoise du XIX^{ème} et de la première moitié du XX^{ème} siècle. Face à la menace canadienne-anglaise, les institutions cléricales et politiques insistaient sur l'importance de la famille et de la mère qui seules pouvaient assurer la survie des canadiens-français à travers un grand nombre de naissances. Grâce au rôle traditionnel de la reproduction qui était attribué aux femmes le Canada français espérait assurer sa présence et sa puissance en Amérique du Nord. La 'revanche des berceaux' conférait à la mère le statut privilégié de gardienne de la culture francophone et catholique. C'est à travers elle que se transmettait la 'langue maternelle' française et les valeurs religieuses. Si cette société a parfois été perçue comme un 'matriarcat', l'importance accordée à la mère n'a été que symbolique. Le père continuait à être au centre de la famille et de l'idéologie patriarcale : tout le pouvoir de décision se centrait sur lui. L'homme était celui qui était pourvu d'autorité au sein de la famille, de l'état, de l'Église.

La littérature du terroir, qui dominait au Québec au XIX^{ème} et début du XX^{ème} siècle, reproduit cette conception patriarcale. Ces romans illustrent l'univers, souvent mythifié, de l'agriculteur, attaché à la terre. La famille y est présentée comme une entité autosuffisante et catholique, marquée surtout par la figure du père, qui transmet ses possessions à son fils aîné. L'expérience que racontent ces romans est essentiellement masculine, et les personnages féminins y occupent généralement une place marginale. Des œuvres comme *Menaud, maître-draveur* (de Félix-Antoine Savard), *Trente Arpents* (de Ringuet), *Un homme et son péché* (de Claude-Henri Grignon), mettent en valeur la relation de l'Homme et de la Terre. Il s'agit de la « Terre Paternelle », comme le signale bien le titre du roman de Patrice Lacombe. La femme dans ces textes est presque inexistante. Comme la terre, elle est transmise d'homme en homme, du père à l'époux. Après le mariage, la femme disparaît pratiquement du texte. Souvent elle est annulée directement par la mort du

6.1. La relation du couple

6.1.1. Des relations de force : le couple du patriarcat

L'opinion traditionnelle de l'infériorité féminine plaçait l'époux à la tête de la famille, et laissait la femme sous la domination de celui-ci. Confinée au foyer et réduite à l'accomplissement des tâches domestiques, la femme du patriarcat est privée d'identité propre : elle est avant tout une épouse et une mère. Selon Luce Irigaray, la femme-mère du patriarcat n'est qu'une fonction, une figure dont les gestes sont imposés, stéréotypés et qui n'a pas de langage personnel ou une identité.²⁴⁰

Les femmes qui apparaissent dans *La Belle Bête*, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange* sont toutes soumises à l'autorité de l'homme. Même Louise, dans *La Belle Bête*, a dû se marier pour obtenir le luxe dont elle dispose. Elle utilise sa beauté et son caractère rusé pour combler son matérialisme. La fortune et le rang social de la femme sont conditionnés par le mariage. L'union entre Isabelle-Marie et Michael est également définie comme un échange dans lequel l'épouse offre ses qualités physiques (que Michael, aveugle, ne peut qu'imaginer) afin d'obtenir une certaine sécurité économique et un peu d'amour :

- Je te donnerai la petite maison près du lac.
- Et moi je te donnerai mon corps. (BB 87)

La notion d'infériorité féminine est mise en question par l'astuce de Louise et par celle d'Isabelle, qui ment à son époux en lui faisant croire qu'elle est belle. Contrairement à ces deux personnages, le frère, Patrice, est un idiot.

Une fois son mari décédé, Louise est une femme libre, riche, qui s'occupe de ses propriétés en tant que femme d'affaires. Pourtant, les objectifs de ce personnage sont uniquement atteints à travers le mariage, et à travers une apparence physique qui

²⁴⁰ Irigaray, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère. op. cit.*, p. 86

retrace un mythe féminin défini par les structures patriarcales. Dans ce roman, la superficialité des relations entre les personnages témoigne déjà du déclin des valeurs familiales traditionnelles.

Le remariage de Louise avec Lanz met en relief les changements qui se produisent alors chez elle: Louise devient une femme-objet, une 'poupée'. Après le mariage, l'homme se montre possessif et autoritaire. Sa parole devient menaçante et celle de Louise plus timide et craintive :

Louise *osait* parfois :

- Où est Patrice ?

Et Lanz répondait *brusquement*:

- Je l'ai vu à cheval, cet après-midi. (BB 61)²⁴¹

Ce désarroi conjugal souligne la soumission et le renoncement que le mariage implique. On remarquera brièvement que cette domination masculine est également visible dans *Tête Blanche*. Dans ce roman de Marie-Claire Blais, la femme, malgré sa position plus libérale comme actrice de théâtre, est soumise à la violence verbale et aux décisions de son mari. Comme Louise, elle se voit impuissante quand son époux cherche à la séparer de son fils :

Sa mère pleurait en l'habillant ; elle était blême, ravagée d'avoir donné toutes ses forces, la veille, au théâtre ; debout, elle protestait doucement : « Il n'a que dix ans. » Mais l'homme la fit taire aussitôt ; il lui suffisait d'un regard dédaigneux, mâle comme de la chair d'époux, un de ces regards qui détruisent vivement, soumettant la femme à la gêne. L'enfant partit.²⁴²

Cette hostilité masculine, qui est déjà suggérée dans ces deux premiers romans, devient plus frappante dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Alors que dans *La Belle Bête* la mère était au centre de l'intrigue, faisant varier les relations des personnages selon ses sentiments, dans ce deuxième roman, elle devient presque un fantôme. Minée par les accouchements successifs et le travail constant dans la ferme,

²⁴¹ C'est nous qui soulignons.

²⁴² Blais, Marie-Claire. *Tête Blanche*. Québec, Boréal, 1991, p. 13.

elle parcourt la maison en silence. La femme est assujettie dans ce texte à un mari qui la viole chaque soir.

La violence de l'homme apparaît déjà dans *La Belle Bête* à travers le personnage de Michael, qui n'hésite pas à gifler Isabelle-Marie avant de l'abandonner. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, l'époux réduit sa femme au statut d'esclave sexuelle, d'objet déshumanisé qui doit assouvir le désir masculin. La présentation explicite de cette violence est subversive dans la mesure où elle met en question la brutalité du régime patriarcal et les rapports de force entre les époux. Dans un article percutant, Anne Brown analyse l'apparition de cette violence conjugale dans le roman québécois féminin des années soixante:

En rompant avec le silence, le secret destructeur et la pudeur mal placée qui traditionnellement masquaient l'existence de cette violence, [les romancières] dénoncent le scandale d'une société fondée sur l'inégalité et accordent, pour la première fois dans l'histoire des lettres québécoises, une singulière priorité à l'épouse victime de l'autorité et de la violence du mari.²⁴³

Cette brillante critique a souligné le taux élevé des romans qui évoquent la violence masculine:

On observe, par ailleurs, que le mari violent n'est pas un personnage exceptionnel dans le roman féminin. En effet, vingt-trois pour cent, soit quinze des soixante-six épouses fictives de l'époque en question, encourent quotidiennement le risque d'être agressées en milieu familial. Ce pourcentage est éloquent et sa signification est révélatrice. En plus d'indiquer un taux très élevé de violence en milieu familial, il souligne l'ampleur même d'un problème longtemps nié.²⁴⁴

L'apparition de cette brutalité dans le milieu conjugal, renverse la pensée traditionnelle qui présente la vie familiale comme la source du bonheur féminin. La

²⁴³ Brown, Anne. « La violence dénoncée dans le roman féminin des années soixante », dans Joubert, Lucie (ed). *Trajectoires au Féminin dans la Littérature Québécoise*. Québec, Nota bene, 2000, p. 178-179.

²⁴⁴ *Idem*.

figure de la mère, dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, est caractérisée par la lassitude :

Entre les jambes de son père, comme par le *grillage* sombre d'un escalier, il voyait sa mère aller et venir avec les plats, dans la cuisine. Elle semblait toujours *épuisée et sans regard*. (SVE 26)²⁴⁵

L'homme est symboliquement assimilé à un « grillage », qui contraint la femme à vivre dans cet état. La mère, dans ce roman, n'a pas de nom propre, elle n'a pas de voix non plus. L'isolement féminin est mis en valeur ici par la double absence de la voix et du regard. Parfois, c'est son mari qui parle pour elle : « ma femme pense aussi que le dimanche fera l'affaire, dit l'homme » (SVE 15). Thérèse Fabi a mis en relief la position dramatique de ce personnage féminin, soumis constamment aux rôles d'épouse et de mère :

La mère, elle, est une femme ou plutôt la femelle effacée, un être désabusé de qui on abuse volontiers. C'est la chose de tous. C'est l'esclave silencieuse et vaincue qui est forcée de donner la vie et le plaisir.²⁴⁶

Ce destin de femme mariée est celui qui correspondrait également à Héloïse si elle n'optait pas pour le couvent ou pour la prostitution. D'ailleurs, tout comme sa mère prépare les repas des hommes, Héloïse auparavant « faisait la soupe » (SVE 70). Cependant, ses décisions l'ont éloignée de ce rôle traditionnel, et bien qu'elle affirme travailler dans l'auberge en tant que « cuisinière » (SVE 137), elle devient une prostituée qui choisit les hommes qu'elle veut nourrir, en les classant par catégories :

Il y avait aussi la catégorie des Vieux, celle des Gros [...] la catégorie des Pauvres. Héloïse appelait pauvres ceux qui n'avaient rien à lui offrir, et à qui elle devait glisser une tranche d'oignon et un morceau de pain dans la poche de leur chemise. (SVE 135)

²⁴⁵ C'est nous qui soulignons.

²⁴⁶ Fabi, Thérèse. *Le Monde Perturbé des Jeunes dans l'Oeuvre de Marie-Claire Blais*. op. cit., p. 72.

La soumission de la mère s'oppose aussi dans ce roman à l'attitude de Grand-Mère Antoinette, qui malgré ses idées conservatrices, défie l'univers patriarcal dans lequel elle vit. Ce personnage méprise les opinions de l'homme, notamment de son gendre:

Non, je ne ferai pas un geste pour servir cet homme, pensait-elle. Il croit que j'imiterai ma fille, mais je ne lui apporterai pas le bassin d'eau chaude, les vêtements propres. Non. Non, je ne bougerai pas de mon fauteuil. Il attend qu'une femme vienne le servir. Mais je ne me lèverai pas. (SVE 15)

Antoinette prend souvent les décisions concernant les enfants, tout en méprisant les observations masculines: « Ah ! les hommes ne comprennent rien à ces choses-là, dit Grand-Mère Antoinette en soupirant » (SVE 14). Alors que le silence caractérise la plupart des membres de cette famille, et notamment la mère, les paroles de Grand-mère Antoinette sont clairement perceptibles tout le long du roman. Elle-même « avait été surprise souvent par l'impérieuse résonance de sa propre voix » (SVE 115). Face à elle, « la voix de l'homme n'est qu'un murmure. Elle se perd, disparaît » (SVE 13). D'ailleurs, l'univers de cette famille apparaît surtout comme un univers matriarcal, caractérisé par l'omniprésence de cette Grand-Mère qui a survécu à son mari, et à ses enfants et qui met constamment en question le comportement et l'intelligence de son gendre.

Toutefois, ce personnage qui est très marqué par les valeurs religieuses, conserve de nombreux préjugés envers le genre féminin. Sa volonté de ne pas montrer son corps à son mari correspond à une conception religieuse qui méprise la chair et vise à la cacher. Au contraire, Héloïse se libérera de cette conception traditionnelle, et elle acceptera et revendiquera la sexualité et la nudité de son corps. Le triangle féminin Grand-Mère, Mère, Héloïse présente donc trois manières différentes de percevoir la sexualité et les rapports avec l'homme. Antoinette considère la sexualité comme un devoir ; la mère l'endure comme un abus violent ; Héloïse transformera d'une certaine manière ces conceptions, d'abord dans ses fantasmes masochistes et ensuite en choisissant de travailler dans un bordel.

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, la famille est placée sous l'autorité du père, qui prend les décisions importantes et qui inflige les punitions les plus

violentes. Face aux désirs de son épouse de changer de quartier, il affirme : « On est content, ici. On est plus que content » (MPA 78). À travers le pronom indéfini, le discours du père transforme son opinion personnelle en celle de toute sa famille. La mère, Mme Archange n'a pas de prénom : elle est uniquement désignée à travers le nom de son mari, ou à travers l'appellation de « mère ». Comme la figure maternelle d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, ce personnage n'a pas d'identité propre et ces deux figures se voient réduites aux rôles de *mater dolorosa* et d'épouse-objet. On remarquera ici la similitude entre le manque d'identité de ces femmes et celui ressenti par l'épouse dans *L'Insoumise* :

On dit que j'ai un mari heureux, une maison heureuse, des enfants heureux. C'est peut-être vrai. On dit que je suis heureuse. De cela, je ne suis plus aussi sûre. Rien n'a changé pourtant depuis plusieurs années. En apparence, je fus toujours la même, anonyme épouse et mère, mon rôle fut perpétuellement calme et doux et sur mes lèvres on reconnut le sourire familial du contentement, d'une mélancolique satisfaction au bord des larmes.²⁴⁷

Cet extrait souligne parfaitement l'opposition entre le pronom indéfini « On », qui représente l'idéologie patriarcale, et le pronom personnel « Je ». Ce dernier évoque la subjectivité féminine malheureuse qui se cache sous l'accomplissement du rôle qui lui est attribué.

Comme la mère d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, Mme Archange est marquée par une fatigue constante et par une maladie chronique qui lui rend plus pénible ses tâches domestiques et maternelles. Contrairement à *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, où la mère était condamnée au silence, ici de nombreuses répliques sont attribuées à Mme Archange. L'importance que prend cette figure féminine est d'ailleurs mise en relief par le grand nombre de pages où elle est mentionnée, et qui contraste avec le nombre réduit des évocations concernant son mari. Le malheur de Mme Archange est mis en valeur par les plaintes constantes qui apparaissent dans ses répliques. À l'encontre des pensées patriarcales, les activités attribuées traditionnellement à la femme ne conduisent pas à l'épanouissement de celle-ci. Le

²⁴⁷ Blais, Marie-Claire. *L'Insoumise*. dans Blais. *Le Jour est noir ; L'Insoumise*. Montréal, Boréal, 1990, p. 123. C'est nous qui soulignons.

mariage surtout, et le destin passif dévolu à l'univers féminin apparaissent comme une entrave à la réalisation de la femme.

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, la violence et l'autorité du mari sont moins évidentes que dans les œuvres précédentes. Cette minimisation du caractère brutal de la figure paternelle suggère une possibilité pour la femme de s'affirmer davantage. Plus que par sa brutalité, le père apparaît, dans ce roman, caractérisé par sa lassitude, par son travail constant. Certains détails donnent à ce personnage une plus grande humanité: il tente de consoler sa femme, et de l'aider en rentrant « tôt du travail pour soigner en [elle] cette longue répulsion de la vie » (MPA 105). Le texte laisse entrevoir la douceur de cette figure romanesque et de cette manière, il évite de présenter ce personnage masculin d'une manière manichéiste. Le roman met davantage en question l'attitude de la mère, qui se maintient dans une position d'infériorité. L'image de la violence conjugale présentée dans les romans précédents, est ici remplacée par un cadre marital moins hostile, mais dans lequel l'épouse et le mari semblent soumis à un pouvoir patriarcal anonyme qui dicte leur comportement. Démystifiée, la famille apparaît comme un endroit de souffrance, où chaque membre semble défait par les rôles qui lui sont imposés.

Il est intéressant de constater que la majorité des voix qui apparaissent dans ce roman sont féminines (les amies de Pauline, les voisines, Mme Léonard). Le bavardage attribué traditionnellement au genre féminin est ici utilisé dans une volonté de témoigner de la variété du réel. Sous cette pluralité de voix se cache une expérience commune, qui émerge du patriarcat pour mettre en relief certains points communs de l'expérience de la femme.

Une certaine prise de parole et d'initiative caractérisent à certains moments Mme Archange: c'est elle qui décide d'envoyer Pauline à la campagne et d'emmener Jacob chez elle pendant un temps. Dans un dialogue entre ce personnage et son mari, Mme Archange reproche à ce dernier sa manière de manger la soupe : « Voyons, Jos, bois donc pas ta soupe comme ça, tu vas te brûler les entrailles » (MPA 68). En utilisant le mode impératif, elle adopte une position de supériorité et ridiculise l'homme, en l'assimilant à un enfant qui ne mange pas correctement. Elle utilise le domaine domestique (du repas qu'elle a préparé) et l'attitude maternelle, deux éléments réservés aux femmes, pour en faire une arme de prise de position. Cette stratégie est

également utilisée par la grand-mère: «Onézimon, mange ta bouillie, disait grand-mère Josette en pointant un doigt vers son mari » (MPA 30). Cette infantilisation de l'homme confère une certaine supériorité à la femme au sein de l'espace domestique, où ces maris deviennent ridicules.

La narratrice souligne aussi cette prééminence féminine à travers l'image des ivrognes qui boivent « les âpres délices comme du courage à l'état de liqueur [...] afin de leur permettre d'être battus par leur femme sans s'en rendre compte » (MPA 14). Une ridiculisation des hommes, et du discours patriarcal dominant apparaît donc dans cette œuvre, où une certaine prise de position de la femme se fait évidente. Il s'agit cependant d'une action très limitée, et le texte insiste surtout sur la passivité des femmes, qui restent encore inactives, et soumises.

6.1.2. Parodie de l'amour et des relations patriarcales : une volonté de changement

Les années 1970 sont marquées au Québec par l'émergence du féminisme et les luttes politiques pour l'émancipation des femmes. Ce contexte de changements et de revendications se voit reflété dans les romans de cette époque. Les personnages féminins de Marie-Claire Blais de cette décennie, présentent une attitude plus libérale bien que la structure familiale traditionnelle se maintienne dans une certaine mesure. La violence du mari disparaît dans ces textes qui effectuent une ridiculisation de la plupart des personnages. Les romans exposent l'importance conférée aux stéréotypes, la liberté sexuelle, l'émergence des revendications féministes et les fausses apparences qui entourent la famille dans un monde qui est encore influencé par la tradition patriarcale.

Dans *La Belle Bête*, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange*, l'amour du couple était pratiquement inexistant. La relation entre Lanz et Louise était futile, superficielle :

Sans conscience, il jouait à l'amour avec beaucoup de femmes, charmait l'une et puis l'autre, leur inventait des discours sublimes mais nuls, et laissait derrière lui

des cœurs sanglants [...] En Louise, il avait trouvé une aimable vieille poupée. Aujourd'hui il la possédait. Louise avait son adorateur et Lanz, son adoration, aussi vains l'un que l'autre. (BB 38-39)

Si l'attachement d'Isabelle-Marie et de Michael semble être plus sincère, celui-ci dépend exclusivement de l'aspect physique d'Isabelle-Marie que le personnage masculin imagine. Lorsque Michael recouvre la vue et perçoit la laideur de sa femme, il l'abandonne.

Que ce soit l'affection envers le partenaire conjugal ou envers l'enfant, l'amour dans ce texte est superficiel et dépend exclusivement de la beauté de l'être aimé. Comme le souligne Angela Spreng, l'amour dans ce roman est en réalité un amour narcissique, envers soi-même :

In this novel, love only exists on the prerequisite of beauty of the loved one. In fact, love is actually self-love; the Narcissus myth is evidently at work. [...] Louise and Lanz's relationship resembles that of two dolls whose sexual encounters are grotesque and without love, and moreover, Lanz's self-centred love is only to possess the beautiful Louise and at the same time suppress her love for Patrice.²⁴⁸

L'amour conjugal est pratiquement absent des romans blaisiens des premières décennies. Dans les romans des années soixante-dix il devient souvent la cible de l'humour du narrateur.

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie* les couples sont caractérisés par leur instabilité : la femme de Papillon, Jacqueline, quitte son mari pendant un temps ; Papillon, qui se plaint d'avoir été abandonné, a eu des aventures avec une française ainsi qu'avec Thérèse et Églantine ; Papineau trompe sa femme avec sa maîtresse de Westmount ; même le père Baptiste, qui n'a jamais été infidèle rêve de « pincer les mollets » de la servante du restaurant. Les relations amoureuses non maritales sont également définies par l'inconstance. Mimi maintient une relation avec Jean-François et avec Dany. Max, divorcé, maintient des rapports avec plusieurs femmes.

²⁴⁸ Spreng, Angela. « The subversive power of the fantastic in Canadian women's fiction ». *Mémoire de maîtrise*. Faculty of Graduate Studies and Research. Carleton University, Ottawa, 2004, p. 53

L'aspect chaotique et léger qu'acquiert l'amour dans ce texte est mis en valeur par le personnage de Lison, qui affirme être nymphomane et qui change constamment d'amant. Lorsque Ti-Pit revient dans sa propre chambre Lison est là, accompagnée par un autre homme. L'humour créé par cette situation met en relief de manière parodique les rapports superficiels, changeants, et dénués d'amour, qui caractérisent cette société, mais il met également en évidence l'existence d'une liberté sexuelle qui n'existait pas encore dans les textes de Marie-Claire Blais que nous avons analysés précédemment.

Toutes ces relations sont caractérisées, non pas par une sentimentalité amoureuse, mais par les rapports sexuels, qui sont à leur base. Dans ce contexte, le discours sentimental de Papillon devient ridicule. Alors que celui-ci compare sa femme à une « rose sauvage », à un « bleuet d'automne », en imitant ainsi la tradition courtoise, Jacqueline se réfère à lui comme à son « ex-époux » :

-Et vous aussi, Abraham, qu'elle me dit, vous êtes de la même race que Papillon, mon mari mais mon ex-époux car désormais nous allons faire chambre à part, désormais, je ne peux plus supporter ses airs infatués, sa nuisible supériorité, et en vous aussi, je sens les mêmes défauts, je suis désolée de vous le dire, Abraham, mais désormais je parle aux hommes avec franchise, et Papillonnet ou vous, c'est de la même étoffe pour moi. Vous me déplaitez intensément. (JJ 94)

Les revendications féministes de Jacqueline, poussent celle-ci non seulement à se séparer de son mari, mais aussi à mépriser toute la condition masculine. Les revendications des personnages féminins ne sont pas prises en considération dans le discours révolutionnaire nationaliste de Papillon ou dans le discours marxiste de Papineau. Ces personnages masculins témoignent d'une attitude discriminatoire envers les femmes dont les aspirations d'indépendance ne sont pas prises au sérieux : « elle ne désire qu'une chose: son autonomie, donc ce n'est pas bien sérieux », affirme Papillon. Papineau se base sur ses idées marxistes pour obliger sa femme et ses enfants à vivre dans une tente en hiver avec du riz comme seule nourriture, alors que lui-même savoure les plaisirs que lui offre sa maîtresse de Westmount. Ce roman met en évidence jusqu'à quel point ces discours qui sont prononcés au nom des revendications des plus démunis, en réalité oppriment et marginalisent certains

groupes sociaux, notamment les femmes. Katherine Ann Roberts a bien montré cette difficulté à conjuguer les discours féministes et nationalistes des années soixante-dix.²⁴⁹

Nous pouvons observer dans ce roman l'utilisation constante de stéréotypes qui définissent les relations entre les hommes et les femmes. Si Jacqueline considère les hommes avec mépris, Papillon, quant à lui, rabaisse la condition féminine. Il ne comprend pas pourquoi sa femme l'a abandonné, et explique la fuite de celle-ci en l'associant à un singe : « Elle est partie, j'étais pas pour l'attacher. Un singe, on ne l'enchaîne plus quand on l'a vu longtemps qui gambadait dans sa cage » (JJ 18). Les hommes décrivent souvent les femmes comme menaçantes. Le père Baptiste affirme : « j'ai jamais trompé la mère Baptiste, elle m'aurait cassé les reins au rouleau à pâte » (JJ 32). De nombreux personnages considèrent que les femmes cherchent uniquement un assouvissement sexuel et matériel : « c'est l'instinct d'la femme ça [...] elles sont toutes pareilles, hein, même les infirmières [...] c'est tout juste si elles dévièrent pas leurs patients » (JJ 31). L'exemple le plus évident du matérialisme féminin est illustré par la description que fait l'Avocat du Québec de sa femme :

[...] une épouse qu'aimait les gadgets, les trucs supersoniques à couper les patates et tout ça, une femme moderne quoi, comme y disait et qui organisait de plus en plus sa maison « comme un boeing, mon cher, comme un boeing, c'est inimaginable combien les femmes sont excitées par le progrès de l'industrie, de la technologie ! (JJ 20)

Il est intéressant de remarquer dans cette description la parodie effectuée autour de la notion de « femme moderne » qui est ici attribuée à l'épouse qui demeure dans la sphère domestique. Les personnages masculins associent constamment la femme au cadre de la maison et des produits culinaires. Le père Baptiste, imagine toujours sa femme avec un rouleau à pâte. Papillon, abandonné par Jacqueline se plaint surtout de devoir faire le ménage. Les femmes, quant à elles, associent constamment les hommes à des cochons, et elles mettent en relief leur caractère égoïste.

²⁴⁹ Roberts, Katherine Anna. « Le roman national des femmes du Québec » (1891-1984). Thèse doctorale. Département d'études françaises. Queen's University, Kingston, 1999, p. 9

Jacqueline constate l'opposition qui existe entre la femme-muse idéalisée par certains hommes, et la femme réelle, obligée à demeurer au foyer:

Ce n'est pas moi que tu aimes, c'est Elle [...] Un mythe, une déesse de la féminité, une Horreur ! [...] Et pendant que tu écris une trentaine de poèmes en un dimanche pour ta bien-aimée Femme, c'est moi qui repasse tes chemises, moi, l'autre, la domestique, la femme-balai, la femme-tapis. (JJ 94)

Papillon réalise, en effet, une distinction entre son épouse et la femme idéalisée dont il rêve: « Jacqueline est la Femme, je la connais bien, nous dormons ensemble toutes les nuits, mais Justine c'est autre chose...C'est la muse » (JJ 128). Selon le système patriarcal, la femme est douce et fragile et elle a avant tout un rôle maternel et domestique. Or, de nombreux personnages de ce roman mettent en question cette conception. La révolution féministe qui apparaît dans le texte, met en évidence la volonté de la femme de modifier le rôle auquel elle avait été confinée par la société traditionnelle.

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, l'attitude des personnages féminins est également ridiculisée: les revendications féministes apparaissent à travers des groupements de femmes qui se manifestent dans la rue et dont les slogans exagérés s'opposent les uns aux autres. Le manque de consensus dans les revendications des femmes met en évidence les difficultés à définir une identité féminine autre dans une société plurielle où l'influence de la tradition patriarcale est toujours présente.

Le manque d'amour réel, la liberté sexuelle et les revendications féministes que l'on trouve dans ce roman apparaissent également dans *Une Liaison Parisienne*. Dans ce texte, le mariage des d'Argenti appartient au domaine des apparences qu'ils se sont imposées. Mme d'Argenti a de nombreux amants, et Antoine satisfait son homosexualité avec des enfants. La notion traditionnelle de famille est mise en question par la double vie de ces personnages, qui d'une part défendent des valeurs sociales discriminatoires et intolérantes, mais qui, d'autre part, et en secret, n'hésitent pas à les défier pour satisfaire leurs désirs. Ce type de relation conjugale, qui appartient au monde des apparences, contraste avec l'amour romantique dont rêve Mathieu Lelièvre.

Dès qu'il arrive à Paris, Mathieu se met en contact avec Yvonne d'Argenti, qui représente pour lui la société littéraire parisienne. Face à la naïveté du jeune québécois et à son idéalisation de l'amour, Mme d'Argenti conduit tout de suite leur relation au domaine sexuel. Dès le début du roman, une relation triangulaire s'établit entre M. d'Argenti, Yvonne et Mathieu. Antoine encourage l'adultère de sa femme et il conseille à Mathieu de la rendre heureuse à travers des cadeaux. Les d'Argenti, comme leur nom l'indique, sont caractérisés avant tout par leur matérialisme. L'amour de ce personnage féminin dépend exclusivement des biens matériels que Mathieu lui apporte :

- Mais Yvonne, que deviendrons-nous quand nous n'aurons plus d'argent ?
- Nous nous quitterons, mon ami, nous nous quitterons. (LP 71)

Mme d'Argenti utilise son amant pour combler ses désirs matériels, sexuels, et même domestiques. Elle n'hésite pas à se servir de lui en tant que cuisinier : « entrez, allons, j'avais besoin de quelqu'un pour ouvrir les huîtres ... » (LP 24). Les impératifs et les expressions d'obligation qu'elle utilise le long du texte soulignent la position d'infériorité à laquelle est relégué Mathieu Lelièvre :

Allons, debout, il faut aller chez le boucher avant tous les autres pour le meilleurs morceaux, vous comprenez ? Et n'oubliez pas le faux-filet pour les chats ! Ah ! mon cher ami, je vous aime un peu, vous savez, vous êtes si bon pour moi... (LP 54)²⁵⁰

Face aux sentiments de Mathieu Lelièvre, Mme d'Argenti apparaît comme étant un personnage froid et calculateur. L'amour du jeune québécois se heurte au verbe « apprécier » (LP 36), qu'utilise Yvonne pour décrire ses sentiments envers lui. Peu à peu elle affirme ne pas l'aimer « et lui avouait franchement ne l'avoir jamais aimé, [mais] elle ne comprenait pas pourquoi il dût cesser de l'aimer, lui » (LP 81). Le manque d'amour qu'elle ressent envers lui justifie même, selon-elle, ses désirs de tromper Mathieu avec Peter. Ce dernier est « déjà symbole, pour Mme d'Argenti, d'une virilité magique faite de cadeaux, de sensualité et d'argent » (LP 100).

²⁵⁰ C'est nous qui soulignons.

Le narcissisme de Mme d'Argenti (comme celui qui a conduit Louise à se remarier dans *La Belle Bête*) explique sa nécessité d'avoir des amants. Ceux-ci constituent pour elle des miroirs qui lui rappellent sa beauté. Malgré cela, elle maintient sa distance, sa supériorité face à ces personnages masculins, et de cette manière elle assure son indépendance. La chaînette d'or que Mathieu lui a achetée constitue « une chaînette de l'amour qui avait fait d'elle une prisonnière » alors que pour Mathieu « chacun de ces maillons est une goutte de [s]on sang ! » (LP 72). Cet objet, qui symbolise l'avidité matérielle d'Yvonne, et la ruine progressive du québécois, évoque également la position de Mme d'Argenti, qui se voit obligée, à cause de son caractère intéressé et de sa recherche des produits luxueux, à avoir des amants qu'elle méprise.

Pour Mathieu Lelièvre, cette relation suppose une formation sentimentale qui contribue à forger son caractère. Pourtant, face à la passion envers les enfants, qui dévore M. d'Argenti, Mathieu pense aimer Yvonne « d'un feu trop doux » (LP 45). La mise en parallèle de l'amour de Mathieu et de celui d'Antoine souligne non seulement la souffrance que ces deux personnages endurent à cause de leur passion, mais aussi le déclin de l'amour du jeune québécois, alors-même que celui qu'éprouve M. d'Argenti envers le petit garçon tunisien, Ashmed, augmente : « Ashmed et M. d'Argenti [...] s'aimaient à en pâlir pendant que lui et Mme d'Argenti bronzaient sans s'aimer » (LP 83).

L'amour de Mathieu est aussi mis en question dans le texte. Avant-même de la rencontrer, il pense avec passion à cette femme, dont le prénom, Yvonne, évoque pour lui toute la splendeur de la France. Tout en imitant les héros des romans qu'il admire, il décide de tomber amoureux de Mme d'Argenti (ce qui est mis en valeur par la rationalité avec laquelle il est certain « de pouvoir aimer » (LP 12) dans cette ville). Dès le début du roman il perçoit cet amour comme une expérience, qui fait partie de son rôle d'observateur de la société parisienne. Il espère être introduit dans les cercles littéraires parisiens, grâce à elle, et pouvoir ainsi connaître le succès de ses romans à Paris :

Habité de cet espoir « de n'être pas complètement oublié » par la faune littéraire de Paris, Mathieu aimait Mme d'Argenti avec plus d'élan encore. Il avait cru l'aimer hier, aujourd'hui il la vénérât. (LP 47)

Lorsque Mathieu Lelièvre décide enfin de quitter Mme d'Argenti, sa réputation à Paris disparaît. Il perçoit enfin Yvonne sans le voile de l'idéalisation. Elle se transforme alors dans son imaginaire en une tête «née du monde des serpents» (LP 153). Les descriptions extrêmement sombres que Mathieu réalise d'Yvonne d'Argenti à la fin du roman témoignent bien de la volonté de l'auteure de condamner d'une certaine manière ce personnage féminin caractérisé notamment par l'égoïsme et l'absence de compassion.

Alors que dans *Un Joualonnais sa Joualonie* l'inconstance amoureuse caractérise aussi bien les gens de l'élite que les Joualonnais, dans *Une Liaison Parisienne* une tendresse et un amour sincères semblent exister au sein des personnages des classes sociales plus modestes. Le pêcheur qu'observe Mathieu témoigne d'une grande tendresse envers sa femme. En opposant la frivolité de la haute société à la sincérité des sentiments des plus démunis, ce texte renforce la critique de l'élite parisienne afin de souligner l'hypocrisie de celle-ci.

Ces romans mettent en évidence les changements sociaux qui se sont produits mais ils montrent aussi la permanence d'une tradition et d'une conception patriarcale de la famille qui n'existe que dans le domaine des apparences. À partir des romans des années 1980 et 1990, l'on perçoit progressivement la désintégration de la structure familiale traditionnelle et l'apparition de familles monoparentales, de couples homosexuels avoués, de personnages séparés ou divorcés, de familles dans lesquelles la femme n'est plus reléguée à la sphère du privé et occupe un rôle social déterminant. Le poids du concept traditionnel patriarcal demeure toutefois présent et la relation entre l'épouse et le mari continue à être complexe. De nombreux personnages féminins continuent à dépendre de leur époux, économiquement ou émotionnellement, et sont influencés par une tradition qui fait du cadre familial et de l'apparent bien-être des époux le pilier de la société.

6.1.3. L'amour et l'abandon

Dans *Le Sourd dans la Ville*, les personnages féminins sont des prostituées, des maîtresses de maison ou des professeurs. Dans *Visions d'Anna* et *Soifs*, l'éventail

professionnel s'élargit considérablement et nous trouvons des personnages féminins qui sont des médecins, des criminologues, des activistes politiques, des gouvernantes, des photographes. Malgré ce changement social, Raymonde, une criminologue, nettoie la poussière de la maison pendant une grande partie de *Visions d'Anna*.

Certaines des relations conjugales ou amoureuses qui apparaissent dans ces trois romans continuent à être marquées par une grande violence. *Visions d'Anna* évoque la maltraitance qu'endurait Raymonde lorsqu'elle était mariée avec Peter. Rita souffre la brutalité sexuelle du camionneur qui l'héberge et dont elle doit satisfaire les désirs chaque soir. Dans *Soifs* Renata est violée, tout comme le seront Mai et Vénus le long de la tétralogie. Si la brutalité de l'homme envers la femme est présente dans ces textes plus contemporains de l'auteure, c'est surtout la thématique de l'abandon qui caractérise les relations conjugales, et notamment l'abandon souffert par des personnages féminins qui entrent dans une étape de maturité ou de vieillesse et qui se voient remplacés par des femmes plus jeunes.

La thématique de l'abandon apparaissait déjà dans *La Belle Bête*, où Isabelle-Marie, abandonnée par son mari à cause de son aspect physique, et rejetée par sa mère, finit par se suicider. Dans ce roman l'abandon ne constitue pas la cause directe du suicide: c'est surtout le remords d'avoir brûlé les terres de son père qui pousse Isabelle-Marie à sauter sur les rails du train. Dans *Le Sourd dans la Ville*, au contraire, le mari est le coupable principal du désarroi de Florence. Alors que le suicide d'Isabelle répond à une impulsion, celui de Florence est médité: il s'agit d'un acte réfléchi.

Un Joualonnais sa Joualonie et *Une Liaison Parisienne* traitaient la thématique de l'infidélité et de l'abandon de manière humoristique et dénonçaient l'absence d'attachements profonds, tout en insistant sur l'ambiance de liberté sociale qui commençait à s'entrevoir. À partir du *Sourd dans la Ville*, la narration insiste davantage sur les sentiments de désarroi des personnages qui souffrent ces abandons ou infidélités. Les époux de Florence et de Madame Langenais sont tous les deux des docteurs, auxquels elles se sont attachées par les liens du mariage. Dans ce roman, les personnages bourgeois féminins vivent dans l'immobilité, alors que Gloria, pauvre, doit mener une vie de prostituée qui est considérée comme humiliante.

Comme Mme Langenais, Florence demeurait au foyer, ou accompagnait son mari lors de ses voyages : « Florence Gray, la femme du docteur, voilà tout ce que l'on savait de moi, hier », affirme-t-elle (SV 104). Ainsi, « auprès de son mari qui était puissant elle n'avait jamais eu d'existence » (SV 36). Nous retrouvons ici la question de l'existence de la femme au sein de sa famille, une question que pose également Guislaine dans *Visions d'Anna*.

La voix de Florence insiste plusieurs fois sur l'état d'emprisonnement dans lequel la plongeait son mariage et notamment son amour envers cet homme, malgré son apparente liberté : « Florence était une femme libre, elle avait lié ses jours à un homme, mais c'était, sous les apparences, une femme libre » (SV 171). Lorsque son mari l'abandonne, Florence, habituée à cette vie en commun, sombre dans le désespoir :

[...] il avait soudain joué pour elle, lui qui n'était qu'un homme, le rôle justicier du destin, il avait décidé de la nature de son malheur, il l'avait livrée à la mort, sans une parole, et elle avait découvert que ce bourreau qui lui avait infligé un à un tous ces coups, en silence, obéissait sans doute à un rituel qu'il ne comprenait pas lui-même, car *il est naturel* de se laisser d'une femme, d'une maison, de son fils, *il est naturel* de se laisser de tout et de disparaître [...] (SV 157)²⁵¹

L'ironie qui apparaît à travers la formule « il est naturel » est évidente et rend l'homme coupable de cet abandon et de la mort de son épouse. Florence se suicide avec une balle de revolver près du cœur, à l'endroit où son mari posait sa main autrefois. Comme l'a également souligné Élène Cliche, à travers le personnage de Florence le roman met en valeur l'ambivalence de l'amour, qui peut être bon mais aussi meurtrier.²⁵²

Dans *Visions d'Anna*, Raymonde est abandonnée par Peter et ensuite par Alexandre. Ce dernier affirme : « on ne pouvait plus vivre à deux, aujourd'hui [...] il devait partir » (VA 12). Les sentiments de Raymonde envers ce départ ne sont pas décrits dans le texte et le lecteur n'a accès qu'à des interprétations d'Anna ou de Guislaine au sujet de l'état de Raymonde : selon Guislaine, Raymonde est

²⁵¹ C'est nous qui soulignons.

²⁵² Cliche Élène « Un rituel de l'avidité ». *op. cit.*, p. 238

« dépouillée depuis le départ d'Alexandre » (VA 131). Si la solitude de Raymonde est évoquée à plusieurs reprises, celle-ci peut faire référence aussi bien au départ d'Alexandre qu'au départ symbolique de sa fille, Anna. La conception de Raymonde de l'amour est surtout mise en relief à travers la scène où Anna et elle observent une femme abandonnée par son mari :

[...] Raymonde sentit en elle-même ce moment de *rupture avec la vie* qui avait eu lieu [...] Anna avait jugé, condamné l'homme qui parlait ainsi, elle avait condamné son père, autrefois [...] et Raymonde avait pensé, elle ne peut pas comprendre, ils s'aimaient, hier, ce matin, il y a à peine quelques heures, encore, et soudain ils sont *anéantis*, qui sait, ils sont peut-être *déracinés* en même temps [...] chacun comprenait seul, peut-être, combien l'amour les avait consolés ou préservés de cet anéantissement de tout auquel chacun ferait face un jour, le présage de tout ce qui est là, prêt à surgir, mais que *l'on voit moins à deux*, pensait Raymonde, le présage de sa propre mort. (VA 29)²⁵³

Dans cet extrait nous pouvons observer de nombreux parallèles entre les réactions de Raymonde et la situation de Florence dans *Le Sourd dans la Ville*. Selon Raymonde, la rupture ou la fin de l'amour entraîne une mort symbolique, un déracinement et une prise de conscience d'une réalité, notamment ici de l'existence de la mort, qui avait été cachée par les joies de l'amour. C'est cette même expérience que Florence avait ressenti vivement dans le roman précédent.

Peter a remplacé Raymonde par une femme plus jeune, « l'une de ses élèves, si jeune qu'elle ressemblait à une sœur d'Anna » (VA 54). Le vieillissement entraîne souvent la perte de l'amour ou de la suscitation du désir. Dans *Soifs*, Mère a pendant longtemps été trompée par son mari, qui recherchait des femmes plus jeunes. Ce personnage continue à vivre avec lui et finit par trouver ses infidélités normales :

[...] il lui semblait naturel que les hommes eussent des maîtresses, pourquoi ne pas y voir un accommodement pour la femme légitime, se résignant peu à peu à ses devoirs envers les enfants [...] (SF 154)

²⁵³ C'est nous qui soulignons.

Nous retrouvons ici la même formule (« il est naturel ») qui est utilisée par Florence. Cette formule témoigne de la tentative de ces personnages de comprendre ou de critiquer de manière ironique l'attitude de leur mari. Cependant ces deux romans laissent le lecteur dans le doute : s'agit-il réellement d'ironie ou est-ce que ces personnages féminins ont intégrés les concepts patriarcaux qui justifient l'infidélité au nom de la masculinité? D'ailleurs, le mari de Mère justifie son attitude infidèle par sa condition masculine : « qu'on le laissât tranquille avec ces scrupules, il était un homme » (SF 156).

Contrairement à Mère, sa sœur, Renata n'hésite pas à abandonner Frank lorsque celui-ci évoque la vieillesse qui la caractérise et témoigne envers elle d'un manque d'amour : « il ne l'aimait plus », « l'abîme de l'humiliation de Frank, de ses infidélités » (SF 16). Selon Mère, « Renata ne cessait de recommencer sa vie comme si elle eût été encore jeune, elle avait vécu dans plusieurs pays auprès de ses différents maris » (SF 78).

Le mariage n'apporte pas la satisfaction espérée. Dans *Le Sourd dans la Ville*, Madame Langenais n'est pas heureuse dans son rôle d'épouse et de mère. Dans *Visions d'Anna*, Guislaine vit son mariage comme s'il s'agissait d'une captivité. Madame Langenais et Guislaine veulent partir ailleurs, à Vienne ou au Brésil. Guislaine rêve de laisser son mari pour partir dans un autre pays où elle serait désormais « indispensable » :

[...] un jour, elle serait *indispensable*, mais ailleurs, au Brésil, ces malades, ces morts à l'hôpital étaient quotidiens, ponctuels comme les caresses de Paul, comme autrefois, elle irait au Brésil, on avait besoin de médecins bénévoles, là-bas, elle serait *indispensable*, son efficacité professionnelle serait reconnue, son intransigeance, *indispensable* [...] (VA 129)²⁵⁴

Son mari perçoit aussi sa vie familiale comme une entrave à son propre épanouissement :

[...] Paul n'avait pas le temps de s'occuper de toutes ces femmes, dans la maison, Guislaine, sa mère, Liliane, Michelle, chaque homme a aussi sa vie, le

²⁵⁴ C'est nous qui soulignons.

souci de sa carrière, les femmes, aujourd'hui, avec toutes ces idées de domination qui les tourmentent, n'ont pas même le sens de l'humour, pensait-il, elles ne savent plus comprendre, aimer les hommes comme jadis [...] (VA 123)

Si l'idée d'une domination féminine apparaît dans cet extrait, non sans ironie, l'homme est fréquemment perçu par les personnages comme une autorité à combattre. C'est pour cette raison que Raymonde ne dévoile pas les voyages d'Anna à son ancien mari :

[...] Raymonde n'avait jamais trahi l'absence d'Anna, de la maison, méprisant cette autorité masculine qu'elle combattait tous les jours, à l'Institut Correctionnel [...] (VA 47).

Pareillement, Anna décide de rester pendant un temps avec Philippe, un toxicomane, parce qu'« un habitué des drogues ne vous écrasait pas de sa protection, elle le choisirait, l'aimerait » (VA 47). Anna adopte ainsi une attitude active comme le montre bien l'expression « elle le choisirait ». Dans cette relation, ce personnage se sent utile : « Philippe qui aurait besoin d'Anna » (VA 179). Elle est déterminée à le quitter s'il y a un renversement de cette situation. À travers son détachement, Anna essaye de mettre en valeur son refus de toute soumission et elle tente de se conférer une certaine supériorité. Lorsqu'elle part, elle se sépare de Philippe « volontairement, levant vers lui son front buté, un homme qui serait désormais délaissé comme elle l'avait vu » (VA 115-116). Anna essaye d'éviter de cette manière le sort de sa mère, et elle prend position afin de ne pas souffrir un autre abandon, comme celui qu'elle a subi de la part de son père.

Il est intéressant d'observer avec plus d'attention l'attitude de Renata dans *Soifs*. Ce personnage est capable de ressentir un amour profond et même de privilégier cet amour à sa carrière professionnelle :

[...] Renata, elle, *n'était que* la seconde femme de cet homme si grand, l'une de ses maîtresses, elle avait entrepris des études juridiques en France qui étaient sans cesse entrecoupées par son besoin de ne penser qu'à lui, Franz, l'accablant sans doute d'un amour déraisonnable et fou, comme une mendicante qui frappe à une porte close, elle ne ressentait que de l'abandon, mais cet homme, c'est lui,

cet homme narcissique [...] *elle n'était qu'une femme*, un être porteur de doutes, d'incertitudes [...] (SF 107-108)²⁵⁵

Nous retrouvons ici l'image de l'homme narcissique qui revient dans les textes de Blais. Face à ce musicien, Renata « n'était qu'une femme ». Florence dans le *Sourd dans la Ville* affirmait n'être que la femme du docteur Gray (le nom de son mari annonce déjà la couleur grise qui paraît à Florence omniprésente lorsqu'il l'abandonne). L'insécurité identitaire de Renata est étroitement associée à la condition féminine à laquelle elle appartient et dont elle a intériorisé d'une certaine manière les préjugés d'infériorité qui y sont attachés. Si elle est capable d'éprouver un amour intense, sa volonté de partir et de s'approcher d'autres hommes jeunes met en relief cette insécurité identitaire et sa quête de liberté et de plaisir :

[...] que faire de ces somptueux jeunes gens, s'enfermer avec eux sous le toit aux plantes grimpantes pour *des noces successives*, mais comme les gondoliers de Venise qui étaient venus vers elle quand *Franz ne la désirait plus*, elle savait qu'il était *trop tard* [...] Franz avait été applaudi pour son oratorio quand *elle se contentait d'exciter le désir des hommes*, marchant seule vers les bateliers, *le fuyant, lui, Franz*, l'auteur d'une œuvre grandiose, *cet homme puéril qu'elle avait souvent formé, dirigé*, dans la préparation de ses concerts [...] c'était une *femme abandonnant les devoirs de sa profession* pour soigner Franz, c'était Renata, *un être incomplet*, pensait-elle, *porteur de doutes*, une femme qui aimait le plaisir, la compagnie heureuse de l'homme encore jeune et sincère [...] (SF 96)²⁵⁶

Bien qu'elle évoque l'infériorité féminine, c'est elle, la femme, qui a « formé », « dirigé » l'homme et en ce sens ce personnage se confère une certaine supériorité. Renata aime les hommes jeunes, comme Franz, les bateliers vénitiens, les musiciens de l'orchestre et même Claude :

[...] ne voulait-elle pas faire de lui un homme meilleur, différent ou meilleur, c'était là l'espoir qu'elle avait toujours mis dans ces hommes jeunes

²⁵⁵ C'est nous qui soulignons.

²⁵⁶ C'est nous qui soulignons.

qu'elle aimait, qu'ils seraient capables de se dépasser, comme Franz, dans la musique [...] (SF 12)

Cependant, l'âge de Renata la sépare de plus en plus de ces personnages : « il était trop tard » affirme-t-elle. Les hommes l'ont désormais « bannie dans les limbes du rejet, de la dépossession » (SF 90). Dans son nouveau mari, Claude, elle trouve un « ami protecteur » (SF 54), un homme qui l'aime mais auquel elle ne réussit pas à être complètement fidèle. Cette relation est caractérisée par les disputes et la sexualité, les mouvements de séparation et de retour. La perspective de Claude nous fait part de sa propre insécurité : « elle allait lui échapper, sortir » (SF 12); « l'attitude de Renata, faite d'éloignement, d'un recul à la fois brusque et éthéré, n'éveillait-elle pas en lui des sentiments d'échec, presque d'abandon » (SF 32). Si l'infidélité masculine apparaît dans ces trois romans, *Soifs* présente aussi le cas inverse, où la femme est celle qui songe à être infidèle. Contrairement à la caractérisation négative de Mme d'Argenti, qui apparaissait dans *Une Liaison Parisienne*, *Soifs* insiste davantage sur les sentiments et les sensations des personnages et ne porte aucun jugement sur leurs actions.

À travers sa distance, Renata essaye de se forger une certaine liberté. Contrairement à Florence, qui accompagnait son mari dans ses voyages professionnels, Renata « n'eût jamais suivi Claude à ces conférences [...] ce doute d'elle-même ou son orgueil l'en eût empêchée » (SF 52). Ses gestes cherchent à affirmer son existence, sa liberté :

[...] elle n'avait pas réfléchi à l'audace de son geste, mais n'était-il pas essentiel de secouer le joug d'une liberté défendue [...] dans ce geste de demander un peu de feu, dominant son désarroi, Renata avait acquis un peu plus d'espace dans ce territoire où se débattait sa pensée, c'était la singularité de son destin, pensait-elle, d'oser ces gestes qui lui donnaient la certitude d'exister librement, autonome et rebelle [...] son mari n'eût pas approuvé non plus ces défis si peu substantiels dont elle rehaussait sa vie [...] (SF 15)

L'arrogance de ses gestes et de son regard sont cependant aussi ceux qui la conduisent à être violée par l'Antillais qui se sent humilié par le comportement de ce personnage. À travers Renata le roman met en relief la situation d'ambiguïté dans

laquelle se trouve la condition féminine, désirant et voulant être désirée, cherchant le regard et l'admiration de l'autre tout en essayant de défendre sa personnalité. La brutalité accompagne les gestes à travers lesquels Renata essaye de s'affirmer : lorsqu'elle quitte Franz celui-ci revient, furieux; lorsqu'elle regarde l'Antillais celui-ci la viole. Selon Renata, la relation entre l'homme et la femme est toujours faite de méfiance :

[l'homme et la femme] ne s'avouaient jamais de quelle méfiance profonde était faite leur lien [...] quelle femme ignorait le malheur de son destin, toutes connaissaient la petitesse du rejet, la calamité de cette condition, toutes savaient combien elles seraient toujours incomprises de l'homme, discréditées [...] (SF 52)

Le sort personnel et professionnel de la femme continue désormais à être dans une relation de dépendance envers celui de l'homme. Dans la lettre que Claude écrit à Renata en la priant de revenir il lui témoigne son amour mais il souligne également les intérêts professionnels de cette relation :

[...] ils étaient souvent irréconciliables, mais il l'aimait, qu'elle revienne, elle serait soutenue par tous ses collègues, elle ne pouvait nier désormais que l'appui des hommes lui fût indispensable, s'ils ne pouvaient se comprendre, elle et lui, n'étaient-ils pas des alliés sensibles aux besoins de l'un comme de l'autre [...] il avait vu que Renata était avant tout une mère, une femme, son histoire, dans l'histoire de l'humanité, n'était-elle pas inscrite depuis toujours, pour une clémence, une tendresse, inconnues de l'homme [...] (SF 258)

Les qualités associées traditionnellement à la femme sont transformées par ce personnage en atouts pour la profession de juge : la maternité, la tendresse deviennent des propriétés qui distinguent les femmes des hommes et permettraient ainsi à Renata d'exercer le métier de juge avec un discernement et une compassion dont les hommes sont dépourvus. Cette idée est reprise par Renata dans le texte : « il lui semblait qu'une femme aurait dû s'emparer de ce pouvoir, dans la pitié qu'elle éprouvait pour ces étroits liens du sang » (SF 141).

A travers le personnage de Renata le roman expose la complexité des relations entre l'homme et la femme et notamment au sein du couple. Le personnage de Mère et la sœur de Jacques présentent davantage les aspects négatifs ou la déception que suppose le mariage. Comme Guislaine et Mme Langenais, la sœur de Jacques perçoit sa vie de mère et d'épouse comme un emprisonnement :

[...] ils disaient tous, viens à notre aide, nous sommes dépendants, comment la porte de la douillette maison victorienne héritée de leurs parents avait-elle pu se fermer ainsi sur elle [...] auprès de ce mari, de ces enfants, tous capricieux, elle n'était jamais seule, et il n'était pas sûr qu'elle fût même appréciée [...] (SF 90-91)

Les femmes qu'observe Caroline dans le jardin évoquent toutes aussi la déception du mariage, l'abandon, les conséquences du divorce sur les enfants. En les voyant, Caroline pense : « chose dénaturée que la vie d'une femme, pensait Caroline, lorsqu'elle la confie à un mari, un amant, quand il y a tant de bonheur à être seule » (SF 262).

Face à ces relations tumultueuses, ce roman, contrairement aux précédents, nous présente aussi des relations maritales heureuses. Adrien et Suzanne semblent connaître un certain bien-être au sein du couple. Ils sont « dans tous leurs plaisirs d'inséparables complices » (SF 227) et ils marchent encore à leur âge « main dans la main » (SF 236).

6.1.4 L'homosexualité

La thématique de l'homosexualité est très présente dans les romans blaisiens écrits à partir des années 70. Dans *Le Loup* (1972), Sébastien décrit ses expériences homosexuelles, les différentes phases de sa vie auxquelles l'ont initié ses différents amants. Pareillement, *Les Nuits de l'Underground* (1978) présente les relations lesbiennes des femmes qui se réunissent dans une ambiance de liberté, dans un bar de Montréal :

Avec *Le Loup* et *Les Nuits de l'Underground*, elle aborde explicitement les amours homosexuelles les plaçant d'emblée sous le signe d'une fraternité universelle aux accents chrétiens. Thème d'une vaste solidarité humaine, paisible et tolérante, seule susceptible de répondre aux malheurs du monde. L'univers homosexuel n'est pas pour autant idéalisé et il n'échappe ni à la cruauté ni à la perversion, comme en témoignent les relations entre « le Loup » et Sébastien, dont le nom renvoie à l'iconographie chrétienne de la souffrance consentie et du martyr.²⁵⁷

Dans *Les Nuits de l'Underground*, le bar constitue un univers à part, où des amitiés sincères peuvent se forger. Loin d'être réduites au silence, les femmes peuvent parler ici constamment :

Such a dialogue serves the purpose of relating not so much what the women say to each other, which is of little apparent interest, but rather how they speak, the rhythm of their voices, as well as the harmony of their exchanges. In the Underground, the women have created a linguistic space where they are free to speak about any topic at any time.²⁵⁸

L'Ange de la Solitude (1990) nous introduit également dans une communauté de femmes lesbiennes marquées par la mort de l'une d'entre elles. Si dans ces trois romans les relations homosexuelles sont au cœur du récit, cette thématique est également présente dans la plupart des textes de Blais.

L'homosexualité incestueuse apparaissait déjà brièvement dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, à travers les caresses de Jean Le Maigre et de ses frères. Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, l'homosexualité et la pédérastie deviennent des éléments essentiels. Ce roman présente une multiplicité de relations qui ne sont pas conformes aux normes sociales traditionnelles. Les rapports homosexuels sont inscrits dans le texte de manière directe. Le texte nous fait découvrir le monde des travestis, qui dansent au Dear Boy, et les relations homosexuelles (et inconstantes) qui s'établissent entre Mimi et Jean-François, et entre Mimi et Dany. Une profonde liberté caractérise ces relations, bien qu'elles soient victimes de l'intolérance sociale.

²⁵⁷ Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. *Histoire de la littérature québécoise. op. cit.*, 443

²⁵⁸ White. Sheryl E. « Conversation and feminine identity in selected novels of Catherine Rihoit, Isabel Marie, and Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 142

Certains personnages cachent leurs préférences sexuelles et se cachent derrière le monde des apparences :

[...] ça m'écoeure tous ces types qui font que s'enculer eux-mêmes, des Narcisses tiens, comme l'vieux, des miroirs à qu'en dira-t-on, ça me donne envie de leur démasquer la carcasse, tiens! (JJ 119)

La relation amoureuse qui apparaît dans le texte comme étant la plus profonde et sincère est d'ailleurs celle de Monique et Josée, des lesbiennes, qui affirment vivre ensemble «comme homme et femme, hein, pas comme des pensionnaires de couvent » (JJ 139).

La pédérastie est également présentée à travers le couple du vieux et de Dany. Le vieux protège ce garçon et le maintient économiquement depuis de nombreuses années, en échange de plaisirs sexuels. La multiplicité des personnages qui apparaissent dans ce roman, fait que toutes ces relations ne soient pas analysées dans le texte avec autant de détail que celle d'Antoine et d'Ashmed dans *Une Liaison Parisienne*. *Un Joulonais sa Joulonie* vise davantage à présenter, avec humour, les changements constants qui se produisent en amour et le caractère mouvementé et souvent chaotique de la société.

La pédérastie homosexuelle d'Antoine d'Argenti est évoquée explicitement le long d'*Une Liaison Parisienne*. Les enfants qu'il accueille chez lui sont caractérisés par leur bas âge : « M. d'Argenti aime Ashmed parce qu'il est petit, très petit, et gentil, très gentil » (LP 94). À travers la relation que ce personnage masculin maintient avec Ashmed, un enfant tunisien, le texte met en relief l'amour et les angoisses qu'éprouve Antoine d'Argenti. Sa passion envers cet enfant se heurte vite aux infidélités de celui-ci, et notamment au caractère intéressé avec lequel Ashmed le perçoit (ne cherchant que son argent et l'accomplissement de la promesse que lui a fait Antoine de l'emmener à Paris avec lui). Selon Antoine, « il n'y a que l'amour pour faire de nous des martyrs malgré nous... » (LP 102).

La supériorité qui semble caractériser Antoine d'Argenti au début du roman, est vite mise en question. Cet aristocrate beau et élégant que rencontre Mathieu s'avère être un homme fatigué par son âge, lassé de cette famille dans laquelle les enfants sont malheureux et la femme cruelle, et pris entre son amour pour les enfants et une

société intolérante où il ne peut combler sa passion qu'en secret. Malgré les angoisses que lui cause sa famille, et notamment son épouse, le mariage permet à ce personnage de maintenir une apparence conforme aux normes sociales. Contrairement à Yvonne d'Argenti, la capacité de compassion d'Antoine, la sincérité de ses sentiments, et sa prise de conscience de l'intolérance sociale qui l'entoure, font de ce personnage un être plus attachant, bien que son hypocrisie et ses préjugés le transforment aussi en une cible de la critique du narrateur. En effet, alors qu'il considère la pédérastie comme étant « la destinée des hommes supérieurs » (LP 135), M. d'Argenti conserve des préjugés envers « la vulgarité des travestis » (LP 134), et envers les homosexuels.

La thématique de l'homosexualité est également présente dans *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna* et *Soifs*. À la vie traditionnelle du mariage ces œuvres opposent l'alternative de l'amour homosexuel, qui est uniquement suggéré dans les deux premiers romans et qui devient plus explicite dans le troisième texte. Cet amour apparaît comme étant plus profond que l'amour hétérosexuel et semble apporter fréquemment un bonheur plus intense : l'homosexualité constitue dans ces romans une tentative de redéfinir les rapports amoureux en évacuant les concepts traditionnels de domination masculine. Face au désarroi de Florence, *Le Sourd dans la Ville* évoque la situation des deux femmes que ce personnage observe dans une abbaye et qui songent à abandonner leurs vies d'épouses pour être enfin ensemble. Les patineuses et même la nourrice que Florence perçoit sur une plage évoquent pour elle les possibilités d'un amour sincère.

Dans *Visions d'Anna*, l'homosexualité de Liliane est crainte et méprisée. Ses parents pensent qu'il s'agit d'une maladie, de laquelle on peut guérir :

[...] à cause de Liliane, ils lisaient des ouvrages sérieux traitant de l'homosexualité, ils ne disaient jamais que Liliane pouvait souffrir de cette maladie-là, mais ils disaient que c'était une maladie dont on pouvait guérir, du moins, le père de Michelle croyait cela, et l'annonçait à tous, dans ses cours, ses conférences [...] (VA 68-69)

Ils perçoivent l'homosexualité de Liliane comme une « faille », une « sexualité déviante », un « malheur d'avoir une fille comme Liliane, si peu semblable aux

autres » (VA 137). Malgré tous les préjugés qui existent envers elle, Liliane semble être le personnage le plus vivant et le plus heureux du roman.

Le texte suggère indirectement l'homosexualité refoulée de Guislaine. Lorsqu'elle pense à sa fille Liliane le terme qui apparaît le plus dans ses pensées est celui de « jalousie ». Guislaine est jalouse de la capacité qu'a Liliane d'aimer Michelle, alors qu'elle-même est incapable de ressentir cette tendresse. Elle est jalouse de l'amour que ressentent ses filles envers les autres et non envers leur mère. Elle est jalouse aussi, comme le remarque Liliane, de cette vie intense que sa fille a connue et de laquelle elle a été privée : « j'aime les femmes et tu es jalouse, jalouse de toute cette expérience amoureuse que tu ne possédais pas à mon âge, jalouse, jalouse » (VA 139). Guislaine pense d'ailleurs fréquemment à son amitié avec Raymonde, à « ce lien d'une chaste amitié entre elle et Raymonde, Raymonde, Guislaine, inséparables jadis » (VA 139).

Dans *Soifs* les relations homosexuelles sont très présentes mais elles ne sont pas idéalisées : au contraire, celles-ci conduisent fréquemment aux mêmes sentiments d'abandon et aux mêmes infidélités qui caractérisent les relations hétérosexuelles. Tanjou se sent abandonné par Jacques, qui le trompe. Paul se voit abandonné par Luc, qui se marie avec Maria.

Dans ce roman l'homosexualité est également condamnée par la société, que se soit la société de l'île, représentée par l'intolérance de la Folle du Sentier, la société universitaire dans laquelle travaille Jacques, ou la famille qui est représentée par la sœur de ce professeur. Cette dernière méprisait la vie de son frère, mais elle finit par envier la passion de celui-ci et sa liberté qui s'oppose à l'emprisonnement symbolique qu'elle connaît auprès de son mari et de ses enfants. Jacques se sent obligé de s'éloigner de son milieu professionnel et familial pour pouvoir satisfaire ses désirs. Lorsqu'il revient à l'université, il n'hésite pas à abandonner Tanjou : « s'il s'était épris de Tanjou au Pakistan, soudain il n'avait su que faire de lui, sur le campus de l'université » (SF 28).

L'infidélité de Jacques est aussi causée par sa volonté de demeurer un homme libre :

[...] et pourquoi cette mendicité de l'enquêteur, dans les yeux de Tanjou, Jacques n'était-il pas un homme libre, ce qu'il faisait de ses nuits ne concernait que lui [...] (SF 41)

Nous retrouvons ici l'image du mendiant qui symbolisait également la force de l'amour de Renata envers Franz. Dans ce roman, la trahison semble inhérente à l'amour. D'ailleurs lorsque Mère demande à des jeunes filles pourquoi elles lui dévoilent l'attachement de Samuel pour une jeune fille de New York, celles-ci répondent qu'elles le font par amour : « Mère avait demandé pourquoi elles éprouvaient ce besoin de trahir les secrets de Samuel, parce que nous l'aimons, avait répondu l'une d'elles » (SF 137).

Ces romans mettent en évidence l'ambivalence de l'amour qui peut être bon ou mauvais, doux ou violent, source de bonheur ou d'emprisonnement. L'amour est généralement ressenti par les personnages dans une dialectique de ne pas aimer assez vs. ne pas être aimé. Celle-ci les plonge fréquemment dans une solitude que le manque de communication ne fait qu'accentuer.

6.2. Relations enfants-parents

6.2.1 La figure du père

Pendant le XIX^{ème} siècle et la première moitié du XX^{ème}, la figure du père a été centrale dans la littérature canadienne-française. Le père était le propriétaire de la terre, le sujet où résidait l'autorité dans les domaines du social et du privé. Toutefois, après la Seconde Guerre Mondiale, la présence de cette figure dans le roman, et surtout dans les romans écrits par des femmes, s'affaiblit. Dans *Bonheur d'occasion*, de Gabrielle Roy, le père n'est plus la figure forte et déterminée des romans précédents de la littérature du Québec. Désormais, la figure du père est fréquemment caractérisée par son absence ou par sa violence.

Dans *La Belle Bête* nous trouvons ces deux images incarnées respectivement dans le père décédé d'Isabelle-Marie et dans le beau-père, Lanz. Ce dernier n'hésite pas à éloigner la mère de son fils, Patrice, et à fouetter celui-ci. Le jeune garçon considère son beau-père comme un rival qui le prive de l'amour maternel. Sa jalousie le conduit à le tuer. Ce meurtre reproduit le schéma classique du triangle d'Édipe et rétablit la situation précédente où Patrice était le bien aimé. Il est intéressant d'observer que Patrice maintient une relation très étroite avec sa mère, comparable à celle d'un amant :

Louise le contempla, satisfaite. En Patrice elle trouvait tout ce qu'elle cherchait : un bel objet et qui fût tout à elle. Plaire était sa loi. Elle remplaçait Lanz par une autre frivolité. [...] Elle l'entraîna vers sa chambre, et l'allongea sur son lit comme lorsqu'il était adolescent, souple entre ses bras de mère et qu'elle l'endormait dans les caresses. (BB 119-120)

L'amour maternel et l'amour conjugal se voient confondus en un seul type d'affection, pour laquelle les deux personnages masculins luttent. Le jeu d'échec auquel Louise et Lanz jouent, symbolise les différentes stratégies qu'ils doivent employer afin de s'éloigner ou de se rapprocher du fils. La canne d'or, symbole

phallique (tout comme le nom de Lanz 'Lance'), apparaît comme la menace la plus claire à cet amour presque incestueux qui existait entre Patrice et Louise. La scène du fouet met en valeur cette volonté instinctive de frapper l'autre, de le castrer, afin de montrer sa supériorité et de préserver l'amour féminin :

Déposez votre fouet, ordonna Lanz, imposant sa canne d'or sur le bras de l'innocent. [...] Aveuglé, possédant enfin cet enfant tant chéri de Louise, Lanz fouettait à son tour. Après plusieurs coups, il soupira, haussa les épaules : - Je suis votre père, Patrice, ne l'oubliez pas. Je le remplace auprès de vous. Sortez, maintenant. (BB 66)

La découverte de la sexualité animale en observant les luttes des chats augmente le désespoir de Patrice. Marthe Robert, dans son étude, met en valeur l'association qu'établit Freud entre l'observation de rapports sexuels et le développement psychologique de l'enfant :

[...] l'acte observé peut être l'accouplement des parents, ou celui d'animaux familiers, le psychisme infantile, pour qui l'animal est encore en grande partie un semblable, n'a aucune peine à faire la transposition.²⁵⁹

Bien que Freud parle de ce phénomène comme ayant lieu lors des premiers mois de l'enfance, il est également applicable au cas de Patrice, dont l'intellection est sérieusement retardée. Cette découverte de la sexualité augmente le désespoir de ce personnage et sa jalousie envers son beau-père. Le meurtre de Lanz a lieu très peu de temps après cette observation des chats (au chapitre suivant), ce qui montre l'importance de cette découverte pour l'esprit jaloux de Patrice. En tuant Lanz, Patrice lui enlève toute sa masculinité, qui mettait en danger son propre bonheur. Cette perte est soulignée par la canne d'or, « partie au fil de l'eau » (BB 101). Patrice peut récupérer alors l'amour absolu de sa mère.

Comme Louise, Lanz apparaît comme un être vaniteux, vide intérieurement. Il n'est qu'une « poupée », qui a « le rire figé et gracieux des marionnettes » (BB 46). Face à cette figure masculine superficielle apparaît le souvenir du père réel des

²⁵⁹ Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman. op. cit.*, p 310.

enfants, mort lorsqu'Isabelle avait dix ans. Alors que Lanz est un dandy oisif, qui a le « visage si fin, si lisse qu'il paraissait être fait pour deux mains de femme » (BB 38), l'évocation du père est bien différente :

Très loin, dans son enfance, elle apercevait son père, l'âpre paysan, le maître du pain. Lorsqu'il labourait le ventre vierge de la terre, il pénétrait le cœur de Dieu. En lui, la candeur de l'âme se mêlait à l'instinct comme la bonne vigne fleurissait son teint (BB 46).

Celui-ci est décrit comme un « brave rêveur de père qui parlait de ses terres comme de filles élues de Dieu, en poète pur ! » (BB 24). La spiritualité avec laquelle il considérait son travail et la terre contraste notablement avec le matérialisme et la paresse de Louise et de Lanz. Les images d'éléments naturels dans sa description mettent en relief le naturel de ce personnage, qui s'oppose à l'artifice de sa femme et du nouveau mari. L'évocation extrêmement positive de cette figure romanesque souligne l'admiration que ressent Isabelle envers lui. Un complexe d'Electre caractérise cette jeune fille, tout comme son frère présente un complexe d'Œdipe. Cette scène témoigne aussi de manière symbolique des changements qui se sont produits dans la société, et transforme le personnage du paysan en une figure du passé qui a encore du poids dans l'imaginaire québécois.

Les connotations sexuelles qui apparaissent dans la description du père, et qui sont mises en relation avec des images religieuses, mettent toutefois en question, comme l'a également observé Angela Spreng, la spiritualité de cette figure traditionnelle :

By creating the image of a godlike father figure, Blais constructs a religious agrarianism as an historical trait of Québécois traditional culture, which is especially interesting considering the fact that the narrative is overall disconnected from any indications of spiritual goodness. However, by furnishing this description with obvious sexual connotations, Blais subverts this image of sentimental spirituality. Thereby, Blais gothically parodies both a familiar

Romantic view of nature and the human soul as well as the traditional male-dominated Québécois myth of a religious agrarianism at a time of its decline.²⁶⁰

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et dans *Manuscrits de Pauline Archange*, le père est fréquemment absent, à cause de son travail en dehors de l'espace domestique. Ces deux personnages sont caractérisés par leur lassitude, par leur volonté d'obliger leurs enfants à abandonner l'école pour travailler, et les deux leur infligent des punitions corporelles.

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, quelques détails confèrent à la figure paternelle une certaine douceur : Monsieur Archange se promène en bicyclette et emmène sa fille avec lui, dans le panier (nous retrouverons cette image dans *Visions d'Anna*, où Peter promène Anna dans le panier de son vélomoteur. Cette scène touchante est teintée de noirceur par la toxicomanie de Peter, qui conduit sous l'effet des drogues); c'est aussi ce personnage qui « sauv[e] toujours Emile de la négligence de [la] mère » (MPA 204).

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, face à l'image de Papineau, qui oblige ses enfants à vivre dans l'indigence et se montre indifférent face à leurs maladies, apparaît le personnage de Ti-Pit, qui n'hésite pas à voler de la nourriture pour le bébé de Céline, même si celui-ci n'est pas son propre fils. La figure du père-aimable apparaît davantage dans *Une Liaison Parisienne*, bien que l'amour d'Antoine pour ses enfants se confonde avec sa pédérastie : « tout ce que Mathieu pouvait lui reprocher n'était-ce pas d'aimer trop ses fils, d'entretenir auprès d'eux, avec les droits du père, les droits de l'amant » (LP 48).

Alors que l'attitude de Ti-Pit répond à une compassion humaine profonde et à une tendresse sincère envers le petit, le comportement de Monsieur d'Argenti se confond davantage avec ses goûts sexuels. Dans *Une Liason Parisienne*, cette figure paternelle est pourtant incapable d'éviter le sort de ses propres fils. Alors que le manque d'affection maternelle que manifeste Mme d'Argenti est constamment évoqué dans le texte, et apparaît devant les autres personnages comme étant la cause directe du malheur de ses enfants, aucune allusion n'est faite quant à la responsabilité de M. d'Argenti. Il protège ses fils quand il est à la maison, mais il ne réussit pas à

²⁶⁰ Spreng, Angela. « The subversive power of the fantastic in Canadian women's fiction ». *op. cit.*, p. 64

éviter la violence de sa femme envers eux pendant son absence. Il se montre même incrédule lorsque ceux-ci accusent Yvonne de brutalité.

Dans ce roman, les enfants ont une admiration sincère pour leur père. Paul manifeste une « attitude adoratrice » envers lui (LP 48). Antoine perçoit cependant sa paternité comme une charge :

M. d'Argenti sentit brusquement sa solitude. La liberté amoureuse qu'il avait connue en Tunisie lui avait fait oublier qu'il était père, mais à nouveau toutes ses charges se pressaient autour de lui, Christian, de son exil forcé en Italie, Paul, de la modeste cage de sa cuisine, [...] jusqu'à cette troisième charge que représentait aux heures de crise, Mme d'Argenti. (LP 104)

Au fur et à mesure que le roman avance, Antoine se méfie davantage de sa femme et craint la violence d'Yvonne face aux enfants qu'il chérit :

Antoine d'Argenti qui avait douté si longtemps que sa femme fût coupable de quoi que ce soit, « car juger ceux qu'on aime, c'est un peu se juger soi-même », pensait-il, se disait [...] qu'il avait déjà entendu, dans le passé, les voix de Berthe, Christian ou Paul s'écrier du même ton sans défense : « Yvonne m'a pincé le bras quand tu n'étais pas là, Yvonne...Yvonne... » et qu'elle était peut-être coupable, cette fois aussi, de ce dont on l'accusait dans les rêves. (LP 132)

A la fin du roman, Antoine d'Argenti, qui défend toujours sa femme, finit par l'associer à un « être malade » dont il faut « avoir pitié » (LP 184). Une identification de Mathieu et d'Antoine est suggérée, malgré leurs différences, et rend la figure d'Antoine d'Argenti digne de pitié :

Ne pouvait-il pas se comparer à Antoine d'Argenti, qui, bien que généreux, sensible à la justice, avait accepté en se liant pour toujours à sa femme, de piétiner inexorablement ce qu'il aimait le plus au monde, les enfants ? Cet amour n'avait pas fait de Mathieu un homme dur pas plus que d'Antoine d'Argenti un patricide, mais tous les deux à leur façon, ne sortaient-ils pas de cette curieuse alliance profondément affaiblis dans leur intégrité ? (LP 155)

A partir des années 80, la figure du père est plus présente dans les romans blaisiens, mais elle continue à occuper une place à l'arrière plan et les textes privilégient surtout les rapports entre les femmes et notamment entre les mères et les filles. Dans *Le Sourd dans la Ville*, Le père, Luigi, «mitraillé dans la rue par une bande rivale » (SV 67), était un criminel. La figure du père, bien qu'absente, est centrale dans l'esprit des personnages de ce roman.

Pour Gloria la mémoire de Luigi constitue un motif d'orgueil : «oublie pas que ton père, c'était pas n'importe qui, c'était le grand Luigi » (SV 12). Pourtant le doute quant à la paternité de cet homme est évoqué par plusieurs personnages : «'Des fois que son père ce serait juste un Italien ordinaire, dit Tim, *or just me, your old lover, just an ass like me, hé?' » (SV 12). Les nombreux amants de Gloria rendent la question de la paternité douteuse. Mike en pensant à Jojo, qui n'est qu'un bébé, dit à sa sœur Lucia : « Tu sais qui c'est, son père, toi? » (SV 13). La figure paternelle, dans cette famille est donc absente ou inconnue. Selon Mike, elle n'est pas non plus nécessaire : « Et ton père, demanda Florence, pas de père, 'pourquoi qu'y en aurait un, on a cinq chiens policiers..' » (SV 60). Cette déclaration en dit beaucoup quant au rôle du père au sein du patriarcat. Le souvenir de la figure paternelle et notamment de sa brutalité poursuit les enfants. Berthe évoque la violence de son père :*

On lui avait toujours dit qu'elle était craintive, hypocrite, son père lui parlait ainsi autrefois, hypocrite, craintive, en lui crachant au visage la fumée de son grossier cigare [...] et la fumée du cigare avait brûlé sa peau fine (SV 98)

Ce personnage qui cherche à fuir le milieu familial à travers les études universitaires se sent méprisé à cause de cette parenté :

L'échec était inscrit en elle, tous le sentaient, surtout ses professeurs qui se demandaient ce que venait faire parmi leurs rangs cette créature hagarde, silencieuse mais hagarde, la fille d'un homme qui avait tué, elle portait en elle la misère de ces existences que la main paternelle avait déchiquetées (SV 182)

La question de la filiation hante les personnages. Mike perçoit sa maladie comme une expiation des crimes du père. Il est conscient du caractère inéluctable de son

appartenance à cette famille, car « tout cela, c'était lui, son héritage, sa grandeur et son humiliation » (SV 67-68). Des enfants, seul Luigi (dont le nom évoque déjà les similitudes avec le père), ressemble à celui-ci et incarne sa violence. Si Mike et Berthe perçoivent leur origine paternelle avec frayeur et résignation, Lucia s'inquiète de devoir reproduire la vie de prostituée de sa mère.

La relation entre Judith et son père est également mise en évidence dans le texte. Contrairement à Luigi, Monsieur Langenais est un homme bon, doux, qui aime ses enfants. Ce père, qui ressent une grande tendresse envers Judith est également marqué par les paroles de celle-ci, qui le poussent à changer d'attitude envers ses patients, à penser davantage aux personnes qu'il a opérés le matin. Père et mère perçoivent Judith avec ambivalence. Malgré l'amour qu'ils ressentent envers elle, ils conservent une certaine peur envers son attitude face à la vie. Monsieur Langenais craint d'«avoir mis au monde un être exceptionnel de qui l'on peut tout redouter » (SV 123).

Dans *Visions d'Anna*, comme dans le roman précédent, nous trouvons le motif du père absent. Il s'agit ici d'une absence symbolique : le divorce de Peter éloigne celui-ci de sa fille; le travail de Paul conduit ce personnage à négliger ses enfants. Les sentiments d'Anna envers Peter sont ambivalents :

[...] *peut-être* avait-il pensé, pourquoi vient-elle, a-t-elle encore besoin d'argent, c'est bien ennuyeux que je sois obligé de la voir tous les six mois, je ne le fais que pour sa mère, *ou bien* pensait-il en la voyant qui donnait des coups de pied à son sac de livres, dans l'herbe, *moi non plus je n'aimais pas la chimie, la biologie, elle est comme une partie de l'univers, c'est ma fille, elle est blonde, je suis blond*, ses bras nus vont devenir bruns, on voit qu'elle se sent bien aujourd'hui et cela me fait plaisir, *mais il venait vers elle sans rien dire*, il avait l'air maussade, il observa soudain qu'elle « s'habillait en haillons, comme d'habitude », et lui dit « d'enlever sa bicyclette de là, elle dérangerait les voisins »
[...] (VA 42-43)²⁶¹

Anna imagine l'attitude de son père envers elle, l'attachement qui serait susceptible de se produire par la filiation, par la reconnaissance du lien génétique qui les caractérise. Le comportement du père creuse la distance entre lui et sa fille à

²⁶¹ C'est nous qui soulignons.

travers son silence, ses reproches. L'utilisation des possessifs « ses voisins », « ma nouvelle piscine », « ma petite fille » insiste sur la séparation qui s'est produite entre ces deux personnages :

[...] les voisins étaient *ses voisins, pas les voisins de Raymonde, les voisins d'Anna* [...] il y avait une piscine qu'on venait d'installer, « c'est *ma* nouvelle piscine », dit le père d'Anna, « et là-bas *ma* petite fille Sylvie qui aura bientôt deux ans » [...] il scrutait le ciel et se penchait parfois vers Anna, mais ce n'était jamais pour dire qu'elle était, elle aussi, une partie de l'univers, comme la maison, ou la piscine ou même Sylvie [...] mais pour remarquer qu'il payait en vain ses cours aux Ballets Russes puisqu'elle n'y allait plus, y avait-il une raison sérieuse à cela, non, la cause, c'était « Anna qui ratait tout, toujours tout », disait-il, sentencieux. (VA 42-43)²⁶²

La nouvelle vie de Peter laisse son passé derrière, dont Anna, qu'il cherche à oublier. Il veut surtout nier sa vulnérabilité lorsqu'il habitait avec Raymonde et que celle-ci se voyait obligée à voler pour assurer la survie de la famille. Peter reconnaît le lien génétique qui l'unit à sa fille mais il cherche à s'en détacher : « ils avaient le même sang, les mêmes parfums, peut-être, mais il ne la verrait plus pendant quelque temps » (VA 89). Le discours économique qu'il tient envers Anna contraste avec les paroles tendres qu'il a envers Sylvie : « mon amour, amour chéri de son père » (VA 54). Le manque de paroles qui valorisent Anna accroît la distance entre ces deux personnages, tout comme le nom du père qu'il fallait désormais « appeler Dad ou papa, non plus Peter, comme hier » (VA 44).

S'il essaye d'oublier Anna, Sylvie, elle, porte un bracelet d'or où est gravé son prénom. L'accès de Peter à une vie bourgeoise est mis en relief par ce bracelet et par cette enfant qui est le symbole de sa nouvelle vie et de sa virilité : « Peter était devenu un homme, avec Sylvie, et l'étincelle du bracelet d'or couronnait son œuvre, de joie, de vanité » (VA 54). Peter nie Anna et sa vie d'errante. Dans un restaurant il « avait feint de ne pas la reconnaître ». Toutefois, le texte met en parallèle l'expérience de Peter et celle de sa fille : autrefois Peter s'opposait au système en étant objecteur de conscience, en voyageant et en consommant des drogues tout comme sa fille le fait aujourd'hui. Anna compare souvent sa vie avec celle de son

²⁶² C'est nous qui soulignons.

père : « Peter, lui aussi, jadis, avait su vaincre cet obstacle de la peur » (VA 46), « comme Peter, autrefois, elle serait dévoilée, fouillée » (VA 47); « ne lui avait-il pas ressemblé dans sa façon de vivre, n'avait-il pas vécu jadis, comme elle vivait aujourd'hui, qui sait, s'il n'avait pas peiné, souffert comme elle souffrait elle-même » (VA 114).

La vie bourgeoise de Peter a privé celui-ci de sa liberté de fugitif : «c'était un homme parfait mais opprimé qu'elle voyait à travers les flammes » (VA 44). Cette oppression caractérise cette figure paternelle mais aussi ceux qui l'entourent, notamment Sylvie : « attention aux fleurs », « ne touche pas à tout, forbidden » (VA 45). Le bracelet devient également le signe de cette oppression bourgeoise: « le bracelet d'or qui la tiendrait demain captive de ses illusions» (VA 94). Sa nouvelle vie le conduit à s'éloigner du type de vie menée par Anna :

[...] il avait trahi la liberté de l'opprimé, du fugitif qu'il était hier, il dénonçait cette liberté, avec ce sentiment de dégoût, de recul, qu'il éprouvait lorsqu'il voyait Anna, dans cette inflexion de sa voix qui semblait lui dire, « tu es parmi eux et je te méprise, comme je te crains » [...] (VA 96)

Nous retrouvons ici l'image de la méfiance ou de la crainte qu'inspire la vie des enfants et qui apparaissait déjà à travers Berthe ou Judith dans le roman précédent. Comme elles, Anna essaye de cacher ses actions et se sent fière de l'ignorance de Peter envers sa vie : « Peter ne savait rien, pensait Anna, il ne savait rien » (VA 59).

Michelle se sent anéantie par la perfection de son père, qui a un regard similaire au sien mais dont les qualités s'opposent à son propre sentiment d'échec :

[...] Michelle sentait l'haleine de son père sur ses joues, son regard, humide et tendre, comme le sien, se perdait en elle, dans la limpidité de ses prunelles, il y avait ce rapport animal entre ce père prétentieux et Michelle qui ne connaissait d'elle-même que le vertige de l'échec, s'il n'était pas prétentieux, il n'avait jamais tort, il ne buvait pas, ne fumait pas, et il n'avait jamais tort, pourquoi ne suis-je pas dans la rue, pensait-elle, ce rapport entre lui et moi est intolérable [...] (VA 125)

Cette figure paternelle est caractérisée par son détachement et par son manque de temps pour s'occuper des problèmes de ses filles:

[...] son père dirait avec le détachement de la fatigue, « il faut raconter tout cela au psychiatre qui te soigne, ta mère et moi, nous avons déjà bien assez de soucis à ton sujet », un père, le sien, en apparence, si détaché [...] il dirait avec une soudaine indulgence, « mon petit, cesse de te tourmenter, d'autres sont là pour t'aider », ces mots, ces phrases qui la hantaient, ce qu'ils disaient, ce qu'ils ne disaient pas, pourquoi la harcelaient-ils [...] (VA 104)

L'évocation du front de Paul est associée au détachement, à la froideur : Paul est « un père, le sien, en apparence, si détaché, ce grand jeune homme au front sérieux, papa » (VA 104). Nous pouvons observer ici l'évolution qui apparaît de l'article « un père » vers « papa » dans une tentative de Michelle de reconnaître ou de s'approcher de cette figure paternelle.

Ce personnage témoigne cependant de certains moments de tendresse :

[...] il dirait lui si *maternel, parfois, comme une femme*, « si samedi, nous t'achetons une nouvelle paire de bottes [...] est-ce que cela ne te ferait pas plaisir? » (VA 107)²⁶³

L'association qui apparaît ici entre la tendresse maternelle et la femme est complètement ironique étant donné qu'elle est associée à un homme qui n'essaye d'aider ses enfants qu'en les conduisant au psychologue ou en leur offrant des cadeaux, mais aussi étant donné que dans cette famille, l'amour maternel de la femme, Guislaine, n'appartient qu'au domaine des apparences.

Alors que Guislaine se sent harcelée par ses filles, Paul se sent dérangé par les femmes qui l'entourent et qui empêchent selon lui son épanouissement. Le manque d'amour caractérise également les relations des générations précédentes, notamment la relation de la grand-mère avec son fils. L'amour est dans leur cas remplacé par l'habitude:

²⁶³ C'est nous qui soulignons.

[...] ne devenait-il pas fou, ici, dans cette voiture, si près de sa mère qu'il lui semblait sentir son haleine dans son cou [...] elle tenait sa lampe sur ses genoux, exprimant beaucoup de réticence à être là, près de son fils [...] il se dit qu'une telle réticence était exagérée puisqu'ils étaient parents, mère et fils, pensait-il, et ce lien lui semblait soudain grotesque, incestueux, comme si cette réticence les eût soudés l'un à l'autre dans une même absence d'amour devenue avec le temps incestueuse, car il avait une telle habitude de voir sa mère [...] qu'il ne pouvait plus imaginer sa vie sans elle, ni elle, sans lui, peut-être [...] (VA 150)

Comme le montre bien Mary-Jean Green, c'est autour de la mère que se forment les structures familiales de ce roman. Le père abandonne l'enfant ou se montre incapable de forger une relation sincère avec lui :

All three of the family groupings are clustered around a mother: Anna's father has rejected her mother and herself to pursue his successful career, and Michelle's father, although not totally unsympathetic, is incapable of establishing contact with his daughters. The adult male figures in the novel seem unwilling to involve themselves in lasting relationships. Even the sensitive Alexandre, who yearns to emulate Aliosha Karamazov, leaves Raymonde and Anna to go off.²⁶⁴

La relation père-enfant est problématique. Le père a fréquemment été absent de la fiction des femmes québécoises, comme l'a bien montré Lori Saint-Martin, et ce n'est que vers les années quatre-vingt dix qu'il apparaît avec plus de force.²⁶⁵ Il était mort dans *La Belle Bête* et relégué au monde du travail dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange*. Dans *Le Sourde dans la Ville*, *Visions d'Anna* et *Soifs*, le père est souvent absent. Quant il est présent, le personnage peut être un homme violent, comme Luigi, ou au contraire un homme tendre et sensible comme Monsieur Langenais. Quel qu'il en soit, il incarne pour les personnages féminins qui l'entourent les valeurs du patriarcat. Lori Saint-Martin a montré que, si les romans québécois privilégiaient la perspective de la fille dans

²⁶⁴ Green, Mary Jean. « Redefining the Maternal: Women's Relationships in the Fiction of Marie-Claire Blais », dans Gilbert Lewis, Paula (ed.) *Traditionalism, Nationalism and Feminism : Women Writers of Quebec*. Connecticut, Contributions in Women's Studies, number 53, 1985, p. 134

²⁶⁵ Saint-Martin, Lori. « Les espaces impossibles de la relation père fille », dans Dupré Louise, *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*. Editions Nota Bene, 2002, p 391-392

l'évocation de la relation avec le père, de plus en plus la perspective paternelle apparaît. Toutefois, contrairement au personnage de la mère qui parfois, dans le roman contemporain, célèbre la maternité, la perspective du père « semble inséparable de la perte, de la catastrophe, de la rupture »²⁶⁶. Les personnages masculins n'abandonnent pas seulement leurs épouses, mais aussi leurs enfants. Ces figures s'expriment surtout dans la distance, dans la séparation. Nous retrouvons ces sensations de perte et de rupture associées aux personnages de Peter, de Paul et d'Alexandre. Ce n'est que dans la distance qu'Alexandre songe au fait qu'il ait oublié de dire au revoir à Anna. Peter rejette sa fille, Paul est incapable de forger des rapports réels avec ses enfants. Toutefois, ces personnages sont aussi capables de certaines manifestations de tendresse : Alexandre parle à Anna de ses livres et de ses voyages, Paul regarde parfois Michelle tendrement. Peter exprime ouvertement son amour envers sa nouvelle fille Sylvie. Dans *Soifs*, Daniel s'inquiète au sujet de son fils Vincent et ses pensées évoquent la naissance de ce bébé, qu'il a filmée.

Lori Saint-Martin affirme que généralement le père est trop lointain, voire absent, ou trop proche : il est alors violent ou envahissant. Cette dernière description correspond bien à la manière dont les filles perçoivent Luigi, Peter ou Paul. Luigi brûle le visage de sa fille avec sa cigarette. Anna se souvient du geste envahisseur de Peter qui frôlait autrefois la jambe de sa fille pendant un cours de danse et qui est ressenti par cette dernière comme un viol symbolique. Les gestes de Paul qui cherchent à soigner Michelle sont interprétés par cette dernière comme une intrusion.

Monsieur Langenais, Alexandre et Daniel constituent cependant des figures paternelles plus positives, qui ne correspondent plus à cette image et laissent entrevoir un certain espoir dans la relation père-enfant.

6.2.2. La figure de la mère

Le nationalisme et le pouvoir catholique québécois se sont appuyés sur la notion de reproduction pour assurer la survie du Canadien Français en Amérique du Nord. La 'revanche des berceaux' insiste sur le rôle maternel de la femme. La figure

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 407

idéalisée de la mère qu'ils présentent est marquée par la passivité, la soumission, le silence, le sacrifice.²⁶⁷ Dans la littérature québécoise du XIX^{ème} siècle et du début du XX^{ème}, la figure de la mère est pratiquement absente. Le roman du terroir la place à l'arrière-plan, en tant que personnage chargé des labeurs domestiques et de donner naissance à de nombreux enfants. Souvent, il s'agit d'une figure qui disparaît, qui meurt vers le début de l'histoire. Après la Deuxième Guerre Mondiale, la figure de la mère apparaît davantage dans les romans. Dans *Bonheur d'occasion*, de Gabrielle Roy, l'importance qui est conférée à Rose-Anna montre bien, d'une certaine manière, que la tradition a perdu son pouvoir.²⁶⁸

Le mariage et la maternité ont longtemps été conçus comme l'objectif primordial de la femme. Essentielle à la reproduction des hommes, celle-ci a souvent été définie non pas comme être humain, mais en tant qu'épouse et mère :

Depuis des millénaires, en réalité, la femme est définie comme une mère avant tout, jamais comme un être libre qui cherche, comme l'homme, à s'accomplir. Le discours religieux, largement diffusé au Québec jusque dans les années 1969, voire au-delà, nous la montre asexuée, souriant dans la douleur et altruiste ; le discours psychanalytique nous informe qu'elle désire des enfants pour compenser la blessure narcissique de la castration, de sorte que la maternité est le signe d'un manque ontologique ; le discours scientifique nous entretient d'instinct maternel et de prédestination hormonale.²⁶⁹

À travers ses romans, Marie-Claire Blais cherche à désamorcer le stéréotype véhiculé dans ces définitions. Ses textes nous présentent des mères pour qui la maternité a constitué une déception ou un fardeau. Les relations entre les figures maternelles et leur descendance constituent un élément essentiel de ces romans. De nombreux personnages féminins sont d'ailleurs caractérisés principalement par leur condition de mère ou de fille.

²⁶⁷ Spreng, Angela. « The subversive power of the fantastic in Canadian women's fiction ». *op. cit.* p. 47-48

²⁶⁸ Green, Mary-Jean. « The past our mother : Marie-Claire Blais and the Question of women in the Quebec canon ». *op. cit.*, p. 66-67

²⁶⁹ Saint-Martin, Lori. *Le Nom de la Mère : Mères, Filles et Écriture dans la Littérature Québécoise au féminin*. Québec, Nota Bene, 1999, p. 13.

6.2.2.1. Les romans des années 60 : la mère comme monstre ou victime

6.2.2.1.1. Les incapacités affectives

Louise, la mère anonyme d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, et Mme Archange sont toutes les trois caractérisées par les relations qu'elles maintiennent avec leurs enfants. La maternité est surtout ce qui définit ces personnages qui nous sont présentés principalement dans les romans à travers la focalisation de leur descendance. La mère de *L'Insoumise* constitue une exception dans le sens où ses pensées sont transmises clairement à travers la forme du journal intime. Ce roman fait ainsi preuve d'originalité, car dans le roman québécois, la voix et les pensées de la mère n'apparaîtront de forme significative que plus tard. Dans *La Belle Bête*, *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange*, la perspective de la mère est suggérée, mais c'est surtout à travers la perspective de leurs enfants que ces personnages féminins nous sont montrés dans les textes.

Louise, n'ayant que deux enfants, se rapproche davantage de la femme moderne. Pourtant, pour la mère d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et Mme Archange les grossesses se succèdent. La première a déjà seize enfants, et la deuxième en a trois. Ces personnages ont accompli la 'tâche maternelle' que la société exige d'elles. Les relations qu'elles maintiennent avec leurs enfants sont pourtant complexes et elles soulignent l'incapacité de la mère de satisfaire les besoins affectifs de sa descendance. Isabelle-Marie se sent ignorée et méprisée par Louise. Les enfants d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* se sentent également « abandonnés par [leur] pauvre mère qui lorsqu'elle n'était pas aux champs ou à l'écurie [...] dialoguait avec ses morts » (SVE 67). Emmanuel pense que sa mère « ne semble pas se souvenir de lui avoir donné naissance, ce matin » (SVE 12). Quant à Mme Archange, elle oublie parfois Pauline, et arrive à négliger les soins corporels de sa fille:

Perdue dans ses pensées, *ma mère m'oubliait des jours entiers* : je me lavais de moins en moins [...] une ligne grise à mon cou me faisait comprendre que le temps était venu d'être le seul maître de ce corps dont on avait revêtu mes os par un mystérieux incident, que chacun de nous, après tout, avait peut-être *perdu sa mère au berceau*, et que si je devais apprendre la propreté dans ma solitude, ce

devoir n'était rien en comparaison de tous les autres qui m'attendaient. (MPA

76)²⁷⁰

Ces trois mères se montrent incapables de chaleur maternelle. Elles ne peuvent pas non plus protéger les enfants face à la figure brutale du père : Louise observe les coups de fouet que Lanz donne à son fils, et elle ne peut que « trembl[er] » (BB 66). Pareillement, la mère d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* ne peut qu'« esquiss[er] parfois un geste, un signe imperceptible de défaillance ou de pitié douloureuse » face aux coups que reçoivent ses enfants (SVE 22). Mme Archange, convaincue par le curé de la nécessité des châtements corporels, est celle qui pousse son mari à infliger cette punition à Pauline (tout comme Grand-Mère Antoinette encourage parfois le père à donner une fessée au Septième, dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*). Cet aspect est souligné par le délai avec lequel M. Archange châtie Pauline, feignant « longtemps de ne pas comprendre les demandes » de la mère, qui lui reproche de ne pas battre l'enfant (MPA 68). À travers cette technique narrative du délai, la mère est rendue directement coupable de la violence infligée à sa fille.

Contrairement à la conception traditionnelle, qui présente la mère comme une figure protectrice et affectueuse, dont la maternité est une nécessité ontologique, ces textes mettent en valeur une réalité beaucoup plus sombre. Dans ces trois romans, la maternité constitue non pas une joie, mais une déception pour les mères. Louise méprise sa fille, Isabelle-Marie, qui est « agaçante » (BB 24), laide, et qu'elle considère comme « une vierge monstrueuse » (BB 88). La superficialité de son affection envers son fils Patrice se révèle aussi à la fin de l'œuvre, lorsque celui-ci devient laid. D'ailleurs, la violence que Louise témoigne envers ses enfants n'est généralement pas physique, comme celle des autres personnages, mais surtout psychologique. Par ses gestes et ses regards, elle montre son mépris à Isabelle, puis à Patrice.

L'humanité de Louise est mise en question plusieurs fois : « Les mains de Louise, si délicates qu'elles fussent, étaient bien rarement 'humaines' » (BB 101); « La voix se tut brusquement, trop gutturale pour être humaine » (BB 131); « Isabelle-Marie la vit ainsi, la jugea, cette mère qui n'était pas même femme. Celle qui l'avait meurtrie

²⁷⁰ C'est nous qui soulignons.

depuis son enfance comme un infatigable bourreau » (BB 164). Plus que l'amour envers ces enfants, Louise incarne l'importance de l'amour envers soi-même. Dans la beauté de Patrice, elle ne cherche que sa propre image.

La mère d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, épuisée par les grossesses et les décès successifs associe maternité et mort. Elle oublie ceux qui restent encore en vie pour se consacrer complètement au souvenir des enfants décédés. Une certaine folie se laisse entrevoir dans son attitude, et elle met en relief le bouleversement intérieur si grave qu'a causé l'expérience de la maternité chez ce personnage. Des traits de folie semblent aussi caractériser, à certains moments, Mme Archange. D'ailleurs, celle-ci constitue l'exemple le plus significatif de la contrariété ressentie à cause d'une naissance. Les problèmes physiques et mentaux que présente son bébé Émile, transforment l'amour maternel en une haine visible. Face à l'anormalité d'Émile, Mme Archange s'éloigne de son enfant en le mettant « entre les bras de grand-mère » (MPA 99). Elle se tient même « toute droite dans la pénombre » pendant que les autres prient pour le guérir (MPA 100). Sa réaction rappelle l'attitude de Louise lorsque cette dernière découvre la laideur de Patrice : Louise enferme Patrice dans un asile de fous, Mme Archange place Émile dans la Maison des accueils.

Le rôle maternel traditionnellement réservé à la femme est clairement mis en question à travers les malaises et les réactions de ces trois personnages. Loin de présenter des femmes « souriant dans la douleur », comme les montrait le discours religieux évoqué par Lori Saint-Martin, ces textes soulignent l'accablement de ces personnages féminins et leurs réactions 'antimaternelles'.

6.2.2.1.2. La relation mère-fille

Comme l'a bien montré Mary-Jean Green, les changements sociaux qui se sont produits dans les années 40 et 60 (urbanisation de la province, sécularisation) ont eu comme conséquences la mise en question des règles sociales traditionnelles mais elles ont aussi provoqué la séparation des différentes générations de femmes, qui incarnent d'une certaine manière les oppositions entre la tradition et la volonté de

changement.²⁷¹ Il est intéressant d'observer dans ces trois textes la complexité des liens entre les mères et leurs filles. Surtout dans *La Belle Bête* et *Manuscrits de Pauline Archange*, ce type de relation est essentiel à l'intrigue.

Comme l'affirme Luce Irigaray, « le rapport mère-fille est le *continent noir* du *continent noir*. C'est ce qu'il y a de plus obscur dans notre culture actuelle ».²⁷² La relation mère-fille a été peu considérée par les théories Freudiennes, qui sont à la base de la définition du roman familial. Selon Lori Saint-Martin, celles-ci expliquent davantage les relations œdipiennes entre père et fils :

[Les théories Freudiennes] tourne[nt] autour de la rivalité entre les hommes, de la castration réelle ou symbolique, de la possession des femmes-objets et du parricide. Or, cette interprétation de la réalité, qui se donne pour toute la vérité, passe sous silence l'expérience et le désir des femmes, réduites au rôle de mère-épouse, et ignore les liens entre femmes, surtout entre mère et filles. Centrée sur les besoins, les craintes et les désirs des hommes, cette culture de la rivalité oedipienne repose pourtant sur la collaboration et le silence des femmes et s'effondrerait sans elles.²⁷³

L'importance que la relation mère-fille prend dans ces romans est extrêmement significative. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, la relation entre Héloïse et sa mère n'est presque pas évoquée, étant donné la distance que maintient ce personnage avec tous ses enfants. Malgré cela, le destin que choisit Héloïse, différent de celui de sa mère, montre bien sa volonté de ne pas reproduire ce modèle de soumission.

L'attitude qu'adoptent les filles par rapport à leur mère apparaît comme l'un des éléments essentiels de leur quête identitaire. Comme l'indique Lori Saint Martin, les mères renforcent souvent les structures patriarcales, par le modèle de comportement qu'elles imposent à leurs filles :

Les mères sont également les grandes responsables du conditionnement social ; beaucoup d'entre elles poussent leurs filles à se conformer en tous points au

²⁷¹ Green, Mary Jean. « Redefining the Maternal: Women's Relationships in the Fiction of Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 128

²⁷² Irigaray, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère. op. cit.*, p. 61

²⁷³ Saint-Martin, Lori. « Les Espaces Impossibles de la Relation Père-Fille ». *op. cit.*, p. 392.

modèle féminin traditionnel, comme l'ont maintes fois noté les théoriciennes féministes. D'où, nous le verrons, un violent rejet de la mère qui sourd dans de très nombreux textes littéraires de femmes et qui est, en réalité, un rejet de l'institution de la maternité plutôt que d'une femme que, du reste, la fille a peu connue, tant celle-ci, absorbée par la fonction maternelle, ne lui apparaissait pas comme une personne.²⁷⁴

Louise incarne le modèle traditionnel de beauté féminine définie par l'homme. La rudesse des relations avec sa fille sont causées par la laideur de cette dernière, dont le physique ne correspond pas aux exigences sociales. Isabelle méprise la vanité de cette mère qu'elle considère comme une « belle-de-corps éphémère » (BB 24). À travers ses paroles, Isabelle-Marie défie constamment ce modèle : lorsque ce personnage quitte la maison maternelle, Louise est surtout « ravie de pouvoir ainsi désarmer les observations lucides d'Isabelle-Marie », qui à présent « se tairait, âme et visage » (BB 88).

Face à cette relation hostile où la parole est présente, le silence est surtout ce qui marque la distance entre Mme Archange et Pauline. Selon sa fille, Mme Archange est « aimable » (MPA 17). Elle s'inquiète au sujet de Pauline et veut qu'elle reçoive une bonne éducation. L'amour que cette mère ressent est suggéré surtout par son inquiétude constante, par son « délire impatient » (MPA 17). Toutefois, Mme Archange ne fait pas preuve de tendresse. Minée par la maladie et le travail domestique, elle réprimande sévèrement sa fille pour son oisiveté. La présence constante de ses reproches le long du texte est mise en valeur par l'utilisation du style direct. Celui-ci souligne non seulement l'attitude de la mère, mais aussi l'importance que ces paroles prennent pour Pauline, qui les intériorise en acceptant leur véracité :

T'es pas morte encore, la Pauline, t'es encore là à faire pleurer ta mère, tu changeras donc jamais, ah ! si l'Bon Dieu t'avait assez punie pour que tu comprennes ! » Ma mère avait encore raison. Je traînais mon existence d'un bout à l'autre de la maison en sautant à la corde. (MPA 53)

²⁷⁴ Saint-Martin, Lori. *Le Nom de la Mère : Mères, Filles et Écriture dans la Littérature Québécoise au Féminin*. op. cit., p. 25.

Pauline essaye d'ignorer les commentaires et le comportement de cette mère, qu'elle n'a « pas choisie », et dont elle refuse de partager le sort (MPA 17). Elle se referme davantage sur elle-même et cherche à se séparer psychologiquement de cet être maternel. L'évocation fréquente de la mère et de sa souffrance est d'ailleurs accompagnée d'une distanciation croissante de Pauline envers elle :

J'éprouvais alors une pitié rebelle pour cette femme jeune, déjà atteinte dans sa santé, brisée par le travail, dispersant vite mes pensées toutefois dans une *rêverie glacée* où elle n'aurait aucune part, craignant de me laisser émouvoir par ce front pâle penché sur ma page éclaboussée d'encre, craignant plus que tout, de rompre notre fragile *lien de pudeur et de silence*, par ce geste de consolation qu'elle attendait de moi, lui confirmant ainsi que nous n'appartenions pas à la même *race meurtrie*. Parfois, l'un de ses cheveux blonds tombant sur mon cahier, je le regardais longtemps sous la lampe, songeant vaguement qu'il y avait en ma mère *une sœur incomprise de moi*, peut-être, mais perdue si loin dans le brouillard austère de sa vie que désormais nous serions *de plus en plus séparées*. (MPA 23)²⁷⁵

Alors qu'Isabelle-Marie, malgré ses reproches, recherche l'amour maternel, Pauline s'en éloigne. Elle veut se séparer de cet être soumis, qui appartient à une « race meurtrie », qu'elle méprise. En se distanciant de sa mère, elle rejette le rôle traditionnel réducteur de la femme et tente de se forger une identité propre, forte et rebelle. Son attitude manifeste son opposition symbolique vers ce monde patriarcal qui dénigre les femmes. Pauline et Mme Archange semblent pourtant partager une même sensation de souffrance, dont elles ne parlent jamais entre elles, préférant maintenir un « lien de pudeur et de silence ». Un mur symbolique et réel s'établit entre elles :

Si je pleurais ou gémissais dans une étreinte, ma mère souffrait trop pour m'entendre, elle qui vomissait de *l'autre côté du mur*. Le jeu des souffrances ne correspondait à aucune consolation, ma mère tentait d'effacer derrière elle toutes les traces de sa maladie, afin de ne pas accabler mon père, et de mon côté, j'ensevelissais mes vêtements ensanglantés dans la terre. (MPA 42)²⁷⁶

²⁷⁵ C'est nous qui soulignons.

²⁷⁶ C'est nous qui soulignons.

Les propos soutenus par Lori Saint Martin, qui parle d'un mur symbolique, institutionnel, prennent ici tout leur sens :

*Le mur de l'institution de la maternité, de l'ignorance, de l'oppression, de la peur, ne peut être soulevé, ou, mieux, abattu, que par le dialogue que pourtant il empêche d'éclore. Voilà l'espoir que font miroiter les écrits de femmes : qu'un jour, mère et fille puissent se regarder, se toucher, se parler enfin.*²⁷⁷

Dans ces trois romans de Marie-Claire Blais cet espoir semble encore impossible à atteindre. La déception des mères face à la maternité, et la haine ou la matrophobie des filles, s'unissent pour présenter la relation mère-fille dans toute sa complexité.²⁷⁸

6.2.2.1.3. Infanticides et matricides

Selon Luce Irigaray la notion de matricide est à l'origine du fonctionnement de notre société et de notre culture qui, comme l'exemplifie le meurtre de Clytemnestre, se solde par l'impunité du fils et l'enterrement de la folie de la fille.²⁷⁹ La relation mère-fille et, de manière plus générale, la relation mère-enfant, est conflictuelle, et apparaît dans les romans de Blais dans toute sa violence. Mme Archange souhaite la mort d'Émile. Le fantasme de l'infanticide est suggéré à travers les pensées de ce personnage:

Comment faire mourir Emile sans le tuer ? On pouvait peut-être l'oublier après le bain, le laisser seul sur une table ou sur une chaise ? Mon père lui-même paraissait complice de ces crimes ardents de la pensée. Il savait toujours Emile de la négligence de ma mère, mais à mes yeux, le crime avait été déjà commis et l'existence d'Emile prolongeait en moi un deuil profond que j'étais seule à contempler. (MPA 104)

Dans *La Belle Bête*, au contraire, c'est l'enfant qui détruit la mère. Louise apparaît comme étant coupable du destin de cette famille déchirée. Son mépris envers sa fille

²⁷⁷ Saint-Martin, Lori. *Le Nom de la Mère : Mères, Filles et Écriture dans la Littérature Québécoise au Féminin*. op. cit., p. 164. C'est nous qui soulignons.

²⁷⁸ Comme l'indique Lori Saint-Martin, la matrophobie « n'est pas la peur de notre mère ou celle de la maternité, mais bien notre peur de *devenir notre mère* ». *Ibid.* p. 25.

²⁷⁹ Irigaray, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère*. op. cit., p. 15-18

puis envers son fils conduisent ses enfants à la violence et au suicide. L'hostilité maternelle pousse Isabelle au matricide: elle brûle le corps de Louise et les terres de celle-ci. Infanticide symbolique et matricide caractérisent ces deux romans, où la relation mère-enfant devient le thème central. Ces deux actes violents prennent une importance considérable dans le roman québécois féminin, des années cinquante aux années quatre-vingt:

Mère et fille meurent le plus souvent pour un mal dont elles ne sont pas responsables, victimes des valeurs mortifères d'une société intolérante qui fait des mères le relais d'un pouvoir qui ne leur appartient pas et qui les détruit avec leurs enfants.²⁸⁰

Le rejet profond qu'inspire la conception traditionnelle de la femme prend dans ces deux romans de Marie-Claire Blais la forme violente du crime réel ou symbolique. La méchanceté de la mère ou de ses enfants est non pas naturelle mais sociale: la relation mère-fille, démythifiée, apparaît comme étant la construction d'un système qui réduit la femme à un rôle maternel qu'elle ne choisit pas librement. Les valeurs prisonnières qu'impose la société à la femme sont la source principale de la violence des relations maternelles. Loin de présenter la maternité comme la base du bonheur féminin, ces romans dénoncent le silence, la douleur, la haine, le meurtre, associés à ces relations.

Malgré la rage qui apparaît dans les relations mère-enfant, une volonté de changement est suggérée. Isabelle-Marie, qui ressent un grand mépris envers la laideur de sa propre fille, Anne, l'étreint. En aimant et en berçant son enfant, elle tente de modifier la relation mère-fille. Bien que l'infanticide soit parfois suggéré, Isabelle, à la fin de l'œuvre, ne tue pas son enfant: elle repousse Anne des rails du train où elle se suicide. Cette lueur d'espoir est toutefois teintée de pessimisme: l'abandon d'Anne, tout comme celui d'Emile (qui est interné dans un hospice), marquent l'impuissance de la mère face à une réalité qui l'avilit.

Selon Mary-Jean Green la figure de la mère dans le roman québécois des années 60 aurait changé par rapport aux écrits des années 50, et notamment par rapport aux

²⁸⁰ Saint-Martin, Lori. *Le Nom de la Mère : Mères, Filles et Écriture dans la Littérature Québécoise au Féminin*. op. cit., p. 51.

textes d'Anne Hébert, qui dans *Le Torrent* présentait une mère puissante et démesurée qui provoquait la révolte du fils et le matricide. Les figures maternelles des romans blaisiens sont plus faibles : Louise est déjà atteinte de cancer quand sa fille lui enlève la vie, la mère d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* est marquée par une lassitude chronique et Mme Archange est affaiblie par la maladie. Seule Grand-Mère Antoinette semble conserver cette force, mais elle aussi sombre progressivement dans la déception et la fatigue après la mort de Jean Le Maigre. Cet affaiblissement de la mère dans la littérature correspond, selon Green, à l'affaiblissement progressif de l'idéologie dominante et semble permettre une diminution de l'hostilité de l'enfant.²⁸¹

Une certaine évolution peut, en effet, s'observer quant à la manière qu'ont les enfants de percevoir la figure maternelle. Alors qu'Isabelle-Marie considère Louise uniquement de manière négative, arrivant même à la tuer, Jean Le Maigre et Héloïse ont pitié de l'aspect meurtri de leur mère. Pauline aussi, malgré son éloignement, ressent à certains moments une certaine compassion envers ce personnage féminin, cette « sœur incomprise » (MPA 23). La relation mère-enfant cherche donc dans ces romans une évolution qui confirmerait l'existence de valeurs plus humaines. Cette évolution deviendra plus visible dans des romans postérieurs de Marie-Claire Blais (*Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna*) où un certain rapprochement et une certaine reconnaissance entre la mère et l'enfant apparaît. Progressivement, d'autres conditions sociales pousseront certaines auteures à revendiquer une maternité définie et choisie par la femme :

Selon que les femmes maîtrisent ou non leur fécondité, leur rapport au maternel variera du tout au tout. On n'a qu'à comparer l'attitude des personnages de Gabrielle Roy, que le corps reproducteur effraie, à celle qu'on observe chez les romancières contemporaines, pour qui la maternité, librement choisie, est source de joie et de vitalité.²⁸²

²⁸¹ Green, Mary-Jean. « The past our mother: Marie-Claire Blais and the Question of women in the Quebec canon ». *op. cit.*, p. 71

²⁸² Saint-Martin, Lori. *Le Nom de la Mère : Mères, Filles et Écriture dans la Littérature Québécoise au Féminin*. *op. cit.*, p. 14

6.2.2.2. Les romans des années 70

La thématique de l'abandon caractérise les romans des premières décennies de l'œuvre blaisienne. Patrice est placé dans un asile, Isabelle-Marie est chassée de la maison maternelle. La mère de *Tête Blanche* abandonne aussi son enfant. Les petits d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* sont fréquemment oubliés et dans *Manuscrits de Pauline Archange* Mme Archange place Émile dans une Maison d'accueil. Le thème de l'abandon revient dans les textes des années 70. Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, plusieurs personnages sont, comme Ti-Pit, des orphelins, déracinés. Ti-Pit et Ti-Cul ont été abandonnés par leurs mères, à l'orphelinat. Mimi et Ti-Guy ont été rejetés par leurs familles.

Dans les romans des années 70, le rapport entre la femme et l'enfant demeure complexe et violent. Lison veut avorter : « elle aura un curetage pour que le petit s'en aille à la dérive parmi les déchets de la terre » (JJ 186). La waitress du restaurant a « fracass[é] le bambin en s'élançant du haut de l'escalier » (JJ 36) quand elle était enceinte. Céline suggère l'infanticide à de nombreuses reprises et elle évoque son antipathie envers son bébé, ainsi que le phantasme du suicide :

T'as pas envie des fois de te lancer du haut de la montagne de Montréal, ou ben de mettre le bébé dans du papier journal et de le cacher dans la poubelle ; comme ça, personne saurait [...] le p'tit merdeux, y est pas mignon, on dirait qu'y est vieux déjà, tout ridé tout pelé, ce que c'est laid, Ti-Pit ! [...] j'sais même pas qui est son père ; la solution, Ti-Pit, tu ne penses pas que ce serait de nous glisser toué deux la tête dans le poêle à gaz de la mère Fontaine ? (JJ 38)

La maternité est souvent rejetée et les hommes, « qui ne prene[nt] pas [des] précautions » (JJ 35) sont rendus directement coupables de la présence des fœtus. L'avortement, et notamment l'avortement illégal, apparaît dans *Un Joualonnais sa Joualonie* de manière explicite, bien que sa description conserve le détachement habituel de la narration de ce roman :

C'est un copain à moé, un gars pas though à la touche qui avait essayé d'opérer Lison tout seul, ouais, on a eu des problèmes, l'bébé voulait pas qu'on le lessive

comme ça, y résistait, y résiste toujours d'ailleurs, y veut pas qu'on lui coupe le cordon, c'est têtù celui-là... (JJ 35)

Ti-Pit perçoit l'avortement avec ambivalence : il est conscient de la douleur de la femme, tout en regrettant le sort du bébé. Sa propre vie d'orphelin le conduit à se solidariser avec l'enfant :

On sait jamais la mère de Ti-Pit était p'tet'une fille comme j'ai vu celle-là, j'ai dit : « Vous pensez pas que ce serait moins crissant si elle gardait l'avorton ? [...] C'est mieux la vie que l'néant, y paraît. (JJ 35)

L'introduction dans la société de la pilule contraceptive permet à un grand nombre de femmes de contrôler les naissances. La réduction du nombre de bébés met en relief les changements que ce médicament a provoqués dans la société :

[...] y paraissait que crèches et orphelinats ça se vidait à l'heure actuelle. « Oui, tous ces lieux de ta désolation imagine-toi qu'on les transforme aujourd'hui en bordels, t'es pas content? Cela, grâce à la pilule-stop-bâtards, t'as manqué ça, toi, Lemieux... » (JJ 250)

Certains collectifs féminins, comme celui nommé les « Épouses et Mères » défendent la conception patriarcale de la femme lors des manifestations. Ils témoignent de la pluralité des opinions, tout en suggérant la difficulté avec laquelle se réalisent les changements sociaux.

Si la relation des femmes avec leurs enfants est souvent problématique, et est caricaturée dans le texte, ce roman nous montre aussi la tendresse sincère dont est capable une mère. Le personnage de Laurence a des difficultés à élever ses enfants, mais elle ressent envers eux une affection profonde. En ce sens, cette mère annonce le personnage de Gloria, du *Sourd dans la Ville*.

Dans *Une Liaison Parisienne* le rejet de la maternité est mis en valeur, à travers le comportement de Mme d'Argenti. L'indifférence et l'hostilité de la mère envers ses enfants est évidente. Berthe a été envoyée par Yvonne en Angleterre, pour qu'elle soit loin d'elle. Paul se voit réduit au rang de domestique. Christian, enfermé en prison, est presque oublié par sa mère, qui espère ne plus le revoir. Mme d'Argenti

affirme être « l'ennemie 'de tous les bébés de ce monde, jusqu'à l'âge de 11 ans' » (LP 47). L'hostilité qu'elle manifeste envers ses enfants est mise en valeur le long du roman par ses cris constants. Selon elle, Paul est un « crétin », il est « insupportable », « bête » (LP 14-15), « imbécile », « sot » (LP 16), « illettré » (LP 48), un « raté » (LP 74). Berthe est « redoutable » (LP 73). Mme d'Argenti explique le besoin qu'elle a ressenti de se séparer de sa fille, un besoin qui lui a valu d'être déshéritée par sa propre mère:

[...] je ne vous aimais pas, vous aviez une façon de crier dans votre berceau qui ne me plaisait pas, ah ! que voulez-vous, cela arrive ! J'ai pensé, plutôt que de céder à une impulsion criminelle, et je vous assure, l'envie était forte, qu'il serait préférable de lui faire traverser la Manche, c'est ainsi que votre grand-mère m'a accusée d'être une mère inhumaine, déployant sur vous qui n'étiez qu'un bébé, donc un fœtus, tout mon héritage ! Mais n'était-ce pas plus humain de vous éloigner de ma vue ? (LP 74)

Ainsi, elle a mis au monde « sans le désirer, non seulement deux fils incapables, ce qui serait déjà un malheur, mais une fille nuisible » (LP 69). Il est intéressant d'observer qu'alors que Berthe, qui a été éloignée de l'influence de sa mère, est devenue une personne respectueuse, « discrète », qui a « acquis en douceur, tout ce que sa mère avait gagné en aspérité » (LP 73), les deux autres enfants ont évolué de manière plus négative. Christian est devenu un criminel, un voleur de voitures à Milan, et Paul « avait cette soumission des pâles cuisiniers usés par ces servitudes sans lesquelles la gourmandise des autres ne pourrait être apaisée » (LP 48). L'état de ces jeunes met en question le rôle maternel qui est généralement attribué à la femme dans la société patriarcale.

Le phantasme de l'infanticide est également présent dans ce texte : « 'Ah ! ces petits, je voudrais les pincer, les jeter au fond d'un puits, croyez-moi !' » (LP 60). Christian n'hésite pas à critiquer la violence et l'inattention de sa mère :

- [...] tout le monde sait que vous avez maltraité vos enfants...
- [...] je m'en accuse moi-même sans honte, dans mes livres, comme dans les salons de nos amis, je leur dis à tous : 'Ces avortons-là, je ne puis les aimer !' [...]

- [...] quand vous perdiez la tête pour une histoire de cul, nous autres on payait, on traînait au bord de la Seine, on errait comme des pauvres, c'est comme ça que l'assistance sociale nous a trouvés un jour... [...] Des omelettes, parlons-en, dit Christian, vous pensez, des enfants de quatre ans qui se préparent des omelettes, c'est comme ça qu'on a fini à l'hôpital tout brûlés... (LP 141-142)

L'existence d'un dossier de police qui accuse Mme d'Argenti de maltraiter ses enfants met bien en valeur la menace que cette femme constitue en tant que figure maternelle. La haine que manifeste Mme d'Argenti envers les enfants se déploie non seulement envers ses propres fils, mais aussi envers les jeunes garçons que M. d'Argenti, amoureux, accueille chez lui. Cette violence apparaît de manière évidente lorsque Ashmed commence à vivre chez les d'Argenti. Yvonne arrive-même à affirmer : « Ce garçon partira ou je vous quitterai...c'est lui ou c'est moi...s'il refuse de partir [...] eh ! bien, je le tuerai, voilà » (LP 104).

Yvonne essaye pourtant de masquer sa haine envers les enfants, afin de ne pas aller contre les préjugés sociaux et d'avoir l'apparence de la figure maternelle qui est exigée d'une femme :

[...] telle une spécialiste des misères de l'enfance, [elle] citait Freud à ses amies dès que perlait à travers les larmes la première dent de leur progéniture, ne devenait-elle pas alors l'incarnation d'une maternité offrant dès le berceau le lait et la doctrine, forme si sophistiquée de l'amour maternel. (LP 47)

L'image qu'elle veut donner d'elle-même, l'illusion avec laquelle les autres la perçoivent souvent, et la réalité de son caractère, se juxtaposent dans le texte constamment. La fragilité et la sensibilité que lui attribuent Mathieu et Antoine, et qui est en accord avec l'image préconçue du féminin, contrastent avec la violence, la détermination, et la vigueur de Mme d'Argenti. Les « larmes rondes » de ce personnage, qui reviennent de nombreuses fois dans le texte, présentent de manière ironique comment Yvonne joue avec les attentes masculines : elle utilise la fragilité associée au genre féminin à des fins matérialistes, pour obtenir tout ce qu'elle désire. Cette attitude intéressée la conduit à adopter parfois les apparences de ce qu'est considérée être la féminité:

Lorsqu'ils allaient ensemble 'au château d'Antoine', Mme d'Argenti, pleine de doutes sur elle-même, soudain, et craignant de ne pas être aimée comme elle le méritait, empruntait pour plaire à son mari, la douceur et la modestie des madones. [...] elle murmurait maintenant en baissant les yeux « que Christian et Paul se préparaient à rentrer en Polytechnique à l'automne », qu'ils étaient « gentils, si gentils, ces petits » [...] À voir Mme d'Argenti réussissant à épouser dans l'harmonie toute excellence féminine qu'attendaient d'elle les d'Argenti, se rehaussant même au rôle de mère elle qui l'était si peu, serrant sous sa jupe fleurie de chastes genoux elle qui aimait s'asseoir partout avec indécence [...]

(LP 121-122)

Yvonne d'Argenti se voit obligée de masquer sa personnalité réelle afin de s'adapter aux attentes des autres sur ce que devrait être le comportement d'une femme. Son attitude démasque le caractère absurde et hypocrite des valeurs traditionnelles qui ne contemplent pas la réalité.

Ce personnage rejette tout ce qui est traditionnellement associé au sexe féminin. Elle ne refuse pas seulement l'idée de maternité, mais aussi la fonction domestique qui est associée à la femme. « Antoine ne peut pas vivre sans domestiques, on l'a élevé ainsi, mais moi suis-je en ce monde pour servir les autres ? », affirme-t-elle (LP 26). La saleté et le désordre qui caractérisent sa maison mettent en relief sa volonté de ne pas s'occuper des affaires domestiques. Le matin, sa mauvaise humeur est accrue par les injustices auxquelles son sexe est condamné par « tous ces hommes qui ne sont pas même capables de se chauffer seuls un bol de café » (LP 110-111). La haine que ressent Mme d'Argenti envers le sexe féminin, et envers l'infériorité avec laquelle celui-ci est perçu la conduit même à changer le prénom de son chat :

[Victor] « s'appelait en réalité Victorine mais Mme d'Argenti n'aimant pas le sexe féminin et les devoirs maternels qui s'y rattachaient, même liés à l'existence animale de Victorine, avait rigoureusement corrigé cette erreur de la nature ».

(LP 36)

Elle critique son mari lorsque celui-ci appelle le chat par son nom réel : « Non, Victor, je vous en prie, ne l'abaissez pas à mon sexe » (LP 126). Ainsi, Mme d'Argenti, tout en refusant les rôles attribués à la femme, a intégré les préjugés traditionnels envers le genre féminin. Il est d'ailleurs intéressant d'observer qu'alors

que ses fils sont restés avec elle à Paris, c'est sa fille qui a été envoyée en Angleterre dès sa naissance, ce qui montre bien le mépris qu'Yvonne ressent envers son propre sexe.

De nombreux personnages masculins évoquent également dans ce texte leurs préjugés envers les femmes. Pour Antoine, il s'agit d'un « sexe inférieur et stupide » (LP 136). Pourtant, l'attitude d'Yvonne met en question ces préjugés et transforme la notion de domination masculine en une domination féminine qui utilise avec astuce tous les artifices de la métamorphose et des larmes. Malgré son astuce qui lui confère une certaine supériorité, Mme d'Argenti est aussi le personnage le plus ridiculisé et critiqué du roman. Ses changements de caractère, son matérialisme, et notamment son indifférence envers les autres, font de ce personnage la cible de l'humour du narrateur. Antoine d'Argenti, par contre, est présenté de manière plus positive, étant donné ses sentiments sincères, sa solidarité, et son amour envers les enfants, qui le conduisent souvent à souffrir de manière intense.

6.2.2.3. Une liberté incomplète

Les romans de Blais des années 70 et 80 développent une vision plus positive de la figure maternelle et évoquent une certaine réconciliation entre mères et filles. *Le Sourd dans la Ville* présente une mère de famille nombreuse, Gloria. Cette mère, propriétaire de l'Hôtel des Voyageurs, travaille constamment, comme stripteaseuse et comme prostituée. Les enfants sont souvent délaissés et doivent la remplacer dans les différentes tâches domestiques. Gloria ne s'aperçoit pas des retards de Lucia, oublie d'enlever les vêtements de laine de Jojo malgré l'arrivée du printemps. Ce délaissement des enfants est accompagné d'un manque de volonté de voir les abus qu'ils souffrent de la part des hommes qu'elle accueille chez elle. Charlie n'hésite pas à battre Mike: « C'est pas sa faute, pardonne, c'est rien qu'une brute » (SV 94), dit alors Gloria à son fils.

Cependant, Gloria aime ses enfants et son rôle de mère: « Moi j'suis mère, femme et mère avant toute chose, et maîtresse tout autour, ou bien lover si tu préfères, my old boy » (SV 13). Contrairement aux mères qui apparaissaient dans les romans précédents de Marie-Claire Blais, Gloria témoigne d'un amour maternel

profond. Si elle délaisse en quelque sorte ses enfants, c'est uniquement pour pouvoir travailler et combler leurs désirs. L'instance focalisatrice de Gloria n'est pas fréquente dans le roman, mais les parties qui nous permettent d'entendre ses sentiments soulignent la force de son amour pour Mike qu'elle craint de perdre à cause de la maladie de celui-ci :

[...] dans le silence, l'attente et l'angoisse nul ne savait que Gloria aimait son fils plus qu'elle-même, la motocyclette, San Francisco, ce n'était que pour lui, et l'été approchait [...] (SV 94)

Face à cette structure familiale apparaît la famille des Langenais qui est composée d'un père, médecin, d'une mère qui reste au foyer, d'un fils qui étudie à l'étranger et de quatre filles : Judith, Marianne, Gisèle, Micheline. La première apparition de cette famille dans le texte nous présente ces personnages lors du dîner familial. Dès cette ouverture on constate les différences profondes qui existent entre cette famille et celle de Gloria. La relation mère-enfant est caractérisée ici non pas par un délaissement dû au travail constant, mais au contraire par une inquiétude exacerbée de la mère envers ses filles. Mme Langenais s'inquiète au sujet de la nudité de ses enfants, qui portent des jupes courtes, elle ne comprend pas leur assistance à des réunions féministes, elle pense que la profession de Judith, « enseigner la philosophie, ce n'[est] pas une vocation pour une femme » (SV 19). À travers ces deux générations le texte introduit différentes conceptions de la femme et montre la grande distance qui sépare mère et filles à cause des changements socioculturels qui se sont produits.

Mme Langenais essaye de se convaincre de l'importance de son rôle maternel : « sans leur mère que deviendraient-elles » (SV 150). La supériorité intellectuelle et le détachement de Judith rappellent constamment à ce personnage ses défauts et notamment son manque de charité lorsqu'elle décide de ne pas inviter le jardinier à déjeuner avec eux. « Maman, ma chère maman, *Joséphine, je t'aime, malgré tout* »²⁸³, dit alors Judith (SV 20). L'expression « malgré tout » est pour cette mère la dénonciation explicite de son attitude, de son manque de charité. Judith devient le symbole même de la conscience :

²⁸³ C'est nous qui soulignons.

Madame Langenais ne tolérait plus cet incendie de la conscience près d'elle, c'est ainsi, pensait-elle, qu'elle avait perdu sa fille, elle l'aimait profondément mais ne la tolérait plus (SV 111)

Mme Langenais a des doutes quant à la vie de Judith, qui n'habite plus à la maison et qu'elle ne peut plus surveiller: « que faisait Judith de ses soirées », se demande-t-elle (SV 20). Les parents se méfient de leurs enfants comme c'est le cas des Langenais envers Judith ou de Gloria avec Berthe. Nous retrouvons cette même méfiance chez les enfants qui comme Berthe, Lucia ou Judith essayent de creuser une certaine distance entre leurs vies et celles de leurs parents.

Dans *Visions d'Anna* cette distance enfant-parent devient plus visible. Ce roman nous présente trois structures familiales : celle de Raymonde-Anna-Peter qui est marquée par un divorce et le remariage de Peter; celle de Guislaine-Liliane-Michelle-Paul; celle de Rita et ses deux fils. Comme Gloria, Raymonde justifie l'attitude de l'homme qui met en danger son enfant :

[...] Peter, si doux, si pacifique Peter, l'objecteur de conscience, Peter, le *drifter*, le malade et le tendre, était féroce, cruel, il avait failli tuer sa petite fille, sur son vélomoteur, mais ce n'était pas sa faute, disait Raymonde [...] (VA 110)

Face au comportement compréhensif de Raymonde, Anna «ne pardonnerait pas, n'effacerait jamais l'injure » (VA 111). L'injure est celle commise par Peter qui n'hésitait pas à battre Raymonde et qui n'hésite pas à nier et à oublier sa fille. La relation entre Anna et son père est comparée à une lutte :

[...] elle avait commencé à *lutter* contre Peter, dans la défense de ses droits, des droits de Raymonde, mais avait-elle eu raison de pressentir tout cela, Peter n'était peut-être qu'un *père comme tant d'autres, de sa génération*, Raymonde lui avait appris plus tard à le respecter [...] (VA 114)²⁸⁴

Cet extrait situe la figure paternelle au sein d'un système patriarcal qui caractérise cette génération d'hommes. Raymonde et Gloria qui se veulent des femmes libres ont intériorisé certains concepts de ce système de domination : elles minimisent l'importance de la violence masculine qui se déploie sur l'enfant ou sur elles-mêmes.

²⁸⁴ C'est nous qui soulignons.

La distance de Lucia et d'Anna envers leurs mères suggère le refus de ces adolescentes de reproduire ce type de féminité. Dans ces romans, Marie-Claire Blais cherche à examiner les liens entre les mères et les filles et à souligner l'évolution incomplète qui s'est réalisée dans le monde féminin:

[la question féminine] se trouve au centre de *Visions d'Anna*, où il n'y a que des femmes comme personnages. Je voulais étudier sur le plan des conflits de générations leurs relations douloureuses. Une femme médecin aime difficilement sa fille de 15 ans qui prend des drogues [...] Les pères ont des problèmes d'un autre ordre. Ils s'intéressent plutôt à refaire leur vie avec des jeunes filles. Je mets en contraste des jeunes libérés et des parents qui prétendent l'être, mais ne le sont pas encore.²⁸⁵

Dans *Visions d'Anna*, la question de la filiation unit la mère et la fille. Selon Peter Anna « ressemblait à sa mère, pensa-t-il rageusement, elle comprenait tout » (VA 89), « son intransigeance [...] lui rappelait l'intransigeance de Raymonde » (VA 91). Sa volonté de se séparer de sa fille est aussi une volonté de se séparer de tout ce qui lui rappelle son ancienne épouse.

Anna cherche à s'éloigner de sa mère et à n'éprouver aucun sentiment envers elle : « Anna regardait sa mère en se répétant, ni beau ni froid, rien de palpable » (VA 10). Toutefois, dans ses rêves elles apparaissent « blotties l'une contre l'autre, toutes les deux tentaient de retrouver leur chemin » (VA 67). Nous retrouvons l'ambivalence envers la figure maternelle dans le personnage de Michelle. Malgré son admiration pour sa mère Guislaine, Michelle creuse une certaine distance entre elles et préfère s'approcher de Raymonde : « 'Tu vis ici ou chez Anna', disait Guislaine à sa fille, 'est-ce moi, ta mère, ou est-ce Raymonde, mon amie ?' » (VA 30). Pour Michelle, l'amour maternel est ressenti comme une autorité, une oppression :

[...] soumets-toi, soumets-toi, semblait lui répéter la voix de sa mère, car nous te dominons, oui, on les forçait, elle et Liliane à pénétrer cette vieille tapisserie honteuse qu'était devenu le monde, pour leurs parents, on leur imposait cette

²⁸⁵ Entrevue à Marie-Claire Blais, par Pierre Turgeon. In « Qui a peur de Marie-Claire Blais? », *op. cit.*, p 24

agonie dans la sécheresse du cœur, car on naissait pour vivre comme eux, pour apprendre la débilité de leur langage, on savait que sous tant de mots et d'affirmations péremptoires lorsqu'ils parlaient de leurs enfants, ils avaient peur de tout, ils ne voulaient surtout pas savoir qui ils étaient [...] (VA 38-39)

La méfiance entre les parents et leur descendance est donc aussi perceptible au sein de cette famille dans laquelle les parents essayent d'imposer leur vision du monde, de dominer leurs enfants. La relation mère-fille qui apparaît dans ce roman n'est pas sans rappeler celle qui caractérisait Pauline Archange. La froideur de Michelle, de Liliane et notamment d'Anna évoque celle que Pauline essayait de maintenir envers les adultes pour résister à leur domination. Ici ces personnages ne sont pas capables de maintenir cette attitude et le roman insiste davantage sur l'ambivalence de leurs sentiments : Anna aime sa mère mais sent le besoin de se séparer d'elle; Michelle aime Guislaine mais ne se sent pas aimée par cette dernière ; Liliane apprécie sa mère et l'embrasse tous les matins mais elle s'en éloigne lorsqu'elle se sent méprisée par elle à cause de son homosexualité. Liliane, comme Judith, appelle sa mère par son prénom :

[...] ce prénom, dans la bouche de Liliane, le sien, Guislaine, cette fille ne la violait-elle pas sans cesse, avec ses mots, ses répliques [...] « je suis ta mère, dit Guislaine, il faut me parler avec respect [...] (VA 136)

Green, Gilbert Lewis et Gould ont vu dans cet acte une tentative de s'éloigner du discours patriarcal tout en conférant à la femme son identité entière :

If the dominant male discourse has been veiled, secretive, or silenced, Liliane's feminist, lesbian language has directly expressed woman's reality as central and in her own different voice. She addresses her mother by her first name [...] Liliane has created a discourse – both spoken and subversively silent – that precisely names and rejects the euphemisms of language [...] This refusal of imitation and this rupture with the dominant ideology Guislaine does not yet understand. She immediately assumes that the direct female look/language is identical to male discourse; she assumes that Liliane's words are raping her; and

she submits to them and to Liliane's looks as a victimized and objectified female.²⁸⁶

Nous trouvons certaines similarités entre le personnage de Liliane et celui de Judith : leurs mères sont soucieuses quant à la vie nocturne que celles-ci ont et qui leur est inconnue; elles ont toutes les deux de grands bras, des « bras géants » (SV 20) et elles réussissent à modifier d'une certaine manière l'attitude de leurs mères : Judith la pousse à être plus solidaire; Liliane encourage Guislaine à prendre conscience des dangers écologiques qui menacent la planète.

Comme dans *Manuscrits de Pauline Archange* l'image du mur met en relief la distance qui existe entre la mère et la fille. Toutefois, alors que madame Archange se montrait impassible, dans *Visions d'Anna* Guislaine essaye en vain de franchir ce mur dans sa hâte de découvrir la vie de ses enfants :

[...] « je vous ai envoyées dans les meilleures écoles, toi et ta sœur, et maintenant tu passes tes nuits dans des voitures volées », disait Guislaine à Michelle qui entendait tout près d'elle *le frottement des poings nerveux contre la porte, même si un mur la séparait de sa mère, elle ne bougeait plus, les coups allaient et venaient, insensiblement et Michelle attendait la fin de cette crise qui lui était familière* [...] Guislaine avait raison de se plaindre, de se révolter [...] la voix se rapprochait de Michelle, plus humble, conquise, on eût dit la voix d'un psychologue, cette voix que Liliane méprisait tant lorsqu'on parlait à sa sœur, « ton père et moi, nous *aimerions comprendre*, comment veux-tu si tu ne parles pas »[...] (VA 37-38)²⁸⁷

Les reproches constants de Guislaine intensifient la distance entre ce personnage et ses filles. L'hostilité des parents est mise en relief avec une certaine ironie dans le texte à travers l'atmosphère qui règne dans la maison : «on entendait partout le silence de l'étude, et le son discordant de la voix de Guislaine accablant Liliane d'insultes » (VA 90). Cette image reflète aussi l'indifférence paternelle, car Paul est

²⁸⁶ Green, Mary-Jean, Lewis, Gilbert Lewis Paula et Gould, Karen. « Inscriptions of the feminine: a century of women writing in Quebec », *American Review of Canadian Studies*, Vol 15, n° 4, 1985, p 375

²⁸⁷ C'est nous qui soulignons.

concentré dans son travail, et il semble ne pas entendre les cris et reproches de Guislaine envers ses filles.

L'admiration et la haine se côtoient au sein des sentiments que Michelle éprouve envers ses parents : « je les hais, je les hais » (VA 125), affirme-t-elle. Ses sentiments d'amour envers Guislaine sont « confus, désespérés, se disant qu'elle ne l'aimerait jamais assez, jamais assez confortablement comme elle aimait Raymonde, Alexandre, Anna et Liliane qu'elle aimait avec vénération » (VA 106). Comme Judith dans le roman précédent, l'affirmation de l'amour de Michelle est marquée par une formule d'atténuation : « je t'aime malgré tout », disait Judith à sa mère; « je t'aime, tu sais, dit Michelle, à voix basse, même si tu es parfois un peu détestable » (VA 189). L'affection des filles ne va pas sans la prise de conscience des fautes de la mère.

Une tentative de rapprochement de Michelle et de sa mère apparaît : Guislaine affirme qu'elle voudrait lire le livre de Cosima Wagner qu'aime Michelle; Michelle déclare son amour à sa mère et se montre compréhensive envers l'inquiétude de celle-ci : « elle disait dans un murmure, très vite, 'tu sais, cette ride, à ton front, je sais que j'en suis la cause', et Guislaine ne répondait pas » (VA 192). Toutefois, le silence de Guislaine met fin à la tentative de communication entre la mère et la fille. Il est intéressant d'observer que tandis que Michelle éprouve une grande admiration envers sa mère et envers les objets de celle-ci, Guislaine méprise sa fille et ne ressent envers elle que du dégoût. Une grande ironie apparaît d'ailleurs lorsque le texte décrit la distance de Michelle qui « profanait chaque jour les dons de *cet amour maternel, intense et si touchant* » (VA 30)²⁸⁸.

Pour Guislaine, la maternité constitue une déception et un fardeau qui l'a obligée à abandonner sa profession, ses études pendant l'enfance de Liliane, « le temps d'élever les enfants » (VA 31). Si elle se plaint du manque d'amour et de l'attitude de ses filles, l'affection de Michelle provoque en elle du dégoût et une sensation de harcèlement : « maman, je ne peux pas vivre sans toi », disait Michelle, mais ces mots pesaient comme une chaîne de captivité » (VA 129). Son rôle de mère et d'épouse est ressenti par ce personnage comme une entrave à son propre épanouissement : « je me tue à vous dire que j'existe moi aussi', répétait Guislaine à

²⁸⁸ C'est nous qui soulignons.

Michelle » (VA 30). L'image de la stérilité est utilisée par Guislaine pour mettre en évidence le vide qu'elle ressent au sein de sa vie : « vous me rendez tous stérile, malade de stérilité » (VA 106-107).

Si la naissance de Liliane avait été espérée autrefois, celle de Michelle n'a été qu'un accident :

[...] Michelle avait raison, Guislaine ne l'aimait pas, ne l'aimait pas assez, Guislaine, Paul, n'avaient pas voulu Michelle dans leurs existences, Liliane, oui, l'exaltation d'une première naissance, l'espoir de durer davantage, surtout, l'un par l'autre, en Liliane, de renaître, et cet étranger témoin qui était là, soudain, qu'on appelait Liliane [...] elle ne les aiderait pas à prolonger leurs jours mais ne les réduirait-elle pas dangereusement avec tous ces malaises, ces inquiétudes qu'elle provoquait? [...] cette géante chose constellant leurs vies les avait soudain gênés, et pourtant, elle, Liliane, ils l'avaient aimée [...] mais Michelle, Michelle était un accident [...] (VA 143-144)

L'infanticide est suggéré à travers des images d'un lac gelé qui craque sous leurs pas et sur lequel Guislaine aurait fait marcher ses filles, et notamment par l'image d'un canot lancé à la dérive. Le canot représente également la vie, la naissance dans un monde dangereux où Liliane et Michelle ne se sentent aucunement protégées. Malgré ce manque d'amour, Guislaine essaye de reconnaître les qualités de Michelle : « C'est nous qui ne la comprenons pas, nous devrions simplement nous dire qu'elle est unique » (VA 108). Mary-Jean Green considère que cette affirmation distingue ce personnage de son mari qui cherche à trouver une étiquette au mal de sa fille :

Although she shares her husband's judgment of Liliane, Guislaine refuses to share his readiness to put a label on Michelle's problems. [...] Thus, like Raymonde, Guislaine refuses participation in the imprisonment of the symbolic order, and it is by this refusal that the two mothers succeed in maintaining a point of contact with their daughters.²⁸⁹

²⁸⁹ Green, Mary Jean. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 122

La troisième famille qui apparaît dans ce roman est celle de Rita, qui constitue symboliquement le parallèle ouvrier des autres familles. Comme dans *Le Sourd dans la Ville*, la structure de la famille de Rita reproduit le schéma du père absent et de la mère pauvre qui cherche à nourrir ses petits. Le père alcoolique et ruiné a laissé sa famille dans la rue. Rita réussit à abriter ses enfants chez un camionneur qui les bat et avec lequel elle se voit obligée à se prostituer. Les sentiments de son fils, Pierre, envers elle sont marqués par une hostilité croissante qui le conduit à s'échapper. Il « ne lui souriait pas » (VA 203); « il la regardait avec méfiance, elle était sa mère, Marc était son frère, il décida de se lever et de les suivre » (VA 204). Malgré cette hostilité il ne peut que revenir vivre au sein de cette famille qui est la sienne.

Comme Anna, il choisit de retourner parmi les siens. D'ailleurs il est intéressant de constater que Pierre se sent abandonné par Alexandre qu'il a connu lors du voyage de sa famille à Old Orchard :

[Pierre] avait dit à Alexandre, « je pars avec toi », ce visage qui ne cesserait désormais de troubler l'âme d'Alexandre [...] la main de Pierre s'accrochant à la sienne, quand une voix suppliait dans la brume, « ne me quitte pas, ne me quitte pas, je serai battu » [...] (VA 203)

Anna avait été également abandonnée par Alexandre, l'amant de sa mère, qui était parti en oubliant de lui dire au revoir. Peter repousse Anna parce que celle-ci lui rappelle Raymonde, sa vie passée. Pareillement, Rita rejette son enfant, Pierre, car celui-ci ressemble à son ancien mari :

[elle] observait ses fils d'un air sévère [...] pourquoi l'aîné ressemblait-il tant à son père, son menton pointu, sa nervosité lui déplaisaient, elle le foudroyait parfois du regard [...] Marc, le plus petit, éveillait encore sa tendresse, sa sollicitude [...] c'est Pierre qu'elle saisissait par l'oreille et qu'elle pinçait, d'un geste devenu inconscient, mortifié [...] (VA 48)

La violence de Rita envers eux est évidente en de nombreuses occasions : « elle eût aimé les punir plus encore, les mordre, dans sa désolation, les battre, ce n'était pas si grave puisque Pierre n'avait pas la peau sensible de Marc » (VA 157). Encore

une fois nous trouvons l'image de la mère qui se montre impassible face à la brutalité de l'homme envers son enfant :

[...] cet homme qui les hébergeait, était abject, puisqu'il avait battu Pierre, Pierre qui n'était pas son fils, elle n'avait pas protesté, ou si peu, tolérant tout, depuis quelque temps, dans sa fatigue [...] (VA 167)

Toutefois, Rita a des remords quant à cette indifférence : « Pierre avait été battu [...] elle ne l'avait pas défendu, elle était complice, pour la première fois, d'une faute qu'elle jugeait grave » (VA 169). Si elle se sent irritée par ses fils et si elle les brutalise parfois, Rita est consciente de ses propres fautes et elle ressent une certaine pitié envers ses enfants : elle a « des regrets » (VA 49), elle les regarde « avec compassion » (VA 51) et sent que Marc a « raison de se plaindre » (VA 167).

Contrairement à ces figures maternelles, Raymonde est caractérisée par un amour profond envers Anna. Sa position dans ce roman est surtout celle de l'espoir et de l'attente : « elle attendait Anna, silencieusement » (VA 47); « Raymonde attendait, espérait » (VA 48); « Raymonde [...] n'avait jamais cessé d'espérer au sujet d'Anna, depuis qu'elle était née » (VA 183). La séparation de la mère et de la fille est ressentie dans leur cas comme un arrachement, un « parcours qui l'arrachait à sa mère, et sa mère à elle » (VA 47). Son amour passe par l'attente et la confiance :

[...] Anna *serait* l'amie, la sœur de Raymonde, Anna serait aimée, désirée, même du fond de son abîme de froideur, Raymonde ne *se résignerait* jamais à cette perte, à cet abandon, elle *donnerait un jour* cette preuve d'amour à sa fille, Raymonde ne dirait jamais comme Guislaine, ma fille a tort, non, elle *dirait*, pourquoi ne le constatez-vous pas, c'est le monde qui est mauvais [...] (VA 145)²⁹⁰

Selon Françoise Laurent, bien que l'imparfait soit le temps employé dans ce roman, la narration utilise parfois le conditionnel pour introduire l'idée d'avenir. Anna imagine une scène où sa mère « *écouterait* en silence » ses collègues de l'Institut. A la fin du roman, la vision d'Anna se transforme en réalité : « Raymonde ne *disait* rien, *écoutait* ces voix, ne *disait* rien ». Le conditionnel devient alors un

²⁹⁰ C'est nous qui soulignons.

imparfait qui souligne que le changement dans le comportement de Raymonde a effectivement eu lieu.²⁹¹

Raymonde perçoit la distance d'Anna comme une conséquence de son propre comportement : « Raymonde pensait avec amertume, elle croit donc que je ne suis plus utile » (VA 26). La question de l'utilité était aussi vivement ressentie par Madame Langenais et le sera aussi par Mère dans *Soifs*. À la fin du roman, Anna sort de sa chambre et par cet acte elle franchit le mur peint en rose auquel le texte fait constamment allusion et qui la séparait de sa mère. L'étreinte finale rompt la distance qui s'était creusée et apporte à la relation mère-fille un certain espoir : « elle pensait en serrant Anna contre son cœur, je pense que cette fois elle est de retour » (VA 206). D'ailleurs, le motif du retour est présent dans les trois familles : Anna étreint sa mère, Michelle et Guislaine se tiennent par le bras, Pierre qui s'était enfui décide de revenir avec Rita.

Il est intéressant aussi de constater que dans ces romans, s'il y a une distance psychologique entre les enfants et la mère, celle-ci ne se manifeste pas toujours de manière physique et une grande proximité existe entre ces personnages. Dans *Le Sourd dans la Ville*, Gloria vient près du lit de Mike, et l'étreint pour le consoler de sa douleur. Judith étreint Madame Langenais. Guislaine prend souvent ses filles par le bras, celles-ci l'embrassent, Michelle et elle partagent la même chaise.

Nous retrouvons cet aspect dans *Soifs*, où Mélanie étreint ses fils : elle a envers Augustino un « regard adorateur », ses enfants sont « toujours dehors, auprès de Jenny et de leur mère, trop aimés, peut-être » (SF 145). L'amour maternel que ressent Mélanie envers ses fils est profond et il est mis en valeur le long du texte :

[...] Vincent n'était-il pas le plus *beau*, le plus *attachant* des trois fils de Mélanie, tous les trois de *merveilleux* enfants dont elle était *fière*, pensait-elle, la naissance de Vincent dans de tels *gémissements de douleur*, quand soudain il dormait près d'elle dans le grand lit, car elle l'avait enlevé de son berceau pour le *prendre dans ses bras* et elle écoutait sa respiration, dans le sommeil [...](SF 63)²⁹²

²⁹¹ Laurent, Françoise. *L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*. Montréal, Fides, 1986, p 209-211

²⁹² C'est nous qui soulignons.

Cet extrait montre l'attachement de Mélanie envers ses enfants mais le roman suggère également une certaine distance ou un certain accablement de cette mère vis-à-vis de ses occupations maternelles :

[...] maman a fini son bébé et il est arrivé, vive ma maman, si *bruyant*, Augustino, *quand donc se tairait-il*, Jenny et Sylvie ne pouvaient-elles pas *l'emmener dehors* ou Daniel ne pouvait-il le promener sur la selle de sa bicyclette, ce n'était pas un jour de semaine, Daniel écrivait jusqu'à midi, le deuxième acte de sa pièce n'avait pas encore été écrit *à cause des enfants*, il *s'éternait de ce retard* [...] et Mélanie s'attardait au lit près de son fils, *négligeant ses devoirs*, pensait-elle, Jenny et Sylvie, et cette conférence qu'elle n'avait *pas eu le temps* de rédiger [...] (SF 63)²⁹³

Face à des termes valorisants comme « attachant », merveilleux », « fière », et face à l'action de « prendre [le bébé] dans ses bras », qui soulignent son affection et son admiration envers ses fils, apparaissent des expressions qui mettent davantage en relief la fatigue de Mélanie, et les aspects négatifs de la maternité : « douleur », « bruyant », « quand donc se tairait-il », « emmener dehors », « négligeant ses devoirs ». Il est intéressant d'observer qu'alors que pour d'autres mères, comme Madame Langenais (du *Sourd dans la Ville*), la maternité constituait son « devoir », pour Mélanie (dans *Soifs*) au contraire il s'agit de quelque chose qui est susceptible d'interrompre « ses devoirs », son travail, ses conférences. Le rôle de la femme ne se situe plus au sein de la maternité.

Augustino affirme que sa mère ne pense plus à lui depuis la naissance du nouveau bébé, « mais moi je t'aime toujours autant, disait Jenny » (SF 126). Malgré la présence de Jenny et de Marie-Sylvie, qui agissent comme gouvernantes, Mélanie est chargée d'occupations, comme le montre bien la répétition de « après » :

[...] c'était peu de temps *après* avoir amené Samuel à l'école dans sa camionnette, *après* avoir rangé les balles de tennis et la collation de midi dans son sac à dos, les provisions pour Jenny et Sylvie, les bras chargés de sacs, elle avait pensé avec un *incontrôlable dégoût*, n'était-ce pas la première fois qu'elle

²⁹³ C'est nous qui soulignons.

éprouvait cela *après* la naissance de l'un de ses enfants, *ce dégoût*, au regard chaud sous les longs cils, *l'aimait-elle trop ou pas assez* [...] (SF 63)²⁹⁴

Mélanie défend constamment la maternité et elle témoigne d'un attachement sincère envers ses enfants, mais le doute quant à l'intensité de cet amour et un sentiment de dégoût parcourent ses pensées comme c'était le cas aussi pour de nombreuses mères des romans blaisiens.

La figure de la gouvernante traduit une certaine séparation de la mère et de l'enfant tout en témoignant de la condition sociale aisée de cette famille et de la volonté de Mélanie et de Daniel d'avoir du temps pour leurs propres occupations : « Jenny [...] habillait Augustino pour aller à la maternelle [...] Papa, comme d'habitude avait demandé un peu de silence jusqu'à midi » (SF 146). D'ailleurs, ce roman pose la question de la possibilité de conjuguer travail et maternité : la question du temps se fait essentielle. Daniel, comme Paul, dans le roman précédent, dédie la plupart de son temps à l'écriture. Mélanie est en retard dans la rédaction d'une conférence à cause de la maternité.

Mère est, malgré cet appellatif, le personnage qui déplore le plus la maternité de Mélanie :

[...] pourquoi s'est-elle mariée, a-t-elle eu des enfants, je ne comprends pas, quand nous avons tant besoin de leaders parmi les femmes en Amérique, pourrait-elle désormais aspirer à devenir sénateur, être à la tête d'un parti politique [...] (SF 64)

Les espoirs de Mère quant à la génération de Mélanie, et notamment quant à sa fille, s'effondrent dans le pessimisme lorsqu'elle la voit reproduire le rôle d'épouse et de mère qu'elle-même a connu et qui l'a en grande partie déçue. Les énoncés qui dévoilent son incompréhension et sa désolation face à l'attitude de sa fille sont fréquents dans le roman : « tout semblait annoncer que Mélanie serait un jour au Sénat et soudain, elle n'était que mère » (SF 94). Les espoirs féministes de sa génération se voient confrontés à la réalité de sa fille qui essaye de conjuguer son travail avec l'amour envers ses enfants. Il est intéressant d'observer que dans *Soifs*, à

²⁹⁴ C'est nous qui soulignons.

ses trente ans, Mélanie a déjà trois fils et Mai, sa fille, naîtra dans le volume suivant de la tétralogie. Daniel et Mélanie sont donc caractérisés par une famille nombreuse qu'ils essayent de juxtaposer avec leurs travaux respectifs. Si Guislaine avait laissé ses études pour élever Liliane, Mélanie défend, au contraire la coexistence du travail et de la maternité et contredit en ce sens sa mère pour qui la maternité est un acte privé, exclu du domaine public :

[...] autrefois, les mannequins se retiraient de la vie publique lorsqu'elles attendaient des enfants, qu'était-ce que cet étalage sur les couvertures des magazines, des publications périodiques illustrées de ces corps que déformait la maternité, mais voici que ces jeunes femmes s'exhibaient avec ostentation parfois au septième mois de leur grossesse, leurs mains exposant l'indécence de leurs ventres arrondis, nues ou en bikini, qu'était-ce que cette mode de faire des enfants, de les étaler avant leur naissance, dans ce commerce de l'habillement [...] et pourquoi ces jeunes femmes devraient-elles interrompre leur carrière, avait répliqué Mélanie à sa mère [...] (SF 202)

Valérie Caron a suggère qu'un nouveau concept de la maternité est en train de se creuser dans la littérature québécoise contemporaine :

Depuis une vingtaine d'années, une réflexion sur ce que pourrait être une maternité définie par les femmes s'est amorcée. On prend conscience que, pas plus qu'être mère ne signifie accomplir son destin individuel de femme, la maternité ne se résume à un produit culturel d'une aliénation patriarcale.²⁹⁵

Dans *Soifs*, Mère finit progressivement par accepter la maternité de Mélanie et commence à penser que les exploits dont elle rêvait pour elle sont encore possibles malgré le nombre de ses enfants : «Mère était fière de sa fille [...] il n'était pas trop tard pour que Mélanie se présentât aux élections dans le comté » (SF 220).

La relation entre Mélanie et Mère est mise en valeur dans les pensées de ces deux personnages, ce qui permet au lecteur de contraster leurs points de vue, comme dans les deux romans précédents. Mère incarne pour Mélanie l'élégance, le respect de certaines traditions associées à sa classe, le sérieux. Elle évoque l'«élégance que lui

²⁹⁵ Caron, Valérie, « Le bruit des choses vivantes et Tableaux : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *Voix et Images*, vol. 28, n° 1, (82) 2002, p. 126

avait inculquée Mère [...] Mère, Père, irréductibles, n'attendaient-ils pas de vous un respect farouche de leurs traditions» (SF 63, 64). Pareillement, elle «glissait sur ses hanches osseuses la robe de mousseline blanche qu'eût choisie mère pour elle, car il faudrait plaire à Mère ce soir » (SF 66). Bien qu'elle n'hésite pas à s'opposer aux idées de sa mère, Mélanie cherche l'approbation maternelle. Leur relation se voit ainsi marquée souvent par les jugements de Mère, qui est selon Mélanie «toujours aussi sévère envers sa fille » (SF 161). Mère «approuv[e] la coupe de cheveux qui dégagait le front » de Mélanie (SF 74), mais elle se plaint constamment dans ses pensées du style de la maison de celle-ci, du mauvais goût de la décoration. Comme la grand-mère de *Visions d'Anna*, Mère n'approuve pas non plus l'éducation des enfants de Mélanie : « que se passait-il donc avec l'éducation des enfants de nos jours » (SF 83).

La grand-mère de *Visions d'Anna* se sent oubliée par ses enfants, « ils ne l'aimaient pas assez » (VA 149). Mère ressent ce même oubli. « pour exister entièrement dans la vie, ne faut-il pas se rendre indispensable », pense-t-elle (SF 94). La question de l'utilité, qui apparaissait dans les textes antérieurs revient dans ce roman où Mère ne se sent «pas utile dans la décoration de la spacieuse maison de Daniel et Mélanie » (SF 100). Ce sentiment se voit accru par le geste impatient de sa fille lors de leur conversation :

[...] Mélanie avait eu un mouvement d'impatience envers sa mère, et Mère avait été offensée comme si Mélanie lui eût dit qu'elle cédait au radotage des femmes de son âge, dans les salons, et Mère qui avait toujours instruit Mélanie, des vêtements qu'elle devait porter à la musique de Bach qui ennoblissait l'âme, se demanda si Mélanie la jugeait désormais trop conformiste pour lui plaire. Que Mère fût une compétente directrice de musée dans le Connecticut et une militante engagée comme sa fille ne semblait plus impressionner Mélanie, Mélanie avait élu dans son cœur une tante lointaine, Renata [...] (SF 77)

Il est intéressant de constater que dans ces trois romans certains personnages s'approchent davantage d'une autre figure féminine qui n'est pas leur mère : Lucia dans *Le Sourd dans la Ville* songe à la protection que lui offre Gabrielle Dubois; Michelle, dans *Visions d'Anna*, préférerait que Raymonde soit sa mère; Mélanie

ressent une profonde affection envers sa tante Renata. Même le personnage de Mère semble être plus marqué par sa gouvernante que par sa propre génitrice :

[...] Mère avait toujours voulu être remarquée pour l'intelligence de ses répliques dans la maison familiale où, ne savait-elle pas tout déjà, on songeait à envoyer ses frères étudier à Yale, tandis que, même si elle n'était qu'une fillette, on parlait déjà de son futur mariage, la gouvernante avait eu raison, elle s'excitait encore trop en désirant que Daniel et Mélanie voient en elle cette femme assoiffée de vie, d'expériences, pourvu que ce fût à l'intérieur d'une vie bien réglée où on lui eût permis de dormir plus de cinq heures par nuit, n'eût-il pas fallu que la gouvernante française revînt prouver à Mère qu'elle était une vraie personne, qu'elle prît soin d'elle comme autrefois [...] (SF 119)

Cet extrait témoigne de la nécessité de Mère de ressentir cette affection maternelle, ou tout simplement, de ressentir un amour dont elle a été privée par la disparition soudaine de sa gouvernante, par les infidélités de son mari et finalement par l'attitude de sa fille. « J'ai perdu mon Eurydice, pens[e] Mère » (SF 83) en songeant à Mélanie. Alors que dans le mythe Eurydice est finalement transformée en une ombre qui l'éloigne d'Orphée, Mère sent que sa relation avec sa fille est marquée par une ombre, une ombre constituée par la ressemblance de la fille avec le père, par la naissance de Vincent qui occupe désormais les pensées de Mélanie, et surtout par le manque de communication entre Mère et fille car « Mélanie ne lui disait pas tout au sujet de Vincent, pourquoi l'amour de Mère pour sa fille était-il teinté de cette ombre », se demande-t-elle (SF 157-158).²⁹⁶ Guislaine et Paul cachent à la grand-mère la réalité au sujet de leurs filles tout comme Mélanie évite de parler de ses inquiétudes au sujet de Vincent.

Alors que Mère sent que sa fille s'est éloignée d'elle, Mélanie regrette que l'âge de sa Mère commence à les séparer :

[...] était-ce l'approche de la vieillesse de Mère qui compliquait tout, pensait Mélanie, où était leur douce complicité d'autrefois lorsqu'elles marchaient ensemble, main dans la main, allaient visiter le Louvre, voyageaient ensemble dans les plus belles villes du monde [...] jamais elles ne se séparaient en été,

²⁹⁶ C'est nous qui soulignons.

quand ses frères, eux, étaient envoyés dans des pensions en Suisse ou dans des camps de vacances où ils pratiquaient l'équitation, les sports nautiques [...] (SF 161)

À travers les perspectives de Mère et de Mélanie, le roman insiste sur l'amour qui caractérise leur relation :

[...] Mélanie, sa fille, n'était-elle pas son unique semblable, le seul être, plus que son mari et ses fils, à qui elle aimât se confier, avec qui elle aimât s'exalter dans des discussions littéraires ou politiques, Mélanie stimulait son intelligence [...] (SF 73)

Pareillement, Suzanne, une amie, préfère la compagnie de ses filles à celle de son fils : « c'est qu'elles sont plus intéressantes, dit Suzanne, avec conviction » (SF 208). Mélanie cherche l'approbation maternelle, elle est consciente des qualités de sa génitrice et elle essaye de comprendre ses réactions. Vers la fin du roman, l'union de la mère et de la fille a lieu. Dans cette scène, la figure de Mélanie se fusionne avec celle de la gouvernante de Mère d'autrefois. Le roman met de cette manière en relief l'amour que Mère, qui se sentait abandonnée, perçoit enfin :

[...] Mère crut entendre prononcer son nom, Esther, disait une voix, maman, nous te cherchons, Esther, on eût dit que Mère allait se retourner pour se blottir contre le cœur de la gouvernante française [...] et entendre comme autrefois prononcer avec amour son nom [...] Esther, dit Mélanie, maman, je te cherchais partout, car Mélanie était là debout près de sa mère, sur cette plage de sable blanc, elle me retrouve enfin, pensa Mère, [...] Mère pensa, elle m'aime, Mélanie est ma fille après tout [...] (SF 232)

Si l'amour entre la mère et la fille est possible dans ce roman, comme l'annonçait déjà la fin de *Visions d'Anna*, l'image de l'infanticide parcourt aussi le texte. À la relation entre Anna et sa mère s'opposait celle de Guislaine et de ses filles qui était entourée par le phantasme de l'infanticide, par le motif du canot à la dérive. De manière similaire, à la maternité de Mélanie et à la relation entre ce personnage et sa mère, s'opposent les multiples abandons et assassinats de bébés qui sont mentionnés par Renata. Des enfants sont abandonnés sur une plage; Laura Nadora est condamnée

à la chaise électrique pour avoir tué son bébé appelé Bonbon Sucré. De nombreux assassinats d'enfants sont commis en Chine, en Inde :

[...] il y avait autour des femmes, même lorsqu'elles venaient à peine de naître, ces mystères de leur disparition, en Inde, en Chine, leurs mères les couchaient encore par deux dans ces trous de la terre qui seraient leurs tombeaux, ces mêmes mères les avaient doucement étranglées de boulettes de riz [...] improductives, sans dot, leurs mères les avaient tenues contre elles, comme si elles les eussent allaitées d'un lait assassin [...] (SF 199)

Selon Renata, l'homme est le coupable réel de ces crimes, le « complice » (SF 200), à cause des préjugés d'improductivité qui entourent la femme dans certains pays, ou à cause de son influence nocive. Laura Nadora justifie son acte en accusant un homme de l'avoir entraînée à cette situation :

[...] Bonbon sucré avait été fouetté, battu, jusqu'à la mort, c'est la faute de cet *homme*, s'était-elle écriée, de cet *homme* et de la cocaïne, mais c'est lui qui l'a enterré sur la plage [...] un *homme* l'avait entraînée dans toutes ces ignominies, un homme qui ne voulait pas de son enfant [...] *mais ne savait-on pas qu'elle avait besoin d'aide, son petit garçon de lui pardonner* car elle avait perdu la raison, mais surtout que son fils préservât sa vie, lui qui était mort par accident, pensait-elle, car elle se sentait lâche et effrayée, Bonbon sucré qui suçait toujours un bonbon, on lui offrait des bonbons toute la journée, *n'ayant pas le temps de s'occuper de lui* [...] (SF 188-190)²⁹⁷

Renata défend la cause de Laura et accuse les hommes de l'avoir conduite à cette situation. La rupture syntaxique et la confusion qui est reflétée à travers les paroles de Laura témoignent, non seulement de son origine étrangère, mais aussi et surtout de son agitation, de sa confusion et de son désarroi. Toutefois, Mélanie la condamne:

Laura ne se souvenait plus de lui, était-il enterré sous le sable d'une plage, sous les lagunes de la mer; il avait fui, ne demeurait près d'elle qu'un bon petit garçon, non celui qu'elle n'avait jamais désiré, mais un autre, son seul défaut, il aimait trop les sucreries, *il en était toujours barbouillé* [...] et Mélanie [...]

²⁹⁷ C'est nous qui soulignons.

pensait à Augustino qui aimait aussi le sucre, à Vincent qui dormait paisiblement là-haut, Augustino était son fils, et Bonbon sucré qui n'avait pas même un nom à lui, né pour être exterminé, le fils de Laura, une mère infanticide, *une mère coupable*, pensait Mélanie, aucun viol, dans l'enfance de Laura, aucune blessure n'eût justifié la hideur de son geste [...] (SF 188-190)²⁹⁸

Pour la première fois dans un roman de Blais une mère condamne ouvertement l'infanticide. Le parallélisme qui est établi entre Augustino et Bonbon sucré à travers le sucre et notamment à travers le visage barbouillé, met en relief le sort différent de ces enfants et l'attitude opposée de ces deux mères. Dans ce roman, le seul infanticide que Mélanie accepte ou comprend est celui des mères qui sautent avec leurs enfants dans un ravin pour échapper à la guerre, aux mutineries ou au nuage de feu qui allait tout anéantir :

[...] chacune serrant dans un châle son nourrisson, sur sa poitrine, attendait son tour contre le fond de la ville en flammes, sous un ciel en fumée, pour se précipiter dans un ravin avec son enfant en bas âge [...] comment eussent-elles pu nourrir leurs enfants quand les notables, le haut clergé, comme pendant toute insurrection, toute mutinerie, étaient partis avec leurs biens [...] cette indicible peur que lirait Mélanie dans le regard de ses fils l'eût déjà précipitée à son tour dans le ravin [...] (SF 162-163)

Dans ce roman la différente conception de la femme et de la maternité acquiert un aspect générationnel. Mère aurait désiré que Mélanie privilégie sa carrière professionnelle à la vie familiale et même qu'elle n'eût pas d'enfants; Renata se montre compatissante face à l'infanticide de Laura Nadora : face à ces deux sœurs d'une soixantaine d'années apparaît Mélanie qui à trente ans défend la maternité et qui se montre compatissante envers le bébé tué et non pas envers la mère infanticide.

Selon Lori Saint-Martin, l'émergence de la subjectivité maternelle est un phénomène récent et les textes qui introduisent le point de vue de la mère sont extrêmement rares. La mère apparaît généralement dans les descriptions de la fille comme une victime du patriarcat ou comme un monstre.²⁹⁹ Alors que les romans

²⁹⁸ C'est nous qui soulignons.

²⁹⁹ Saint-Martin, Lori. « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 115-116

antérieurs de Blais privilégiaient cette perspective de l'enfant, ces trois romans présentent à la fois le point de vue de la mère et celui de sa descendance. Ces textes, à travers les monologues narrativisés des figures maternelles nous permettent d'accéder enfin complètement à la subjectivité de la mère.

Bien qu'un nouveau concept de la maternité semble s'amorcer, de nombreux portraits de mères sont encore assimilables à l'image d'une maternité mal vécue, ou ressentie comme une entrave, une obligation. Nous retrouvons encore le type de la mère maltraitante ou infanticide qui apparaissait dans les premiers romans de l'auteure. Toutefois, la possibilité de l'amour maternel apparaît aussi. Une nouvelle problématique se pose: comment combiner le désir d'indépendance et le travail avec la maternité.

D'autre part, les enfants ne se limitent plus à être des personnages accusateurs et ils ne perçoivent plus la mère selon la dialectique victime-menace. Bien qu'ils considèrent parfois la mère comme une présence étouffante, une tentative de compréhension des sentiments de celle-ci apparaît.

Dans les différents romans analysés nous trouvons la thématique de l'abandon, de l'infanticide et de la fuite : Isabelle-Marie et son frère sont chassés de la maison ; Héloïse part au bordel ; Pauline erre dans les rues ; Josée et Monique dans *Un Joualonnais sa Joualonie* ont fui des contextes familiaux marqués par l'abondance des naissances, les cris et une mère alcoolique. Lucia et Berthe s'éloignent de Gloria, mais Anna et Mélanie finissent par revenir vers leurs mères. Selon Mary-Jean Green, c'est le lien qui unit les filles à leurs mères qui permet aux filles de survivre et qui finalement les fait revenir :

Visions d'Anna can be seen as one of the most powerful statements of the positive force of the mother-daughter relationship in modern literature. In Blais's work then, the portrayal of the mother-daughter relationship has come full circle, moving through hostility and rejection of the mother to a reaffirmation of mother-daughter continuity.³⁰⁰

³⁰⁰ Green, Mary-Jean. « The past our mother: Marie-Claire Blais and the Question of women in the Quebec canon ». *op. cit.*, p. 75

Un certain espoir quant aux possibilités de la relation mère-enfant s'observe, notamment à travers l'amour que professent Gloria, Raymonde, ou Mère. Ces derniers romans analysés soulignent cependant l'aliénation qui caractérise encore de nombreux personnages maternels. Ils mettent surtout en valeur le manque de communication profond qui marque les relations entre la mère et ses enfants. Comme le souligne Valérie Caron, un paradoxe continue à caractériser la figure de la mère dans la littérature:

Que les mères soient aimantes, étouffantes, angoissées par la séparation, ou au contraire violentes, cruelles ou indifférentes, elles demeurent souvent mal à l'aise dans le rôle maternel, incapables de communiquer avec leur(s) enfant(s) ou assujetties par les tâches ménagères. Paradoxalement, la dénonciation de l'enfermement des femmes dans leur rôle maternel contribue à maintenir la représentation de la mère comme une fonction ou un stéréotype.³⁰¹

6.2.3. La figure de la fille

La figure de la fille est essentielle pour comprendre l'évolution du personnage féminin qui apparaît dans les romans blaisiens. Malgré l'importance de la mère, dans les premiers romans de Marie-Claire Blais les filles occupent une place plus significative dans la narration. Isabelle-Marie, Héroïse et Pauline sont toutes les trois caractérisées par un déchirement intérieur profond, issu de l'opposition entre leurs désirs et la réalité sociale qui les entoure. Le rôle de ces personnages est défini dès leur naissance par leur condition de femme. Pourtant, leur attitude défie ce rôle qui est attendu d'elles et met en évidence leur volonté de changement.

Isabelle-Marie est caractérisée par son astuce qui contraste considérablement avec l'idiotie de son frère Patrice. Avidée d'amour, elle ne trouve autour d'elle que du mépris, provoqué par la difformité de son propre corps. Dans le monde où elle habite, la femme doit être une 'poupée', belle et soumise. Or, Isabelle est laide et indomptable. La narration présente les actions de ce personnage sans les condamner

³⁰¹ Valérie Caron, « Le bruit des choses vivantes et Tableaux : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 130

ouvertement. Comme le souligne très justement Béatrice Slama, *La Belle Bête* adopte très souvent le point de vue d'Isabelle-Marie mais l'inscrit « dans une énonciation ambiguë, ambivalente qui la met à distance, l'accuse mais aussi l'excuse, lui donne la parole ». ³⁰²

L'attitude hostile des personnages envers elle pousse Isabelle à un état de jalousie et de haine qui glisse vers la folie. Son caractère rusé devient criminel et se fait de plus en plus dangereux au long de l'œuvre : elle défigure son frère, brûle les champs et la maison maternelle, et assassine sa mère qui meurt dans le feu. Sa violence, croissante, devient une réponse aux injustices auxquelles elle se voit soumise à cause de sa physionomie. Si elle se révolte contre les injustices qui l'entourent, Isabelle-Marie a cependant intériorisé le jugement de Louise et elle méprise à son tour la laideur de sa propre fille. Au lieu de rejeter l'image de la beauté féminine que lui a inculquée sa mère, elle tente de s'adapter à cet idéal en épousant un homme aveugle capable d'imaginer la beauté qu'Isabelle lui décrit. Ce personnage féminin est incapable de créer une nouvelle image de soi, comme l'a également remarqué Béatrice Slama. ³⁰³ Selon Mary-Jean Green, c'est en se suicidant qu'Isabelle-Marie tente de briser la chaîne de reflets et de répétitions qui marquent l'identité féminine :

Since a relationship of reflection and repetition is the only one she sees as possible between mothers and daughters, Isabelle-Marie can only attempt, by the murder of her mother and her own suicide, to smash the maternal images. These acts might have the effect of leaving her daughter free to develop a self of her own, although Blais's conclusion to the novel suggests little reason for optimism. ³⁰⁴

À travers le personnage d'Isabelle-Marie, le narrateur souligne les préjugés physiques de la société et montre jusqu'à quel point ils conditionnent la vie de l'individu, et notamment de la femme.

Face à cela, dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* la narration évoque surtout les préjugés intellectuels qui minimisent le genre féminin. En effet, les préjugés, dans

³⁰² Slama, Béatrice. « *La Belle Bête* ou la double scène », *op. cit.*, p. 220

³⁰³ *Ibid.*, p. 215

³⁰⁴ Green, Mary Jean. « Redefining the Maternal: Women's Relationships in the Fiction of Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 126 -127

ce deuxième roman, ne sont pas marqués par l'esthétique mais par l'opinion défavorable de la société quant à l'intellection féminine. Alors que dans *La Belle Bête* les frères s'opposent surtout par leurs caractéristiques physiques (bien que l'idiotie de Patrice et l'astuce d'Isabelle soient également évoquées), dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, Héroïse possède les mêmes aptitudes intellectuelles que son frère. Il est intéressant de constater les similitudes et les différences existant entre Jean Le Maigre et sa sœur. D'ailleurs, « il y a un mystère Héroïse, poursuivait donc Jean Le Maigre, comme il y a un mystère Jean Le Maigre » (SVE 50). Frère et sœur sont visionnaires : Jean Le Maigre prédit ce qui arrivera plus tard au Septième et à Héroïse, tout comme cette fille voit dans ses rêves son futur au bordel.

Ces deux personnages sont un peu à l'écart du reste de la famille : Héroïse s'enferme dans sa chambre, et Jean Le Maigre, qui ne peut travailler à cause de sa maladie, « disparaît [...] derrière son livre » (SVE 17). Ce n'est qu'à travers les cris de Grand-Mère Antoinette qu'ils apparaissent dans le récit : « Jean Le Maigre, tu tousses trop ! Où étais-tu encore ? Tu lisais sous la table ? » (SVE 16); « Héroïse, dit Grand-Mère Antoinette [...] descends, Héroïse ! » (SVE 33). D'autre part, tous les deux se rapprochent en un premier moment de la religion. Pour Jean Le Maigre, cette piété se transforme vite en un simple jeu, car il commence à être entouré d'autres discours, plus intellectuels.

M. le Curé cherche à instruire ce personnage. Cet homme avait déjà prédit l'intelligence de Jean Le Maigre à sa naissance : « Les oreilles sont longues, il sera intelligent. Très intelligent » (SVE 65). C'est pour cela qu'il tente de développer les capacités intellectuelles de cet enfant. Il lui prête des livres, et c'est ainsi que Jean Le Maigre s'instruit, accompagné parfois du Septième : « Enfermés dans les latrines, ils lisaient toute la bibliothèque du curé » (SVE 30). Plus tard, ce personnage religieux l'emmène au noviciat et pendant le chemin ils discutent ensemble et boivent de la bière.

Cette situation est très différente à celle d'Héroïse, bien que, M. le Curé ait aussi remarqué les aptitudes de celle-ci. Dans ce monde patriarcal, ce personnage ne pouvait aspirer qu'à réaliser des tâches féminines :

Héroïse, a dit M. le Curé, elle aussi avait des dons. Je ne sais pas ce qu'elle en a fait. A six ans elle pouvait broder (malheureusement nous n'avions pas de fil

dans la maison). Mlle l'Institutrice a dit qu'elle avait du talent pour le dessin. Elle dessinait tout le jour sur le tableau de l'école (SVE 130).

Alors que son frère reçoit une éducation, et a du papier et des crayons pour écrire, ce personnage n'a aucune possibilité de développer son talent dans cette direction. Ironiquement, elle ne peut pas non plus le diriger vers l'activité féminine de broder à cause du manque de fil.

Force est de constater que la tâche de l'enseignement, dans cette œuvre, semble pourtant réservée aux femmes. Ceci est mis en valeur à travers les personnages de Mlle Lorgnette et de Mme Casimir. Ce travail était d'ailleurs habituel parmi les femmes célibataires. Cependant, l'ignorance visible de ces deux personnages met en question la formation de ces institutrices et la qualité de l'instruction que reçoivent les enfants. Sachant plus de choses que sa propre maîtresse, Jean Le Maigre, s'est éduqué principalement à travers les livres que lui prêtait M. le Curé. Or, ce dernier ne semble pas avoir offert la possibilité à Héloïse de développer le talent qu'il a remarqué en elle. Lorsqu'elle entre au couvent, ce n'est pas non plus un monde de culture qu'elle perçoit, mais surtout un univers qui foment sa sensualité. Ainsi, alors que Jean Le Maigre, peut écrire son autobiographie, Héloïse, sans instruction, doit demeurer en silence, comme l'a également montré Dominique Bourque.³⁰⁵

Néanmoins, nous pourrions lire les différentes réactions d'Héloïse comme un refus constant des valeurs établies. Elle rejette le travail destiné aux filles de la ferme : «Quand tout le monde trayait les vaches autour d'elle, Héloïse, à genoux dans le foin, méditait » (SVE 35). Le destin du mariage, qui caractérise aussi ses sœurs, est l'option qu'elle devrait choisir si elle reste à la maison. Cette possibilité est perçue avec peu d'optimisme :

Que connaissaient-elles des hommes, sinon ces amoureux du dimanche qui venaient timidement les demander en mariage, pieds nus dans leurs épaisses chaussures, encore vêtus de leur quotidienne salopette bleue à bretelles et de la blanche chemise de coton ouverte sur la poitrine ? Chaperonnées par leurs frères aînés qui les observaient derrière le journal, et le rideau bleu qui s'élevait de

³⁰⁵ Bourque, Dominique. « Héloïse ou la Voix du Silence dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* ». *op. cit.*, p. 329-345

leurs rangs de pipes, elles n'avaient rien à espérer auprès de ces boutonneux jeunes gens qui les fréquentaient sans même oser les regarder (SVE 127-128).

D'ailleurs, l'anonymat des petites filles qui sont nommées uniquement « les grandes A » reproduit celui de la mère et met en évidence le destin qui les attend. Encore une fois, le reflet, la répétition, qu'avait soulignés Mary-Jean Green, caractérisent la relation entre les mères et les filles.³⁰⁶ La comparaison d'Héloïse avec sa mère souligne davantage le futur dramatique qui l'attend si elle reproduit ce destin :

Les épaules basses, le regard vaguement accablé, elle pouvait ressembler à sa mère, ne fût-ce qu'un instant, lorsqu'elle se tourna vers l'enfant et le prit dans ses bras pour le dépouiller de ses langes humides. Avec sa mère, elle semblait soudain partager une rude tendresse au bord du dégoût. (SVE 113)

Le clergé impose à la femme l'alternative mariage ou entrée au couvent. Face à cette destinée, Héloïse choisit d'entrer en religion, encouragée par sa grand-mère. Grand-Mère Antoinette est un personnage ambivalent qui affirme son indifférence, son mépris envers les enfants mais qui n'hésite pas à les bercer ou à les défendre du père. Elle essaye d'aider Héloïse mais en conservant des préjugés quant à la sexualité et le corps de la femme, elle est incapable de montrer à sa petite fille la nouvelle vie que celle-ci recherche. Pour donner libre cours à sa sexualité et pour rompre avec la chaîne de miroirs et de répétitions générationnelles, Héloïse doit rompre avec le monde de sa grand-mère et de sa mère, comme l'a également observé Mary-Jean Green.³⁰⁷

Dans le couvent, Héloïse se laisse submerger par un sensualisme profond, qui culmine en la masturbation. Les règles strictes du couvent interdisent pourtant toute sensualité ou sexualité, ce qui est souligné dans les rêves de la jeune fille, à travers l'image de la perte des cheveux :

³⁰⁶ Green, Mary Jean. « Redefining the Maternal: Women's Relationships in the Fiction of Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 128

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 129

L'âme d'Héloïse avait été mise à nu, non seulement son âme, mais son corps (n'avait-on pas *coupé ses cheveux* devant tout le monde, *rasé sa tête* ? Elle touchait sa nuque raide, son crâne dépouillé...) et ses passions les plus silencieuses, ses amours les plus contenues, l'avaient reniée d'une manière dégradante. (SVE 112)³⁰⁸

Rejetée du couvent par son comportement, elle trouve alors refuge dans sa chambre, isolée, où elle peut exercer ses plaisirs sexuels librement. Le plaisir apparaît comme une valeur qui lui permet, symboliquement, de s'opposer aux règles patriarcales. Cependant, son rejet de l'ordre établi devient plus visible lorsqu'elle décide, par elle-même, de joindre l'auberge de prostitution. Alors que sa grand-mère l'avait encouragée à entrer au couvent, la décision de travailler à cet endroit lui revient à elle seule.

Au bordel, dont la nature même est en opposition avec les mœurs sociales, ce personnage semble acquérir une certaine supériorité. Non seulement elle gagne de l'argent, mais en plus elle commence à réaliser une grande quantité de travail écrit, ce qui est souligné plusieurs fois dans le texte : « Héloïse avait une correspondance régulière avec les marchands de la ville, les médecins, les notaires – et les étudiants » (SVE 135); « Héloïse écrivait presque quotidiennement à sa grand-mère » (SVE 137) ; « Héloïse rêvait, la plume en l'air, le front pensif » (SVE 138). Alors qu'au couvent les lettres qu'elle écrivait avaient dû être « ridiculement secrètes » (SVE 111), au bordel, elle peut tout de même envoyer ses écrits à des personnages de différentes conditions sociales. Ainsi, à travers ce travail, et son rejet des normes établies, elle réussit à obtenir la liberté dont elle a besoin pour écrire, bien que ses lettres soient souvent rédigées sous la tutelle de Mme Octavie.

Tout comme au couvent elle était soumise à la mère Supérieure, au bordel, elle est soumise à cet autre personnage. Pourtant, Héloïse désobéit parfois ses ordres en donnant de la nourriture aux clients et elle ose même donner des conseils à la patronne : « Mme Octavie devrait jeûner elle aussi, faire pénitence comme Mère Supérieure » (SVE 137).

L'arrivée d'Héloïse au bordel pourrait être interprétée comme une défaite, dans la mesure où elle continue à être soumise à quelqu'un d'autre et ne réussit pas à

³⁰⁸ C'est nous qui soulignons.

atteindre une expression purement individuelle. Elle constituerait en ce sens une figure tragique, incapable de se libérer des discours oppressifs qui l'entourent, comme l'a bien souligné Dominique Bourque :

Prédéfinie par l'Autre – la voix narrative, le discours social, la culture – Héloïse passe successivement de la parole non entendue, durant l'enfance, à l'écriture non lue, au couvent, avant d'entrer dans un silence masqué, au bordel. Et parce qu'elle côtoie sans cesse la voix parodique de Jean Le Maigre et celle de la narratrice anonyme qui emmêle allègrement le discours religieux et laïc, l'iconographie sublime et perverse, cette voix étouffée revêt une véritable dimension tragique.³⁰⁹

D'ailleurs, Héloïse reproduit d'une certaine manière le destin souffrant de sa mère. Le père violait le corps « trop... fa... ti...gué » de la mère qui se plaint et le supplie d'arrêter (SVE 127). Le corps d'Héloïse, qui a pourtant consenti à avoir ces rapports sexuels, se voit marqué par la même souffrance :

Ah ! Comme elle avait mal aux dents [...] Et sans se soucier d'elle, M. le Notaire conduisait ses équipages, emprisonnait la bouche de la jeune fille de ses lèvres mousseuses de tabac et de sueur, et glissait une main indiscreète sous les plis fragiles de l'aisselle (la jeune fille se plaignait si doucement que le vieillard ne l'entendait pas. (SVE 151)

Malgré cela, Héloïse, par ses décisions successives, incarne un certain refus du destin traditionnel de la femme, un refus qui se matérialise dans ses tentatives de rédaction. Le rejet de ce personnage d'un univers littéraire uniquement masculin est mis en valeur, symboliquement, par ses jeux avec Jean Le Maigre, l'écrivain : « Héloïse m'enterrait jusqu'au cou dans la neige. C'est ainsi que j'ai commencé à tousser et à déguerpir » (SVE 66). Elle cherche à ensevelir cette tradition éminemment masculine. Ses rédactions représentent un premier pas vers la liberté, une liberté qui sera revendiquée davantage par les héroïnes postérieures de Marie-Claire Blais, notamment Pauline Archange, qui abandonnera également le couvent et commencera à écrire.

³⁰⁹ Bourque, Dominique. « Héloïse ou la Voix du Silence dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* ». *op. cit.*, p. 344.

D'ailleurs, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, Pauline est le personnage principal, qui raconte à la première personne, sa propre histoire. Contrairement à Isabelle, dans *La Belle Bête*, Pauline ne présente pas un complexe d'Electre marqué : elle s'éloigne de ses deux parents à la fois, tout en présentant au lecteur leurs traits positifs et négatifs. Alors que sa mère, Mme Archange adopte une position de résignation face aux structures patriarcales de la société, Pauline s'endurcit. Elle est déterminée à éviter de répéter la vie de sa mère. Elle se referme sur elle-même et adopte une attitude de révolte, de résistance face à l'hostilité du monde. La soumission n'est pas la seule chose qu'elle refuse, mais aussi le destin féminin de la procréation. Son aversion envers la maternité est suggérée par le dégoût qu'elle ressent envers son frère Jeannot, un dégoût qui se voit reflété dans les descriptions de celui-ci :

A quelques pouces de mon lit, mon frère cadet entrecoupait mes pensées de son animal soupir de bébé, la bouche grande ouverte dans les lueurs de la lune qui tombaient des rideaux immobiles, ses rares cheveux humectés par une sueur de sommeil qu'il m'arrivait de toucher du doigt pour éprouver en moi quelque *durable répugnance* [...], [sur le mur, il y avait] un calendrier où riait de satisfaction un bébé chauve, sans dents, le nez écrasé comme un pruneau sec, une sorte d'être barbare comme mon frère Jeannot dont *je fuyais la présence en me tournant sur le côté*. (MPA 27)³¹⁰

La reproduction des êtres humains est même perçue par Pauline comme un « malheur » (MPA 16). Lorsqu'elle doit remplacer sa mère et prendre soin de son frère, elle l'oublie « des heures entières sur les marches de l'escalier » (MPA 88).

Alors que la maison, la sphère du privé, est le domaine réservé aux femmes, Pauline essaye de passer la plupart de son temps à l'extérieur, dans la rue. Dès son plus jeune âge, elle cherche à fuir cet univers sombre où la misère, la mort et le mépris sont omniprésents. Elle court « sans but sur les trottoirs muets », déambule le long des rues (MPA 28). Ces promenades lui permettent de fuir pendant des heures

³¹⁰ C'est nous qui soulignons.

son milieu familial et scolaire. Pour Pauline, ces fugues constituent des événements initiatiques qui lui offrent l'illusion de la liberté.³¹¹

Cependant, Pauline ne s'oppose pas simplement à l'autorité de l'homme sur la femme, mais surtout à l'autorité des parents sur l'enfant. Les impératifs, les tutoiements, les reproches utilisés par ces adultes établissent la relation de pouvoir qui existe entre eux et leur descendance. Pour Pauline, la famille n'est qu'un lieu d'autorité et d'humiliation, où les enfants sont de simples possessions. Elle constitue pour la narratrice une prison, qui entrave la liberté et l'épanouissement de l'enfant. Les termes utilisés dans la description de la famille sont d'ailleurs extrêmement négatifs :

Mais en grandissant on prenait conscience que ces *étrangers* étaient toujours là, que l'on avait *le devoir* de vivre dans leur maison, participer aux difficultés de leurs existences et rêver silencieusement de son évasion. Le jour viendrait où l'on échapperait à leur *jalousie surveillance*. Mais en attendant, ce *tribunal fermé* que représentait la famille, groupant autour d'elle les oncles, les cousins, tous ces personnages *avares et cruels*, débonnaires ou distraits, que les échanges familiaux ramènent souvent autour de la même *table de calomnie*, tous ces gens disaient de moi en cœur que je n'étais pas comme les autres, que décidément 'la Pauline, eh ben, elle n'a pas de cœur'. (MPA 17)³¹²

Cette image familiale que présente la narratrice dès les premières pages du roman est très significative. Elle signale non seulement les opinions de Pauline, mais aussi sa distance et sa méfiance par rapport à ses parents et à sa famille plus lointaine. Cette description initiale sera cependant complétée ou nuancée dans le texte par l'évocation plus concrète des grand-parents, des oncles, et des cousins.

D'ailleurs, les personnages de ce roman ne sont pas caractérisés d'une manière manichéiste, et beaucoup d'entre eux présentent une douceur et une gentillesse évidente. Malgré cela, l'opinion de Pauline envers le monde adulte est claire, et les parents sont, selon elle, « comme des insectes avides » (MPA 16). La narratrice

³¹¹ Selon Michel Tournier, « Pour l'adolescente, l'initiation ne peut être qu'une fugue permanente » (Tournier, Michel. *Le Coq de Bruyère*, Gallimard. Paris, 1978, p. 340.). Cette réflexion et la relation entre la notion de fugue et l'initiation est étudiée par Penrod, Lynn Kettler dans « Hélène Cixous : Lectures Initiatiques, Lectures Centrifuges », dans Johnson Dominique (ed.). *Du Féminin*. Québec. Le Griffon d'Argile, 1992, p. 86-92.

³¹² C'est nous qui soulignons.

affirme qu'elle ne ressent aucun amour envers les membres de sa famille. Ce ne sera que pour ses amies, qu'elle témoignera une affection sincère.

L'expression dure de son visage et même de ses sentiments permet à Pauline de se protéger face à la violence extérieure, physique et morale. C'est pour cela qu'elle compare son cœur à une « porte d'acier contre laquelle [elle] pleurai[t] pendant qu'ils frappaient des coups maladroits au dehors » (MPA 18). En se durcissant, elle évite d'être totalement vulnérable à la cruauté des autres. Elle est cependant capable de témoigner de l'amitié et de l'amour pour les enfants qui sont opprimés, comme elle, ou pour ceux qui, comme le docteur Léonard, apportent un air de renouveau dans la société archaïque où elle vit.

Pauline veut se libérer de l'ignorance et des préjugés qui l'entourent. Son désir d'indépendance la pousse à se révolter contre les adultes, qui ne comprennent pas son attitude et considèrent ce personnage comme un monstre sans cœur. À travers sa révolte intérieure elle essaye non seulement d'affronter les hostilités du monde, mais aussi d'apaiser sa propre souffrance. Ce personnage poursuit sa lutte contre la réalité hostile qui l'entoure, et refuse tout type de soumission. D'ailleurs, le prénom de Pauline est extrêmement significatif. Il rappelle le nom de Saint Paul, qui avait affirmé la nécessité de la soumission de la femme à son mari. Pauline, la variante féminine de ce nom, deviendra une voix capable de contester ce discours et de dénoncer, par ses écrits, les injustices qui pèsent sur la femme.

Dans *Le Sourd dans la Ville* et *Visions d'Anna*, la présence de personnages féminins jeunes est aussi significative. À travers les études et l'indifférence envers sa famille, Berthe cherche à fuir le milieu pauvre et sanglant de son enfance. « l'indifférence est notre seul salut », affirme-t-elle (SV 99). Pourtant, elle ne réussit pas à maintenir cette attitude détachée, et elle pense constamment à Mike et à sa sœur Lucia. La figure du chat qui la poursuit devient en ce sens un symbole de cette réalité fragile, qu'elle feint d'ignorer, mais qu'elle ne peut s'empêcher de voir. Lucia, quant à elle, choisit une vie d'errance afin de ne pas répéter la vie de sa mère, qu'elle a déjà commencé à expérimenter en s'initiant dans la prostitution.

Pour certains personnages, comme Héloïse ou Lucia, caractérisés par un contexte social pauvre, la prostitution semble encore être la seule issue. Ainsi, Vénus, dans *Soifs*, trouve dans la prostitution une manière de s'opposer au racisme et à la misère

qu'on connus ses parents. Ce ne sera que plus tard dans la tétralogie qu'elle essayera de se réaliser et de sauver son frère emprisonné en commençant des études de droit, notamment dans *Naissance de Rebecca à l'Ère des Tourments* (2008).

Comme Pauline Archange et comme Berthe, Anna, essaye de se forger une certaine liberté en creusant la distance qui la sépare des autres :

[...] ils, étaient ces autres qui la laissaient errer ainsi, sans but, sans raison, parfois, ils lui souriaient avec humour, l'effleuraient de leur dérisoire affection, puis ils revenaient à eux-mêmes, à leurs préoccupations d'adultes, ne lui demandant plus ce qu'elle ressentait et pensait, il y avait longtemps déjà qu'ils n'osaient plus rien lui demander, car dans leur découragement, ils avaient peut-être décidé eux aussi qu'elle était entièrement libre, qu'elle ne leur appartenait pas [...] ni beau, ni froid, rien de palpable, elle était libre et son corps libre de toute attache tenait près d'elle comme une ligne droite [...] (VA 9-10)

Michelle par contre, recherche un amour authentique que les autres lui nient. Même Anna s'éloigne d'elle et Michelle reste isolée jusqu'à la fin du roman où finalement un certain rapprochement entre mère et fille a lieu. Sa sœur, Liliane est la seule qui tente d'échapper à cet isolement, en aidant Michelle, mais aussi en témoignant d'une préoccupation et d'un amour sincères envers les autres et envers la condition féminine :

[...] il fallait nager vers le large, *les guider tous vers l'émerveillement de ses découvertes*, pourquoi eût-elle douté de sa force, puisque tout ce qu'elle désirait, pour elle, pour eux tous, c'était *le bonheur*, le bonheur permanent, indestructible, *la dignité de chacun, de chacune*, que de révélations la vie lui avait faites, si tôt, *la sensualité de l'amour, de l'amitié*, cette sensuelle vénération ne l'éprouvait-elle pas pour sa mère, lorsqu'elle l'embrassait tous les matins, avant de partir, posant ses lèvres sur *cette ride douloureuse*, sous les beaux cheveux de son front, « *j'espère que tu changeras avec le temps* », et Liliane pensait, même si Guislaine répète cette phrase, tous les jours, moi, Liliane, je ne changerai pas [...] (VA 198-199)³¹³

³¹³ C'est nous qui soulignons.

Liliane veut donc guider les autres vers le bonheur et la dignité, à travers l'amour. Cette affection qu'elle prône se perçoit dans l'acte d'embrasser Guislaine sur la ride du front, la marque que cette mère conserve de ses préoccupations maternelles. La phrase «j'espère que tu changeras un jour », par sa position dans le texte permet une double interprétation : c'est en effet la phrase que répète Guislaine à sa fille, en espérant qu'elle abandonnera son homosexualité un jour ; c'est aussi un souhait susceptible d'être émis par Liliane, qui est l'instance focalisatrice de cet extrait. Le changement de l'attitude de la mère est de cette manière encouragé par Liliane, tout comme Judith encourageait les actes de charité de Mme Langenais. Le modèle dont témoignent ces filles n'est plus celui de la répétition de la vie de la mère ou celui de l'isolement, mais au contraire celui de la compassion et de l'amour.

6.3. De nouvelles structures de sociabilité : une maternité autre

Les romans de Marie-Claire Blais mettent en évidence la désintégration progressive de la famille traditionnelle, que ce soit dans le cadre marital ou dans celui des relations enfants-parents. La 'famille' est souvent remplacée par d'autres structures de sociabilité au sein desquelles les personnages peuvent s'épanouir davantage et trouver un certain bonheur. Ces romans suggèrent la possibilité d'un amour 'familial' autre, qui se situerait au sein de l'amitié et de valeurs humanitaires fondamentales.

6.3.1 L'amitié

Face à la distance et à la froideur que Pauline Archange manifeste vis-à-vis de ses parents, apparaît l'affection sincère qu'elle ressent envers des amies comme Séraphine Lehout ou Louissette Denis. Sa relation avec elles constitue une renaissance, une source de liberté :

Dans une indépendance farouche nous écartions *les liens du sang pour renaître à notre façon* d'un rêve intime, *naissance spiritualisée* où les parents, cette fois, ne joueraient plus aucun rôle, laissant à nos nombreux désirs une existence à remplir, un *paysage désert* à habiter. (MPA 17)³¹⁴

L'amitié et l'amour qui existe entre ces personnages, devient pour eux un lien plus fort que la parenté. Cette amitié leur permet de fuir l'autorité familiale, et d'affirmer, sans entraves, leurs désirs et leur personnalité. Leur union se réalise symboliquement dans un monde nouveau, vide, un « paysage désert », où ces enfants peuvent inventer leurs propres normes. Cette renaissance se veut donc aussi création d'un univers

³¹⁴ C'est nous qui soulignons.

autre, susceptible de leur donner une identité nouvelle. Le rapprochement de ces personnages constitue un espoir pour l'univers féminin : pour la première fois dans l'œuvre de Blais, des femmes s'unissent au lieu de se détruire. Si le lien mère-fille ne réussit pas encore à vaincre le silence entre femmes, une intersubjectivité nouvelle apparaît à travers ces relations amicales.

La première amie de Pauline, Séraphine représente l'innocence de l'enfance et la bonté. La douceur de son caractère rend plus cruel son sort d'enfant meurtri. Cet aspect est mis en valeur par la narratrice, qui compare Séraphine avec les saintes : « plus victime que nos petites saintes sur les images » (MPA 12). Les larmes caractérisent constamment cette enfant de cinq ans, humiliée en classe, punie à la maison. Sa recherche d'affection auprès de Pauline apparaît comme sa seule protection, et elle lui apporte une sorte d'évasion par rapport au monde cruel qui l'entoure. C'est ainsi que Séraphine « s'arrêtait à chaque pas pour être embrassée, demandant qu'on l'aime toujours, plus que le ciel, plus que la terre, éternellement » (MPA 15).

L'affection profonde que témoigne cette enfant envers Pauline est partagée par celle-ci au début du roman. Cependant, au fur et à mesure que Pauline fait la connaissance d'autres personnages, son amour envers Séraphine se fait moins visible. La juxtaposition des scènes qui évoquent la diminution de l'amour ressenti par la protagoniste et la mort de cette enfant, souligne la perte symbolique de la protection que cette affection supposait pour Séraphine (MPA 38). Cette stratégie narrative met aussi en valeur la culpabilité profonde que ressentira la protagoniste pendant le reste de l'œuvre, en se souvenant de cet épisode tragique et de sa distanciation face à son amie.

Lorsqu'elle fait la connaissance de Louissette Denis, une nouvelle étape de la vie de Pauline commence. Louissette n'est plus un être que Pauline doit protéger, et dont la soif d'affection devient une nécessité constante. Au contraire, cette fille qui a perdu sa vraie mère et qui hait sa marâtre, apparaît comme une complice, un être révolté, qui cherche à défier la société :

J'avais aimé en Séraphine une enfant : j'aimais en Louissette une sœur plus vive que moi, et si je n'avais pu soustraire Séraphine aux injustices et à la cruauté, je

pouvais déchirer maintenant avec Louissette qui était toute prête pour le combat, ce voile d'une autorité que je n'aimais pas. (MPA 56)

Alors que Séraphine lui offrait la possibilité de l'évasion à travers son affection sincère, Louissette lui présente des moyens de révolte, d'insoumission. De nombreux termes de violence et d'action sont associés, le long du roman, à cette fille, pour laquelle Pauline ressent une admiration sincère. Les différentes répliques de Louissette mettent en relief son opposition et sa haine envers les adultes qui l'entourent. Cependant, ces deux amies seront aussi séparées, par l'envoi de Pauline au pensionnat et par la maladie de Louissette, qui oblige celle-ci à partir. La perte de cette amie plonge Pauline à nouveau dans une réalité cruelle, où même les êtres les plus forts sont anéantis.

Anna et Michelle, dans *Visions d'Anna*, rappellent le couple Pauline-Séraphine qui suggérait la force et la distance vs. la vulnérabilité et le besoin d'autrui : « Michelle avait besoin des autres, Anna les fuyait, n'aimant pas la gravitation de ces présences physiques qui n'étaient jamais assez discrètes » (VA 68); Séraphine avait un « manteau trop large » (MPA 11), « un bouton manquait [...] qu'elle avait remplacé par une épingle sans élégance » (MPA 24), elle était caractérisée par « son petit bras froid sous son chandail trop court » (MPA 26). Michelle est « minuscule dans son manteau trop grand » (VA 22) ; elle est « éparse sous ses cheveux, dans son chandail, avec ses chaussettes d'hiver » (VA 104) et Raymonde a « cousu un bouton à son chandail » (VA 108). Séraphine était fréquemment caractérisée par ses larmes. Michelle est fréquemment associée à l'image des larmes sèches, d'une douleur toute intérieure qui comme le cri de Mike est devenue impossible d'extérioriser :

[...] il lui semblait entendre le cri désespéré de Michelle, soudain seule, à la dérive, sur le canot, ou ici, assise en face d'elle, ce cœur, cette poitrine de Michelle éclataient peut-être, mais elle ne sanglotait pas, ne pleurait pas, elle pleurait des larmes sèches [...] (VA 153-154)

La scène dans laquelle Pauline et Séraphine sont jugées trop jeunes pour voir des revues pornographiques trouve son parallèle dans la scène où le patron de la taverne grecque interdit à Anna et à Michelle de boire à cause de leur jeune âge. Tandis que

Pauline errait dans les rues, l'errance d'Anna se fait à un niveau international, dans un ailleurs dont Pauline ne pouvait que rêver. La relation entre les deux amies se répond dans les deux textes : Pauline se sépare de Séraphine, qui cherchait avidement son affection; Anna quitte Michelle qui l'admire et qui lui fait confiance. Contrairement à Séraphine, Michelle ne meurt pas bien que la pensée du suicide hante ce personnage.

Anna revient à la maison et sort enfin de sa chambre, tout comme Pauline qui dans le premier volume de la trilogie décide finalement de descendre de sa chambre pour rejoindre les autres personnages. Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, la relation mère-fille ne réussit jamais à briser complètement le mur qui les sépare, bien que Pauline à la dernière page témoigne d'une volonté de modifier sa relation avec sa mère : « je pensais que le temps était venu, pour moi, de n'être plus silencieuse avec ma mère » (MPA 121). *Visions d'Anna* culmine dans une étreinte d'Anna et de Raymonde. Les nombreux parallèles qui caractérisent ces deux romans mettent en évidence une volonté de l'auteure de présenter des faits similaires appartenant à des époques différentes (les années 60 et 80) afin de souligner les changements qui se sont produits au sein de la famille et de la société mais aussi les valeurs qui se maintiennent.

Contrairement à ce qui se passe dans *Manuscrits de Pauline Archange*, l'amitié ne constitue plus le seul cadre où le sujet puisse témoigner une affection sincère. Autrement dit, la relation mère-enfant, notamment celle qui caractérise Anna et Raymonde, cherche à reproduire une relation d'amitié : « Anna serait l'amie, la sœur de Raymonde » (VA 145). La relation maternelle traditionnelle se transforme de cette manière en une relation amicale, fraternelle, qui cherche notamment la complicité et l'amour et non plus des schèmes de reflets et de répétitions.

D'autre part, les romans de Marie-Claire Blais réutilisent les stéréotypes associés à la femme et à la maternité afin de les réinvestir d'un sens nouveau. L'affection et la chaleur maternelle deviennent alors non pas des caractéristiques associées à la relation mère-enfant, mais à l'attitude du personnage féminin face au monde qui l'entoure. Le concept de maternité devient alors un synonyme de la compassion et de la solidarité.

6.3.2. Maternité et compassion

L'image et la définition traditionnelles de la femme qui ont été imposées par l'autorité cléricale et politique sont marquées par deux modèles, associés à la figure de la Vierge :

La société québécoise traditionnelle, ultramontaine et misogyne, valorise, de la femme, deux modèles, enracinés tous deux dans la figure de la Vierge : la religieuse consacrée à Dieu ou la mère d'une famille nombreuse, qui accepte avec joie la mission sacrée de garder le Québec catholique et français. L'image de la femme laïque découle naturellement de l'idéalisation de la Vierge en tant que mère non sexuée : sa pureté, son absence de corps et de sensualité seront évoquées avec nostalgie, mais aussi, de façon plus terre-à-terre, on admirera sa propreté, son économie, son acceptation joyeuse de la pauvreté dans laquelle elle vit.³¹⁵

Toute la littérature cléricale et du terroir renvoie à l'image de la Vierge, qui est transposée au plan quotidien à travers la figure de la femme soumise, de la mère idéale, au foyer. Comme le souligne Lori Saint Martin, toute prise de parole de la femme qui soit centrée sur les femmes ne peut passer sans qu'il y ait une référence à cette image, pour la perpétuer ou la contester.³¹⁶ La conception de la femme a longtemps été considérée à travers les images de la Vierge ou de la mère, et de la prostituée. Dans les romans de Marie-Claire Blais, ces figures se mélangent et se juxtaposent dans des personnages qui incarnent ces différentes valeurs à la fois.

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, Héloïse représente à la fois, la vierge et la prostituée, les deux aspects qui ont défini l'univers féminin traditionnellement. Ces deux versants sont recueillis en un seul personnage, qui met donc en question cette conception stéréotypée et limitée de la femme. Au bordel, Héloïse offre un amour charnel aux clients, mais aussi une affection nourricière tout en insistant sur l'importance de la spiritualité et des prières. Kirsty Bell interprète la dévotion religieuse puis l'extase sexuelle d'Héloïse comme des manières de combler un

³¹⁵ Saint-Martin, Lori. « Malaise et Révolte des femmes dans la littérature Québécoise depuis 1945 ». Thèse doctorale. Les Cahiers de recherche du GREMF, cahier 28, Bibliothèque nationale du Québec, 1989, p. 4

³¹⁶ *Ibid.*, p. 5

manque psychologique ou émotif.³¹⁷ Dans ses clients, Héroïse retrouve ce même manque affectif:

[...] elle voyait en l'homme qui piétinait sa jeunesse, sans égard pour la misère de son corps et la solitude de son désir, l'enfant, le gros enfant des premiers appétits, suspendu à son sein [...] (SVE 151)

Comme le souligne Mary Jean Green, c'est seulement à l'auberge de prostitution que le désir frustré d'affection maternelle peut enfin être comblé, à travers la relation qui s'établit entre prostituée et client.³¹⁸

L'amour maternel et sexuel se confondent. Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, les personnages, réunis dans la pension Jeanne Mance, deviennent d'une certaine manière une famille, sous la tutelle de la propriétaire, La Mère Fontaine. Celle-ci apparaît comme une figure maternelle, qui se préoccupe des habitants de sa pension. Elle leur prépare des sandwiches, repasse leur linge, les oblige à manger. Elle donne des conseils à Ti-Pit en lui parlant « comme la meilleure des mères » (JJ 25). Elle s'inquiète au sujet de Mimi, qu'elle considère comme un fils :

Vous savez que je l'adore comme mon fils, ce petit ; l'instinct maternel, Monsieur Ti-Pit, vous savez ce que c'est, c'est ardent comme le feu de la passion. Quand Mademoiselle Mimi se mariera, je serai à ces noces, la dentelle de sa robe à la main. Vous ne trouvez pas, Monsieur Ti-Pit, que Mademoiselle Mimi fréquente un peu n'importe qui [...] c'est inquiétant pour une mère. (JJ 31)

Ce rôle maternel à travers lequel ce personnage cherche à se définir, est pourtant mis en question par ses désirs sexuels envers Ti-Pit et envers tous les hommes en général. Ceux-ci frôlent l'inceste. La Mère Fontaine se plaint de ses draps, qui sont trop propres : « personne n'y vient jamais, même pas vous, Monsieur Ti-Pit », dit-elle (JJ 32). L'image de ses ongles sur les vêtements de Ti-Pit évoquent aussi cette ambivalence du personnage : « sa main aux ongles pointus dans l'entrebâillure de ma

³¹⁷ Bell, Kirsty. « Portraits d'Héroïse dans l'édition illustrée d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* », dans Janine Ricouart & Roseanna Dufault (ed.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais. op. cit.* p. 57.

³¹⁸ Green, Mary Jean. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 23.

chemise » (JJ 38) ; « les ongles pris dans la flye de mon pantalon, celui qu'elle avait à main » (JJ 25) ; « j'aime repasser mes hommes de près » (JJ 24).

On pourrait associer dans ce roman ce personnage à celui de Laurence, qui travaillait dans « le Pressing Fort Propre » (le jeu linguistique qui se cache derrière cette expression est évident). La description de Laurence est, cependant, beaucoup plus positive que celle de la Mère Fontaine, et insiste davantage sur la compassion de celle-ci envers les prisonniers. L'image du repassage et du lavage du linge est réutilisée pour caractériser ce personnage qui, comme la Mère Fontaine, oscille entre la maternité et le plaisir sexuel :

[...] y avait que Laurence qui était comme une mère pour les apprentis de potence, elle nous coupait la captivité avec des paquets de linge qui sentaient encore l'savon, y avait qu'elle pour dire : « T'en sortiras, p'tit gars... » quand elle nous voyait brouter dans not'pâturage, y a les chums qui disaient que Laurence pensait à la coucherie à la câlinerie surtout quand on retournerait à la cité des vivants mais y voyaient pas qui c'était la Laurence à part le baisage qui était qu'un détail, vu que pour moé c'était ma bonté et ma saveur sur la terre, cette femme-là ! (JJ 195)

Ce personnage, qui a un amant italien, offre aux prisonniers un amour physique et spirituel. En cela, elle annonce le personnage de Gloria dans *Le Sourd dans la Ville*, qui a d'ailleurs eu comme époux un serveur italien, et qui n'hésite pas à donner son corps et son amour aux criminels.

L'inquiétude de Gloria pour son fils malade l'associe à la Vierge, à la mère des douleurs. Elle est souvent comparée à la Madone de Munch. Gloria est une mère pour ses enfants mais aussi pour tous ceux qui entrent dans le bar en quête d'amour et de chaleur humaine. En ce sens, elle se transforme en une mère de l'humanité, «elle qui donnait le biberon à tous les hommes » (SV 18).

Les bars sont d'ailleurs des endroits propices pour l'apparition de cette solidarité. Dans *Une Liaison Parisienne*, Mathieu Lelièvre trouve du confort et une affection sincère au sein du café « Aux Heures Enfuies » et notamment à travers le personnage de Mireille, la patronne. Celle-ci s'occupe de ses clients comme une mère : elle donne des cadeaux à Mme Lol, l'oblige à manger de la soupe. Dans ce cas, la sexualité est remplacée par des conversations entre Mireille et le jeune québécois et

par une relation d'amitié sincère. Pareillement, c'est dans le bar Underground, que toute une communauté de femmes lesbiennes savoure des relations d'amour et d'amitié profondes.

Manuscrits de Pauline Archange présentait pour la première fois dans les romans de Blais les relations d'amitié et d'affection qui caractérisent des personnages féminins. *Les Nuits de L'Underground*, reprend et développe cette thématique en présentant une multiplicité de femmes qui se rencontrent. Les relations d'amour et d'amitié entre ces figures romanesques lesbiennes, sont basées sur le modèle d'une maternité symbolique, définie par le narrateur à travers une sculpture de Rodin qui représente une mère étreignant sa fille mourante:

Cette œuvre de Rodin pouvait impressionner Geneviève pour d'autres raisons, aussi, pensait-elle : ne figurait-elle pas, comme Lali auprès de ses mourantes, les diverses expressions d'une maternité morale qu'elle avait souvent eu l'occasion d'observer entre femmes ? [...] Cette mère de Rodin, malgré son visage imprécis dont ne ressortaient que les traits forts du nez et de la bouche, affrontait l'avenir sans le voir, elle aussi avait peur de la mort mais ne l'eût jamais avoué car elle devait survivre pour d'autres à tous les tourments.³¹⁹

Lali, qui dévoue sa vie à soigner les autres, transmet à la protagoniste des valeurs d'amour et de solidarité qui vont au-delà de leur relation amoureuse. Plus tard, Geneviève actualise ces valeurs en aidant une femme plus âgée avec laquelle elle maintient une relation. Nous retrouvons ce type d'amour nourricier dans *Le Sourd dans la Ville*, à travers les personnages de Judith et de Florence. Si dans *Le Sourd dans la Ville*, Gloria offre de l'amour charnel à ses clients, Judith essaye d'apporter aux personnages qu'elle rencontre du confort moral : elle essaye de sauver Florence et réussit à retarder le suicide de celle-ci.

Visions d'Anna, présente également ce concept de maternité en tant qu'amour du prochain, comme l'a également observé Mary-Jean Green :

Blais seems to be condemning not men themselves, but a masculine stereotype, shaping the lives of individuals and society as a whole, which cuts men off from the maternal caring qualities displayed by women. Blais's 1982 novel, *Visions*

³¹⁹ Blais, Marie-Claire. *Les Nuits de l'Underground. op. cit.*, p. 52-53.

d'Anna, continues to develop her concept of maternal caring as a force capable of opposing the destructive tendencies of the modern world. And here, for the first time in Blais's work, the strength of motherly, daughterly, sisterly and lesbian relationships seems able to regenerate even the entity which had been the target of Blais's early satire - the family.³²⁰

Guislain est médecin (comme l'étaient également Mlle Léonard dans *Manuscrits de Pauline Archange* et Lali dans *Les Nuits de l'Underground*), Raymonde est criminologue : leurs travaux consistent à aider les autres. Ainsi, *Visions d'Anna* présente les possibilités de la relation mère-fille, des relations fraternelles, des rapports lesbiens, et de la solidarité. Les romans de Marie-Claire Blais tentent de construire un nouvel ordre social basé sur des valeurs nourricières de compassion et de chaleur humaine qui seules peuvent combattre la violence de l'univers contemporain. Comme l'a également observé Green, Blais récupère les qualités traditionnellement associées à la maternité et les associe à l'inquiétude que certains personnages ressentent face au destin du monde. Leur souci s'oppose à la violence et à l'indifférence de l'homme.

En effet, les romans de Blais évoquent surtout un système social marqué par une domination masculine qui contrôle et viole. Si l'autorité et la cruauté masculine s'exerçait dans les premiers romans dans le cadre familial, dans les romans contemporains, elle se manifeste à un niveau international, à travers des institutions comme la prison, l'État, l'armée. Anna parle d'une « terreur masculine, omniprésente » (VA 23). Le privé et le public, le social, deviennent désormais inséparables dans les romans. Les attributs traditionnellement associés à la femme sont revendiqués au nom d'une maternité autre capable de diffuser les valeurs de compassion, de solidarité et de chaleur humaine au sein des grands conflits du monde. C'est cette posture que Renata, avocate dans *Soifs*, ou Mélanie, revendiquent au nom d'une société plus juste et humaine.

³²⁰ Green, Mary Jean. « Redefining the Maternal: Women's Relationships in the Fiction of Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 134.

7. IDENTITÉ ET MULTICULTURALITÉ

Selon Hans-Jürgen Lüsebrink, « le rapport dialectique entre identité collective et perception de l'Autre représente une des composantes essentielles du discours littéraire et culturel » contemporain.³²¹ Dans les romans québécois des années soixante, notamment ceux du mouvement Parti Prix, la figure de l'étranger est associée à celle du colonisateur. L'identité oscille donc, selon Simon Harel, entre la haine de soi et la haine de l'Autre.³²² Dans les textes de Marie-Claire Blais de cette époque, l'oscillation identitaire dont parle Harel est présente mais elle n'est pas provoquée (directement) par une question coloniale, mais par l'obscurantisme, les préjugés et les traditions qui empêchent l'épanouissement individuel. L'Autre est alors incarné par les institutions de l'ordre, la famille, l'Église, l'État.

D'autre part, les romans de Blais nous introduisent progressivement dans le cadre de la ville. Jean-Yves Tadié a bien montré l'importance qu'acquiert le milieu urbain dans la littérature occidentale du XX^{ème} siècle.³²³ Au Québec, l'aliénation urbaine est un thème central de l'imaginaire et, comme l'affirme Pierre Nepveu, elle se manifeste à Montréal selon deux modalités: le passage d'un cadre naturel à un cadre urbain, qui se vit comme « dénature » ; le clivage linguistique qui fait de Montréal l'espace « des deux solitudes canadiennes, puis de la non-identité québécoise ».³²⁴ Ces aspects sont clairement identifiables dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, qui montre l'aliénation de toute une communauté francophone, pauvre, arrivée en ville en espérant trouver un futur meilleur.

Rosemary Chapman a remarqué que la caractérisation de l'espace dans la littérature québécoise est marquée par le rêve de possession, l'oppression, et le désir

³²¹ Lüsebrink, Hans-Jürgen. « La perception de l'autre : jalons pour une critique littéraire interculturelle », *Tangence*, n° 51 (mai), p 51

³²² Harel, Simon. *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Le Préambule, 1989, p. 147.

³²³ Tadié, Jean-Yves. *Le roman au XX^{ème} siècle*. Paris, Belfond, 1990

³²⁴ Pierre Nepveu, *Lecture des Lieux*. Montréal, Boréal, 2004, p. 55

de mobilité.³²⁵ Dans les romans de Blais des différentes époques l'oppression spatiale est une constante. Le désir de mobilité est aussi très présent, notamment à partir de *Manuscrits de Pauline Archange*, et il devient essentiel dans les textes de la troisième période qui nous montrent les déplacements internationaux de différents personnages.

L'évolution de l'œuvre blaisienne témoigne d'un éclatement spatial évident. Le cadre familial, puis le quartier, sont remplacés progressivement par une société ouverte sur un espace international et marquée par les déplacements des personnages. Cette évolution reflète celle du Québec lui-même. La société fermée des années précédant la Révolution Tranquille a été transformée, peu à peu, par les réformes économiques et sociales, par les mouvements migratoires et par une ouverture sur le monde qui a modifié considérablement le panorama culturel. Désormais la question identitaire doit prendre en considération des notions comme la pluralité linguistique et culturelle, le métissage. L'antagonisme des identités francophone et anglophone existe toujours, mais il ne peut plus ignorer la réalité d'une multiculturalité qui fait du Québec, et notamment de Montréal un véritable carrefour culturel. Comme le souligne Janet Paterson, il y a deux étapes dans la représentation littéraire de l'Autre dans la littérature québécoise :

La première, qui s'étend jusqu'à la fin des années 1970, insiste sur un système binaire opposant le Nous et l'Autre. Dans la deuxième, qui commence à partir des années 1980, la mise en discours de l'altérité est plus complexe étant donnée l'intervention de concepts comme le métissage ou l'hétérogénéité : « l'Autre et le même deviennent multiples, hybrides, pluriels et souvent indéterminés.³²⁶

Si *Un Joualonnais sa Joualonie* évoque l'opposition entre l'identité francophone et anglophone, ce roman fait preuve, avant la lettre, d'une originalité et d'une richesse exemplaires en insistant sur la notion de pluralité. Il souligne la fracture réelle et l'hétérogénéité qui caractérisent la société québécoise des années soixante-dix.

Dans ce contexte, le concept d'étranger devient lui-même problématique, comme le montre bien Sherry Simon :

³²⁵ Chapman, Rosemary. *Siting the Quebec Novel: the Representation of Space in Francophone Writing in Quebec*. Bern, Peter Lang, 2000, p. 271-272.

³²⁶ M. Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le Roman Québécois. op. cit.*, p. 107-108

Because of its history of internal division, Montreal cannot generate the clearcut distinction between *expatrié* and *impatrié*, between foreign and native. As such, the translational texture of Montreal life encourages forms of expression which suspend resolution.³²⁷

Alors qu'*Un Joualonnais sa Joualonie* et *Une Liaison Parisienne* explorent la question de l'identité québécoise et du choc entre différentes cultures, les romans postérieurs se dégagent de cette problématique. *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna*, *Soifs*, présentent surtout la situation apocalyptique dans laquelle se trouve la planète entière. La brutalité du passé et du présent, les crimes contre l'humanité, la menace nucléaire et écologique, suggèrent la proximité de la fin du monde. Seules l'action solidaire et l'écriture seront capables de soulager, d'une certaine manière, les personnages.

³²⁷ Simon, Sherry. *Translating Montreal : Episodes in the life of a divided city*. Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 128

7.1. L'obscurantisme social

7.1.1 De la campagne à la ville

Les romans de Marie-Claire Blais écrits dans les années 60 dénoncent l'obscurantisme québécois des années précédant la Révolution Tranquille. Ces textes mettent en évidence la violence, l'analphabétisme et l'omniprésence de l'Église qui caractérisent l'univers où habitent les personnages.

La Belle Bête et *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* privilégient un cadre rural anonyme qui ne peut être associé dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* au Québec que par des images comme la neige ou le froid. L'histoire de *La Belle Bête* se déroule dans un espace et un temps indéterminés. Les champs, la forêt, le lac, sont les endroits qui entourent la maison natale. Cet espace extérieur, jamais décrit mais uniquement évoqué, renvoie le lecteur aux milieux naturels et intemporels des contes de son enfance. Les personnages semblent isolés dans cette vaste étendue qui renforce l'importance des conflits familiaux au sein de l'action. Seuls certains indices comme le train, l'asile, la ferme voisine, suggèrent l'existence d'un monde extérieur à l'univers familial. Pareillement, seuls le train et la modernisation des installations agricoles impliquent une certaine contemporanéité.

La terre, dans ce roman, est encore une terre nourricière. Pour Louise, cet espace représente ses richesses, ses possessions. Cette famille vie de manière aisée, comme le montrent les professeurs que Louise engage pour Patrice. Les jardins et la forêt sont des endroits où les personnages se promènent, courent, vivent leurs amours. Ce sont des espaces idylliques de joie et de détente.

Lucien Goldmann a fait une lecture politique de *La Belle Bête*. Selon ce critique, la rivalité entre la mère et la fille, qui est au centre de ce roman, reflète le conflit entre la société québécoise traditionnelle, mourante, et une nouvelle génération qui manifeste une volonté de changement mais qui est encore incapable de mener à bout

son propos.³²⁸ Béatrice Slama a mis en relation les conflits des personnages et l'opposition entre ville et campagne, fréquente dans la tradition littéraire québécoise : Louise et Lanz représenteraient la ville qui menace la vie de la terre, de la campagne, incarnée par Isabelle-Marie, Patrice et Michaël.³²⁹ Si ces lectures sociologiques sont possibles, *La Belle Bête* demeure, surtout, un roman centré sur les attitudes et les réactions des personnages au sein des relations familiales et les références à la situation du Québec précédant la Révolution Tranquille sont minimales.

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, par contre, Marie-Claire Blais présente un univers obscur, agité par la maladie, la pauvreté, la violence et la mort. Vincent Nadeau a bien montré la récurrence avec laquelle les images de la noirceur apparaissent dans le roman. Les vêtements, les lieux, les éléments religieux sont teintés de noir, une couleur qui selon Nadeau assure la cohérence interne du roman et qui revient notamment à « des points névralgiques du déroulement romanesque (présentation de Grand-Mère Antoinette, départ de Jean Le Maigre, premières manifestations de Théodule, séance mystique d'Héloïse, obsèques de Jean Le Maigre) ». ³³⁰ L'école, la maison natale (et dans celle-ci les chambres, la cave, les murs) sont marquées par l'obscurité et par des couleurs noires ou grises. L'action du roman elle-même est fréquemment située à la tombée de la nuit.

La rudesse du climat vient s'ajouter à la misère qui entoure les personnages. La famille, nombreuse, est marquée par l'ignorance, la religion et le deuil. Elle semble emprisonnée dans un univers clos, qui conditionne irrémédiablement la vie des personnages. L'année pendant laquelle se déroule le roman n'est pas précisée. Pourtant, on pourrait considérer qu'il s'agit du temps de la Deuxième Guerre Mondiale, car l'électricité commence à être installée à certains endroits (le bordel où travaille Héloïse a un téléphone, et de l'électricité, alors que dans sa maison natale on utilise encore la lampe à l'huile). Grand-Mère Antoinette affirme qu'il y a une guerre, mais ne donne pas plus de précisions : « une saison dure pour tout le monde, la guerre, la faim » (SVE 8).

³²⁸ Goldmann, Lucien. *Structures Mentales et Création culturelle*, Paris, Éditions Anthropos, 1970, p. 401-414.

³²⁹ Slama, Béatrice. « *La Belle Bête* ou la double scène », *op. cit.*, p. 216

³³⁰ Nadeau, Vincent. *Marie-Claire Blais: le noir et le tendre, étude d'Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, suivie d'une bibliographie critique. *op. cit.*, p. 13-16

Le roman cherche à conserver l'intemporalité et, bien que l'histoire puisse être située dans le Québec des années quarante, l'imprécision spatiale est également maintenue. Aucun élément du texte ne permet de situer exactement l'endroit où se déroule l'action. Le Québec n'est jamais mentionné, et encore moins une région concrète. Les indices comme le froid hivernal ou l'immensité de l'espace, si caractéristiques de la littérature canadienne et de l'espace canadien, ne sont pourtant pas suffisants pour préciser la situation spatiale de l'œuvre.

Une volonté d'universalisation s'impose donc, et transforme le monde et les personnages évoqués en une représentation de tous les espaces et de toute la condition humaine. Le manque d'indices spatiaux provoque aussi une fermeture de ce monde sur lui-même. Les directions sont confondues: « l'est, l'ouest, le sud... Il convient de savoir un peu où ils sont. Je ne l'ai jamais su, dit M. le Curé, et j'ai les cheveux blancs » (SVE 75). Les leçons de géographie que donne ce religieux deviennent donc peu fiables, et son ignorance souligne le manque de coordonnées et d'orientation qui caractérisent les personnages de cet univers romanesque. L'espace devient simplement celui qu'ils voient ou celui dont ils rêvent. Il n'y a pas d'ailleurs: les personnages sont attrapés dans l'univers qui les entoure.

De nombreuses images, souvent associées au milieu rural qui nous est dépeint, viennent créer l'atmosphère sombre et angoissante, et cette profonde sensation d'oppression, qui caractérisent l'univers présenté. Le symbolisme de l'espace prend une importance essentielle dans l'œuvre. Le temps semble être suspendu pour ces figures romanesques lassées du monde qui les entoure. Tout un champ lexical se référant à la quotidienneté, et la lenteur du passage du temps se développe au long de l'œuvre, et suggère l'ennui profond qui caractérise les personnages.

La relation étroite qui existe entre cet espace extérieur et les figures romanesques est marquée par le travail constant que les plus âgés réalisent dans les champs. Toutefois, cet espace immense qui devrait les nourrir est la source directe de leur misère, ce qui est souligné par l'adverbe d'intensité, qui marque le caractère improductif de celui-ci: « ses champs déjà *si* stériles » (SVE 70).³³¹ Ce n'est donc pas une Terre maternelle, productive et protectrice. Bien au contraire, il s'agit d'un endroit où la faim et la mort sont très présentes. La neige couvre l'espace extérieur à

³³¹ C'est nous qui soulignons.

la maison, et réduit l'univers à une couche blanche, similaire à un linceul. C'est dans cet espace que sont enterrés les nombreux enfants morts chaque année. C'est aussi dans cet endroit naturel que s'est suicidé Léopold, « pendu, à la branche d'un arbre solitaire » (SVE 69).

Ce milieu est aussi associé à la rudesse du climat, qui est « brûlant » en été et « rigoureux » en hiver (SVE 31). D'ailleurs le champ lexical du froid et de la chaleur sont extrêmement présents dans l'œuvre. La neige teint les champs et les arbres d'une couleur blanche, similaire à celle du ciel. L'image de « la chute livide de l'aube » (SVE 152) évoque la présence d'un ciel pâle, qui connote clairement la mort (et qui rappelle la pâleur constante de certains personnages). Cette omniprésence du blanc renforce la sensation de froideur et rend cet univers sans couleurs plus inquiétant et oppressif. La disparition du soleil rougeâtre rappelle le coucher de celui-ci, qui prendrait une nouvelle signification, devenant le reflet de la destinée humaine: la mort du soleil, derrière la colline, symboliserait la fin inéluctable des personnages. Ce sera d'ailleurs sur une colline que Jean Le Maigre sera enterré. Toutefois, l'image de l'« aube » est encore plus inquiétante car c'est la naissance du soleil qui provoque ce ciel cadavérique. L'être humain, dès sa naissance, est donc destiné à mourir, et porte en lui-même cette inévitable fin. Ceci annonce déjà la mort probable d'Emmanuel.

L'aube et le coucher du soleil, la naissance et la disparition, sont donc des parties d'un tout sinistre, d'un cosmos sombre où la vie même implique la présence de la mort. Cette relation si forte entre les deux conditions est soulignée par l'enchaînement successif d'enfants qui naissent et qui meurent: Pivoine, décédé, est remplacé par Jean-Le-Maigre, qui vient de naître. De même, ce dernier sera substitué par Emmanuel. Les éléments naturels qui les entourent deviennent donc des symboles qui rappellent sans cesse aux personnages l'irréversible fin de leurs vies.

L'histoire se déroule pendant une saison extrêmement rude, l'hiver, dernière saison de l'année, qui coïncide avec les derniers moments de la vie de Jean Le Maigre. À la fin de l'œuvre, l'arrivée du printemps annonce un renouveau possible, et l'éventuelle réalisation des rêves de chaleur et de bien-être dont parlait l'enfant. Cette nouvelle saison caractérisée par la germination, par la vie, représente un espoir pour cette famille, et met en valeur la circularité de la vie : la mort est suivie par

d'autres naissances, et celles-ci à leur tour retrouveront la mort, tout comme le printemps succède à l'hiver, qui reviendra pourtant quelque mois après.

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, un séjour de Pauline à la campagne, chez ses oncles et cousins, sert de prétexte à l'auteure pour introduire le monde rural. Le voyage cauchemardesque situe la maison de ses cousins dans une immensité vague, dans un endroit perdu au milieu des montagnes :

On arrivait le soir, par une petite route où s'achevait le monde. On sentait que la ligne du ciel ne pouvait plus continuer au-delà des montagnes. D'éternelles routes de sable, si semblables les unes aux autres que longtemps, la nuit venue, on tournait en rond dans le paysage captif, se disant : 'Saint-Onge-du-Délire est peut-être ici, ou peut-être là...mais ne rencontrant toujours que la même clôture, au bord de la route, les mêmes moutons de l'autre côté, la même croix au bout du village, longtemps ces routes torturées, ces chemins de poussières tremblaient au bord du souvenir, comme quelque chose d'inachevé et de gênant. (MPA 45)³³²

L'utilisation des pluriels et des énumérations souligne l'amplitude de ce territoire qui semble pourtant fermé sur lui-même. L'aspect clos, « captif », du paysage dans lequel la voiture tourne en rond met en valeur l'oppression de l'être humain, et l'impossibilité de la protagoniste d'échapper aux valeurs du passé. La perte de repères spatiaux est évidente lors de ce voyage, et les personnages semblent perdus face à un paysage qui les domine. Dans l'immensité du territoire, seule une « imperceptible lumière rouge au carreau de la porte » permet de distinguer cette demeure perdue au milieu de la campagne (MPA 45). La couleur rouge qui indique la présence de cette maison annonce déjà la violence et le sang que le père de Jacob y répand.

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, la ville apparaît toutefois comme le cadre principal du texte. Marie-Claire Blais présente un univers urbain sombre, rempli de violence et de misère. Aucune précision temporelle ou spatiale ne vient définir l'endroit ou le moment où se situe l'action. La présence de voitures et de l'électricité situe pourtant l'histoire vers la moitié du XX^{ème} siècle, et fait de la ville un endroit plus moderne. La maison campagnarde, par contre, est illuminée par « une lampe à

³³² C'est nous qui soulignons.

pétrole » (MPA 45) et les personnages utilisent fréquemment le cheval comme moyen de transport (MPA 51).

Le nom de la ville où habitent les personnages n'est jamais indiqué. Seulement le nom de la rue et du quartier voisin sont évoqués : « ruelle de la Belle-Vue » ; « Saint-Thomas-des Rois ». Le village rural où vivent les cousins de Pauline est aussi nommé : « Saint-Onge-du-Délire ». Ces termes, inventés, reprennent pourtant une pratique toponymique habituelle au Québec. Ils soulignent l'importance que la religion a dans cette société, où même la manière de nommer l'espace est dédiée à des Saints. L'ironie présente dans ces noms est aussi évidente : Belle-Vue est un « passage squelettique habité par des poubelles et des rats » (MPA 19), et Saint-Onge-du-Délire désigne, par l'apparition du terme « délire », un endroit d'accès difficile où les personnages semblent « perdus, damnés » (MPA 48) et finissent, comme Jacob, par sombrer dans la folie.

L'espace urbain n'est pas décrit exhaustivement dans cette œuvre. Sa présence est toujours mise en relation avec les personnages qui y habitent, afin de souligner leurs réactions ou sentiments. Plus que décrit, cet espace est suggéré. La ville, et surtout le quartier ouvrier où habite Pauline, est caractérisée par la pauvreté. La saleté domine dans ces rues « noircie[s] de poussière » (MPA 28), couvertes de « souillures » (MPA 15), et où l'air est également « souillé » (MPA 43).

Dès les premières pages du texte, la nature est accablante. Le froid, la « rigueur des vents » (MPA10), et la neige caractérisent cet espace urbain. Le brouillard rend cette atmosphère plus oppressive encore, et provoque une perte des repères :

Dans le brouillard des routes, les voitures s'égarent, jetant autour d'elles des regards éblouissants mais aveugles [...] La neige tombe. Séraphine Lehout ne reconnaît plus sa rue ni sa maison. (MPA 11)

C'est d'ailleurs cette brume qui provoque la mort de Séraphine, broyée par un « autobus aveugle » (MPA 38). L'espace naturel apparaît aussi dans ce roman comme mystérieux, et fantasmagorique :

[...] le soleil couchant dessine des choses étranges sur les murs polis par un doigt de gel [...] Enlacées contre le mur, nous regardions le silence s'étendre autour de

nous : la patinoire avait une âme immense qui dormait sur le dos, les bras en croix. Un arbre, solitaire, ouvrait vers le ciel une bouche fantôme dont la plainte ne s'échappait pas. Si les branches s'agitaient trop, nous partions, sentant en nous un vif tremblement...Le cri des tramways traversant la ville nous apaisait. (MPA 13)

Pourtant, cette nature souvent hostile est parfois utilisée par ces filles comme protection envers l'être humain lui-même : Pauline et Séraphine jouent avec la neige et construisent des forteresses. La neige devient alors « complice » de leurs jeux et les abrite de la violence extérieure, personnifiée dans la figure de leur professeur, Mère Sainte- Scholastique (MPA 13). La violence et la « guerre » (MPA 13) sont des réalités très présentes chez les enfants, qui essayent, en vain, de se protéger dans des forteresses de neige.

La présence de différentes saisons permet de contraster l'espoir annoncé dans le roman précédent : la fin de l'hiver n'indique pas la fin de la misère. En été, les maladies s'aggravent : l'air est « souillé » et on en sent « l'aride pression, dans sa poitrine, jusqu'à l'arrivée de l'automne » (MPA 43). Tout comme la neige servait de protection et d'élément de jeu pour les enfants en hiver, l'été a parfois certaines caractéristiques agréables :

Certains jours d'été, si somptueux dans la couleur du ciel, la qualité de l'air, nous revêtaient, comme d'un manteau de chaleur, d'une nonchalance exquise, d'une blanche béatitude dans laquelle il semblait impossible, interdit même de penser à quelqu'un d'autre qu'à soi. (MPA 40)

La ville, caractérisée par ses maisons et ses trottoirs contient peu d'espaces naturels paisibles. Pauline est introduite dans la Compagnie des Mireillettes, une société de scoutisme qui va camper l'été. La protagoniste imagine le paysage qui l'entourera lors de ces occasions, et celui-ci s'oppose notablement à « la cave poussiéreuse » où elles se réunissent chaque semaine. Cette Compagnie lui permet de prendre conscience de l'existence d'endroits plus lointains. Cet espace extérieur, considéré étranger, est symbolisé par la capitaine des Mireillettes, Lady Baron, au nom et au langage anglais. Elle apparaît comme une figure supérieure, par la position qu'elle occupe dans le rang des Mireillettes, et par les poèmes et hommages qu'elle

reçoit des enfants. Ce personnage ne comprend pas la langue que les autres parlent et s'exprime uniquement en anglais. Les enfants ont l'impression qu'elle vient de très loin, ce qui est mis en valeur par la répétition de l'adverbe d'intensité :

Ah ! Nous sommes à vous, faites de nous ce que vous voudrez, vous avez un *si* beau costume, de *si* jolies bottes de cuir, et votre nom ne se prononce pas exactement comme le nôtre, vous venez de si loin, nous voulons partir avec vous sur votre bateau. (MPA 63)³³³

Cet adverbe est d'ailleurs répété afin de mettre en valeur la supériorité et le prestige de ce personnage aux yeux des petites filles. Lady Baron constitue la seule allusion de l'auteure à la situation politique du Québec, un Québec soumis à l'anglais dominant.

7.1.2 Inégalités sociales et violence

Une critique sociale dénonce les différences économiques qui existent entre les personnages. Le père de Pauline travaille sans arrêt à l'usine, mais il est tout de même pauvre, et se plaint de l'égoïsme de son patron : « L'patron a trois autos, quatre maisons, mais y a pas assez d'argent pour chauffer l'usine... » (MPA 68). Pareillement, les jouets que fabrique le grand-père de la protagoniste sont uniquement faits pour être vendus « à bas prix à ces parents d'enfants riches, avarés comme des pauvres » (MPA 34). La quantité de biens matériels que possèdent ces personnages contraste notablement avec la situation des familles plus proches à Pauline.

À ces injustices sociales s'ajoute aussi la tyrannie des différentes institutions de l'ordre, notamment la famille, l'école et l'église. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, les différentes institutions sociales sont représentées notamment par la présence de Monsieur le Curé, Monsieur le Notaire Laruche, et les institutrices Mlle Lorgnette et la veuve Casimir. Le curé et le notaire sont caractérisés respectivement

³³³ C'est nous qui soulignons.

par les plaisirs de la table et les plaisirs de la chair. Le curé est un bon mangeur et buveur de bière. Le notaire, qui sent mauvais et qui n'hésite pas à cracher par terre, fréquente le bordel où travaille Héloïse. Les institutrices, quant à elles, sont marquées par l'ignorance (Jean Le Maigre doit aider Mlle à épeler les mots, Mme Casimir a des difficultés à conjuguer les verbes). Ces personnages, et les institutions qu'ils représentent sont parodiés dans le texte. Toutefois, le roman présente aussi un aspect plus noir et cruel de la société. Les divers lieux de pouvoir que les protagonistes d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et de *Manuscrits de Pauline Archange* traversent sont marqués par un caractère autoritaire et une répression qui entrave l'épanouissement des personnages. L'incompréhension des adultes, les punitions, la brutalité, le manque de liberté caractérisent l'univers de ces romans.

La répression sociale et familiale se voit incarnée dans les espaces clos qui emprisonnent les personnages. Dans *La Belle Bête*, l'asile où est emmené Patrice par sa mère est décrit comme un « morne refuge blanc » situé « derrière un échafaudage de grilles » (BB 147). Dans cet endroit, Patrice n'est plus qu'un chiffre : « Il marchait parmi les autres. A cette heure, tous allaient ensemble se laver les mains, vêtus de gris, des chiffres aux poignets » (BB 149). Le caractère pernicieux de cet espace sera repris dans *Manuscrits de Pauline Archange*, à travers l'évocation de l'asile où est enfermé Jacob, qui déshumanise progressivement cet enfant :

Je revoyais ce captif à la nuque rasée qui venait vers nous dans un vêtement gris semblable à une poche qu'on aurait liée d'une corde autour de sa taille. Jacob n'avait plus de nom. Son numéro se perdait dans la foule (MPA 69).

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, le « Foyer des enfants perdus », appelé aussi « maison de correction », apparaît comme un lieu brutal, dont la violence est personnifiée dans la figure du directeur. Sans lumière, sans nourriture, et menacés par une brutalité constante, les enfants ne peuvent que devenir des « sauvages » (SVE 91), qui imitent la même violence qu'ils voient, ne serait-ce que pour se défendre. Dans cet espace, les personnages n'ont pas d'échappatoire possible. Cet aspect est souligné par les images du « verrou » qui ferme la porte de leur « cellule » (SVE 86), des « barreaux du lit » (SVE 90), des « grilles aux fenêtres » (SVE 89). Même les lettres que Jean Le Maigre envoie à sa Grand-Mère

sont déchirées par le Directeur, ce qui élimine toute possibilité de communication avec l'extérieur.

De manière similaire, le noviciat est un lieu dont la férocité est personnifiée dans la figure du Frère Théodule, qui viole et assassine les enfants, des «jeunes âmes qu'[il précipite] dans la vie éternelle, à un âge précoce » (SVE 62). Il s'agit d'un endroit où Jean Le Maigre est également emprisonné, se voyant « cloué à son lit par l'ordre du docteur et la complice sollicitude du Frère Théodule » (SVE 63).

Les rêves d'Héloïse présentent aussi un couvent hostile, qui la force à couper ses cheveux, et dont les membres la trahissent et se transforment en des « religieuses devenues méchantes et frivoles » (SVE 111). Ces espaces semblent s'opposer au bordel, dont la nature même diffère des institutions religieuses. Celui-ci est situé dans un village nommé Saint-Marc-du-Dégel. Ce nom est extrêmement significatif, et laisse entrevoir une lueur d'espoir : la neige, symbole de la mort et du froid se transforme en « Dégel ». Une possibilité d'un futur meilleur est annoncée par le nom même de cet endroit.

Grand-Mère Antoinette pense qu'Héloïse travaille « à l'étranger » (SVE 133), alors qu'elle vit simplement dans un autre village, « plus peuplé que son village natal » (SVE 142). Cette considération de la grand-mère met en valeur le manque d'orientations, qui caractérise son univers. Elle suggère également la possibilité d'un espace 'autre', différent de ces endroits lugubres qu'elle connaît. D'ailleurs, ce village est décrit positivement, à travers des énumérations qui soulignent l'abondance :

[...] il y avait au moins une église de plus [...] et puis un Magasin Général où l'on vendait parmi les souliers, les bas de soie et les corsets, des poules [...], du chocolat, des pastilles pour le mal de gorge, de l'avoine, et mille choses qui, pour Héloïse, annonçaient la prospérité du village. (SVE 142)

Au bordel, les conditions de vie sont meilleures que celles qu'avait connues Héloïse : Elle a « de l'eau chaude, dans [sa] chambre [...] et [a son] tour pour la baignoire, chaque samedi » (SVE 143). Cet endroit symbolise le progrès, par opposition au monde traditionnel où vit la famille de ce personnage, où la famille se baigne dans un bassin près du poêle. Dans cet espace, la jeune fille est comblée de

biens matériels, « de souliers, de robes et de corsets » (SVE 142). À la différence des autres endroits, caractérisés par les grilles et les clefs qui fermaient les cellules, Mme Octavie affirme : « Vous n'avez pas besoin de clef pour votre chambre » (SVE 143).

Tout ce luxe n'est acquis qu'à travers la souffrance, et la soumission d'Héloïse à la violence d'autrui. Elle associe ces hommes qui viennent la prendre à « celui qui vous ensanglante dans un lit [...] celui qui vous décapite et que vous voyez pourtant s'enfuir avec votre tête souriante sous son bras » (SVE 145). La violence est donc également présente dans le bordel, et dans ce village, où l'on tue les poules « sous vos yeux si vous en av[ez] le désir » (SVE 142).

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, les lieux fermés et oppressifs sont représentés surtout par le couvent où étudient les enfants. La noirceur caractérise cet endroit où les « sales obscures des classes [sont] faiblement éclairées par les ampoules électriques » (MPA 80). Le monastère où Pauline et Lousiette font leur retraite est même comparé à une prison :

L'aumônier de notre retraite avait fait son apprentissage chez les prisonniers, il nous ouvrit la porte de son monastère 'comme les grilles de sa plus belle prison' [...] Il nous fit reconduire à nos chambres en parlant 'de nos cellules dorées par la lumière divine' puis nous laissa seules brusquement 'au jugement de nos consciences'. Effrayée par ces manières policières je passais mes nuits dans la chambre de Lousiette. (MPA 64)

Lousiette Denis est emmenée, toute seule, dans une « petite chambre noire » lors de sa retraite, à cause de sa conduite. La réclusion est perçue dans cette société comme une technique éducative et comme une obligation religieuse. Cette constatation explique l'importance que prennent les rues pour Pauline, en tant qu'espaces extérieurs, de liberté, où elle peut affirmer sa conduite et ses opinions. La description du pensionnat où est envoyée Pauline plus tard reprend également l'aspect lugubre et fermé de celui-ci : « on a fermé toutes les fenêtres contre les tentations » (MPA 93).

Les univers que nous présentent ces romans sont marqués par la noirceur, l'oppression, l'ignorance et aussi la violence. Le jeune franciscain qui viole Pauline rappelle le Frère Théodule d'*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Il est intéressant

d'observer le parallélisme qui existe entre les scènes du viol du Septième et de la mort de Jean Le Maigre :

Théo Crapula le poursuivait en haletant – « Je vous en prie, *n'ayez pas peur*, je ne vous ferai pas de mal... » Une *main s'agrippa à son épaule* [...] deux mains violentes s'accrochèrent à lui, le Septième sentit qu'il était perdu. *Il se laissa mollement retomber sur le sable* [...] Il se frotta les yeux. *Il n'était pas mort*, comme il l'avait cru. Ses vêtements étaient à peine déchirés. Mais passant la main à son cou, il sentit *une marque qui brûlait encore...* (SVE 164)³³⁴

La marque brûlante au cou du Septième symbolise la brutalité sexuelle du religieux. Cette scène a de nombreux points communs avec celle où Jean le Maigre, dans ses délires, doit se soumettre à la violence du Directeur :

- *Ne craignez rien*, mon enfant, dit M. le Directeur qui s'approchait de lui dans sa tunique de juge [...]

Le directeur *posa sa main sur la tête* de Jean Le Maigre [...]

Jean Le Maigre ouvrit *le col de sa chemise*. Il *baissa la tête*. Il ne lui restait plus qu'à *s'agenouiller* dans la neige et attendre... (SVE 96-97)³³⁵

Le Septième « se laissa mollement retomber sur le sable », tout comme Jean Le Maigre s'était « agenouill[é] dans la neige » et attendait son sort. Ces positions, qui reflètent une résignation inévitable, sont accompagnées, dans les deux cas, de la présence significative du cou du personnage. La marque brûlante du Septième apparaît « à son cou », tout comme Jean Le Maigre, en suivant les ordres du Directeur, avait dû « baiss[er] la tête » et « ouvri[r] le col de sa chemise ». Cette partie du corps et la position des enfants, mettent en valeur la possible exécution à laquelle ils sont condamnés. D'ailleurs, dans les anciens rêves de Jean le Maigre, le Directeur portait « une hache à la main » et « trancha[it] une à une ces têtes pouilleuses » (SVE 90). Léopold s'était suicidé en prenant son cou « dans la corde de sa ceinture » (SVE 69). Cette partie corporelle symbolise la violence et la mort et rapproche ces personnages du cochon que le père égorge pour le repas.

³³⁴ C'est nous qui soulignons.

³³⁵ C'est nous qui soulignons.

Manuscrits de Pauline Archange refuse toutefois de présenter la violence de manière manichéenne. Selon la narratrice, celle-ci constitue l'une des caractéristiques essentielles de l'être humain :

C'est en vain que mon regard à moi avait cherché le repos dans l'innocence et la fraîcheur, il me semblait maintenant que l'innocence était la mort et que cette lueur cruelle dans les yeux de ma mère, c'était le mal, peut-être la destruction, mais c'était aussi la vie. Je ne pouvais plus retourner en arrière, vers l'oubli de cette révélation, la violence était là, partout, voilée par la chair ou dévoilée par elle. (MPA 106)

La violence est inhérente à l'homme, et forme partie de ses relations quotidiennes, de sa survie. La cruauté règne entre riches et pauvres, entre parents et enfants, mais aussi entre voisins : « chacun suait, étouffait, mais ne cessait de calomnier son voisin avec passion » (MPA 118). Pauline comprend « la décision du bourreau devant sa victime, on tortur[e] les autres afin d'éviter les mêmes tortures pour soi » (MPA 110). Les conditions de vie auxquelles oblige la pauvreté sont parfois à l'origine des meurtres :

« J'suis rien d'autre qu'un pauvre homme et je demande pardon au Bon Dieu si j'ai perdu patience, mais j'avais plus un sous dans mes poches et voilà qu'ils me regardent tous les sept comme des oiseaux affamés avec la tête hors du nid ces enfants-là, y me regardent la bouche ouverte, sales, crottés, et leur mère était à quatre pattes sous la table une bouteille de gin sous le nez [...] y z'étaient maigres on voyait leurs os à travers de leur peau grise, pas seulement ça mais tout est gris dans c'te maison-là, des murs de tôle, des rideaux de papier gris, par le Bon Dieu ; j'ai pensé qu'y fallait avoir pitié pis envoyer toute la bande au paradis. (MPA 110)

La protagoniste questionne même la possible survivance de l'amour dans un monde où la cruauté domine :

Dans un monde aussi cruel, dont toute l'immense cruauté semblait se lever soudain dans votre esprit, en une seule image de destruction meurtrière, il semblait absurde d'aimer Séraphine, et surtout de vouloir la protéger, quand tant

d'hommes mouraient à chaque instant sur la terre, comme non seulement nous l'apprenions la radio, les journaux, mais aussi les visions sanglantes de tous nos rêves [...] Oui, dans ce monde qui semblait enfanter pour nous un avenir plus ennemi et plus sanguinaire encore, comment l'amour aurait-il le don de survivre ? (MPA 34)

Il est intéressant d'observer dans *Manuscrits de Pauline Archange* l'image du pont d'où l'on peut voir l'hôpital et l'église. Ce pont met en valeur les deux organismes les plus importants de cette société, où la maladie et la religion sont omniprésentes. Il symbolise la séparation entre les idées traditionnelles de l'Église, et la vie professionnelle libérale du docteur Germaine Léonard, qui travaille à l'hôpital. Cette doctoresse est caractérisée par une « voix ferme », et « exige [...] des changements profonds » afin de sauver les élèves de la maladie (MPA 79). Elle apparaît comme un modèle à suivre pour Pauline et Louisette, qui admirent « ce cerveau hautain [qui] vibrait comme mille abeilles, car en plus d'offrir ses services à l'école, Germaine Léonard travaillait à l'hôpital, préparait une thèse sur l'athéisme » (MPA 80). Ce personnage représente un espoir pour la femme, et une possibilité de changement pour la société.

En effet, Germaine Léonard symbolise la femme libérée, active, qui essaye de combattre les maux du monde, comme la maladie. Son mépris envers la religion est évident non seulement par la thèse qu'elle réalise, mais aussi par l'attitude qu'elle adopte en parlant avec mère supérieure : elle l'interrompt puis regarde « d'un air dégoûté » l'ancienne chapelle de l'école (MPA 79). Ses idées finissent pourtant par la faire renvoyer de cette école religieuse, malgré l'aide solidaire qu'elle y prête. Ce personnage incarne donc l'opposition envers cet ordre social traditionnel, extrêmement marqué par l'Église. Mlle Léonard, issue d'une classe sociale plus élevée, conserve toutefois des préjugés envers ces personnages misérables, et surtout envers « tous ces vices éclos dans la pauvreté » (MPA 88). Ces préjugés témoignent de l'influence d'une tradition dont elle ne s'est pas encore libérée complètement. Germaine Léonard reste aveuglée par des dénonciations morales qui la font souffrir, et qui ne lui permettent pas d'épanouir ses idées et ses relations avec les autres :

Cette doctoresse est un personnage symbolique dans le devenir de tout peuple qui combat pour sa libération, qu'il s'agisse du Québec ou de tout autre pays : c'est une conscience partagée dans ses jugements autant que dans sa vie privée, en porte-à-faux entre le passé qu'elle rejette et dont elle subit malgré tout l'emprise profonde et l'avenir vers lequel est tourné sa vie professionnelle.³³⁶

Marie-Claire Blais montre jusqu'à quel point les structures sociales fomentent la violence. Ces textes soulignent, à travers leur noirceur, la nécessité d'un changement profond de la société.

7.1.3. La passivité et la révolte

De nombreux personnages se révoltent face à la situation familiale et sociale qui les entoure. Dans ces trois romans, l'inscription de la violence et du rire dans le discours révèle la révolte des personnages. Dans *La Belle Bête*, Patrice et Isabelle-Marie trouvent dans la violence une manière d'apaiser leur déchirement intérieur. L'assassinat de Lanz, la défiguration de Patrice, l'incendie des terres de la mère et l'assassinat de celle-ci sont toutes des actions qui répondent à des désirs de satisfaire cette « passion de damné », cette rage profonde qui le dévore (BB 123). La violence se révèle insuffisante et Isabelle dans son désespoir, ne trouve comme solution que le suicide.

La présence du rire, dans *La Belle Bête*, témoigne, pourtant, de moments de bonheur, d'innocence dans la vie des protagonistes : Isabelle et Michael, lors de leurs amours sont « fous de rire » (BB 61). Le rire apparaît aussi comme une arme qui dévoile le mépris que les personnages ressentent :

- Pourquoi ris-tu, Isabelle-Marie ?

- Je ne puis donc rire, moi ? [...]

Isabelle-Marie, assise devant un miroir, avait l'air de ricaner au fond de son corps. (BB 74-75)

³³⁶ Laurent, Françoise. *L'Oeuvre Romanesque de Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 122.

La haine et la perversité d'Isabelle-Marie sont mises en valeur par son « ricanement amer » (BB 125). Ce rire, agressif est aussi celui qu'écouterait Louise lors de sa mort : « Etouffée par les flammes, Louise crut entendre au loin le ricanement triste de sa fille » (BB 166).

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, le rire apparaît tout d'abord en tant que symbole de l'innocence enfantine : « Ils ricanent, ils jouent avec les lacets de mes souliers. Ils me poursuivent toujours de ce ricanement stupide » (SVE 11). Il devient aussi une manière de faire face à la misère qui entoure les personnages. C'est ainsi que Jean Le Maigre, condamné par la maladie, « éternue, il rit, il essuie son nez sur sa chemise sale » (SVE 18), et « chancelant de fièvre mais riant toujours [il offre] sa tête au supplice » (SVE 21).

Toutefois, comme dans *La Belle Bête*, le rire n'est pas toujours innocent. Bien au contraire, il s'agit souvent d'un rire cruel, qui traduit la joie et la folie avec laquelle les personnages observent la violence et la souffrance d'autrui. Lorsque Le Septième est battu par son père, « Jean le Maigre et les petites filles ri[ent] dans la pénombre » (SVE 22). Pareillement, lorsqu'il est enfoncé dans l'eau froide par sa grand-mère, les « petites filles ri[ent], batt[ent] des mains » (SVE 42). Le rire montre la familiarité avec laquelle ils perçoivent la violence, et met en relief jusqu'à quel point ces personnages la transforment en une diversion digne d'être observée : « Anita, Roberta, Aurélia » écoutent comment leur père viole leur mère, et « elles s'en réjouiss[ent] comme d'une fête cruelle » (SVE 127).

De nombreuses scènes montrent cette association entre violence et gaieté : lorsque les frères aînés, rentrent d'une « joviale tuerie » ils trouvent le corps de Léopold, et ils rentrent « allégrement chez [eux] montrant leur gibier, dont le cher Léopold » (SVE 69). De la même manière, quand Héloïse voit les tentatives de suicide de ses frères, elle les « trahi[t] toujours par un cri de joie » (SVE 70). Le champ lexical de la mort, associé à celui de l'allégresse, transforme les personnages en des monstres cruels et insensibles. La violence qui les entoure les rend sauvages, et même leur imagination devient hantée de crimes et de sang :

Des vols, beaucoup de vols, dit Jean Le Maigre, je les vois qui nagent comme des microbes dans l'eau [...] Un renard, un double crime puisque tu as vendu sa

peau. Toute une famille de chats jetés dans le puits [...] tous les lièvres avec des petites taches de sang sur la queue. (SVE 40)

Ces images sont d'autant plus frappantes que les enfants sont constamment associés aux animaux dans l'œuvre, ce qui met en relief les possibles massacres dont ces figures romanesques, accoutumées à la barbarie, pourront être capables un jour.

Tout en suivant ces modèles de brutalité, Jean Le Maigre, et surtout Le Septième, adoptent des attitudes criminelles, violentes, dans une perspective défensive, et avec l'objectif de s'opposer au monde cruel où ils vivent. Ils commencent une vie de voleurs et d'incendiaires. À travers le feu, ils cherchent à combattre le froid, et à détruire le monde qui les opprime. Bachelard a mis en évidence l'association qui existe entre le feu et la volonté de changement :

[...] plus prompt même à croître et à changer que l'oiseau au nid surveillé chaque jour dans le buisson, le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà.³³⁷

Cet élément, présent aussi dans la scène apocalyptique de *La Belle Bête*, met en relief la volonté de destruction de tout ce que les personnages connaissent. Il s'agit d'un feu purificateur, qui éliminerait le mal pour créer quelque chose de nouveau. Pourtant, leurs tentatives sont vaines : Isabelle-Marie meurt, et la souffrance que Jean Le Maigre et Le Septième endurent dans la maison de correction symbolise, malgré leur révolte, l'omniprésence de cette hostilité dans le reste de l'œuvre.

C'est à travers le vol que Le Septième essaye de faire face à la société qui l'entoure et au souvenir des abus de Théo Crapula :

Le Septième marchait en silence, préoccupé par des vols de bicyclettes et de phares de voitures. Il finirait sans doute en prison, comme le lui avait dit son père, tant de fois. Il n'avait plus espoir de guérir de son besoin de voler. (SVE 164)

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, de nombreux personnages, surtout des enfants défient aussi la tyrannie qui les entoure et tentent de la combattre tout en

³³⁷ Bachelard, Gaston. *La Psychanalyse du Feu*. Paris, Éditions Gallimard, 1949, p 39.

recherchant une plus grande liberté. Ce sont des figures de la « transgression », pour reprendre l'expression de Dianne Sears.³³⁸ Les manières qu'adopte leur révolte sont diverses. Comme dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, le rire et la férocité deviennent des armes de leur insurrection. Le rire devient pour Jacob une manière d'affronter la société, et d'en souligner les contradictions :

[Jacob avait] un sens de l'absurde capable de transpercer les apparences pour mieux juger autrui, mais cela, dans une moquerie franche et gaie, comme s'il eût compris que l'hypocrisie humaine céderait devant le rire. (MPA 49)

Il imagine un Dieu similaire à lui-même : « L'Bon Dieu aussi est fou et vous savez pas comme y rit » (MPA 49). Quand on l'enferme dans l'asile, son rire disparaît. Jacob devient un héros tragique, anéanti par la cruauté de sa propre famille et par l'espace réduit dans lequel il est emprisonné. Comme Patrice (dans *La Belle Bête*), tout son monde bascule lorsqu'il est privé de sa vie quotidienne dans les bois. Comme Jean Le Maigre (*Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*), il est infirme et capable, en un premier moment, de dénoncer son entourage à travers le rire. Toutefois, Jacob n'a pas la possibilité d'écrire comme le fait ce personnage, et miné par sa vie à l'hospice, il ne peut que 'corriger' le monde en lavant constamment le plancher (MPA 69). La folie devient son seul refuge.

Louissette Denis se révolte à travers son langage, direct et plein de mépris envers les figures autoritaires. L'humour est adopté par ce personnage et par Pauline, pour manifester leur opposition :

[...] on se moquerait désormais de mère Saint-Théophile, de la directrice, de mère Sainte-Scholastique, et même de l'oncle Victorin et du père de Jacob. « Tous des méchants qu'on va brûler en enfer, disait Louissette, et nous, on les regardera brûler... » (MPA 56)

Louissette Denis trouve aussi dans la violence une manière de manifester sa haine :

³³⁸ Sears, Dianne. « Figures of Transgression in Marie-Claire Blais's Trilogy *Manuscrits de Pauline Archange* », *Québec Studies*, N° 10, 1990, p. 19

[...] elle avait déjà cassé quelques assiettes sur la tête de sa mère adoptive à qui elle vouait des sentiments hostiles, elle pouvait tordre le cou de ses sœurs, disait-elle, enfin, elle ne craignait plus rien, ni Dieu, ni les hommes. (MPA 56)

Pauline s'oppose surtout à la réalité sociale à travers la dureté de son visage et la non expression de ses sentiments. La violence, chez elle apparaît, comme pour Le Septième, comme une manière de sublimer la répression qui l'entoure. Dans ce cas, cette agressivité est appliquée aux plus faibles qu'elle, aux innocentes et accroît le sentiment de culpabilité de la protagoniste :

Je trouvais en moi-même l'empreinte de ces monstres que je jugeais si sévèrement chez les autres. Quant la main d'Augustine Gendron se confiait à la mienne, pendant la promenade de midi, je rêvais de broyer ces frêles doigts entre les miens comme pour étouffer mon désespoir de vivre. (MPA 110)

Malgré leur insoumission, ces personnages n'arrivent pas à combattre la cruauté du monde. Jacob est miné par la folie, et Louissette Denis doit partir ailleurs, malade. À la fin du roman, Pauline, seule, et marquée par un sentiment de culpabilité profond à cause du sort de ses amis, décide de se maintenir en silence. Elle s'isole alors du reste des personnages et refuse de parler. Le défilé des pompiers qui apparaît à la fin du roman lui redonne une lueur d'espoir. Cette parade est réalisée dans le quartier en honneur de sept pompiers morts en service, lorsqu'ils essayaient de sauver une femme dans un incendie. Malgré leur échec et leur mort, ils sont admirés et considérés comme des héros :

Nous sommes fiers, dans cette ville, d'avoir des pompiers qui sont des héros, des héros qui n'ont pas peur d'éteindre la flamme partout où elle brûle et consume, où elle ravage et tue, l'enfer est ici même, dans ce quartier où une seule allumette peut faire flamber les ruines qui sont nos demeures, les gens brûlent, les hôtels brûlent, mais le palais de justice, lui, ne brûle pas. Je profite de cette occasion où nous sommes tous ici ensemble présents, pour vous dire que l'Association des Pompiers est contre l'incendie, l'enfance malheureuse et la peine de mort. En ce jour de deuil, chantons tous ensemble l'hymne aux pompiers et soyons tous frères en l'humanité. (MPA 119)

Malgré le caractère parodique de ce défilé où les héros sont en fait des personnages qui ont échoué dans leur mission, et où les pompiers semblent des « marionnettes rouges, levant devant elles une jambe et puis l'autre, au son d'une fanfare invisible » (MPA 119), il s'agit d'un événement important pour la protagoniste. Cette parade constitue un moment d'union, où tous les personnages de l'entourage de Pauline célèbrent l'action solidaire de ces pompiers. Ces héros lui montrent qu'elle n'est pas seule dans sa lutte, et suggèrent même que la révolte des amis de Pauline, comme celle des pompiers décédés, est tout de même héroïque. D'autre part, ce spectacle pousse les enfants à s'aider entre eux : Huguette, Jacquou et Pauline aident Julia, très malade, à s'approcher de la fenêtre pour voir le défilé. Une lueur d'espoir apparaît dans le cœur de ces figures romanesques qui écoutent les paroles des pompiers :

[Julia] s'accrochait d'une main moite à mon épaule, pour ne pas tomber. Son souffle touchait ma joue. « Feu traître, feu rebelle, nous te maîtriserons », chantait le chef des pompiers, et Julia Poire levait vers lui un regard fiévreux plein d'attente. (MPA 120)

Bien que ce défilé apporte un certain espoir, l'univers du roman continue à être un lieu hostile. La narratrice avait d'ailleurs annoncé au début du texte la mort de Julia qui aura lieu « avant sa vingt-cinquième année » (MPA 25). Pauline renonce à son silence, mais elle sait déjà que la sensation de bien-être qu'elle éprouve est passagère :

J'emporterais encore vers mon lit, le soir, l'angoisse dont je me sentais délivrée maintenant. Peut-être même cette angoisse allait-elle croître avec moi, comme le souvenir de la violence dont j'avais été témoin envers ceux que j'aimais. (MPA 121)

7.2. La montée du nationalisme et l'ouverture sur le monde

Un Joualonnais sa Joualonie et *Une Liaison Parisienne* sont caractérisés par un éclatement spatial qui situe l'intrigue dans un grand nombre de rues, de bars, de milieux sociaux, dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, et dans différents espaces (urbains et ruraux) et pays dans *Une Liaison Parisienne*. Cet éclatement spatial est, dans les deux cas, d'autant plus important qu'il s'effectue dans un espace de temps très réduit. Les protagonistes sont en constant mouvement. Si cet aspect est déjà significatif dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, au sein d'une même ville, il devient hyperbolique dans *Une Liaison Parisienne* où les déplacements réalisés couvrent une distance beaucoup plus grande. Ainsi Mathieu Lelièvre, voyage de Montréal à Paris, et de Paris en Normandie, Tunisie, Bretagne. L'éclatement spatial qui comprend ici aussi différentes rues de la capitale française, atteint des dimensions mondiales.

7.2.1. *Un Joualonnais sa Joualonie*

7.2.1.1. Une ville divisée

Contrairement aux romans précédents de Marie-Claire Blais, *Un Joualonnais sa Joualonie* situe clairement l'action dans la ville de Montréal. Celle-ci est nommée de manière humoristique la « Joualonie », ce qui fait référence à la langue populaire, le *joual*. Les rues sont nommées avec précision : Sainte-Catherine, Prince Arthur, Sherbrooke, le Carré Saint-Louis, Saint-Laurent, St-Denis, Peel. Marie-Claire Blais, en parlant de ce roman, met en relief l'importance de la ville pour créer le microcosme qu'elle cherchait :

[...] la ville est là aussi, chaleureuse et bruyante autour de Ti-Pit qui est seul. La ville permet cette ampleur et ce fourmillement de personnages, cet avalé des

avalés qu'est Ti-Pit en Joualonie voit tout de la fresque nouvelle de son pays, sa nouveauté comme ses excès et ses erreurs.³³⁹

Il s'agit d'une ville multiculturelle, divisée en quartiers, où habitent de nombreux étrangers : on y trouve « Des églises grecques, [...] [le] quartier chinois en chinois, [...] l'italien en italien » (JJ 61). Il y a des bars « Irlandais », « Latino Américano ». À Montréal se retrouvent des personnages venus d'un peu partout : « Des immigrants de chez nous itou, pouilleux, la mine descendue, venus de toué coins du pays, de Tadoussac, d'Abitibi et de Vallée d'Or » (JJ 60).

L'est montréalais est surtout associé dans ce texte aux drogues et à la misère : c'est dans la rue Prince Arthur que l'étudiant de l'Ontario a trouvé sa « cave d'ombres et de délices » (JJ 45). C'est aussi au Carré Saint-Louis où « traînassaient à l'aube » les robineux (JJ 20). Le Dear Boy, où Mimi fait ses spectacles de travestissement est également situé dans la rue St Denis (JJ 114). L'espace évoqué, divisé ironiquement en Upper-Nose et Down-Nose, souligne les différences entre patrons et ouvriers, entre riches et pauvres, entre dominateurs et dominés. Mimi, pour se prostituer doit « redescend[r]e la Saint-Laurent » (JJ 27). Ti-Pit, pour aller travailler dans la maison de son patron anglophone doit par contre aller à Upper-Nose Town (JJ 32). Le bureau des chômeurs est à Down Nose, et les « vues sexy » sont situées encore plus au bas de la ville : Ti-Pit pour y arriver doit descendre « tout l'long de la Catherine » (JJ 60 et 63). Selon Doreen Massey, le concept d'espace permet de mettre en valeur les relations sociales :

[...] the spatial is social relations « stretched out ». [...] The initial impetus to insist on this came from an urge to counter those views of space which understood it as static, as the dimensions precisely where nothing “happened”, and as a dimension devoid of effect or implications.³⁴⁰

Cet aspect peut se percevoir clairement dans *Un Joualonais sa Joualonie*, où la fragmentation ironique de l'espace urbain recrée la division de l'ouest-montréalais

³³⁹ Blais, Marie-Claire. *Écrire des Rencontres Humaines*. op. cit., p. 62

³⁴⁰ Doreen, Massey. *Space, Place and Gender*. Cambridge, Polity Press, 2007, p.2-3

anglophone et de l'est francophone, tout en soulignant les différences de classe. La pauvreté de l'est-montréalais est mise en valeur par le manque de nourriture :

Les restaurants avaient jusqu'à l'aube la lanterne allumée et on s'engouffrait partout pour la dégustation ; d'la mangeaille y en avait pas, mais ça causait et cavalait dans les cafés de la St-Denis. (JJ 114)

L'un des bars porte le nom de « Dante club, drink in inferno » (JJ 95). Effectivement, l'espace évoqué dans le roman se transforme progressivement en un enfer symbolique, envahi par la neige et par une société qui débouche dans le chaos. La saleté de la ville augmente le long de l'œuvre, à cause des grèves qui s'y produisent. Le narrateur évoque ainsi « l'angle crapuleux où s'entassaient quasiment toutes les poubelles de la ville, la commune des vidanges se prélassant dans la grève » (JJ 191).

La caractérisation spatiale met en évidence les injustices sociales présentes dans cet espace urbain. L'appartement de Papillon est caractérisé par le confort, la lumière, les vues panoramiques sur la ville et une surabondance de biens. Il est rempli de meubles et décoré avec des tableaux. Dans la chambre de Ti-Pit à la Pension Jeanne Mance, par contre, « le prélat était en carton on aurait dit y avait des balafres dans la tapisserie » (JJ 25). Sa chambre est caractérisée par la laideur, le bruit et les sensations olfactives désagréables. Malgré cela, elle devient le refuge de toute une série de personnages qui y entrent sans même demander la permission : Mimi y vient pour lui demander de l'aide ; Céline et son bébé y restent pendant un temps ; Lison et son amant dorment dans le lit de Ti-Pit quand celui-ci n'est pas là. Pareillement, la maison de Vincent, qui est située dans l'Est de la ville, n'a pas de chauffage. Elle est décrite comme un « 7^{ième} aux marches croulantes » dans lequel il y a juste « une Bible sur un pupitre, un réchaud, et [...] le lit de fer du Vincent » (JJ 64). Vincent y accueille des personnages en difficulté, comme Luc. Cet aspect souligne, de manière symbolique, la compassion de Ti-Pit et de Vincent envers autrui et fait de ces endroits pauvres des lieux protecteurs.

L'espace devient le reflet des différences sociales, mais il met également en relief l'aspect chaotique de cette société, à travers une série d'images surréalistes. La ville est caractérisée par de nombreux bars. L'alcool transforme la perception de l'espace,

qui se voit reflétée dans le texte à travers le renversement des proportions et des couleurs:

[...] après la troisième chope, y avait le tunnel du métro qui semblait tout vermeil et les silhouettes des types s'étiraient dans le liquide, on surnageait donc gaiement en sortant de la Dame de Trèfle (JJ 222)

Les couleurs et les éléments qui entourent les personnages sont parfois utilisés aussi pour intensifier la caricature qui est faite de ceux-ci. Papillon est « comme encadré par la télévision en couleurs, dans les vertes lueurs crues » (JJ 69).

D'autre part, l'action du roman se déroule en hiver : l'histoire commence au début de Novembre et se termine avec la fin de l'an. Le narrateur utilise cette saison hivernale pour offrir une image surréaliste de la ville. Montréal apparaît dans le texte comme une ville aux « trottoirs de glace », la rue Saint-Laurent devient une piste de ski (JJ 275 et 111). La grève des auto-neiges permet à l'auteure de mettre en valeur les topos du froid et de la neige canadiens, tout en les utilisant à des fins humoristiques. Cette société reste parfois complètement isolée :

'Les macaronis et les spaghettis sont encore à l'Ile Ste-Hélène', qu'elle disait, 'et de l'autre côté du pont les camions sont bloqués dans la snoche [...] Y avait aussi les journaux et tout ça qu'étaient coupés. (JJ 111)

L'abondance de neige est même qualifiée d'« apocalypse » par le narrateur (JJ 33). Mme Faber est emprisonnée dans sa maison à cause de la neige qui entoure celle-ci et qui ne lui permet même pas de voir à travers la fenêtre. L'espace devient oppressif à cause de ces conditions météorologiques : « l'fret revenait et v'là que le ciel pesait comme pour une deuxième dégoulinade de neige » (JJ 63). Les pelles et les auto-neiges deviennent indispensables dans cet espace urbain. La grève des auto-neiges provoque un chaos et oblige le peuple à enlever la neige lui-même afin de pouvoir survivre :

L'cyclone blanc fouettait l'sol, on aurait dit qu'on pourrait pas même se dégluer hors du métro, y avait là une sœurette de l'armée des neigeux qui nous a fiché deux pelles dans la mitaine. 'Et au travail, les gars, à l'ouvrage,' qu'elle a dit, et

on a plongé dans not'piscine, avec les p'tits pères, les p'tites mères et quasiment tout l'peuple de l'ouvraïlle... (JJ 89)

La relation entre la société et la neige est donc assimilée à une lutte intense, à une guerre. « l'hiver assiégeait tout le monde », affirme le narrateur (JJ 86). Il est intéressant d'observer qu'alors qu'ici la croisade se réalise contre la neige, plus loin dans le texte la lutte se fera entre les êtres humains eux-mêmes, qui deviendront des « armées » revendiquant différents types de droits et d'identités (JJ 227).

La neige apparaît dans cette scène comme un arrière-fond qui accroît l'aliénation individuelle et collective et qui renforce l'évolution du conflit humain : calme tout d'abord, elle se transforme en tempête, se faisant miroir du chaos sanglant dans lequel débouchent les manifestations. Le terme « tempête » est d'ailleurs utilisé dans le texte de manière polysémique, et se réfère aussi bien à la neige qu'aux tiraillements :

- Le poète a besoin d'expérience, dit l'avocat de Québec, sèchement. Il y aura du désordre, la nuit de Noël, je te le prédis, Papillon. Donc je préfère ne pas être là. Lorsque la tempête s'apaisera enfin, je serai là pour défendre les humbles. (JJ 206)

Cette saison hivernale accroît aussi les différences sociales et la misère qu'endurent certains personnages exposés à la neige et au froid. Face à la chaleur de la maison de Mme Faber apparaît la réalité des personnages qui doivent marcher constamment dans la rue. Seul le rapprochement humain apporte une certaine chaleur dans les espaces où le froid domine : « on s'endormait avec l'ptit morveux elle et moé, y faisait chaud, à trois c'était pas pire » (JJ 39).

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, le monde rural est très peu représenté. Le contraste entre la campagne et le monde urbain est souligné par Ti-Foin, un personnage qui incarne la désillusion des campagnards partis en ville à la recherche d'un futur meilleur. Pierrot, l'amant de Nicole, parti pour devenir bûcheron manifeste sa passion envers le monde rural dans une lettre, où il écrit que « le grand Nord, c'était ça la vie » (JJ 172). Pourtant, le milieu campagnard apparaît surtout à travers les souvenirs de Ti-Pit qui mettent en valeur sa vie dans la ferme de Jos

Langlois, un endroit où étaient emmenés les orphelins quand ils avaient treize ans. Ce souvenir est constamment associé à la violence et à l'autorité de Jos Langlois, dont l'assassinat met en parallèle la violence campagnarde et urbaine.

7.2.1.2. Aliénation ou la recherche de l'altérité : la construction de l'identité individuelle et collective

Les notions d'aliénation et d'altérité sont à la base d'*Un Joualonnais sa Joualonie*, une œuvre où la quête constante de l'identité individuelle et collective se heurte à la diversité linguistique, sexuelle, idéologique, et sociale du Québec des années soixante-dix.³⁴¹ Selon Janet Paterson, « l'altérité est un concept *relationnel* qui se définit uniquement par opposition à un terme du même genre ».³⁴² Paterson distingue entre « différence » et « altérité ». L'altérité apparaît lorsqu'un « groupe de référence dresse l'inventaire des traits pertinents qui constituent l'altérité d'un personnage ».³⁴³ Ainsi, l'Autre est une construction, idéologique, sociale et discursive.

Dans ce roman, Marie-Claire Blais présente un univers marqué par de nombreuses injustices sociales. Sous la dénomination de Joualonnais se cache toute une communauté québécoise, pauvre, ouvrière, et travaillant sous la domination du patron anglophone. Ces inégalités sont accompagnées d'une différence linguistique. L'anglais du patron Faber et de sa femme, s'oppose au français de leurs employés. Pareillement, le français standard utilisé par les 'petits-bourgeois' contraste avec le 'Joualon' des ouvriers. Le Joualonnais est un être aliéné au niveau politique, économique, social et linguistique. Il s'agit d'êtres déracinés, qui vivent dans un milieu misérable caractérisé par la laideur et le bruit. Tout un univers marginal apparaît dans ce roman, qui évoque le monde des immigrants, des homosexuels, des travestis, des toxicomanes, des prostituées, des prisonniers. L'injustice, mais aussi

³⁴¹ Le contenu de ce chapitre a été publié dans Pich, Eva. « Aliénation ou la recherche de l'altérité dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, de Marie-Claire Blais », dans Vassallo & Cooke (ed.) *Alienation and Alterity: Otherness in Modern and Contemporary Francophone Contexts*. Peter Lang, Bern, 2009. p. 137-153.

³⁴² M. Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le Roman Québécois. op. cit.*, p. 21

³⁴³ *Ibid.*, p 27

l'intolérance, caractérisent cet univers, dans lequel certaines figures romanesques, comme Prunier, méprisent les immigrants et les homosexuels:

Regarde-moi ça, chum, tous ces étrangers qui viennent dans notre mangeoire, dis donc, ces peuples de partout [...] ces mécréants-là qui ont bâti leurs quartiers, leurs places publiques, et y a pas un Christ de Québécois pour les foutre dehors avec leurs vilaines marchandises, non mais ça me fait mal quand je vois des églises grecques, des cinémas tout en grec, en plein sous not'ciel de France de chez nous. (JJ 61)

Le racisme est également présent dans cette société, où les enfants blonds des orphelinats sont préférés par les familles, face aux bébés au teint foncé. Cette noirceur est surtout symbolique et évoque la manière dont sont perçus ces groupes marginaux, considérés sales et obscurs par rapport aux classes dominantes. C'est ainsi que la famille de Mimi, en découvrant le travestissement de son fils, se plaint d'avoir « un nègre comme [lui] dans notre famille blanche, dans un foyer sans taches où jamais la réputation n'avait été ternie » (JJ 51). Cette famille de la haute société de Matane, renie son fils, tout comme le père Baptiste abandonne le sien en découvrant la toxicomanie de celui-ci. L'intolérance envers les homosexuels est particulièrement soulignée dans le texte. Jean-François est même mis en prison à cause de cette préférence sexuelle. Les femmes aussi sont présentées comme des êtres opprimés par la domination masculine, qui les confine à la sphère domestique. La misère et les injustices sociales dont tous ces personnages sont victimes poussent certains d'entre eux au suicide ou même au crime sanglant.

La culture, élément de cohésion au sein d'une communauté, est ce qui permet généralement de construire l'identité de l'individu. Or, les éléments identitaires (race, langue, sexe, classe, groupe social, famille) qu'encourage l'élite, s'opposent à la réalité de ces personnages qui ne peuvent que construire leur identité en marge de cette société. Ti-Foin souligne le dédain avec lequel il est perçu par l'élite francophone: « y me marchent dessus, et c'est pas des Anglais mais des patriotes de ma race » (JJ 248).

Pourtant, l'élite devient elle-même la proie de l'insécurité identitaire, puisqu'elle est considérée comme une sous-culture, par rapport à la domination anglophone et à

la France. La relation entre Papillon, un écrivain appartenant à la classe bourgeoise, et une femme française, met en valeur ces rapports de domination:

[...] elle corrigeait déjà le timide Papillon pour sa façon de faire l'amour, [...] elle l'appelait déjà son « bon sauvage » un peu plus elle lui servait « les quelques arpents de neige » si méprisables, « et le drame de solitude du Québécois » que tout parisien en promenade croit avoir pénétré. (JJ 130)

Comme l'indique Irène Oore, l'utilisation de stéréotypes antagoniques pour évoquer les différents peuples et nationalités est très fréquente dans le roman, et elle met en relief l'impossibilité d'une réflexion et d'une communication profonde entre cultures.³⁴⁴

La relation entre la France et le Québec surtout est conflictuelle. Prunier, qui ne sait pas comment évoquer le Québec, le décrit comme «not' ciel de France de chez nous » (JJ 61). Or, Papillon, qui se veut le porte-parole des Joualonnais, se voit réduit, par les rapports de domination, en un 'bon sauvage'. La femme française est d'ailleurs au Québec pour donner un cours de civilisation française et elle insiste sur les différences linguistiques qui les distinguent : « j'ai un peu de difficultés avec la langue [...] Votre accent, oui, c'est moins pur que le nôtre » (JJ 130). Papillon, quant à lui, imaginait que cette femme parisienne serait comparable « à George Sand, à Madame Bovary [...] Justine de son prénom, (dire que je ponctuais ce prénom avec les soupirs de Lamartine, Christ !) » (JJ 127). Selon lui, « parce qu'elle était européenne, donc exotique, elle [lui] semblait tissée de la matière rose de l'extase elle-même » (JJ 129). Son expérience négative avec ce personnage le conduit à rejeter la France, tout en se réfugiant dans un nationalisme fervent. « Tu n'aimes pas les Français » lui dit Corneille (JJ 99). D'ailleurs, lorsque Ti-Pit et Papillon rencontrent un français dans le métro, l'antipathie de Papillon envers celui-ci est évidente : « Ça alors, s'écrie l'Papillon, encore un maudit Français chez nous ! Mais venez donc vous asseoir en face de nous autres qu'on se parle un peu dans le nez ! » (JJ 87). Pourtant, le manque de communication réelle entre ces personnages se maintient :

³⁴⁴ Oore, Irène. « La Quête de l'Identité et l'Inachevé du Devenir, dans *Un Joualonnais sa Joualonie* de Marie-Claire Blais », *Études en Littérature Canadienne* (Vol. 18, N° 2, 1993), p.83-91.

- encore un chialeux d'émigré qui se plaint de la température, encore un Français qui veut nous faire la leçon ! D'abord, comment vous appelez-vous ?

- Antoine, Monsieur, Antoine Durocher. Mais je vous le répète, je ne suis pas de Paris. Donc, vous n'avez aucune raison de me haïr,

- Mais je ne vous hais pas, Antoine, je vous aime. Il y a toutes sortes de Français comme il y a toute sortes de champignons et de Québécois, mais hélas, il n'y a qu'une sorte de Parisien. [...] Bien sûr, vous êtes de la vieille France et nous de la nouvelle, de l'étrangère France, le sang est moins vif hein, dans vos veines ?

(JJ 87-88)

Cet extrait illustre non seulement différents stéréotypes concernant la relation du Québec et de la France, mais également la relation des français entre eux: Antoine cherche à souligner qu'il n'est pas un français de Paris. À travers les idées que Papillon évoque sur les français, ce personnage établit une distance entre ceux-ci et le peuple québécois. Il confère aux stéréotypes une fonction politique et sociale, en essayant de présenter les Joualonnais comme un groupe homogène, caractérisé par sa cohésion face à l'Autre français.

Malgré la perspective ironique qu'adopte Papillon envers la France et les français, il consomme de nombreux produits venus de ce pays européen : « y avait même des gâteaux venus de Paris par l'avion d'la veille m'a dit Papillon : J'adore la France quand il s'agit de la manger » (JJ 17). Un certain cannibalisme est suggéré dans cette dernière expression, qui réduit ce pays en un simple objet de consommation.

Si le regard ironique de Papillon s'impose sur la France, l'Angleterre n'en est pas moins l'objet de sa satire. La reine Elisabeth se voit dans le discours de ce poète réduite à « un cheval de pierre [...] la 8^{ième} merveille du monde ! », « une mère comblée qui, comme [l]a mère Fontaine aime cuire des barbecues dans sa cour ! » (JJ 71-72). Papillon se plaint en observant le menu anglais d'un restaurant:

N'est-ce pas un restaurant français ici [...] et ne sommes-nous pas de langue française? [...] Non...œufs et...bacon. Je veux dire œufs et dis donc...Seigneurie, comment on appelle ça? Œufs et jambon fumé. (JJ 277)

La dépossession linguistique de l'élite québécoise est évidente. Ayant été incapable d'imposer une langue définie par sa propre communauté, l'élite de cette

société se voit contrainte à défendre une expression française, extérieure, qui n'a pas non plus les caractéristiques propres du Joualon du peuple, dont elle se sent de plus en plus éloignée.

Les différents secteurs de cette société sont donc marqués par une aliénation profonde, vis-à-vis des cultures extérieures, mais aussi vis-à-vis des autres groupes sociaux qui composent cette communauté. Dans ce contexte, la construction d'une identité individuelle et collective qui soit valorisée, devient problématique.

La crise identitaire qui caractérise les personnages de ce roman fait surgir des mouvements contestataires, qui cherchent à redéfinir la société, et qui se laissent entendre dans le texte avec une intensité croissante. Les idées féministes, homosexuelles, capitalistes, fédéralistes, séparatistes, marxistes sont présentées comme des propositions identitaires de reconstruction sociale, propositions parfois antagoniques qui attaquent l'Autre. Chaque personnage devient une voix qui revendique les droits et les libertés d'une classe, d'une orientation sexuelle, d'une nation, d'un groupe déterminé, différent des autres, qui refuse sa condition marginale. De cette manière, les personnages transforment leur différence méprisée par autrui, en une arme qui leur permet de revendiquer leur identité. L'altérité, cause du rejet, de la non-acceptation, devient le fondement qui affirme l'identité du sujet et du groupe face à l'Autre américain, français, anglophone, hétérosexuel, patriarcal, riche ou pauvre.

Le nationalisme, revendiqué dans ce texte par Papillon, se voit confronté à la fracture intérieure de cette société, caractérisée par de nombreux groupes distincts, qui affirment leur différence. À travers ces associations l'individu se définit comme membre d'un groupe, à l'exclusion de tout autre:

Un groupe humain quelconque éprouve le sentiment de former une entité différente de toutes les autres, quand les membres de ce groupe partagent certains caractères communs auxquels chacun attribue une valeur dans la définition de sa propre identité.³⁴⁵

³⁴⁵ Bouchard, Chantal, *La Langue et le Nombriil: histoire d'une obsession québécoise*. Montréal, Fides, 1998, p.27.

De nombreux collectifs apparaissent, et affirment leurs opinions à travers la manifestation et la grève, étant donné leur volonté d'être reconnus et d'avoir des droits. Leur activisme évoque, et parodie, les contradictions du Québec des années soixante et soixante-dix, marqué par une pluralité de discours et de revendications, qui coïncident avec la montée d'un nationalisme fervent.

Les mouvements révolutionnaires s'élargissent à toute la société, et les associations se multiplient le long de l'œuvre, atteignant une dimension complètement grotesque : 'Fraternité-Police', 'La Ligue des Trous-de-cul Bureaucrates', le 'Front de la Secrétaire Féminine', les 'Courtisanes du Québec', 'Les Derniers Fermiers du Québec', les 'Sœurs de la Religion Moderne', la 'Congrégation de Maria Goretti', le groupe 'Keep Strait', 'le Parti de la Girafe'.

Comme l'indique Chantal Bouchard : on peut généralement reconnaître qu'il y a identité collective lorsque les membres d'un groupe humain se nomment, qu'ils s'attribuent un nom qui les désigne comme appartenant à ce groupe ». ³⁴⁶ En ce sens, les dénominations de ces différentes associations soulignent, d'une part, la volonté des individus de se forger une identité collective, et d'autre part, l'hétérogénéité d'une société où la quête identitaire passe par le fragmentaire et l'altérité.

Un grand humour se laisse entrevoir dans le caractère excessif de ces groupements, qui parodient l'exigence sociale de structurer les identités à travers des catégories bien déterminées, souvent manichéennes. Perroquet, dont le nom est extrêmement significatif, réalise une enquête afin de cocher des cases qui enferment l'individu soit dans la catégorie de 'bourgeois dégueulasse' ou de 'disciple de Mao' (JJ 76). Le carnavalesque qui apparaît dans ce roman met en évidence les contradictions de cette société où nationalisme et fragmentation cohabitent. Les discours, extrêmement comiques, énoncés par les différentes associations, résultent peu convaincants. La quête identitaire qui passe par une altérité collective cherchant à énoncer la différence et notamment la supériorité d'un groupe face à un autre, devient ridicule. Marie-Claire Blais a d'ailleurs toujours refusé d'être emprisonnée dans des catégories figées, et d'appartenir à des groupes ou des mouvements, comme le mouvement féministe, avec lequel, cependant, elle partageait de nombreuses idées.

³⁴⁶ *Ibid.*, p.28.

À l'intolérance des injustices sociales, s'ajoute dans ce texte l'intolérance de ces différentes associations, qui tout en défendant leur altérité, méprisent à leur tour les autres groupes sociaux. Par exemple, les femmes, qui remplacent l'inscription 'Men only' de l'entrée d'une taverne par celle de 'Femmes aussi' (soulignant ainsi l'identité francophone et féminine, et leur refus de la domination tant masculine qu'anglophone), rejettent à leur tour les hommes de leur groupe : lors d'une grève des auto-neiges, elles refusent de travailler sur le même trottoir qu'eux (JJ 93). Pareillement, l'accès au Dear Boy, club où dansent des travestis qui revendiquent une identité plus féminine, est interdit aux femmes. La recherche de l'altérité conduit donc à la non-acceptation de l'autre, à une intolérance profonde.

Au sein des différents collectifs les divisions sont également considérables : le groupe de femmes 'Sapho au pouvoir', la 'Ligue des Epouses et Mères', les 'Secrétaires Féminines' et la 'Femme Radicale' s'opposent les uns aux autres. Les divisions éclatent aussi dans le groupe marxiste, où des conflits surgissent entre la 'Jeunesse Militante' et les 'Marxistes sérieux' de Papineau (JJ 246). Cette fragmentation se retrouve également dans le mouvement homosexuel, dans lequel le 'Front Commun des Homos', se distingue du 'Sexe Libéré' (JJ 252). Mimi est rejeté(e) par ces deux groupes, qui méprisent son travestissement.

Dans le cas de Mimi, la complexité d'une recherche identitaire qui passe par un travestissement du genre est reflétée dans le texte par l'utilisation du masculin et du féminin indifféremment pour se référer à ce personnage :

Mademoiselle Mimi était noyée dans ses pleurs [...] tout chevrotant que je disais donc *le pauvre* Mimi, et la mère Fontaine *le prenait* dans ses bras en disant :
« Mais voyons, *mon petit Michel* adoré, il ne faut pas faner votre beauté avec des larmes comme ça ! (JJ 49-50)³⁴⁷

Seule l'association des prostituées se révèle moins intolérante et accepte ce personnage. D'ailleurs, contrairement aux autres collectivités, et malgré les injures qu'elles subissent, les prostituées sont celles qui aident le plus les autres associations lorsque la violence éclate. Elles n'hésitent pas à venir en aide aux religieuses les plus conservatrices.

³⁴⁷ C'est nous qui soulignons.

Ce texte présente donc une crise sociale, marquée par de nombreuses injustices et des différences matérielles évidentes, mais il met également en valeur la crise identitaire de toute une société, dont les membres cherchent en vain à se définir. Le caractère tragique de cette intransigeance généralisée est souligné davantage par le fait que les manifestations ont lieu à Noël. Cette période qui prône l'amour humain, et la compassion se voit transformée dans ce texte en un moment de haine et d'intolérance. Au sein de ce bouleversement social les identités se confondent:

Les taches vertes de toutes les lampes néon des guirlandes de Noël nous reflétaient des fois sur la face des masques pleins de mouvements, tu savais donc pas à qui t'avais relation ; dans l'tas de frimes qui se baladaient, des fois y avait comme un flottement, une odeur de cauchemar. (JJ 235)

La liberté forgée dans ces manifestations semble déboucher sur un chaos. Les policiers, et les soldats grévistes, assis sur le trottoir, refusent d'empêcher les vols qu'ils observent. Un personnage met en question le destin de cette société libérée mais caractérisée à présent par le pillage et la violence: « De la méésentente dans les rangs de la police, si les gars de la paix s'entendent pas entre eux autres, qu'est-ce qu'on va devenir » (JJ 232).

Aliénation et recherche de l'altérité conduisent à la même intransigeance, et à une violence considérable. La scène du meurtre commis par Ti-Cul, un travailleur qui a dû pendant de nombreuses années souffrir la domination de son patron, trouve son parallèle dans la mort du jeune adolescent, lors des manifestations des différentes collectivités: « Le richard propriétaire terrien fusillé sous les poils du crâne, la mère ligotée pis massacrée après, quant aux grands gaillards de fils, ils ont péri dans la rouge fusillade » (JJ 183). L'image du crâne fracassé et de l'abondance du sang revient dans la description de l'adolescent assassiné au milieu de la foule:

Si on pouvait pas compter les blessés tellement y en avait, dans l'assemblage de gueux, surtout dans le gang des trous-de-cul, le mort, lui, on l'avait remarqué c'était un p'tit gars de collège, dans la seizaine [...], on savait que l'étudiant avait eu le crâne défoncé et que l'sang éclusait tout plein. (JJ 263)

L'utilisation du comique et du ridicule dans cette œuvre contraste avec la noirceur qui apparaît dans l'évocation de ces meurtres, et met en valeur les dangers d'une quête identitaire qui passe par la non reconnaissance de l'Autre.

De nombreux personnages témoignent d'une indifférence sans bornes envers la souffrance d'autrui. C'est le cas du chauffeur de l'ambulance qui se réjouit du massacre de Jos Langlois. C'est aussi le cas de Ti-Cul, qui considère son meurtre comme une victoire sur un patron qui le méprisait. Pour lui, la violence est la seule réponse possible face à l'hostilité du monde. Pareillement, Prunier, qui porte toujours avec lui son pistolet, dit à Ti-Pit : « La vie est une farce, apprend à rire » (JJ 63).

L'indifférence de ces trois personnages face à la souffrance humaine s'oppose à l'attitude de quelques figures romanesques. Papillon et l'avocat de Québec présentent un certain élan solidaire. Papillon cherche à aider le peuple à travers la parole. L'avocat de Québec veut « plaider la cause des robineux [...] y voulait les réunir dans son giron et les défendre comme des moineaux » (JJ 20). Pourtant, leurs tentatives de solidarité échouent et apparaissent comme insuffisantes, étant donné le manque d'humilité de ces deux personnages et leur permanence dans une position sociale et économique supérieure à celle des êtres qu'ils veulent défendre.

Leur échec laisse aussi entrevoir leur indifférence réelle envers autrui : l'avocat de Québec préfère l'argent et l'harmonie de son dîner familial à sa cause sociale; Papillon cherche surtout à combler son désir d'avoir une Cadillac. Papineau, quant à lui, n'hésite pas à faire souffrir sa femme et ses enfants au nom de l'équité sociale. Toutefois, la volonté solidaire sincère de Ti-Pit, de Vincent et des personnages qui habitent la pension Jeanne Mance, rend l'univers de ce roman moins hostile et plus prometteur que celui des romans précédents de Marie-Claire Blais.

La pauvreté, les injustices sociales, la violence expliquent la difficulté que ressentent de nombreux personnages à vivre dans cette réalité. Certains d'entre eux cherchent une manière de s'évader du monde qui les entoure. Ti-Guy se crée une nouvelle réalité à travers la drogue, et la peinture avec laquelle il décore les murs gris du métro. Il essaye de changer le monde en décorant ces murs avec des couleurs extrêmement vives (tout comme Jacob essayait dans *Manuscrits de Pauline Archange* de nettoyer le plancher). Oscar sombre dans la folie, à travers laquelle il est capable de dénoncer, à sa manière, la misère de l'être humain :

Peut-être que l'Oscar de Papillon, j'me disais, c'était lui, l'éveillé et nous autres on était les endormis marchant sous la voûte du songe ; la fable, c'est en plein jour qu'y la voyait, qu'y grimpait ses escaliers de fièvre quand moé, c'est la nuitte que j'croisais l'fantôme de Ti-Cul. (JJ 220)

Ces personnages sont incapables de vivre dans la réalité qui les entoure. Ti-Guy, comme son amie Anne, qui s'était suicidée, choisit la mort : « j'irai bientôt dans le désert et là y aura personne, Anne et moi...personne...le silence » (JJ 125). L'être humain est seul face à son désespoir : « tu vois, Ti-Pit, combien les êtres peuvent souffrir longtemps sans jamais pouvoir le dire à quelqu'un », dit Vincent (JJ 216). Contrairement à Ti-Guy, Vincent et Ti-Pit défendent la vie en tout moment. Vincent affirme : « j'ai toujours lutté pour vivre [...] c'est une vieille habitude chez moi » (JJ 176).

L'humanité et la compassion caractérisent Ti-Pit le long de l'œuvre. Il est conscient des profondes injustices sociales, et s'indigne en les voyant. Il se plaint lorsqu'il constate que le chien de Lady Faber a plus de droits que lui-même. Il regrette également l'attitude du père Baptiste qui rejette son fils toxicomane. La grande humanité de ce personnage est suggérée à de nombreuses reprises, et distingue sa quête identitaire de celle des autres personnages.

En tant qu'orphelin, Ti-Pit est privé dès sa naissance d'une structure familiale par rapport à laquelle il aurait peut-être pu se définir. Lors des manifestations, son identité est mise en doute par différents groupes, qui le considèrent comme un « gars du gouvernement » (JJ 238). Ou même comme un étudiant:

Je ne vous crois pas. Employé ordinaire, vous? Non, vous devez être un étudiant déguisé en ouvrier, vous imitez notre accent, n'est-ce pas [...] je n'aime pas les étudiants comme vous. Prétentieux, péteurs de broue, les études et la voiture offertes par le papa. [...] non, je ne vous aime pas, Monsieur ! (JJ 240)

Alors que les autres cherchent à forger leur caractère par une altérité évoquée à travers un groupe déterminé, Ti-Pit ne veut pas s'intégrer dans une association particulière. Il revendique, au contraire, sa différence individuelle en affirmant : « J'suis pas comme un autre » (JJ 9). Sa quête, qui se concrétise dans une altérité personnelle, recherche surtout un rapprochement social, collectif, qui se ferait à

travers la compassion humaine. Face à l'inhumanité du conducteur de l'ambulance, qui se réjouit de la mort de son prochain, Ti-Pit déplore la perte de chaque individu. Son humanité témoigne de valeurs chez lui qui n'apparaissent pas chez la plupart des personnages. Le nom réel du personnage, Abraham Lemieux, évoque la supériorité morale de ce protagoniste : « C'est vrai que Lemieux sonne plus haut que Lepire même si Lemieux à été malchanceux toute sa vie » (JJ 10). L'attitude humanitaire de Vincent, et notamment de Ti-Pit, souligne la présence d'un certain espoir pour cet univers qui semble sombrer dans le chaos. Leur compassion unit ces deux personnages, qui sont même confondus dans le texte par Ti-Guy :

Tu comprends, Vincent?

- Non, Ti-Pit que j'm'appelle

Après tout, avant la naissance...c'était la pâleur et la mort...non, tu ne crois pas Vincent? (JJ 286)

Tout en dénonçant l'obscurantisme des valeurs sociales, économiques et politiques traditionnelles qui conduisent à l'aliénation de l'individu, ce texte présente les dangers d'une quête identitaire qui passe par la revendication excessive d'une altérité qui oublie les valeurs réellement humaines, et l'importance de la reconnaissance de l'autre.

Ti-Pit imagine en deux occasions une union collective de toute la société. En voyant le peuple qui se manifeste dans la rue il pense qu'il « y aurait un moment qu'on verrait tout l'peuple frissonnant du même frisson ». Or, Ti-Pit se rend compte de la réalité : « c'était qu'une vision, j'avais pas encore trempé ma gueule dans l'bain de l'expérience, ça se voyait » (JJ 228). Pareillement, en rêvant à l'enterrement de Ti-Guy, il imagine une « foule surgissant un peu partout des boulevards, des ruelles, v'là que chacun arrivait sa bougie à la main pour l'alleluia » (JJ 300). Aucune foule ne va à l'enterrement de ce jeune garçon ouvrier, mis à part sa famille, qui l'avait renié en vie.

Pourtant, deux moments de solidarité et d'unification apparaissent dans le texte, et évoquent un certain espoir, quoique peu convainquant. Après la tuerie provoquée par les coups de fusils lors des manifestations, le peuple se rassemble davantage dans un élan solidaire :

Pour envoyer les blessés au repos, pour sortir les roues du taxi d'la snoche et pour le pelletage, neige pas neige, on s'embuait les uns dans les autres et veux, veux pas, on était pour la circonstance [...] un seul bras, d'autres diraient une seule barricade pour repousser not'monstre de tempête! (JJ 274)

Pareillement, le peuple se réunit lors de l'enterrement du jeune étudiant assassiné. La mise en parallèle de cet enterrement, d'un « p'tit gars né riche » (JJ 280), et de celui de Ti-Guy, souligne les injustices sociales qui existent toujours dans cette société à la fin de l'œuvre. La conversation entre Vincent et Ti-Pit à ce sujet devient extrêmement significative : « Au moins, tu seras là, toi, Ti-Pit pour l'enterrement de Guy... - Et toé avec, Vincent » (JJ 293).

Alors qu'au début du roman le personnage se présente à Papillon comme Ti-Pit, à la fin il imagine une nouvelle rencontre avec celui-ci, dans laquelle il affirmerait son nom réel, son identité, en renonçant au sobriquet qui le caractérise : « Ti-Pit, connais pas...t'as tort, Papillon, mon nom c'est Abraham, Abraham Lemieux ». Or, « c'était qu'un rêve » (JJ 301). Dans cette société marquée par la dépossession et les injustices sociales, les « Ti-Guy », « Ti-Cul », « Ti-Pit » n'ont aucune possibilité de s'affirmer. Pourtant, sa volonté d'être appelé par son nom réel devient le symbole de son évolution et de son affranchissement :

Possesseur de son nom, Ti-Pit n'est plus un héros réprouvé. Ainsi se termine son récit sur cette preuve identitaire qui le rescapte des ténèbres de la misère et de l'ignorance. Ti-Pit ou Abraham est le héros des mondes qui se réconcilient après une dictature religieuse et politique.³⁴⁸

Face au suicide de Ti-Guy et au crime de Ti-Cul, Ti-Pit réussit à trouver un certain salut. Comme l'indique Marie-Claire Blais, il est « le survivant qui ne retrouvera ses amis qu'en rêve ».³⁴⁹ Il rejette la mort et le meurtre comme solutions aux problèmes de la vie, et en ce sens, il se distingue des autres personnages qui s'indignent, comme lui face aux injustices sociales. Son rejet des actes criminels de Ti-Cul est particulièrement significatif, étant donné les ressemblances profondes qui ont caractérisé ces deux personnages le long de leur vie, et qui hantent Ti-Pit après

³⁴⁸ Blais, Marie-Claire. *Écrire des Rencontres Humaines*. op. cit., p. 74

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 72.

l'assassinat. Comme le souligne Irène Oore, cette dénonciation du meurtre commis par Ti-Cul et la distanciation du protagoniste face à son ancien ami, permet à Ti-Pit d'affirmer son identité.³⁵⁰ Face aux tiraillements constants entre l'individuel et le collectif, entre l'aliénation et la recherche de l'altérité, l'authenticité personnelle, indépendante, et notamment l'humanité envers autrui, apparaissent dans ce roman comme les seules voies valables de la quête identitaire.

7.2.2. *Une Liaison Parisienne*

Dans *Une Liaison Parisienne*, pour la première fois, Blais situe l'action à Paris. Ce roman réalise une peinture des mœurs de la société parisienne des années soixante-dix. Mathieu Lelièvre, un jeune écrivain québécois part à Paris, où il fréquente une famille de la haute société parisienne, les d'Argenti. Selon Yannick Resch, la bourgeoisie francophone formée dans les collèges classiques refuse de s'identifier à la culture populaire de la ville et ainsi, dans de nombreux romans, le voyage vers la capitale française s'impose et devient révélateur de la problématique identitaire qui caractérise cette élite.³⁵¹ Si *Un Joualonnais sa Joualonie* fait référence à l'idéalisation de certains québécois envers la France, *Une Liaison Parisienne* réalise une parodie complète de ce phénomène, à travers le regard naïf du personnage québécois:

[...] quelle impatience n'éprouvait-il pas de voir le pays tant vénéré depuis son plus jeune âge, la France, Paris, n'allait-il pas seulement vers la conciliation de l'Europe de ses ancêtres enfin rapprochée de son cœur moderne et romantique – conciliation avec ce Québec souterrain dont il transportait partout avec lui les grondements de révolte – mais comme il l'avait lui-même annoncé à ses amis poètes à l'aéroport, n'allait-il pas enfin vers « la vie »? (LP 9)

³⁵⁰ Oore, Irène. « La Quête de l'Identité et l'Inachevé du Devenir, dans *Un Joualonnais sa Joualonie* de Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 83-91.

³⁵¹ Resch, Yannick « Le phénomène du rejet dans les métropoles culturelles », dans Benoit & Popovic, Pierre (eds.). *Montréal 1642-1992: le grand passage*. Montréal, XYZ éditeur, 1994, p.146

Cette France, considérée comme l'ancêtre du québécois, apparaît pour Mathieu comme « le pays de l'intelligence », de la culture (LP 22). Cette idéalisation conduit le personnage à se distancier par rapport à son propre pays, et face aux questions nationalistes qui caractérisent celui-ci. Ainsi, « pendant que ses camarades parlaient de révolution, [Mathieu] clamait sans honte qu'il n'aimait que la littérature française, citait Balzac, Proust » (LP 10). La question de la langue devient un motif de plus qui pousse Mathieu à mépriser ses origines québécoises, marquées par les anglicismes qui le conduisent à parler de « *trench coat* » (LP 13), ou de « *fur-coat* » (LP 23). Il déplore les noms anglais des savons utilisés au Québec :

[...] la mémoire encore hantée par l'éventail de savons que l'on annonçait à la télévision dans son pays, Lifeboy, Saveguard, Cool, il s'attrista du peu de résonance française qu'il y avait dans cet appel commercial à la propreté. (LP 12)

Étant donné l'absence de propreté que Mathieu découvrira chez les familles parisiennes, cette référence au savon est extrêmement pertinente dans le texte.

L'idéalisation de Mathieu envers la France est ridiculisée par les commentaires de Mme d'Argenti qui mettent en question le lien de parenté que le québécois pense maintenir avec ce pays. L'attachement de Mathieu envers l'histoire Française est non seulement parodié, mais aussi critiqué par ce personnage féminin qui considère la culture québécoise comme étant distincte de la culture Française :

« Vous avez la tête pleine d'un feuillage historique inutile » dit Mme d'Argenti avec agacement, « à quoi cela vous sert-il, ce n'est pas même votre Histoire, c'est la nôtre! » car elle eût été embarrassée de nombrer tous les rois de France comme le faisait Mathieu Lelièvre lors de ses pérégrinations dans le passé (LP 120)

Alors que Mathieu s'attache à la notion d'« ancêtres » en pensant à la France, les parisiens, au contraire, soulignent la distance qui sépare les deux pays. Gabrielle Poulin, dans un article percutant, réalise une lecture politique de la relation entre Yvonne et Mathieu :

Marie-Claire Blais brosse le tableau des relations et des accords France-Québec. Mathieu Lelièvre et Yvonne d'Argenti ne peuvent jamais être sur un pied d'égalité : il est petit, elle est grande; il est en pleine jeunesse et donc sans expérience d'aucune sorte, elle a depuis longtemps atteint la maturité [...] La liaison des deux amants reposera donc sur une sorte d'entente tacite : la France fait une faveur au Québec en lui permettant de la côtoyer. Les avantages culturels que Mathieu tire de son contact avec les Parisiens doivent lui suffire.³⁵²

Malgré l'idéalisation de la France dont témoignait Mathieu Lelièvre, le texte insiste sur le fait que la relation entre les gens du Québec et ceux du pays européen est souvent conflictuelle. L'appellation de « maudits Français » semble caractériser l'opinion d'un bon nombre de québécois, qui rejettent la France. Cette appellation, pour les français constitue une « insulte rigide » (LP 33), qui accroît leur distance et leur hostilité envers le Québec. Or, dans les deux romans l'attitude des québécois envers la France est ambivalente, et correspond bien à la tension évoquée par Réjean Beaudoin :

La tension exacerbée de deux lieux communs contraires divise la mentalité québécoise à l'égard de la France. Ces deux lieux communs, je serai tenté de les formuler de la façon suivante : d'une part, l'adulation d'une hauteur sublime, sinon sublimée, et d'autre part, le ressentiment lié au complexe devant le 'Maudit Français!'³⁵³

La distance qui existe entre les aristocrates français et les québécois, est mise en valeur lors de la rencontre de Mathieu et d'Antoine :

[Mathieu] lui serra la main dans un élan de vive sympathie comme il eût fait en rencontrant un ami dans une taverne montréalaise, ce qui provoqua chez son hôte un regard de surprise, puis un geste de distance qui semblait signifier : « Allons, mon petit, n'exagérons pas tout de même. » Geste que Mathieu interpréta comme une réprimande discrète et peut-être méritée, « car, il faut toujours se mettre à la place de ceux qui nous voient d'un autre oeil », pensa-t-il. (LP 14)

³⁵² Poulin, Gabrielle. « Une Saison dans la vie des Français », *Les Lettres Québécoises*, Vol 2, Mai 1976, p. 5.

³⁵³ Beaudoin, Réjean. « La France Critique de Mathieu Lelièvre ». *op. cit.*, p. 133

L'image du regard souligne la différence qui existe pour cette élite parisienne entre elle et le québécois. Selon Mme d'Argenti, Mathieu a d'ailleurs les manières d'un « sauvage » (LP 14). Et, alors que Mathieu considère les d'Argenti avec admiration, comme étant des esprits « du passé », Antoine et Yvonne « l'observaient tour à tour avec une consternation amusée, rien ne leur semblait plus neuf et plus barbare que cette créature échevelée qui venait d'atterrir dans leur salon » (LP 16). Pourtant, cet exotisme premier avec lequel il est perçu est vite remplacé par un regard d'ennui, qui pousse Yvonne à critiquer l'abondance de ses cheveux, et qui conduit les personnages qu'il rencontre dans les salons à l'observer avec hostilité.

Janet Paterson a bien montré jusqu'à quel point l'altérité se construit à travers l'espace d'origine, les traits physiques et vestimentaires et le langage du personnage de l'Autre, qui le démarquent du groupe de référence.³⁵⁴ Ces différents aspects apparaissent clairement dans la manière dont est perçu Mathieu par la famille d'Argenti. L'ignorance des parisiens envers le Québec est soulignée de manière ironique :

On parle tant de votre pays ces jours-ci...Presque trop, je dirais. Le Québec par-ci, le Québec par-là, vous prendrez bientôt trop de place...Et vous n'êtes pas même un grand pays...

Mathieu savait que Mme d'Argenti jouissait d'une intelligence et d'une culture supérieures, aussi excusait-il son ignorance pour les proportions géographiques, car pour elle, le pays de Mathieu Lelièvre était moins vaste que la Bretagne (LP 61)

L'ignorance d'Yvonne met en question la culture réelle de cette élite parisienne qui se veut pourtant la patrie culturelle par excellence. Mme d'Argenti, en présentant Mathieu Lelièvre dans son monde affirme : « c'est un jeune écrivain qui vient d'un pays jeune, il faut lui pardonner beaucoup de choses » (LP 50). Ce manque d'histoire et de traditions est ce qui définit selon eux le québécois, et ce qui justifie à leurs yeux le ton de supériorité qu'ils adoptent envers lui. Les stéréotypes qui marquent l'attitude du québécois et de l'élite parisienne participent à la stratégie de domination dont parle Ruth Amossy :

³⁵⁴ Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le Roman Québécois. op. cit.*, p. 31

Les groupes au pouvoir assurent et maintiennent leur position en promulguant des images d'infériorité et de supériorité dûment orientées. Ils les inculquent non seulement à leurs propres membres, mais aussi à ceux du groupe dominé. [...] La colonisation, la domination de classe et le sexisme ont toujours tiré profit de la démarche circulaire au gré de laquelle la minorité opprimée accepte l'image défavorable que lui renvoie l'idéologie dominante au point d'y conformer ses comportements.³⁵⁵

7.2.2.1. Ville imaginée, ville réelle

Une Liaison Parisienne réalise une profonde réflexion sur le vieux monde, sur les clichés et les relations entre les différentes cultures et notamment sur le parcours d'un jeune écrivain idéaliste envers la prise de conscience de la réalité du monde. Dès l'incipit, le texte insiste sur l'idéalisation de Paris qui se manifeste dans les sentiments de Mathieu Lelièvre. Cet espace urbain est survalorisé par ce personnage qui connaît les discours et les représentations artistiques et littéraires dont la capitale française a été l'objet. Comme l'explique John Urry, les touristes sont des sémioticiens à la recherche de notions préétablies ou des signes des discours auxquels ils ont eu accès auparavant:

Places are chosen to be gazed upon because there is anticipation, especially through daydreaming and fantasy, of intense pleasures, either on a different scale or involving different senses from those customarily encountered. Such anticipation is constructed and sustained through a variety of non-tourist practices, such as film, TV, literature, magazines, records and videos, which construct and reinforce that gaze.³⁵⁶

Cette anticipation s'est construite dans le cas de Mathieu Lelièvre à travers la littérature et la peinture. En effet, Mathieu ne lit que la littérature française, « citait Balzac, Proust » (LP 10).

Le premier chapitre se consacre presque exclusivement à des endroits clos de la ville, comme la chambre de Mathieu Lelièvre, l'appartement des d'Argenti ou les

³⁵⁵ Amossy, Ruth. *Les Idées Reçues: Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan, 1991, p 44

³⁵⁶ Urry, John. *The Tourist Gaze: Leisure and travel in contemporary societies*. London, Sage Publications, 1990, p.3 et 12

salons littéraires où il est invité. La première déception de Mathieu, lorsqu'il arrive à Paris, est constituée par sa propre chambre, qui est située près de la gare d'Austerlitz, et qui est laide, sombre et froide (LP 11). Grâce à un ami, Mathieu est introduit dans la famille des d'Argenti. Yvonne représente pour lui « la quintessence de la vie française », le « raffinement », l'« élégance » (LP 10). Pour lui, Paris se réduit vite à la découverte et à l'observation de cette famille qu'il fréquente pendant tout le premier chapitre de l'œuvre.

L'appartement des d'Argenti est situé sur l'île Saint-Louis. Cette « fastueuse » (LP 54) demeure apparaît pour Mathieu Lelièvre comme l'une de ces maisons parisiennes qu'il a tellement admirées dans les tableaux. Le lieu est appréhendé en fonction des relations qu'il tisse avec les images que Mathieu a perçues préalablement dans les œuvres d'art. Il cherche à reconnaître dans l'appartement des d'Argenti, les valeurs esthétiques et culturelles qui correspondent à ces tableaux et à l'image préconçue qu'il se faisait de cet espace avant son arrivée.

Selon Dean MacCannell, l'incapacité du touriste de comprendre le sens réel de ce qu'il observe est le produit de la construction structurelle qui le place dans une relation touristique avec l'objet social, qu'il pense connaître. La relation entre le touriste et l'objet est fragile et peut être débilitee si le touriste prend conscience de la distance réelle qui le sépare de la signification réelle de ce qu'il voit :

If distance exists for the tourist, it is not between him and what he sees. As a tourist, he can only be alienated from the *meaning* of what he sees since this meaning is secreted in unnoticed details.³⁵⁷

La demeure des d'Argenti est caractérisée, en réalité, par ses dimensions réduites, par son obscurité et par sa vieillesse. Le texte évoque « la voûte ténébreuse du petit appartement », on entend constamment « une rumeur de casseroles [qui] venait de la cuisine » (LP 14), « la pièce d'Antoine » dans laquelle est servi le dîner est « un minuscule salon à peine éclairé » (LP 15). Ces attributs sont pourtant transformés par le jeune québécois en des éléments poétiques, dignes d'admiration : « qu'elles étaient

³⁵⁷ MacCannell, Dean. *The Tourist: a new theory of the leisure class*. New York, Schocken Books, 1976, p. 68

précieuses à Mathieu, qui avait toujours vécu entre les murs carrés de l'architecture moderne, ces pièces enfumées et closes des appartements anciens ! » (LP 15-16).

Cette vision disparaît, cependant, lors de la visite suivante, que réalise Mathieu Lelièvre, à midi. La lumière du soleil dévoile la réalité dans laquelle habite cette famille, et qui se caractérise par le désordre et la saleté : La « nappe poussiéreuse » (LP 106), les caleçons «cachés sous le réfrigérateur » (LP 31), les mauvaises odeurs (ces « arômes félines » des coussins et du canapé, ainsi que les « odeurs de poisson » qui se répandent dans toute la maison; LP 27), caractérisent la demeure des d'Argenti.

La lumière du jour dévoile les secrets de la vie privée de cette famille : les amants d'Yvonne, l'homosexualité et la pédérastie d'Antoine, les enfants complètement négligés, voire maltraités. Leur fils, Paul, n'a pas de chambre propre : il doit dormir sur « le canapé rouge près de la cuisine », et il est réduit au rôle de domestique (LP 106). L'attitude d'Antoine met en relief l'hypocrisie profonde de cette société :

Antoine d'Argenti regrettait de ne pas avoir la liberté de dire franchement à la Banque [...] qu'il avait « une certaine affection, et même beaucoup d'affection, pour le cul des jeunes garçons... » Non, cela, même annoncé avec élégance, il ne pourrait jamais le faire, pensait-il, dans une ville, où pourtant sans être dit, tout se fait (LP 108)

Cette famille essaye de vivre en accord avec ce qui est attendu d'une famille de classe sociale élevée : ils possèdent des propriétés, et même un château; leurs enfants ont étudié dans les « meilleures institutions » (LP 116) ; ils font des voyages en Tunisie et en Égypte. Toute cette apparente richesse cache, en réalité, la ruine d'une famille, endettée à cause de ses excès.

Comme un personnage des *Lettres Persanes*, Mathieu Lelièvre se place dès le début du roman comme un observateur des mœurs parisiennes. Tour à tour il est « étonné », « surpris », « hébété ». Les interrogations que le personnage se pose sur la société qui l'entoure le conduisent, en considérant la famille d'Argenti, à s'exclamer « quelle curieuse famille ! » (LP 60). Sa passion pour Paris le pousse pourtant à justifier l'injustifiable et à interpréter toutes les paroles et les actions des d'Argenti comme étant le reflet d'une culture supérieure. Il trouve des raisons au

manque d'hygiène de cette famille en affirmant : « Non, c'est nous qui exagérons avec la propreté, [...] ces gens-là sont trop instruits pour secouer sans cesse leurs poussières sous la douche, voilà ! » (LP 32). Si cette famille ne perçoit pas le vol et le mensonge comme quelque chose de négatif, Mathieu considère que « l'anomalie n'était pas en eux, mais en lui-même, il avait un code moral et eux n'en avaient pas » (LP 80).

Comme un personnage Balzacien, Mathieu veut saisir, à travers sa relation sexuelle avec Mme d'Argenti, la réalité sur la société parisienne. Il n'hésite pas à gaspiller tout son argent afin de se rapprocher de cette famille, qui incarne pour lui le monde parisien.

Ce qui est frappant dans ce roman c'est que Mathieu, passionné de l'art et de la culture parisiennes, ne visite aucun musée. Le Paris historique des grands monuments n'est pas évoqué, mis à part la visite de Mathieu à Versailles, et ses promenades nocturnes dans un Paris qu'il qualifie de beau, mais qu'il est incapable d'admirer, car « il n'admirait et ne voyait toujours que la femme qu'il portait dans son cœur » (LP p 40).

Dans le premier chapitre, Paris apparaît surtout comme une ville de consommation de produits de luxe. Les déplacements des personnages sont marqués par les courses que réalisent Mathieu et Madame d'Argenti dans le Faubourg Saint-Honoré, où ils s'arrêtent pour contempler les vitrines des magasins. Ils achètent des produits chez Hermès. Yvonne veut aller faire des courses aux Champs Élysées. Antoine et sa sœur achètent des produits alimentaires luxueux chez Fauchon. Les lieux qui apparaissent sont associés au luxe et représentent les activités et le mode de vie de la haute société parisienne. Les déplacements des personnages sont aussi motivés par des rencontres et des invitations. Les références géographiques sont imprécises : Mathieu se rend aux cocktails de l'Académie, accompagne les d'Argenti chez Madame Colombe, ou au théâtre.

Yvonne d'Argenti introduit Mathieu dans les cercles les plus instruits. Dans ces salons littéraires, ce jeune personnage est surpris par la banalité des conversations et par la voracité des assistants face à la nourriture. Paris, lieu qui pour Mathieu constituait la civilisation, le savoir, se révèle être un espace superficiel et inauthentique, où règne l'hypocrisie et la frivolité. Le séjour de Mathieu parmi les

d'Argenti permet à ce jeune québécois de mettre progressivement en question l'image idéale qu'il s'était formée des parisiens. Les tableaux vivants qu'il cherchait dans cette société ont vite des failles :

Mathieu Lelièvre regarda tour à tour Antoine et Étienne avec surprise, tourmenté soudain de sentir des craquelures dans ces tableaux encore frais que formaient les êtres autour de lui (LP 57)

L'idéalisation de Mathieu disparaît progressivement et se voit remplacée par une image cauchemardesque qui s'incarne dans la figure du noyé que des ouvriers sortent de la Seine et que Mme d'Argenti refuse de voir, préférant aller chez le pâtissier :

- Mais ne regardez pas mon ami, vous voyez bien que cela vous trouble... Allons...venez... Je dois passer chez le pâtissier...
- Mais c'est un homme...
- C'était mon ami, c'était...J'avoue que ce paquet de chairs blanches et gonflées me répugne beaucoup... Mais ne regardez pas, allons, venez, cela arrive si souvent ici ! (LP 38)

Dès le début du texte, les rares descriptions de la ville de Paris renvoient également à une image assez négative. Paris est caractérisé par son trafic, par les « râles stridents des voitures ». Cette ville est marquée par son brouillard. Il s'agit d'un brouillard réel mais aussi symbolique, qui reflète le manque de vérités claires et l'hypocrisie de certains personnages qui y habitent. Mathieu renverse le cliché traditionnel du mauvais temps québécois :

[...] il eût préféré recevoir en plein cœur le féroce déploiement des tempêtes de son pays plutôt que ce maigre filet de brouillard, qui, lorsqu'il traversait le Pont-Neuf, l'encerclait d'une détresse aussi physique que spirituelle, comme si, en se penchant vers la Seine dans la nuit, il eût entendu quelque appel étouffé sous les vagues et approché là le dénuement de la solitude. (LP 37)

Les eaux de la Seine sont ténébreuses, meurtrières. Le vent, le brouillard, et notamment ces « eaux noires » (LP 39) évoquent une ville sombre, gothique, dans laquelle le noyé monté à la surface par les ouvriers, serait assimilable à un revenant :

« ce mort se comparant davantage soudain à un vivant de retour qu'à ce poisson dévasté dont il avait pris l'apparence » (LP 38). À la fin du roman, lorsque Mathieu rompt définitivement sa relation avec Mme d'Argenti, cette vision sombre de Paris se maintient, et Yvonne devient pour le québécois comme un « spectre », tandis qu'il parcourt « telle une suite de places funèbres, des gares désertes, des boulevards vides » (LP 172).

D'autre part, Paris, qui représentait pour Mathieu la civilisation, l'histoire, la culture, et la splendeur française connue le long des siècles, devient l'image même de la décadence. Cette décadence est spirituelle car elle est marquée par l'artifice et l'hypocrisie sociale. Seul le passé légitime l'existence de cette élite parisienne. Antoine parle de « la beauté, la grandeur de la France », qui s'exprime pour lui dans l'architecture de ses possessions. Pourtant, le château du XVIII^{ème} siècle qu'il conserve en Dordogne n'est qu'un espace « glacial qui ne se réchauffe ni en été ni en hiver » (LP 118). La décadence progressive de cette noblesse, s'incarne dans les murs de ce château, décrépi et solitaire. Cet espace, et les personnages qui le fréquentent encore rarement, ou qui l'ont fréquenté autrefois, ne sont plus « que des ombres d'un monde enfui » (LP 120). Même les jardins de Versailles deviennent, pour Yvonne d'Argenti, des lieux remplis « d'une poussière et d'un ennui éternels » (LP 121). La splendeur aristocratique d'antan ne constitue plus que des ruines auxquelles s'attachent encore certains personnages avec des élans de prétention.

Il s'agit d'une société en déclin et dont la Seconde Guerre Mondiale a mis en question la vigueur, comme le souligne la sœur d'Antoine :

[...] de nos jours, mon cher Antoine, qui peut encore apprécier la grandeur de la France? La guerre a fait de nous des êtres fragiles comme les autres, nos fils, sont bien souvent étrangers à la noblesse de leurs ancêtres [...] Odile d'Argenti souriait à son frère, espérant partager avec lui les mêmes regrets pour une France à jamais disparue dans le temps, elle retournait vers une opulence passée, embellie par la mémoire. (LP 117-118)

Le coucher de soleil de Paris évoque d'ailleurs pour Mathieu « l'agonie des choses ». Cette ville devient l'image d'un monde caduc. L'importance du passé est ridiculisée par les caleçons sales du fils des d'Argenti qui sont décrits comme des

« antiquités de crasse » (LP 50). Tout dans cette ville semble être vieux et en ruine. Même les téléphones publics, que Mathieu a du mal à trouver, ne fonctionnent pas correctement. Ce Paris, qui accumule les vestiges du Passé, se voit incapable de se moderniser. Le roman pose de cette manière en évidence les tensions qui existent entre un passé de splendeur que les parisiens tenteraient de conserver à travers l'espace urbain, et une nécessité de rénovation et de modernisation qu'exige le passage du temps.

7.2.2.2. Pluralité et injustices sociales

Le Paris qui nous est présenté dans ce roman est aussi un espace pluriel, où habitent des personnages qui sont distingués par leur origine nationale (Portugais, Italiens, Tunisiens), régionale (Auvergne, Corse, Bretagne) ou ethnique (Arabes). Ces personnages ont quitté leur lieu natal pour chercher du travail à Paris.

La grandeur de la culture française se voit mise en question par les injustices profondes qui caractérisent la société parisienne, où se côtoient les festins des d'Argenti et la présence, dans les rues, de clochards mourants, et de personnages, notamment arabes, habillés en lambeaux. Ces derniers habitent dans des bidonvilles, à l'extérieur de Paris. Ces non-lieux contrastent avec l'appartement à l'Île St Louis des d'Argenti, qui est donc situé au centre de la ville géographiquement, mais aussi socialement et symboliquement.

L'élite, qui se veut supérieure aux autres cultures, apparaît comme étant raciste et cruelle. Elle continue pourtant à croire en la grandeur de Paris et de ses institutions. Cette supériorité est suggérée constamment par les commentaires d'Yvonne, qui commence souvent ses phrases par le nom de sa ville, afin de la démarquer du reste du monde : « À Paris, on téléphone toujours avant de venir... » (LP 24) ; « À Paris, on est toujours pressé » (LP 27). Pareillement, l'excuse d'Antoine pour pouvoir adopter Ashmed, un enfant tunisien est celle de lui « offrir une meilleure éducation », de l'« instruire » (LP 59). Pourtant, le texte souligne constamment les propos aberrants et hypocrites de cette classe sociale parisienne : Mme Colombe pense qu'une bombe atomique résoudrait le problème de la misère en Inde; certains des amis de Mme d'Argenti ont écrit des pamphlets contre les Juifs, et sont devenus des

« collabo pendant la guerre » (LP 145); Mme d'Argenti affirme ne pas aimer « les Juifs, les Noirs ». Les valeurs françaises traditionnelles de liberté, fraternité, égalité, se heurtent à l'hypocrisie, au racisme et à la cruauté de cette élite parisienne, qui méprise les étrangers, et notamment l'Autre dont la couleur plus sombre de la peau évoque pour elle une essence inférieure.

Cette élite perçoit avec mépris les étrangers, les personnes des classes sociales plus basses mais aussi celles qui sont venues de la province. Cette attitude est soulignée dans le texte à travers l'importance qu'Yvonne accorde à sa langue :

Et il est vrai que cette langue, le français de Paris, coulait parfois des lèvres de Mme d'Argenti comme une liqueur : chasseresse de tout accent venu de Marseille ou d'Auvergne, reniflant à distance une grammaire trop chantante, le souffle trop gras d'une syllabe, Mme d'Argenti n'entendait que sa propre musique (LP 75)

Yvonne méprise l'anglais parlé par sa fille, mais aussi le français parlé à l'extérieur de Paris. Ses préjugés la poussent à critiquer tous les « gens vulgaires, odieux », présents au théâtre, « dans les restaurants, ou en tout autre lieu de réunion populaire ». Les d'Argenti, en ridiculisant constamment les goûts de ces groupes qu'ils considèrent inférieurs, insistent sur la distance qui les sépare d'eux.

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, l'espace extérieur à Montréal est seulement mentionné dans le texte : d'autres villes, comme Québec, sont nommées, ainsi que des villages et des régions qui comprennent la « vaste Nord-Américaine » (JJ 15). La France est également évoquée, ainsi que différents pays d'où proviennent les nombreux immigrants. Pourtant, l'action se déroule uniquement à Montréal, et le texte n'insiste aucunement sur ces espaces extérieurs. Au contraire, dans *Une Liaison Parisienne*, l'extérieur devient essentiel. Mis à part la France et le Canada, d'autres pays sont mentionnés dans le roman, et constituent parfois l'un des décors où se déploie l'action.

Le caractère exotique, et notamment la qualité de certains produits étrangers, qui apparaissent aux yeux des Parisiens comme des éléments luxueux, sont mis en valeur à travers Odile d'Argenti : « - Vous êtes sûr, mon ami, que cette marchandise vient

vraiment d'Amérique ? François n'aime que cette sorte... » (LP 112). Elle veut aussi acheter un pamplermousse «de la Floride », des « oranges du Maroc » (LP 113).

Cette haute société parisienne est cependant complètement ignorante et ne cherche pas à connaître davantage les autres cultures. Mathieu voyage avec Yvonne d'Argenti à Londres et en Tunisie, mais il est vite déçu par l'attitude de sa compagne : voyageant d'un hôtel luxueux à un autre, elle se révèle incapable de changer et de connaître la culture de ces pays qu'elle ne cesse de mépriser :

Mais Mathieu Lelièvre fut surpris encore de voyager sans même voir, sans rien sentir. Sans doute parce que Mme d'Argenti était toujours là, dans la *même* chambre, dans le *même* lit, utilisant le *même* parfum, glissant son pied dans la *même* chaussure chaque matin, sans doute parce que les habitudes résistent *même* au dépaysement géographique, Tunis ressemblait à Londres pour Mathieu Lelièvre et Londres à Tunis. (LP 83)³⁵⁸

Les descriptions des différents pays sont rares, presque inexistantes. Dans ce roman, l'explosion spatiale est surtout utilisée afin de mettre en valeur les relations conflictuelles qui existent entre les différentes cultures. Les rapports entre celles-ci sont marqués par des stéréotypes qui soulignent l'ignorance de l'élite parisienne, mais aussi le manque de communication réelle qui existe entre la haute société française et ces territoires ou ces pays.

Tunis apparaît comme un endroit par rapport auquel le texte situe les étrangers, principalement européens. L'opulence, l'égoïsme et l'égoïsme des parisiens, surtout, est mis en évidence par opposition aux caractéristiques des familles tunisiennes, qui sont humbles et solidaires. Le racisme de la haute société parisienne est introduit dans le roman à travers le personnage d'Ashmed, un petit garçon tunisien qu'Antoine emmène avec lui à Paris. L'idée de « race » prend pour cette aristocratie une importance extrême, au point où Paul refuse de partager son canapé avec Ashmed, qui a la peau bronzée et les yeux noirs. « Mon Dieu que cet enfant est sombre de peau ! », affirme Mme d'Argenti (LP 108). Les augures d'Antoine, quant au sort d'Ashmed à Paris, sont pessimistes :

³⁵⁸ C'est nous qui soulignons.

[...] la peau de l'enfant qui lui paraissait à Tunis « raisonnablement foncée », avait, dans la pénombre du soir parisien, « une teinte plus chocolat », non que M. d'Argenti se mit à aimer moins Ashmed pour cette raison, pensa-t-il, mais parce qu'il pressentait soudain pour lui toute une diversité de mortifications qu'il n'avait pas prévues. (LP 108)

Ashmed se situe dans une position particulière : il vient de Tunisie mais il habite au sein d'une famille de la haute société parisienne. Parti à Paris avec la promesse d'une vie meilleure, et d'une éducation, il devient un être aliéné et ressent une profonde nostalgie envers sa Tunisie natale où sa vie de voleur lui permettait d'aider les membres de sa famille. Il associe les vêtements parisiens avec ceux d'un prisonnier, et les « bonnes manières d'un petit Français » constituent une entrave à sa liberté.

Cet enfant essaye de subvertir l'oppression qu'il ressent : il dessine un arbre avec son couteau dans la table de chevet d'Yvonne; il déchire le rembourrage de son fauteuil dans un concert; il se bat dès qu'on insulte l'un de ses amis arabes que les parisiens appellent « grand-nègre » (LP 129). Il tente surtout d'échapper à ce monde en courant dans les rues de Paris et en rejoignant les siens dans les cafés de la rue de Buci, ou dans les souks. Ces endroits constituent pour lui des « paradis fraternels [...] à l'écart de la race blanche » (LP 128). À travers Ashmed, le texte nous introduit dans un Paris fréquenté par des immigrés qui sont marginalisés, exclus, et souvent répudiés des bars. Le roman met en évidence la violence raciste et les problèmes d'intégration qui caractérisent cette ville. Ces immigrants sont à la fois visibles (en tant qu'Autre qui devient l'objet du racisme) et invisibles, vite oubliés par une société qui souligne sa grandeur tout en les bannissant dans les marges.

Face au racisme de l'élite, qui le méprise, Ashmed ne peut pas s'intégrer dans son pays d'adoption. Vivant chez les d'Argenti et étant bien habillé et nourri, il se trouve aussi éloigné des siens, de ceux de sa propre culture qui vivent dans des bidonvilles, qui s'habillent avec des lambeaux, et qu'il ne peut cependant pas aider.

Mathieu fait preuve de solidarité envers les êtres discriminés, et se considère même comme l'un d'entre eux, car il est conscient qu'« il pouvait devenir lui aussi, comme d'autres, 'leur Juif', 'leur Noir' » (LP 147). Ainsi, il n'hésite pas à défendre ces personnages méprisés :

Défendait-il le droit d'existence d'un étudiant sénégalais, dans un train qui allait de Paris à Chartres, cédait-il sa place dans un wagon-restaurant à un professeur indien invité à Lyon, qu'il provoquait partout des gloussements d'indignation et de furieuses rumeurs (LP 133).

Malgré la division sociale de l'espace qui distingue le centre de la périphérie, les couches parisiennes les plus pauvres se trouvent ramifiées dans toute la partie sud de la ville. Alors que l'île Saint Louis et le 8^{ème} arrondissement sont les lieux privilégiés que l'élite parcourt, le quartier latin, et en général la rive gauche parisienne deviennent les endroits d'une socialité autre, d'un Paris populaire que Mathieu rencontrera notamment dans le deuxième chapitre du roman.

7.2.2.3. Une France multiple

Mathieu Lelièvre souligne les différences qu'il observe entre la classe sociale aristocratique, à laquelle appartiennent les d'Argenti, et les autres niveaux de la société. Ceux-ci s'incarnent d'abord dans la figure du boucher, du boulanger, et notamment de Bonita, la bonne portugaise qui nettoie la maison des d'Argenti. Le narrateur affirme que « le retour vers ces êtres simples [...] égaya » Mathieu (LP 54).

Les paysans, les pêcheurs, et les propriétaires des Cafés que le jeune québécois rencontre à la fin de l'œuvre, renvoient également à cette simplicité, qui devient dans ce roman un signe d'authenticité, et de proximité. La rupture de Mathieu avec Yvonne entraîne ce québécois à connaître des milieux qui lui présentent un côté plus familier et chaleureux de la France. La présence de ce deuxième chapitre montre que la satire qui est faite dans ce roman ne vise pas toute la France, mais juste un certain milieu parisien, aristocratique et bourgeois, incarné par la famille d'Argenti.

Même lorsqu'il est à Paris, Mathieu cherche à connaître d'autres parties de la France. Il interpelle constamment les chauffeurs de taxi et les questionne sur leur lieu d'origine :

Mathieu s'attachait aux chauffeurs de taxi comme à des fractions dispersées de la France qu'il recherchait et à chacun d'eux il présentait un interrogatoire

géographique. « ah !vous venez d'Auvergne, justement, j'adore l'Auvergne », etc. (LP 33)

Face à la déception qu'il ressent envers cette ville, sa réaction est celle de la fuite : fuite nocturne, qui s'effectue par une déambulation dans les rues de Paris, ou fuite hors de la ville à travers des voyages à Chartres ou en Bretagne. Certains des paysages qu'il découvre alors le renvoient aux descriptions romantiques de ses livres ou aux attitudes de leurs auteurs :

A la Côte Sauvage, Mathieu Lelièvre s'extasia, assis sur son rocher « devant la beauté fabuleuse du soleil couchant » [...] le cri des mouettes, cette mer à la fois calme et agitée, et même la présence de Lucien « un Breton authentique », caché sous ses vêtements de ville, ces miracles du moment lui faisaient comprendre comment Proust, jeune homme, et par une fin de journée bien différente de celle-ci, par un soir de tempête, avait failli mourir d'étouffement devant la beauté des forces océaniques. (LP 159-160)

La différence entre le paysage perçu par Proust et celui qu'est en train d'observer Mathieu jette une certaine ironie sur l'attitude de ce personnage. La splendeur de cet endroit se voit déconstruite par la présence du « cadavre de deux mouettes », mortes selon Lucien à cause de la pollution (LP 160).

Mathieu dîne chez une famille paysanne de la Bretagne. Ces personnages humbles deviennent pour lui, l'essence réelle du pays. La maison de cette famille, aux dimensions extrêmement réduites, a des ampoules électriques que la mère prend soin d'éteindre dès qu'elle le peut, car l'électricité coûte cher. Un feu réchauffe la demeure, qui ne contient qu'un seul lit pour toute la famille, mis à part celui que Lucien s'est construit lui-même, ainsi que sa bibliothèque. La pauvreté, mais aussi l'intimité de cet endroit est suggérée dans les différentes descriptions :

[...] il pénétra sous une sorte de portique de pierres que Lucien appelait « la porcherie, oui, attention ; tout s'écroule ici... » Et soudain, ils étaient là, dans la grande pièce, tout contre la chaleur de la cheminée, déposant leurs bottes tout près de braises qui réchauffaient les pommes de terre et le ragoût de lapin de la veille [...] Les huit filles pouvaient à peine bouger en ce lieu très étroit que la mère nommait toujours « la grande pièce ». (LP 163)

Mathieu se sent à l'aise parmi ces paysans. Contrairement aux moments où il était chez les d'Argenti et ses tourments l'empêchaient de se reposer, dans cet espace, pourtant inconfortable, il réussit à « dormi[r] avec bonheur » (LP 168).

Pareillement, dans le Paris anonyme et populaire des classes laborieuses, Mathieu réussit à se former une image plus positive de Paris. Il trouve dans les cafés de la ville un lieu de refuge : il fréquente un « Café de la rue d'Assas », un « bar de Saint-Germain », un « Café de la rue Vaugirard » (LP 182). Tous ces endroits l'introduisent dans une atmosphère joyeuse, où il se fait des amis venus de toutes les parties de la France. Face au nombre plus restreint des personnages qui apparaissent dans le premier chapitre de l'œuvre, consacré presque exclusivement à la famille d'Argenti, le deuxième est caractérisé par une explosion des personnages qui sont évoqués. Cette pluralité met en valeur la diversité de la société parisienne.

C'est au hasard de la marche que Mathieu trouve le Café des « Heures Enfuies », qui va devenir l'espace préféré de ce personnage. Cet endroit est caractérisé par la sympathie des gens qui le fréquentent ou qui y travaillent. Pourtant, la description de ce Café suggère, comme la maison des d'Argenti, la décadence parisienne : à cet endroit, « l'éclat du passé tendait à jaunir », le « téléphone [est] démodé », un côté d'une banquette [...] est déchiré... » (LP 173). L'état de ce Café, si brillant autrefois, montre comment, afin de préserver l'image parisienne traditionnelle, tout doit se maintenir tel qu'il était, malgré le passage destructeur du temps : « Oui, il nous faudrait réparer, regardez ce cuir tout usé par les ans... mais réparation veut dire destruction, et ici, c'est le caractère des choses qui comptent... » (LP 173).

Dans ce café, les personnages s'entraident, s'écoutent les uns les autres. Ils sont tous caractérisés par une mélancolie qui les conduit à remémorer d'autres temps, où le Café était rempli d'écrivains, et où les gens avaient du respect envers eux. Cette nostalgie qui les caractérise rend le nom de ce Café extrêmement significatif. Mathieu « songeait à tout ce qu'il aurait laissé échapper de ces tableaux français s'il n'avait jamais connu M. Paul lui parlant des écrivains disparus, Mme Lola » (LP 174).

Aux grandes caractéristiques associées à la France et à sa splendeur, qui sont parodiées dans ce roman, le texte substitue la réalité de ces êtres humbles, qui deviennent pour Mathieu, l'essence réelle du pays. Ces personnages sont souvent

conscients de l'hypocrisie et de la cruauté de la société parisienne. Ainsi, Mireille affirme :

Ah! les Français, je ne les aime pas toujours; vous savez...Ils sont parfois si racistes, bornés, c'est peut-être qu'ils ne voyagent pas assez...Quand nous étions en Afrique, mon mari et moi, ceux qui nous faisaient honte, c'étaient bien souvent les nôtres...En Amérique aussi...je parle des Français de Paris, surtout!
(LP 181)

Échappant aux modèles sociaux, ces personnages, pauvres mais solidaires, font preuve d'une originalité et d'une liberté qui échappe à l'élite parisienne. Ce café apparaît ainsi comme un lieu de socialité et de solidarité, qui se transforme en un véritable foyer pour certains personnages. Cette « France aimable » accueille Mathieu sans aucun préjugé. « L'ancêtre » français, qui au début du texte apparaissait comme appartenant à l'élite parisienne, se transforme ainsi en des gens simples et honnêtes, auxquels Mathieu peut s'identifier. Comme l'écrit Mathieu à sa mère dans une lettre, « il voyagerait, désormais 'vers la France aimable de nos ancêtres, car [il se] lie chaque jour à des patrons de café qui viennent de tous les coins de la France » (LP 151). L'identification qui se réalise alors entre le québécois et les français fait diminuer, symboliquement, la distance qui sépare les deux territoires :

- Ce qui est bien, c'est que la France n'est pas très loin de chez nous, dit Mathieu.
- C'est vrai, au fond, c'est tout près, comme les Pyrénées... (LP 186)

Ce roman nous présente donc un Paris hétérogène, une ville de contrastes, une ville vivante et multiculturelle, mais qui est marquée par la décadence, le racisme, la violence et la pauvreté. C'est dans l'« autre ville », celle des classes populaires, qu'il faudrait chercher, selon Marie-Claire Blais, l'essence et la chaleur parisiennes car c'est, selon l'auteure, « dans la lumière de ce Paris nocturne d'où ren[ait] la chaleur humaine, l'espoir ».³⁵⁹

³⁵⁹ Blais, Marie-Claire. « Paris », dans Beaudet, Marie-Andrée : « Écrire à Paris ». Liberté, n° 210, déc. 1993, p. 17.

7.3. L'éclatement spatial et l'écriture du chaos

7.3.1. Un espace international

Le titre, *Le Sourd dans la Ville*, place directement ce roman dans un cadre urbain. La ville qui nous est présentée pourrait être n'importe quelle ville, étant donné la présence réduite d'indications spatiales précises. Celles qui apparaissent situent tout de même l'action à Montréal : la « rue Crescent » (SV 85), le « Pont Jacques-Cartier » (SV 132). La multiculturalité de cet espace urbain est mise en valeur par l'utilisation dans le texte des deux langues, le français et l'anglais, mais aussi par la présence de nombreux immigrants qui fait de Montréal un carrefour culturel. À travers les rêves ou les souvenirs des personnages, le roman fait référence à un espace international. Cet éclatement spatial évoque des pays comme l'Irlande, les États-Unis, la Suisse, l'Autriche, l'Allemagne. Toutefois, l'action du *Sourd dans la Ville* est uniquement située à Montréal.

Dans ce roman, le voyage est déterminé en bonne mesure par la classe sociale des personnages : alors que Florence ou Judith ont beaucoup voyagé dans leur passé, les figures romanesques les plus pauvres ne peuvent pas accéder à cet ailleurs dont ils rêvent. Seulement Tim a eu l'occasion de voyager de l'Irlande à Montréal, en tant qu'exilé. Le voyage est placé sous le signe du souvenir ou de l'imaginaire. « on ira à San Francisco, cet été », affirme Mike (SV 14). L'espoir de cette figure romanesque réside dans ce voyage que lui a promis sa mère : « oui, nous irons bientôt, il y aura le cactus, l'indigo bush qui guérit, la lavande et le miel, et il se répétait à lui-même cette mélodie » (SV 155). Ces paroles, qui reviennent dans ses pensées comme un refrain ont pour lui une valeur de talisman et d'espoir. En s'attachant à elles, Mike essaye de refouler l'idée de la mort.

Malgré l'errance de Florence et les mouvements fréquents de Mike auxquels fait allusion le texte, la réalité des personnages semble figée dans l'espace de l'Hôtel. La plupart du temps Mike est assis à côté de la fenêtre, Florence sur l'escalier : leur position situe ces figures romanesques à mi-chemin entre deux univers (le dehors vs.

le dedans; le haut vs. le bas; la vie vs. la mort). Dans cet espace qui les enferme, les personnages ne peuvent qu'imaginer le voyage dont ils rêvent, l'espérer, ou s'en souvenir. Lucia veut aller dans le Nord, à la maison de campagne de John; la fille qui a eu froid pendant tout l'hiver veut partir en voyage, « mais pas d'argent, pas d'voyages » (SV 31); Madame Langenais veut partir à Vienne, et elle écoute la cantate de Bach dont elle ne comprend pas les mots, pourtant si significatifs : « 'Wo soll ich fliehen in? Wo soll ich fliehen hin?' » (SV 110). Cette cantate exprime la hâte de trouver un endroit où s'échapper, une hâte qui dans ce roman caractérise les personnages des différentes classes sociales. Toutefois, pour la plupart d'entre eux il n'y a pas d'échappatoire et la mort se transforme en un voyage ultime qui seul serait susceptible de les délivrer.

Au contraire, dans *Visions d'Anna*, un roman qui nous introduit également dans un espace urbain, les personnages se déplacent ailleurs, dans leurs rêves, comme dans *Le Sourd dans la Ville*, mais aussi dans l'action même du roman. La ville dans laquelle habite la famille d'Anna pourrait être associée à Montréal, à cause des allusions au froid, à la neige, à la présence du métro, mais le texte ne nous donne pas de spécifications plus concrètes. Le manque de nomination de la ville où se situe la plupart de l'action rend celle-ci universelle : elle devient un concept abstrait d'urbanité. « La ville » apparaît dans ce roman comme étant une représentation qui englobe indistinctement tous les espaces urbains.

Pourtant, le texte nomme d'autres espaces avec précision : Old Orchard, Asbestos, Paris, New York, Prague, Londres, Pérou, Genève, Hawaï, Espagne, Californie, Suisse, Mexique. Une musicienne affirme: « je suis une citoyenne du monde depuis l'enfance » (VA 17). L'évocation de ces endroits permet d'introduire dans le texte, non seulement un espace international, mais aussi la vie d'autres personnages, qui sont imaginés ou remémorés par les protagonistes. Alexandre songe à la vie d'un paysan qui habiterait au Pérou. Anna pense à Tommy qui avait vécu de la prostitution sur les plages du Mexique.

Comme dans le roman précédent, le voyage dépend en grande mesure de la condition sociale des figures romanesques. Sans domicile, sans possibilité d'aller ailleurs, les personnages les plus pauvres errent, ils « allaient et venaient sans but, comme des couches de brouillard [...] peu à peu ce brouillard fébrile avait remplacé

leurs gestes » (VA 27). L'errance n'est toutefois pas exclusive des indigents. Au contraire, de nombreux personnages semblent plongés dans une errance qui dévoile leur désarroi : « La petite main blanche de Michelle errait, d'un mur à l'autre, cherchant où se poser » (VA 58).

La référence à des hôtels est constante dans le roman et elle met en relief l'abondance de ces lieux de passage qui, contrairement au *Sourd dans la Ville*, n'accueillent dans ce texte que des gens distingués. Les *drifters*, doivent désormais demeurer dans la rue, « soninola[nt] au bord des routes », dans « ces lieux sans gîte » (VA 67). Ceux-ci voyagent notamment en bicyclette ou à pied : ces moyens leur offrent une liberté de mouvement plus grande. Recherchés par la police, ils « ne cessaient jamais d'errer, lamentablement, s'ils devaient survivre, ils ne devaient pas s'arrêter » (VA 75). L'errance permet toutefois à des drifters comme Manon ou Tommy de connaître une grande liberté : « La liberté du drifter, pensait Anna, c'était aussi l'émotion de l'errance, loin du pays étranger, de la maison étrangère » (VA 96). Pour Tommy, l'espace devient une entité libre de toute nomination politique, et donc libre de toute frontière, de toute limite. D'ailleurs, en contemplant l'horizon, Tommy observe « au-delà du ciel, les mers, les terres lointaines, encore vierges, peut-être, le vent du soir parcourait cette scène fragile » (VA 87). L'image de ces terres inconnues, intactes, non souillées par la main de l'homme, renvoie à l'image de l'explorateur, mais aussi à une aventure primitive dans laquelle le contact avec la nature pourrait être complet. Un grand espoir est associé à l'idée du voyage, de l'émigration :

[...] ils partaient, eux aussi, ailleurs, au loin, les plages désertes, les bois, le silence des villes la nuit, la nature plus clémente, au loin, leur apporterait tout ce qu'on leur refusait ici, chez eux. (VA 42)

La frontière apparaît toutefois comme une entrave, un espace d'oppression où sont détenus les jeunes qu'observe Alexandre, où est constamment questionnée Anna, et où seraient rejetés des personnages comme Tommy et Manon. La frontière, ou la douane, deviennent des contraintes, des limites à la liberté individuelle. Le *drifter* devient un braconnier, empiétant l'espace interdit :

Le braconnier, s'il se camoufle afin de ne pas être piégé, ne se contente pas de passer inaperçu. Il risque à chaque fois d'être dévoilé, démasqué, rendu à l'espace visible. À cet égard, le braconnier est un « sans-loi » qui fait de la violence son art de faire. L'acte de braconner offre alors la perspective d'un jeu violent, d'un véritable corps à corps qui fait appel au territoire de l'autre.³⁶⁰

Pour Anna, l'errance est à la fois physique et spirituelle. Le long du texte, elle longe les rues avec sa bicyclette ou évoque ses voyages passés. Même lorsqu'elle s'enferme dans sa chambre, son errance intérieure continue, à travers le flux de ses pensées. L'image de la bicyclette qui est cadenassée à la porte du garage met en relief la fin du voyage physique de ce personnage. Désormais, c'est l'errance intérieure qui domine à la fin du texte, jusqu'au moment où Anna ouvre la porte de sa chambre pour 'revenir' au monde familial.

Soifs fait également référence à une certaine urbanité. Toutefois, celle-ci se distingue de la grande ville des deux autres romans étant donné qu'elle est située dans une île. Plus qu'à la ville, ce troisième texte fait référence à l'île elle-même, à la nature qui la caractérise et aux rues de cet espace mi-rural, mi-urbain qui devient de manière symbolique un microcosme du monde entier. La multiculturalité et les allusions à un ailleurs international sont constantes dans ce troisième roman. Les personnages, d'origines diverses, se trouvent réunis dans cet espace du golfe du Mexique qui n'est pas sans rappeler l'île de Key West dans laquelle habite Marie-Claire Blais. L'action se situe uniquement dans l'île, contrairement aux volumes postérieurs de la tétralogie où les personnages voyagent dans différents pays.

Dans *Soifs*, toutefois, les souvenirs des personnages nous introduisent dans d'autres espaces comme l'Italie, le Brésil, l'Espagne, les États-Unis, l'Inde, la Corée. Ce texte nous présente de nombreux personnages déplacés, exilés. Pierre Ouellet a mis en relief l'association étroite qui existe entre le concept de déplacement et celui de fuite :

Le déplacé fait un trou dans le temps et dans l'espace, où il vit et se survit, entre une mémoire et un espoir qui ne forment nulle part un territoire mais un gouffre ou un abîme, dans lequel il trouve paradoxalement refuge, *refugere* voulant dire

³⁶⁰ Harel, Simon. *Braconnages Identitaires : Un Québec palimpseste*. Montréal. VLB Éditeur, 2006, p. 56

'se retirer', de *fugere* qui signifie 'fuir': se retirer dans la fuite, fuir en une retraite du temps et de l'espace, autant dire du monde et de l'histoire [...] ³⁶¹

L'île, comme l'Hôtel des Voyageurs, constituent des endroits d'exil, de refuge mais aussi d'aliénation. Au sein de ces espaces les personnages se souviennent de leurs voyages passés, de leurs 'fuites'. Comme Tim, dans *Le Sourd dans la Ville*, Edouardo parle de sa nostalgie envers son Mexique natal :

[...] un jour, j'ai franchi la frontière à pied comme je l'avais fait tant de fois, enfant, les fusils tombaient désormais de mes mains, je préférais vivre en exil plutôt que d'être emprisonné, torturé, tué, dit Edouardo, et toujours à cette période de l'année, je pense à la sierra Madre [...] (SF 268)

L'exil a sauvé Marie-Sylvie d'une mort certaine car « ils succomberaient tous, ceux qui ne portaient pas, sous les machettes, les sabres, sous le feu des mitraillettes » (SF 159). Face à ce type de migration apparaissent les voyages que réalisent fréquemment les personnages des classes moyennes ou aisées en tant que touristes à la recherche du plaisir ou de la tranquillité. Les voyages des personnages se font à un niveau international : Jacques a voyagé au Pakistan, Samuel voyage fréquemment avec ses parents à New York, sa grand-mère veut l'emmener en Europe; Daniel est allé en Chine.

Certains voyages ont des raisons culturelles et des sites comme les pyramides d'Égypte ou même la ville de Tchernobyl se transforment en des lieux touristiques, qui sont chargés d'un poids historique et qui sont donc dignes d'être visités. D'autres voyages visent davantage le plaisir et la liberté. Ce voyage libérateur n'est cependant pas dénué de danger et la violence humaine se manifeste même au sein de l'eau :

[...] ils chahutaient leur affranchissement de cette terre où ils ne retourneraient jamais vivre [...] jamais ils ne vivraient ailleurs que sur l'eau [...] mais qu'ils soient prudents, car les patrouilleurs détruisaient à coups de fusils ces bateaux de luxe que louaient les insulaires pour une nuit de fête, ils sentaient de loin l'odeur du haschisch, humaient la cargaison de crack [...] les soldats de la mer n'étaient-ils pas partout [...] (SF 148-149)

³⁶¹ Ouellet, Pierre. *L'Esprit Migrateur: Essai sur le non-sens commun. op. cit.*, p.12

Malgré les mouvements migratoires volontaires ou forcés et malgré les voyages touristiques des personnages à un ailleurs qui se veut paradisiaque, la violence est omniprésente et ceux-ci ne rencontrent à nouveau qu'intolérance et cruauté.

Dans ces trois romans, l'évocation du lieu reflète les injustices sociales et le drame des personnages. Le symbolisme de l'espace est constamment placé dans une polarisation qui présente parfois celui-ci comme une menace et d'autres fois comme un refuge ou un espoir.

7.3.1.1. *Le Sourd dans la Ville*

Dans *Le Sourd dans la Ville*, la ville et ses rues sont constamment associées au flux des personnages qui les parcourent. L'incipit du roman évoque déjà « l'agitation de la rue », « les passants » (SV 11), que Mike observe de la fenêtre. La foule surgit « du métro, de la gare, des banques » (SV 14). Cette activité frénétique, qui suggère la vie et le mouvement, met aussi en relief l'attitude de nombreux personnages, qui errent dans les rues de cet espace urbain :

[...] on ne savait où ils allaient tous ainsi, le mystérieux convoi de la rue allant et venant, peu importe, pensait le chauffeur de taxi, c'était l'heure de la sieste, tout le reste du monde s'agitait en vain, dans un marécage de pas et de sons [...] (SV 26)

Le Sourd dans la Ville est un roman de l'errance : la ville devient le cadre de cette marche continue. Lucia, Florence, Tim, le chat, parcourent cet espace sans un but précis. L'agitation des rues accroît la solitude individuelle des figures romanesques : elle apparaît comme un cadre de fond qui permet de rendre compte de l'aliénation et de l'indifférence des personnages principaux : « toute la ville était enfiévrée d'hommes et de sons mais eux allaient vers leur banc » (SV 22).

Pour Lucia, la rue devient un symbole de liberté, de protection, qui l'éloigne de la vie qui l'attend à l'Hôtel : « la rue qui était sa vie, la vie de John, de tous ses amis, l'aube c'était l'espoir de repartir avec eux, vers eux » (SV 116). En ce sens, Lucia préfigure le personnage d'Anna et ses amis *drifters* de *Visions d'Anna*. Pour Florence, l'errance semble affirmer sa décision du suicide. Elle a abandonné son

appartement, toutes ses possessions. Dans cette ville, dont Mike évoque l'agitation et la vie, Florence cherche les endroits vides. Elle parcourt les gares désertes, les salles de conférences inoccupées, jusqu'au moment où elle arrive à l'Hôtel des Voyageurs. Son errance lui permet d'observer les injustices sociales, la misère de certains personnages. La « fille ivre qui avait eu froid tout l'hiver », les nombreux vagabonds qui, comme Tim, cherchent un banc pour dormir le soir, ou s'endorment dans le métro, présentent la pauvreté qui caractérise cet espace urbain:

[...] Tim avait rencontré le plus jeune comme une apparition sacrilège de sa déchéance, ou de *la déchéance de sa ville qui était devenue lui, les bas-fonds au soleil* [...] (SV 128)³⁶²

Cet extrait fusionne la ville et ses habitants. Le cadre urbain devient un reflet des injustices sociales et la présence des grands magasins (symbole de l'argent et du pouvoir d'acquisition), devant lesquels se place un vagabond, met en relief la pauvreté de ces personnages. Il est intéressant de constater dans ce passage l'utilisation du possessif « sa ville ». Tim, est un immigrant, sans possessions. Pourtant, le possessif implique une appropriation de la ville, de cet espace qu'il occupe, malgré sa provenance ou sa pauvreté.

La misère, mais aussi la « pollution » (SV 132) qui caractérise cet espace urbain sont évoquées dans le texte. Gloria affirme qu'il s'agit d'une « ville dangereuse » (SV 152) et d'ailleurs son mari a été assassiné dans la rue. L'espace urbain devient dans ce roman le symbole même de la mort. L'image des bâtiments stables et majestueux s'oppose à la descente progressive de l'être humain dans la terre:

[...] un jeune ouvrier coiffé d'un béret noir suait au soleil, enfoncé dans l'un de ces trous devenu, en quelques heures, un sillon, une route, les rugueux édifices allaient en grimant vers le ciel, pendant qu'il descendait, descendait, grattant de sa pelle dérisoire l'asphalte et le ciment, assisté parfois d'une monstrueuse machinerie qui l'eût broyé entre ses dents de métal [...] on eût aperçu, perdu contre les hauteurs indifférentes du ciel, l'ouvrier au béret noir, creusant son sillon, quand donc remonterait-il vers la lumière du jour, quand donc viendrait la délivrance, pensait Mike [...] (SV 159)

³⁶² C'est nous qui soulignons.

La vulnérabilité des personnages apparaît ici clairement et s'oppose à la résistance des édifices. La ville que construit l'ouvrier se transforme progressivement en une tombe : elle devient l'image même de cette mort qui hante l'individu.

La ville apparaît donc dans ce roman de manière ambiguë. Ses rues sont à la fois le symbole de la liberté et de l'aliénation des personnages, de l'agitation vitale et de l'errance continue, de la richesse et de la pauvreté, de la vie et de la mort. Face aux « décombres de la ville » apparaissent les « beaux quartiers » (SV 181). Ces différences sociales sont mises en valeur à travers des images verticales extrêmement significatives. L'Hôtel où vivent Mike et Gloria est associé à un « trou dont on ne pouvait plus sortir, car les murs, les parois en étaient absentes ou si déchirées qu'il était vain de vouloir gravir ailleurs » (SV 163). Le texte évoque aussi « les dessous de la ville, l'ombre des ponts, des caves » (SV 132)³⁶³. Gabrielle Dubois a une tanière « sous le pont Jacques-Cartier » (SV 132)³⁶⁴. Lors de son séjour à l'Hôtel, Florence « descend » (SV 46) l'escalier afin d'observer les personnages qui habitent dans cet univers pauvre. L'appartement où habitait Florence, par contre, était situé « au dix-huitième étage d'une grande ville » (SV 26) et la maison des Langenais est placée sur une montagne, de laquelle on aperçoit tout l'espace urbain. Cette vue panoramique met en relief, de manière symbolique, le pouvoir et la distance sociale qui distingue les Langenais du monde urbain réduit que connaissent les personnages de l'Hôtel. D'ailleurs, l'image de l'angle de la rue derrière lequel disparaissent progressivement les passants que Mike observe de la fenêtre met en relief les limites, l'espace restreint auquel ont accès ces personnages pauvres.

L'Hôtel des voyageurs est l'espace principal du roman. Dès la première ligne, le texte nous situe directement à cet endroit. L'Hôtel est un carrefour de personnages. « *'Come as you are, day and night, chez Luigi'* » (SV 14) : cette enseigne lumineuse invite l'Autre, quel qu'il soit, à entrer. Elle met en relief la diversité et la tolérance de cet espace. Malgré la présence de Florence et parfois de Judith Lange à l'Hôtel, il s'agit d'un endroit qui accueille notamment des personnages pauvres, marqués par la misère ou le crime. L'Hôtel des Voyageurs, comme son nom l'indique, devient le lieu privilégié de toutes les âmes errantes, des 'voyageurs' qui déambulent dans les rues de la ville. Il devient l'image d'une misère humaine qui n'est pas seulement

³⁶³ C'est nous qui soulignons.

³⁶⁴ C'est nous qui soulignons.

économique, mais surtout existentielle. La présence de Mike et de Florence transforme cet endroit en l'espace ultime où sombre l'être humain. La mort est inéluctable, l'être humain ne peut y échapper : il n'y a d'ailleurs pas de sortie de secours dans l'Hôtel.

Cet espace apparaît comme un enfer symbolique. Il s'agit d'un « hôtel sordide » (SV 59), d'un « hôtel minable », dans lequel on « transportait sa valise seule, sans ascenseur, au douzième étage » (SV 36). Le tapis est « usé » (SV 37) et parsemé de « vomissures » (SV 59). La rampe de l'escalier est « croulante » (SV 64). Dans les chambres il n'y a qu'un lit étroit, une ampoule électrique, un lavabo et de l'eau froide. « elle irait voir combien il y avait de chambres aussi sinistres dans l'Hôtel, une centaine peut-être », pense Florence (SV 37). Les chambres deviennent symboliquement des tombes : ce personnage meurt dans l'un de ces lits étroits.

La misère et la mort caractérisent cet Hôtel qui évoque également, et paradoxalement, la vie, les plaisirs humains, la détente des gens qui viennent boire un verre dans le bar. En ce sens, l'Hôtel devient le miroir même de l'existence humaine, une existence dans laquelle on vit, on jouit, mais qui mène inévitablement à la solitude de la mort. Face à l'espace sordide de l'Hôtel, apparaît la maison bourgeoise de la famille Langenais. Seule Judith parcourt ces deux univers. Ce personnage permet de faire le lien entre un endroit et l'autre.

Monsieur Langenais, en sortant de son travail, remarque « le charme de sa ville, de son quartier » (SV 122). La maison de cette famille est divisée en deux : le jardin, occupé par Gilbert, le jardinier, et le salon, l'endroit où demeure Madame Langenais. Encore une fois nous retrouvons ici une image verticale qui souligne la distance qui sépare ces deux mondes : « le bout de la casquette de Gilbert allait et venait *sous* la fenêtre » (SV 184)³⁶⁵. Judith reproche à sa mère son manque de solidarité. Cette remarque a des conséquences sur l'attitude de Madame Langenais, ce qui se manifeste surtout à travers des images spatiales : Madame Langenais invite Gilbert à manger dans le salon et non plus dans la cuisine, et elle ouvre la fenêtre afin de ne plus diviser l'espace qui la séparait auparavant de ce personnage de classe sociale inférieure :

³⁶⁵ C'est nous qui soulignons.

[...] Madame Langenais partageait avec lui cet espace, c'est pour lui qu'elle ouvrait la fenêtre du salon en disant : « Ce moment est à nous, Gilbert, écoutez.. » et il écoutait, debout contre sa pelle, tout en pensant aux oiseaux, à la forêt [...] (SV 112)

Il est intéressant d'observer un autre espace qui apparaît dans le roman : l'université de Berthe. L'université est « ailleurs, c'était au loin » (SV 84). Il s'agit d'un espace éloigné symboliquement de la misère et du manque de culture des personnages de l'Hôtel des Voyageurs. La différence linguistique transforme cette cité universitaire en une autre ville, distincte de celle où habitent Mike et Gloria, malgré leur proximité spatiale :

[...] elle étudiait à une *si lointaine distance* d'eux tous maintenant, de leur corruption, elle étudiait dans une université *anglaise*, ainsi ils ne la retrouveraient pas, à *quelques pas* de leur demeure elle se terrait en *pays étranger* [...] (SV 130)³⁶⁶

Comme l'a bien observé Sherry Simon, l'autre côté de la ville Montréalaise est assimilable à un territoire étranger, où des identités autres pourraient être découvertes.³⁶⁷

Si Lucia trouve un refuge dans la rue, l'université constitue pour Berthe une « forteresse », un espace capable de la protéger, ce qui est mis en valeur à travers la répétition : « c'était un lieu sûr ici [...] c'était un lieu sûr, elle était à l'abri dans cette bibliothèque vitrée » (SV 83). Toutefois, l'opposition entre le souterrain et le monde du dessus est reproduite ici à travers la dialectique du dedans et du dehors :

[...] Berthe Agneli devait sortir du campus pour acheter une liste de livres, ils étaient tous là, ceux qui vivaient dans la pleine lumière, sous ce soleil radieux et perpétuel, ils n'avaient pas peur, ils vivaient dehors [...] (SV 97)

Face à la liberté des autres personnages, Berthe doit demeurer dans un milieu fermé afin de se sentir en sécurité. Cette opposition témoigne également des

³⁶⁶ C'est nous qui soulignons.

³⁶⁷ Simon, Sherry. *Translating Montreal : Episodes in the life of a divided city. op. cit.*, p. 4.

différences sociales qui caractérisent les étudiants : alors que Berthe doit étudier pour obtenir des bourses les étudiants des classes aisés se montrent plus oisifs.

De nombreuses images suggèrent l'enfermement ou l'oppression: mis à part le milieu universitaire, l'Hôtel des Voyageurs est associé, comme nous l'avons vu, à un trou dont on ne peut pas sortir; la maison de Madame Langenais finit par être pour celle-ci une prison de laquelle elle veut s'en aller; Gabrielle Dubois affirme « ils ont mis ces barrages et depuis nous ne voyons plus le ciel » (SV 118). Le lieu se remplit de la détresse des personnages. Selon Mike, «ce monstre de sa douleur avait envahi tout l'espace de la maison et on ne pouvait plus reconnaître qui il était sous cette masse fétide» (SV 113). L'angoisse des figures romanesques se voit incarnée dans l'espace, qui devient oppressif : « l'espace se rétrécit autour de nous » (SV 156), affirme Mike. Lucia a aussi l'impression « que le plafond allait glisser vers elle et broyer là sa vie » (SV 137).

Espace-limite et emblème de l'oppression, le mur devient aussi dans ce roman le miroir, l'écran où se projettent les détresses ou les espoirs des personnages. Florence y perçoit son passé, les souvenirs matérialisés dans « les photos de son fils, de son mari, tout cet écartèlement du passé figé au mur » (SV 27). Lucia y retrouve le mouvement frénétique de la rue :

[...] la mélodie de la rue allait et venait, sous la pluie ou la neige les voitures passaient en éclairant ce côté silencieux du mur que Lucia fixait de ses yeux fébriles [...] (SV 118)

Mike perçoit sur le mur l'empreinte de la mort :

[...] on aurait dit qu'une main inconnue avait décidé d'écrire seule sur le mur [...] ou bien l'insecte destructeur était en lui et ce n'est que son ombre que Mike voyait sur le mur [...] (SV 23)

L'image tu toit, du mur, revient dans les rêves de Mike où cette fois le ciel se transforme en un signe d'oppression :

[...] une herbe jaunie par les vents de l'été, on pourra à peine remuer, s'allonger, les murs du ciel se refermeront sur vous, car partout elle sera présente, la mort [...] (SV 155)

Si le ciel de l'été est associé à un mur, celui de l'hiver devient un linceul : « le soleil du printemps venait à peine de naître [...] ce soleil qui il y a peu de jours encore dormait dans les draps de la mort » (SV 97). Le ciel apparaît dans ce roman comme étant un élément inquiétant, oppressif, qui reflète l'angoisse existentielle des personnages. Florence est constamment mise en relation avec la couleur grise du ciel. Celui-ci prend toutes les connotations de la pesanteur, de la fermeture et il met en relief, par opposition, la vulnérabilité des personnages.

De nombreuses images présentent des figures romanesques secondaires qui sont englouties symboliquement par le ciel ou le brouillard : « Le coureur avait sans doute dépassé, depuis longtemps déjà, l'angle de la rue, comme aspiré par le bleu du ciel, pensait Mike » (SV 15); la montagne « engloutissait dans ses brumes ces personnages confiants ou tristes » (SV 165); « elle avait senti la fuite des autres, à ses côtés, ou leur désintégration à eux, dans un brouillard incandescent et froid » (SV 176). Le brouillard surtout est étroitement associé à la mort des personnages principaux, comme Florence ou Mike: «il était trop tard, avec le brouillard qui descendait maintenant sur elle » (SV 163).

Pareillement, dans *Visions d'Anna*, le corps des figures romanesques se dissout symboliquement dans le paysage : « au loin, les jambes, les bras de ses fils qui couraient dans les vagues, s'effaçaient, comme des taches blanches sous l'éblouissement du soleil » (VA 62). Lorsque Michelle et Liliane sont laissées à leur sort dans un canot à la dérive « l'ombre des arbres les recouvrait, on ne distinguait plus leurs silhouettes » (VA 138), « on ne les voyait plus » (VA 139).

Dans *Le Sourd dans la Ville*, la nature est un tombeau et la mort qui semble envahir progressivement les personnages est mise en valeur par l'image du coucher du soleil, caractérisée par la couleur rouge : c'est « un ciel de feu » (SV 124). Cette image rapproche le ciel de la « fumée noire » (SV 154) qui est associée dans ce roman aux crimes contre l'humanité et à la pollution, à ces « épais nuages de saletés » (SV 78). Ce n'est pas seulement le ciel mais la ville elle-même qui est de manière symbolique « en feu » (SV 139), à cause de la chaleur de l'air. L'image du feu

suggère les dangers, l'oppression qui pèsent sur les personnages dont la douleur physique ou psychologique est associée dans le texte à celle d'un fugitif brûlé : « il criait dans un lit de flammes mais on ne voyait ni ne reconnaissait le feu » (SV 95).

7.3.1.2. *Visions d'Anna*

Visions d'Anna évoque différents endroits de la ville, comme la taverne grecque, le restaurant luxueux d'un grand hôtel, l'École de musique. Ces espaces, uniquement mentionnés et jamais décrits, présentent l'aspect ludique de ce lieu urbain, anonyme. Les plaisirs qu'offre ce milieu s'opposent au danger, à la répression ou à l'oppression connotées par des endroits comme les hôpitaux, la Cour juvénile, le Poste de Police, l'Institut Correctionnel. D'autre part, si les restaurants et les hôtels caractérisent la ville, le texte insiste surtout sur les déchets qui les entourent : « les détritiques des hôtels » (VA 60) ; « un amas de déchets, au pied d'un grand hôtel » (VA 75). Face à la nourriture luxueuse qui est servie à l'intérieur, apparaît cette image des restes, des résidus, des ordures dont se nourrit une partie de la population, comme Manon, Tommy ou les Zonards parisiens, mentionnés par Alexandre.

L'image de la zone, comme espace de la marge, revient à plusieurs reprises dans le texte. Elle évoque le monde dans lequel vivent Tommy et Manon, « cet autre monde », caractérisé par la « déchéance », la « misère » (VA 96). Plus qu'un espace concret, la zone devient un espace symbolique dans lequel vivent ceux qui se tiennent hors la loi, « à l'écart de ces lois, des privilèges de la loi, aussi, dans cette zone où se débattaient des hommes et des femmes à leur image, frappés à jamais d'un dénouement qui éloignait d'eux leurs semblables » (VA 50).

Ces personnages, qualifiés dans le roman de *drifters*, s'opposent aux gens qui entrent à ces endroits et qui consomment les biens qui leur sont offerts : « aux terrasses des cafés où venait se délasser une classe de gens respectables » (VA 64). Cette respectabilité, évoquée dans le texte avec une certaine ironie, distingue ces consommateurs de luxe des *drifters* et des classes sociales les plus basses, hantées, comme Tommy et Manon, par la faim :

[...] il happait, à l'aide d'un long bâton à crochets, la ténébreuse substance du repas qu'il partagerait avec Manon, le soir, dans les poubelles des grands hôtels, « lesquels, se posent partout, disait-il, même au flanc des villes où l'on meurt de faim », oui, à l'aube, lorsque la ville semblait encore silencieuse et propre, peut-être ces pensées bourdonnaient-elles à ses tempes, s'emparant du pain, de la viande, rejetés par la table des riches, la veille [...] (VA 66)

Même dans les plages du Mexique, apparemment éloignées de la ville, nous retrouvons une certaine image d'urbanité, « la cité de villas blanches odieusement plantées là » (VA 71), et qui s'oppose au « toit de paille, entre un hôtel et une douche déserts » (VA 73). L'opposition entre opulence et pauvreté apparaît encore une fois à travers cette image spatiale. Il est intéressant de constater l'évocation de la blancheur des villas, que l'on retrouve dans la description d'un hôtel, qui était « d'une hideuse blancheur » (VA 75). Cette couleur blanche, associée à ces espaces luxueux, renvoie à des distinctions raciales très présentes dans le cœur de Tommy, le jeune mulâtre.

L'activité de la ville est continue : «cette agressivité de la vie ne s'arrêtait jamais, comme le roulement des voitures sur un pont ou les pas des gens, dans la rue » (VA 13). Face à cet espace urbain, dynamique, menaçant, dans lequel les bâtiments sont souvent impersonnels et indistincts, la fragilité de l'être humain se fait évidente. Ainsi, la petite prostituée «dans toute la chaîne de restaurants identiques qui hantaient les villes surpeuplées [...] n'était qu'une existence, parmi d'autres » (VA 20). Parfois, la rudesse du climat accroît cette caractérisation négative de la ville. Le « sol [est] durci par le froid » (VA 29), et le vent rend ce cadre urbain complètement sombre: «les vents étaient si forts, la nuit si froide, que nul ne sortait de chez soi [...] par une nuit sinistre où rien, pas même une ville, ne pouvait soudain avoir une âme » (VA 58).

Malgré cela, le roman fait aussi apparaître une image plus positive de cet espace urbain, marqué par la présence du parc universitaire, où se rencontrent les personnages : le « chemin bordé d'arbres, le long des bâtiments universitaires » (VA 56). Si la présence naturelle rend ce cadre urbain plus agréable, les bâtiments, eux, renvoient constamment à l'aspect oppressif de la ville :

[...] elle la revit qui longait avec application le chemin bordé d'arbres en fleurs, puis les murs des bâtiments universitaires [...] aucun air ne pénétrait les fenêtres étroites et sombres, ces édifices climatisés, feutrés de noir [...] (VA 58)

Le roman nous fait pénétrer dans plusieurs maisons, notamment dans celle de Raymonde, celle de Peter et celle de Guislaine. Il est intéressant de remarquer qu'alors que l'intérieur des maisons de Raymonde et de Guislaine apparaissent et sont même des endroits où se déroule l'action, la maison de Peter n'est évoquée que du dehors. Anna ne perçoit que le jardin, la cour, de son père, elle n'est pas invitée à entrer dans le foyer. Ce symbolisme spatial souligne la distance qui s'est creusée entre elle et Peter, et il met en évidence la nouvelle vie de celui-ci, de laquelle Anna est bannie : « Anna marchait derrière lui, s'acheminant vers sa maison, puis vers la cour de sa maison où il y avait un jardin et une piscine qu'on venait d'installer » (VA 43).

Ces trois maisons sont caractérisées par leur grande taille et par les objets qu'elles contiennent. La « spacieuse » maison de Peter est marquée par les « portes doublement verrouillées et le tapis de verdure artificielle qui le menait à sa piscine » (VA 95). L'image des verrous suggère sa peur des délinquants. Le foyer de Guislaine est dominé par une série de prohibitions :

[Guislaine] lui interdirait de vivre avec une amie dans sa maison, ce pouvoir était encore le sien, celui de Paul, leur secrète dictature, leur complicité, on pouvait encore leur dire «tant que vous serez sous notre toit, vous devrez nous obéir » (VA 130)

Il est interdit à Michelle d'entrer dans la chambre de sa mère, de toucher ses objets : «Michelle n'avait pas le droit d'être là, dans cet espace qui n'était pas le sien, elle était là, s'insinuant dans ce lieu avec indécatesse » (VA 123). Alors que Peter interdit à Anna n'amener ses amis chez lui, et Guislaine refuse que Liliane vive avec une amie dans sa maison, Raymonde accepte tous les compagnons d'Anna, même les plus démunis :

[...] les amis d'Anna avaient envahi la maison, mais que faire, disait Raymonde, après tout, les amis d'Anna étaient souvent des délinquants que Raymonde avait

protégés, défendus des sévérités de l'Institut Correctionnel, son devoir était de les abriter [...] (VA 14)

Cet espace devient ainsi un endroit de tolérance, de liberté. Ces différentes conceptions spatiales mettent en relief la relation que les personnages ont entre eux, et elles soulignent leur attitude face à la vie.

Il est intéressant de mettre en valeur une image qui, comme dans le roman précédent, revient constamment dans le texte : celle du mur. Le mur évoque les constructions urbaines, les bâtiments, mais aussi les institutions de l'ordre, les interdictions auxquelles se heurtent les jeunes. Il est le symbole de l'arrêt, de l'impossibilité d'aller plus loin, dans le voyage. La présence du mur dans le texte met en valeur la fragilité, l'innocence et le désarroi de certains personnages :

[...] c'était une petite main blanche comme la main de Michelle qui errait le long des murs gris, aux ombres gigantesques, un grand-père ivrogne ramenait chez lui son petit-fils [...] l'enfant pleurait tout en laissant glisser sa main nue le long des murs [...] (VA 58)

Ce motif représente aussi la limite, la barrière qui sépare le monde d'Anna et de ses amis du monde « respectable », qui vit bien au chaud, à l'intérieur des maisons, sans penser, sans entendre ces jeunes marqués par la drogue, qui errent comme des fantômes, le long des rues « frôlant nos murs, nos maisons, dans un fracas de membres épouvantés que nous n'entendions plus » (VA 34). Le mur devient un reflet de cette vie clandestine, cachée :

[...] les silhouettes de Tommy, Manon, apparaissaient soudain découpées avec ampleur sur un mur de briques jaunies, ces silhouettes allant à la rencontre d'autres silhouettes qui sortaient d'une voiture ancienne [...] gesticulant contre un mur de brique, lequel était éclairé d'une lumière jaune par les phares de voitures, composaient, autour d'une vente de drogues, un ensemble de détails intenses qui devait s'appeler une vie [...] car pendant tout ce temps où ces ombres s'articulaient sur le mur, l'inquiétude de la vie était là [...] (VA 83)

Ces *drifters* deviennent des fantômes, des « silhouettes », que l'on voit à peine, ou que l'on perçoit, comme on perçoit souvent les ombres, de manière déformée. Le mur devient une sorte de tableau qu'Anna observe, l'écran du film de la réalité. Quand Anna retourne chez Raymonde, elle revoit sur le mur de sa chambre Tommy, Manon, tous ces *drifters* qu'elle a rencontrés. Le mur se transforme, de manière symbolique, en un théâtre où elle contemple la réalité qu'elle a connue et qui s'oppose à la naïveté infantile qui est suggérée par la couleur rose qu'elle aimait autrefois :

[...] pour Anna, ce coin du mur que Raymonde avait jadis peint en rose, était le théâtre d'événements si lugubres que l'eau, l'air, la lumière, lui semblaient distillés, avec ce brouillard de teintes que formaient les taches du tableau. (VA 37)

Le mur devient l'endroit des visions d'Anna, qui sont déjà annoncées par le titre de l'œuvre. Si le mur de la chambre de ce personnage unit d'une certaine manière la mère, qui l'a peint, et la fille qui a un jour apprécié cette couleur, les parois de la maison de Guislaine évoquent davantage la distance qui caractérise la relation mère-fille, comme nous l'avons vu précédemment. Finalement, l'image du mur suggère la fin d'un voyage, l'impossibilité d'aller plus loin:

[...] « vous devez bien connaître quelqu'un, ici, on ne peut pas vous laisser partir sans billets, regardez encore dans votre sac » [...] de grosses larmes roulaient sur les joues de la femme qui s'écroula le long du mur en disant qu'elle ne pouvait aller plus loin [...] (VA 34)

L'image de la descente est aussi très présente dans ce roman. Tommy a la sensation que son corps « glissait dans un trou fangeux » (VA 102), Manon « l'accompagnait, impérieuse et tranquille, vers le ravin » (VA 76), la femme de la gare « s'engouffrait par une porte secrète » (VA 40). Les termes « descendre », « profondeurs », « plonger » reviennent pour décrire les actions de Tommy, Manon, Anna. Le trou est associé au monde des *drifters* et à l'image de la zone, de la marge. Il représente, symboliquement, le monde du dessous où habitent ces personnages errants :

[...] l'univers de Peter, ce monde du dessus sur lequel Sylvie faisait ses premiers pas, étaient rongées en dessous par la faim des carnassiers tels que Tommy, Manon et leurs semblables, qui, eux, venaient conquérir le monde et ses splendeurs, par en bas [...] (VA 94-95)

Il est intéressant de remarquer, l'importance que prend dans ce texte le mouvement de « glisser ». Ce terme revient constamment dans le roman, pour évoquer les actions des différents personnages. L'image du glissement est étroitement associée à celle du *drifter*, ou à celle de « *drifting away* », son identique anglais, qui est repris dans le texte pour faire référence à l'errance physique ou psychologique des personnages. L'errance, le flux de pensées, mais aussi les rêves et l'effet des drogues sont suggérés par ces termes : « si on pouvait quitter son corps quelques instants par jour, pensait Michelle, ce n'est pas en vain que l'on appelle cela 'faire un trip' » (VA 57). L'idée de voyage revient donc dans cet élan individuel de fuir la réalité en abandonnant symboliquement son corps. Face à cette attitude qui suggère une certaine immobilité, apparaît l'agitation de l'errance physique : « et les autres, en prison, s'ils ne continuaient pas de glisser, glisser, sous le soleil de la Floride ou ailleurs » (VA 46).

Le désarroi de Mike et de Florence dans *Le Sourd dans la Ville* est mis en relief à travers l'image de l'île ou du bateau :

[...] dans ce rêve on avait envoyé Mike au loin, sur une île, sous un soleil blanc et torride, il devait casser des pierres tout le jour, courbé par cette tâche servile [...] soudain, il la reconnut au loin, c'était elle, Judith Lange, elle venait le chercher seule à bord d'un fastueux voilier qui glissait doucement sur l'eau placide [...] (VA 117)

[Florence] se revit si seule perdue au milieu de restaurants, lesquels avaient la forme vaste des navires, elle était là, toute seule, au milieu d'un fleuve, d'une rivière à la dérive [...] (VA 54)

Si le voilier apporte de l'espoir à Mike dans son rêve, face à l'aliénation, à l'esclavage et à la souffrance qui le caractérisent sur l'île, l'image du navire n'apporte à Florence qu'angoisse. Pour ce personnage, dont le navire suggère

l'errance, cette image devient le symbole de sa solitude et de la déchéance de son destin.

Comme dans le roman précédent, dans *Visions d'Anna* les personnages semblent emprisonnés dans un monde sans issue malgré les voyages qui sont effectués. L'expression « entre le ciel et l'eau » revient dans le texte et elle met en valeur l'enfermement qui caractérise la condition humaine : « entre le ciel et l'eau, ils étaient toujours surveillés » (VA 84). Le texte évoque les « prisons des villes insulaires » (VA 92). Si l'île, est d'une certaine manière, un endroit d'oppression, elle devient aussi, pour les personnages un symbole de liberté, d'indépendance.

Selon Gilbert Durand, l'image de l'île a des connotations de refuge mais aussi d'exil.³⁶⁸ L'île devient surtout dans *Visions d'Anna* un concept symbolique qui souligne notamment l'aliénation d'Anna, son isolement volontaire. La chambre de ce personnage devient son île, où Anna trouve un certain refuge. Les autres figures romanesques, et notamment sa mère, sont selon Anna, « de l'autre côté de son île, si loin » (VA 161). L'île, qui évoque aussi les voyages physiques d'Anna, dans des endroits insulaires comme Les Caraïbes, retrace la destitution de ces personnages errants :

[Peter] ne viendrait jamais dans ces îles de naufrage d'Anna, de Tommy, où se promenaient ces misérables, hommes ou femmes ou bêtes, qui avaient survécu à tous les abandons [...] (VA 60)

7.3.13. *Soifs*

L'action de *Soifs* est située dans une île du Golfe du Mexique. Celle-ci est marquée par sa nature abondante, exotique. La nature est un signe de richesse: les personnages de classe aisée possèdent des plantes exotiques, comme le vanillier de Panama de Mère (SF 135) ou l'« arbre fruitier venu des autres îles » (SF 132) de Samuel. La brise marine apporte également un parfum apaisant et une sensation de bien-être: « l'air marin dont les poumons de Mère se remplissaient jusqu'à

³⁶⁸ Durand, Gilbert. *Structures anthropologiques de l'imaginaire. op. cit.*, p. 74

l'euphorie » (SF 101). L'air est généralement parfumé, « chaud » et « humide » (SF 18).

La construction utopique du lieu se voit confrontée aux drames des personnages et aux injustices qui existent au sein de l'île. Les sensations agréables et bienfaitantes de cet air s'opposent aux images qui insistent sur la « suffocante chaleur derrière les stores, le vent fou des cyclones sur l'Atlantique » (SF 176) et à la plage « malodorante » (SF 56). Ces oppositions mettent en question le statut de cette île comme espace paradisiaque. Si la nature de cet endroit transforme celui-ci en un lieu idyllique, l'île devient un espace ambivalent dans lequel cohabitent la splendeur et la misère, la fête et la souffrance, la nature utopique et les bâtiments militaires qui s'observent le long de la plage. La plage est d'ailleurs parsemée de radeaux qui ont naufragé, de campements ceints de grillages. L'île devient ainsi un microcosme qui met en relief les grands drames de l'humanité. Aucune utopie ne peut isoler les personnages des tragédies d'un monde qui est comparé dans le texte à un « magnifique jardin, fragmenté, brisé » (SF 14). La création d'espaces idylliques artificiels comme les safaris, où l'on tente de reproduire une nature préalablement détruite par l'homme, met en relief la tentative de reconstruire artificiellement un paradis perdu qui a déjà été dévasté par la violence humaine. L'image des pins « que l'on avait récemment plantés sur la vaste plage des militaires » (SF 22) est en ce sens extrêmement significative.

Le ciel et la couleur rouge sont étroitement associés, comme dans les romans antérieurs, à l'image du feu : les menaces humaines sont mises en relief par le « nuage, cette flamme, cette combustion dans un ciel d'été » (SF 166) qui symbolise la menace nucléaire. Celle-ci est également mise en évidence par l'image du vent orageux et du nuage noir, par la foudre qui d'ailleurs donnera titre au deuxième volume de la tétralogie, *Dans la Foudre et la Lumière*. L'île, cet endroit paradisiaque qui permet apparemment de s'éloigner des fléaux du monde se transforme en une prison où les personnages, entourés d'eau et de ciel se voient menacés de manière continue par un feu intérieur et extérieur, symbolique et réel, naturel et humain. Même la mer est en feu : le texte évoque les « ravageuses tempêtes entre le ciel et la mer de feu » (SF 105). Cette image associe la mer à la couleur du soleil qui se couche sur l'eau, mais elle met également en relief les bombardements qui sont

effectués des navires. Nous retrouvons ici l'expression « entre le ciel et la mer » qui met en évidence, comme dans le roman précédent l'étendue qui entoure les personnages tout en insistant aussi sur l'idée de limite, d'enfermement.

Bien que l'île soit un espace marqué par une nature exubérante, la référence à l'urbanité est extrêmement présente. Le texte évoque les rues de la ville, les trottoirs, les maisons. L'hybridité de cet endroit est mise en valeur par la maison louée de Renata qui est décrite comme étant une « maison de campagne dans la ville » (SF 89). L'île est un espace où l'on peut jouir et se détendre : le Grand Hôtel, le casino, les plages, le musée, la discothèque, les bars, les courts de tennis, témoignent de l'aspect ludique de cet endroit.

Face à ces lieux d'oisiveté apparaît l'autre réalité de cette île : celle des vagabonds qui dorment sur les trottoirs, celle des exilés qui arrivent sur les plages, celle des « résidences où il était interdit au Noirs de marcher » (SF 97) et celle des « plages réservées » (SF 248). L'île devient l'endroit de l'intolérance, de la ségrégation, de la pauvreté. Les « rues élégantes près du port » (SF 115) s'opposent aux rues pauvres, comme la rue Bahama qui a « les trottoirs fendillés » (SF 44).

Comme dans les romans précédents, les distinctions sociales se voient reflétées dans l'espace. Les maisons des riches diffèrent de celles des pauvres. La maison de Daniel et Mélanie est caractérisée par les possessions opulentes. Mère met en question l'esthétique de cet espace qui mélange les styles, et qui inclut des possessions luxueuses mais inutiles, voire encombrantes :

[...] cette chambre n'était-elle pas située à l'extérieur de la maison, à l'extrémité d'une allée du jardin, on s'y rendait par un *pont* lancé comme une arcade au-dessus du *jet de fontaines*, d'un *étang* de poissons roses japonais, c'était là une autre des fantaisies coûteuses des enfants, pensa-t-elle, et l'invention de cet architecte qu'ils avaient ramené avec eux de *New York*, tel le tableau indécent dans la salle de bains du rez-de-chaussée, les poignées en or du cabinet de toilette, c'étaient d'inutiles dépenses pour lesquelles Mélanie ne l'avait pas consultée, que penser aussi de ces sculptures qui *bloquaient* l'espace près de la piscine, quant aux meubles antiques *mexicains* dans la chambre des invités, c'était sans doute *la note la plus incohérente du décor, car on ne pouvait unir dans un même agencement barbare l'art ancien et le moderne* [...] (SF 92-93)³⁶⁹

³⁶⁹ C'est nous qui soulignons.

Cet extrait met en relief tout d'abord la distance symbolique qui existe entre Mélanie et sa mère dont la chambre est située « à l'extérieur », « à l'extrémité ». L'énumération des possessions de cette famille souligne l'excès et l'opulence qui caractérisent cette demeure. La référence à New York, au Japon et au Mexique témoigne de la recherche du prestigieux ou de l'exotique. Comme le souligne Mère, il s'agit d'un espace hybride, qui unit des styles différents, qui mélange les temporalités, l'art ancien et le moderne. En ce sens, cet espace devient de manière symbolique un reflet du texte de Blais, qui mélange les temps, les unit au sein de la narration. Mère affirme aussi que la maison de Mélanie est caractérisée par un « décor noir et blanc trop dramatique » (SF 104). Cette réflexion fait écho à la thématique de l'œuvre blaisienne : la problématique du racisme (la maison de Mélanie est d'ailleurs habitée par une famille blanche et par des serviteurs noirs) et l'opposition quelque peu manichéenne qui dans ce roman distingue les forces du bien des forces du mal.

Cette maison s'oppose à celle du pasteur, qui est caractérisée par la « vieille glacière [qui est] dans la cour » depuis huit ans, « l'arbre de Noël aux guirlandes trempées de moisissures » (SF 36), les « nombreuses bouteilles vides dont le fond était taché d'une gluante écume » (SF 58), le « carreau brisé de la fenêtre » de la remise, les « planches fendillées de la porte » (SF 68). C'est une maison « basse » dont les chaises et les parasols sont « corrodés par les mollesses de l'humidité qui pénétrait tout, avec ses moisissures » (SF 26). Alors que les objets présents dans la maison de Mélanie suggèrent l'opulence, ceux qui caractérisent les propriétés du pasteur évoquent davantage les images du déchet et de la ruine. La pauvreté de cet endroit est mise en valeur par les réflexions du pasteur : « c'est une vraie maison, pensait le pasteur Jérémy, même si elle ressemblait encore trop à une case aplatie sous le soleil blanc qui la frappait » (SF 18).

Alors que le jardin de Daniel et de Mélanie est caractérisé par les allées, les fleurs et l'eau des fontaines, celui du pasteur est un « jardin de broussailles » (SF 22), marqué par la sécheresse : la pelouse est « jaunie » (SF 75). Pareillement, tandis que le jardin de Mélanie est caractérisé par le parfum agréable des fleurs, la rue où habite le pasteur est marquée par l'« odeur de maïs brûlé » (SF 24), le « relent de viande pourrissante » (SF 97).

Il est intéressant d'observer que la maison de Jacques, le professeur universitaire, n'est pas caractérisée par la splendeur ni le luxe : sa cuisine est d'ailleurs « étroite » (SF 24). Elle est située dans la rue Bahama, près de celle du pasteur. Ce déplacement spatial met en évidence de manière symbolique, l'exclusion sociale dont sont victimes les homosexuels, qui se voient dans ce roman rapprochés de cette manière de l'intolérance et du racisme dont souffrent les noirs. Le fait que sa maison soit située de « l'autre côté de la rue » suggère toutefois une certaine distance qui met en relief la supériorité économique du professeur face à la famille du pasteur Jérémie. Cette différence sociale est aussi mise en évidence à travers son jardin et les odeurs qu'il perçoit : bien qu'ils vivent dans la même rue, le jardin de Jacques, contrairement à celui du pasteur est caractérisé par sa végétation abondante et par ses parfums enivrants.

L'intolérance de l'île est incarnée par la Folle du Sentier qui associe la propreté de cet espace à l'exclusion de certains groupes sociaux :

[...] la propreté de l'île, dit-elle, en démontant la charpente des clôtures ou son balai à la main, sur les trottoirs, dans le nettoyage des ordures, tous ces voyous, disait-elle, tous ces voyous, et était-ce vrai, comme le disait la Folle, pensait Charles, que cette ville lui appartint, chacune de ces maisons, chacun de ces sentiers, de ces rues, voyez, monsieur, je peux les acheter, et la ville sera nettoyée enfin de tous ces jeunes, de ses Juifs et de ses Chinois, je peux tout acheter, j'ai quatre voitures et deux chauffeurs dans ma résidence aux vingt-deux pièces [...] (SF 229)

La maison de Mélanie apparaît au contraire, comme un endroit multiculturel où sont invités des personnages d'origines diverses, de différent statut social ou orientation sexuelle. Il s'agit pour certains personnages pauvres, notamment exilés, comme Jenny ou Julio, d'un espace d'accueil, d'un refuge.

D'autre part, la plupart des endroits évoqués dans ce roman apparaissent comme des lieux de réunion. Dans la maison de Mélanie se célèbre la naissance de Vincent. La congrégation du pasteur se réunit tous les dimanches sur les trottoirs de la rue Esméralda où a lieu un « festin de viandes grillées » (SF 19). Chaque soir le pasteur joue « aux dominos dans la cour avec les voisins » (SF 68). Si ces rassemblements semblent se réduire au début du roman à certains espaces, comme les jardins des

maisons, la plage, ou les églises, progressivement c'est la ville entière qui est marquée par la fête, par la présence de la foule. Des personnages mais également des images légendaires ou mythiques traversent les rues dans une procession : « le sphinx géant sous sa couronne de perles, sa tête de lion », des « nymphes et des baleines » (SF 223). La fête permet de situer la plupart des personnages à l'extérieur, dans la rue. Ceux-ci, comme Polly, Carlos ou Frédéric, se trouvent fréquemment perdus au sein de la foule, ce qui met en relief de manière symbolique leur aliénation. Les éléments spatiaux se voient altérés. Les créatures de la mer inondent l'espace terrestre :

[...] partout des êtres hybrides avançaient sous le ciel, pendant que *pâlissaient lentement la lune et les étoiles* [...] zigzagante était la foule, Carlos appelait Polly, chargée de fièvre était la foule, d'intoxicante ferveur, tirant les voitures allégoriques de ses sphinx, de ses béliers, de ses éperviers, traînant sur son dos mouvant tous les monstres des mers, moulés dans le carton, le plastique, le plâtre, parmi les lions, à tête de femme sous leurs plumes et leur couronne de perles, *que de naïades quittant les eaux pour voguer dans les rues*, des vastes balcons, chacun se penchait, regardait, ébloui, toutes ces représentations de mythes, de légendes marines, le *merveilleux attelage de bêtes et de forêts*, se *propulsant partout, boulevard de l'Atlantique* [...] (SF 223-224)³⁷⁰

À la présence de cette masse parcourant les rues s'ajoute le vacarme produit par la foule, par les sirènes des patrouilleurs et par les cloches. Ces bruits de fond sont souvent menaçants : les paroles des personnages de la procession sont fréquemment intolérantes et agressives; les sirènes insistent sur le danger et sur la présence policière qui surveille constamment les rues de la ville et qu'évite Carlos; les cloches sont associées aux décès et à la mort.

Le motif du mur est également présent dans ce roman. Le mur apparaît comme une projection de la confusion, du chaos qui règne dans les rues et des menaces qui pèsent sur les personnages :

[...] la bicyclette de Carlos projetait sur les murs, les trottoirs, son ombre gigantesque, il fallait fuir, car ils étaient tous là, dans la ville, aux portes des

³⁷⁰ C'est nous qui soulignons.

hôtels, sur les estrades, dans les rues, ils se confondaient avec Carlos, avec l'ombre gigantesque que projetait la bicyclette sur le mur, les Blancs Cavaliers de l'Apocalypse. (SF 76)

Pareillement, les vagabonds que Renata observe et qu'elle associe à des personnages qu'elle a connus sont mis en relation avec le mur : « tous, ils étaient enchevêtrés dans cette masse noirâtre contre la blancheur d'un mur » (SF 271). Cette « masse noirâtre » fait référence à la foule, mais aussi aux personnages qui parcourent ses souvenirs comme l'indigent qui l'a violée ou le fils de Franz.

Le mur symbolise également la limite, la fin de la fuite : les Mauvais Nègres précipitent Carlos « contre le mur » avant de le frapper (SF 81). Les maisons des classes aisées sont protégées par des clôtures ou des murs blancs. Ces limites protègent les personnages habitant à l'intérieur tout en suggérant la menace qui existe à l'autre côté et qui se voit incarnée dans l'image de « l'Ombre qui frôlait la clôture » (SF 110). L'intérieur des murs est souvent un abri mais c'est aussi un espace qui emprisonne les personnages : la femme séquestrée dans un hôpital psychiatrique est « étourdie, entre les murs de sa cellule blanche » (SF 199). Les espaces clos sont fréquents dans ce roman et ils suggèrent la plupart du temps l'emprisonnement.

Comme les murs, les grillages mettent en relief la protection ou l'enfermement, l'oppression : « la piscine grillagée de fer, afin qu'Augustino s'ébatte en paix, tout autour » (SF 65); « ces visages derrière le grillage des voitures des policiers » (SF 257); « ces campements ceints de grillages » (SF 179). La tolérance de Jacques est mise en relief de manière symbolique par le trou qui caractérise son grillage, par la porte qu'il ne ferme jamais et par l'exhortation à ses amis de « saute[r] par-dessus le mur » (SF 47).

De nombreux personnages se tiennent près d'une fenêtre, sur une terrasse, une véranda ou un balcon. Il s'agit d'espaces de réunion ou d'observation de l'extérieur : Jenny et Augustino, ou Vénus et Mama tout comme Caroline et Jean-Mathieu, se tiennent ensemble, sur des vérandas; Jacques, le juge et Renata observent l'extérieur à travers la fenêtre de leurs chambres; de nombreux spectateurs regardent la procession de leurs balcons. Toutefois, l'image des stores baissés est aussi une constante dans le texte et elle met en évidence la chaleur qui caractérise cette île mais

aussi l'enfermement, l'aliénation symbolique de nombre de ces habitants et les secrets menaçants qui se cachent derrière la façade:

[...] ils testaient leur adresse à des jeux vidéo, où comme dans le lancer d'une boule de métal, comme dans un jeu de quilles où d'oblongues pièces de bois sont visées, ils abattaient symboliquement des têtes de Noirs, ces têtes s'écroulaient sans aucun fracas sanglant sur un écran de télévision voilé de ténèbres, sous les lamelles, les panneaux des stores baissés [...] (SF 97)

7.3.2. Des romans mémoriels

Comme le souligne Todorov, « la représentation du passé est constitutive non seulement de l'identité individuelle – la personne présente est faite de ses propres images d'elle-même –, mais aussi de l'identité collective ».³⁷¹ Selon Bénédicte Mauguière, l'identité, l'altérité et la mémoire constituent des thèmes essentiels de la production littéraire des femmes du Québec depuis la Révolution Tranquille.³⁷² La question de la mémoire est fondamentale dans la littérature contemporaine. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que lors de la 37^e Rencontre Québécoise Internationale des Écrivains, les différentes tables rondes se soient centrées sur le thème « Mémoire/s ».

Les romans de la maturité de Marie-Claire Blais sont déterminés à déterrer, par l'écriture, les voix du passé oubliées. Les crimes de l'histoire sont constamment évoqués dans les textes : les camps de concentration nazis, les bombes d'Hiroshima et de Nagasaki, les massacres de l'Indochine. Dans *Le Sourd dans la Ville* Judith parle à ses étudiants des nombreuses morts qui se sont produites à Mauthausen. Elle évoque les horreurs du nazisme, les séparations des familles, car « la mort était la plus grande des douleurs, mais avant la mort il y avait eu l'agonie de la séparation » (SV 35).

Les génocides et les injustices du XX^{ème} siècle sont également soulignées dans *Visions d'Anna*. Il est intéressant, toutefois, d'observer que dans ce roman ces

³⁷¹ Todorov, Tzvetan. *Les Abus de la Mémoire*. Paris, Arléa. 1995, p. 52

³⁷² Mauguière, Bénédicte « Memory, Identity and Otherness in contemporary women's writings in Quebec », dans Lewis Dufault (ed). *Women by Women*. Cranbury, Associated University Presses, 1997, p. 54

génocides sont mis en rapport avec le présent, sont perpétrés à l'époque contemporaine aux personnages. Le texte fait référence à « l'armée de nazis contemporains, les plus savants, les plus subtils de notre Histoire », qui entreprennent des « guerres expérimentales » (VA 54). Pareillement, tout en dénonçant la discrimination sexuelle de la société et des tribunaux, les pensées de Liliane rapprochent le présent des crimes staliniens : « à Dallas ou ici, on pouvait broyer des vies, la terreur stalinienne n'était pas un événement du passé » (VA 200). Les crimes de l'histoire et les crimes contemporains sont identifiables dans « cette terre des hommes où le passé, le présent se confondaient en une seule idée fixe, la dégradation de l'âme humaine » (VA 187).

Les conflits du passé sont étroitement liés à la vie de certains personnages, comme Philippe, dont les parents et les grands-parents sont morts pendant la Seconde Guerre Mondiale. Dans *Soifs*, le père de Daniel conserve sur sa peau la marque de sa captivité dans les camps nazis. Ce troisième roman évoque la guerre de 1944, les menaces nucléaires, le massacre de Jonestown, les bombes sur Bagdad, les « boules de neige striées de sang qu'échangeaient de jeunes garçons dans les rues de Sarajevo » (SF 264). Mère pense à ses cousins de Pologne morts dans le village de Lukow, déportés, exterminés.

Ce roman effectue toute une série de déplacements qui bouleversent la temporalité historique des références évoquées. Si *Visions d'Anna* mettait en relation les crimes du passé avec ceux du présent, *Soifs* juxtapose les événements historiques indépendamment des époques auxquelles ils appartiennent. Bien que l'action soit située lors des derniers jours du XX^{ème} siècle, certains personnages affirment avoir connu les horreurs de l'esclavage aux États-Unis, alors que celui-ci fût aboli à la fin du XIX^{ème} siècle. Pareillement, les assassinats des panthères noires à Chicago qui sont évoqués dans le texte comme étant contemporains au moment de l'action, ne sont pas sans rappeler les événements qui se sont déroulés à Chicago à la fin des années 60. D'autres références restent imprécises dans le roman bien qu'elles s'inspirent d'une réalité sociale concrète : les meurtres commis par le troubadour rappellent la mort de plusieurs jeunes filles dans un campus de Floride. La référence à la « guerre de janvier » qui revient fréquemment dans le texte n'est pas sans évoquer le souvenir de la Guerre du Golfe.

En déplaçant certaines références historiques ou en maintenant l'imprécision de certaines autres, le texte universalise les crimes contre l'humanité et les rend extrêmement actuels. La procession des chars, comme le parcours physique ou psychologique des personnages, se transforment ainsi en un « sentier de la mémoire, du souvenir » (SF 224). Ce sentier de la mémoire souligne, à travers l'évocation des grands crimes de l'histoire et surtout à travers la figure de la Folle du sentier, l'intolérance et le racisme passés et présents.

Soifs insiste notamment sur les horreurs de l'esclavage. Le pasteur Jérémy se souvient du temps où l'accès aux plages lui était interdit et où il transportait de la terre dans un camion, « où se tenaient debout, on eût dit, les pieds attachés par des chaînes dans une charrette, cinq garçons noirs aux cheveux hérissés, aux lèvres charnues, dont les yeux, au fond des orbites, semblaient sans rêves. » (SF 27). Les incendies et les images de captivité reviennent dans le texte pour évoquer les différents crimes contre l'humanité commis le long des siècles.

Le navire *Henrietta Marie*, que l'on découvre au fond des eaux devient l'emblème de la cruauté du passé : à son intérieur on ne découvre pas les trésors espérés mais au contraire des hommes et des femmes « aux pieds encore encerclés de fer » (SF 234). Le texte effectue encore une fois un déplacement temporel : ce navire fût effectivement découvert près de Key West en 1972 et devint un symbole pour l'Amérique de son héritage troublant. Dans *Soifs*, la découverte de ce bateau d'esclaves se confond aux festivités qui célèbrent l'arrivée du nouvel an. Le *Henrietta Marie* devient un char de plus, promené dans cette ville où se succèdent les carrosses du « sphinx géant sous sa couronne de perles, sa tête de lion passait sous les vérandas dans le défilé des chars que tiraient des pharaons ; partout des êtres hybrides avançaient sous le ciel » (SF 223).

Les références mythiques, bibliques et historiques se mélangent et se répondent dans ce texte et donnent à celui-ci toute sa complexité. Les déplacements et la (con)fusion des différentes références sont mis en abîme à la fin du roman par le personnage de Fred, dont les troubles de la mémoire conduisent celui-ci à mélanger et à confondre le présent et le passé, la réalité qui se tient devant lui et celle dont il se souvient ou qu'il imagine :

[...] où suis-je maintenant, quelle est ma destination, voici Cornélius mené dans une charrette par un cheval vers l'arbre maudit, le nœud coulant tronçonnant la nuque, le voici qui pleure dans son mouchoir, j'entends leur musique, je danse avec eux, easy, easy living, qu'ils fussent de l'artillerie, de l'infanterie de l'ennemi, leurs jambes, leurs bras étaient déchiquetés comme l'étaient nos cadavres, au pieu d'une clôture, sur les murs d'une enceinte, Noël de sang, des épouvantails brûlés sur ce pieu, c'était à Bastogne, par un Noël de sang, décembre 1944 [...] (SF 250-251)³⁷³

La fête et la procession des chars se confondent dans son esprit avec des images de captivité et de violence. L'oncle Cornélius qui joue dans l'orchestre devient l'image de l'esclave que l'on va violenter ou pendre.

Face à l'esclavage et aux calamités du passé apparaissent les naufrages du présent, ceux des nombreux immigrés qui essaient d'atteindre une vie meilleure en partant dans des radeaux, comme la famille de Julio. La bannière multicolore que ce personnage imagine et les noms qui y sont inscrits de manière symbolique témoignent de l'importance de maintenir leur mémoire vivante :

[...] Julio, ne voyait-il pas au-dessus des vagues cette bannière multicolore, d'une telle ampleur qu'elle eût traversé la moitié de la ville, dont l'étoffe avait été brodée de tous leurs noms, José, tué le 11 mars, Pinar del Rio, Candido, victime de la violence policière, le 4 novembre, Ovidio, tué en combat clandestin, Andrés, abattu en essayant de fuir son pays, tous noyés ou tués, José, Candido, Ovidio, Ramon, Oreste, Edna, la mère de Julio, leurs noms étaient brodés, cousus dans la transparente étoffe d'une bannière se mouvant au-dessus des eaux [...] (SF 235)

La question de la mémoire occupe d'ailleurs une place importante dans ces trois textes qui posent la question de l'importance du souvenir. À travers la polyphonie des voix, ces romans nous font entendre des opinions différentes sur ce sujet. Dans *Le Sourd dans la Ville*, Judith affirme l'importance de la mémoire, qui seule peut rendre hommage aux victimes : « souvenez-vous, vous aussi, souvenez-vous » (SV 34), dit-elle à ses étudiants. Pareillement, dans *Soifs*, une femme exclame au cimetière d'Oakland, où reposent les victimes du massacre de Jonestown :

³⁷³ C'est nous qui soulignons.

« souvenez-vous, ici reposent un frère, une sœur, un fils, souvenez-vous, et un appareil, comme l'appareil de Caroline, témoignerait de l'immensité de cette catastrophe » (SF 264). Selon Ricœur, le concept de témoignage est essentiel et « constitue la structure fondamentale de transition entre la mémoire et l'histoire ».³⁷⁴

Pierre Nora a expliqué que les lieux de mémoire constituent surtout des constructions artificielles où « se cristallise et se réfugie la mémoire » :

La curiosité pour les lieux où se cristallise et se réfugie la mémoire est liée à ce moment particulier de notre histoire. Moment charnière, où la conscience de la rupture avec le passé se confond avec le sentiment d'une mémoire déchirée ; mais où le déchirement réveille encore assez de mémoire pour que puisse se poser le problème de son incarnation. Le sentiment de la continuité devient résiduel à des lieux. Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire.³⁷⁵

Les monuments se transforment en des lieux mémoriels qui évoquent les horreurs du passé. Mauthausen devient un musée (une « représentation de l'histoire »³⁷⁶ selon l'expression de John Urry), que les étudiants visitent « pour ne pas oublier, ils regardaient, touchaient à ces instruments qui avaient lacéré, broyé des corps adolescents » (SV 35). Ainsi, comme l'a également constaté Dean MacCannell, des espaces historiques comme les crématoires de Dachau sont devenus des sites touristiques.³⁷⁷

De nombreux historiens ont montré le lien qui existe entre le lieu et la mémoire, et la manière dont les lieux contribuent à la construction de l'identité sur un plan aussi bien collectif que personnel. Ricoeur a souligné l'importance du lien entre la 'mémoire corporelle' et la 'mémoire des lieux', entre l' 'ici /maintenant' et le 'là-bas' géographique et historique.³⁷⁸ Les textes de Blais insistent sur la relation étroite qui s'établit entre l' 'ici' constitué par le lieu où habitent les personnages et l'espace international et historique qui hante leurs pensées.

³⁷⁴ Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 26

³⁷⁵ Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris, Gallimard, 1997, p. 23

³⁷⁶ Urry, John. *The Tourist Gaze: Leisure and travel in contemporary societies*. op. cit., p. 130

³⁷⁷ MacCannell, Dean. *The Tourist: a new theory of the leisure class*. op. cit., 1976, p. 7

³⁷⁸ Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. op. cit., p. 51

Judith, en observant une cathédrale pense «au sang versé sur les marches » (SV 111). L'image du fleuve de sang revient dans les descriptions des différents espaces mémoriels. Judith met en relief les horreurs de l'histoire, dans ses pensées mais aussi par écrit. D'une manière similaire à Michelle, qui prend des notes sur les suicides qui ont eu lieu, Judith énumère dans ses carnets les différents crimes contre l'humanité. Ce personnage évoque la souffrance des esclaves qui ont construit les pyramides d'Égypte ou les temples grecs. Mère, dans *Soifs* associe également ces monuments aux cruautés du passé, mais aussi aux injustices sociales du présent :

[...] de ces tombes princières en ruine des anciennes civilisations ne semblaient émerger pour Mère qu'une foule d'esclaves, figures de femmes qui faisaient la lessive, maigres paysans [...] jadis constructeurs de pyramides, ils avaient inscrit sur les murs des temples, des pyramides, les offrandes de leur sueur, de leur sang, encore aux pieds de ces couronnes qu'ils avaient servis, ils transportaient aujourd'hui des pierres sur les eaux congestionnées des fleuves, déchargeaient leurs lots de pierre sur les quais pour leurs maîtres brutaux [...] (SF 156)

Les monuments deviennent donc des emblèmes non pas des grandes prouesses d'une civilisation, mais au contraire de ses tortures.

Des noms de certains personnages qui ont combattu ou survécu aux crimes se dégagent pourtant de ce passé meurtrier. Dans *Visions d'Anna*, ces noms qui sont notamment féminins, et leur mémoire, sont importants pour combattre le présent, pour apprendre à survivre malgré les fléaux : « ces noms héroïques, Rosa Luxemburg, Käthe Kollwitz et bien d'autres dont elle avait ignoré jusqu'à présent l'existence » (VA 198). À travers ces noms de femmes, le texte insiste sur l'existence d'héroïnes qui se sont opposées à un certain état des choses. Luce Irigaray a mis en évidence l'importance d'une généalogie de femmes qui est souvent cachée, censurée par le discours patriarcal :

Je pense qu'il est nécessaire aussi, pour ne pas être complices du meurtre de la mère, que nous affirmions qu'il existe une généalogie de femmes. Généalogie de femmes dans notre famille : après tout, nous avons une mère, une grand-mère, une arrière grand-mère, des filles. Cette généalogie de femmes, étant donné que nous sommes exilées (si je puis dire) dans la famille du père-mari, nous

l'oublions un peu trop ; voire nous sommes amenées à la renier. Essayons de nous situer pour conquérir et garder notre identité dans cette généalogie féminine. N'oublions pas non plus que nous avons déjà une histoire, que certaines femmes, même si c'était difficile, ont existé dans l'histoire et que trop souvent nous les oublions.³⁷⁹

Les romans de Marie-Claire Blais refusent de passer sous silence l'expérience féminine et l'existence de cette généalogie de femmes qui est présente aussi bien dans les structures familiales qui apparaissent dans ses textes que dans la mémoire collective, historique, qu'elle évoque.

Dans *Soifs*, Jenny songe également aux noms des héroïnes qui ont agi en faveur de la communauté noire : Mary Ann Schald Cary, Crystal Bird Fauset, Ida B. Wells Barnett, Nina Mae McKinney, Ida Gray. Toutefois la question de la mémoire et de sa transmission se voit elle-même conditionnée par le racisme ou les préjugés. Si Liliane dans *Visions d'Anna* n'avait jamais entendu parler de ces femmes auparavant, dans le cas des héroïnes noires, la mémoire est complètement dénigrée par la société :

[...] Jenny serait plus tard l'une de ces héroïnes dont elle relisait souvent la défiante histoire, dans son album, bien que pour les Blancs ces héroïnes ne fussent que des vestiges, pensait Jenny, leurs photographies dans les journaux étaient entourées d'un trait de cendres, elles étaient de retour dans ces limbes de la ségrégation, de l'oubli, où elles avaient toujours vécu [...] (SF 129)

Comme l'a bien montré Todorov, la mémoire est une sélection. Les systèmes totalitaires du XX^{ème} siècle ont voulu contrôler la mémoire et ont éliminé certaines traces du passé. Les régimes démocratiques favorisent également l'oubli et le règne de la barbarie, à travers la surabondance des biens et des informations qui caractérise les sociétés des loisirs.³⁸⁰ Les romans de Blais interrogent la sélection des faits qui sont transmis ou oubliés et l'usage institutionnel et social de la mémoire.

Dans *Soifs*, la transmission du passé se fait par l'image, la nomination ou la parole. Mère se souvient des photographies des cousins de Pologne. Samuel porte le

³⁷⁹ Irigaray, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère. op. cit.*, p. 29-30

³⁸⁰ Todorov, Tzvetan. *Les Abus de la Mémoire. op. cit.*, p.10-13

nom d'un grand-oncle fusillé en 1942. Jenny, à travers une berceuse, raconte à Augustino les calamités de l'esclavage. Face à cette tâche mémorielle que défendent certains personnages apparaît l'idée d'un oubli nécessaire. Adrien souligne la nécessité du pardon et de l'oubli au nom de la survie et de la tolérance :

[...] j'ai vu moi aussi l'ombre saillante sur le bras de Joseph, mais j'ai compris pourquoi il n'avait rien dit à ses enfants, laissons aux cercles de l'enfer du passé ce qui appartient au passé, tutti son pien di spirti maladetti, n'était-ce pas la réaction de Joseph même lorsqu'un skinhead l'insultait récemment dans un car de Hambourg, tout en déplorant que rien ne changeât, la réaction de Joseph était d'abord celle du pardon [...] (SF 227)

En choisissant de ne pas raconter à ses enfants son expérience dans les camps de concentration, Joseph évacue cette mémoire douloureuse, et s'oppose en ce sens à Judith qui défendait également l'importance de vivre le moment présent, mais qui soutenait, dans *Le Sourd dans la Ville*, la nécessité de se souvenir des tortures de Mauthausen. Le caractère dialogique de ces romans et de ces narrations, dans lesquelles les différents discours se répondent et se contredisent, mettent en relief la pluralité des opinions et le manque d'un consensus quant à la manière d'aborder les conflits du monde et leur mémoire.

Comme l'a bien montré Bianca Zagolin, la structure associative de ces romans insiste sur le rôle de la mémoire qui assemble les fragments de la conscience, et en assure la continuité tout en lui imposant le poids d'un passé que l'on doit assumer.³⁸¹ Bien que ces romans mettent en dialogue des opinions différentes sur le sujet de la transmission de la mémoire, l'écriture de Marie-Claire Blais réalise elle-même une tâche mémorielle indéniable. Ces textes, en insistant sur la violence des événements du passé et en nommant certaines des victimes ou des personnages héroïques, les maintiennent vivants dans le souvenir, dans l'écriture. Il y a donc une volonté de transmission de cette mémoire qui se fait au niveau narrateur-lecteur et que Marie-Claire Blais elle-même a souligné : « J'utilise des événements qui sont relatés dans

³⁸¹ Zagolin, Bianca, « Marie-Claire Blais: la fureur sacrée de la parole ». *op. cit.*, p. 168

les journaux et dans les photos que nous voyons, parce que je ne veux pas qu'on les oublie ». ³⁸²

Todorov distingue la « mémoire littérale » de la « mémoire exemplaire ». La mémoire littérale sacralise la mémoire sans l'interroger. La mémoire exemplaire, au contraire, établit des comparaisons, met en relation les événements afin d'observer les ressemblances et les différences qui les caractérisent. En ce sens la mémoire exemplaire est libératrice : « Loin de rester prisonniers du passé, nous l'aurons mis au service du présent, comme la mémoire – et l'oubli – doivent se mettre au service de la justice ». ³⁸³ En associant les faits du passé avec ceux du présent et en tissant des liens constants dans ses romans, Blais insiste sur l'importance de cette mémoire exemplaire susceptible d'encourager une prise de conscience de la brutalité du monde.

Le bourreau, celui qui est capable de commettre des crimes atroces et d'assassiner son semblable, est cependant dans ces romans une figure ambivalente, capable d'éprouver des sentiments de bonté et de sensibilité. Le texte cherche à comprendre aussi bien les sensations des victimes que celles des criminels. Le bourreau est l'incarnation de la mort, notamment dans les camps de concentration décrits dans *Le Sourd dans la Ville*, où « très souvent, la mort venait vers vous, aveugle et sourde, même sous l'aspect d'un bourreau aveugle et sourd » (SV 35). Le bourreau peut toutefois être « sensible, un homme comme tous les autres » (SV 34). Cette généralisation met en évidence la cruauté dont est ontologiquement capable la condition humaine. Les criminels sont souvent des hommes ordonnés pour qui l'assassinat ne constitue qu'un devoir :

[...] les plus grands criminels étaient des êtres qui aimaient l'ordre, la sagesse, parfois même la bonté, qu'ils avaient isolé leurs crimes dans cette cellule chimique où tout n'était qu'ordre et réalité pure, la réalité pure du devoir, le devoir du crime n'en était-il pas un comme un autre [...] (SV 58)

³⁸² Entrevue accordée à Janine Ricouart. « Poète et politique: entretien avec Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 28

³⁸³ Todorov, Tzvetan. *Les Abus de la Mémoire. op.cit.* p. 31-61

Le génocide se transforme ainsi en un crime impersonnel, un devoir imposé et réalisé par des hommes apparemment respectables :

[...] des bourreaux sympathiques, de bons pères de famille, de généreux amants, et pourtant à Mauthausen ils avaient élevé *pour leur descendance un monument à la Cruauté*, ils avaient battu, tué, massacré leurs semblables avec volupté [...] (SV 33).³⁸⁴

L'héritage qui est laissé aux enfants est celui de la violence, de la mémoire du génocide. Ces romans examinent d'ailleurs la relation entre filiation et violence. Judith souligne dans *Le Sourd dans la Ville* les conséquences dramatiques que la culpabilité du père a sur ses enfants, qui sont marqués à jamais par la honte et le doute :

[...] si on avait vu bien des parents honnêtes *renier* comme une greffe clandestine sur l'arbre de leurs mœurs un fils voleur, une fille prostituée, on avait vu aussi au cours de l'Histoire que les enfants des grands criminels avaient souvent *défendu* les crimes de leurs pères, vénérant au-delà du sang versé le premier baiser qu'ils avaient reçu sur le front [...] cela, ce n'était pas leur père, mais une *victime de son Devoir*, une victime de l'Histoire, et ils ne comprenaient pas, non, ils ne comprenaient pas, on leur présentait des chiffres, des montagnes de cadavres et ils ne savaient de quoi on parlait [...] (SV 71)³⁸⁵

Aux yeux de la société, les héritiers de cette violence portent en eux la marque de l'infamie de leurs pères. À travers son ouvrage, *Les Étranges Années*, Daniel examine dans *Soifs* la position difficile dans laquelle se trouvent ces figures héritières de la terreur :

[...] que faire des enfants de Goebbels comme du chien de Hitler, leur enfer n'avait-il pas été de naître entre les mains de leurs bourreaux, nul n'avait pitié de ces âmes innocentes nées de la damnation, un nourrisson, un jeune enfant, pouvaient-ils être coupables de la destruction de populations entières? Et pourtant, dans le jugement des hommes, ils l'étaient [...] (SF 192)

³⁸⁴ C'est nous qui soulignons.

³⁸⁵ C'est nous qui soulignons.

L'idée d'un jugement humain, mais également divin, apparaît dans *Le Sourd dans la Ville*. Mike interprète sa maladie comme une punition, une expiation des crimes de son père.

[...] Mike perdait silencieusement son sang, goutte à goutte, pour le père disparu comme pour le fils héritier de ses instincts, car le sang avait été versé et il le serait encore, s'il neigeait, s'il pleuvait, Mike se disait que c'était le torrent, le déluge d'un sang silencieux, le sang des victimes qui rafraichissait ainsi la terre, et que demain ou plus tard, au printemps, en été, la terre serait enfin propre [...] ou bien le sang que son père avait répandu [...] coulait-il sous les planches de la maison, on le verrait peut-être remonter à la surface, un jour, avec sa puanteur [...] (SV 116)

L'image de la « buée de sang qui s'exhalait de la terre » (SV 34) est reprise par Judith : elle met en valeur, non pas la justice qui nettoierait le monde, mais au contraire, la permanence des horreurs du passé. Florence pense que le passage des générations enfante la survivance :

Florence eût aimé dire à Judith Lange qui voyait partout les stigmates du passé, que le passage des générations apprenait à leurs morts la survivance [...] ne fallait-il pas oublier même ces semences cancéreuses qu'Hiroshima avait laissées en vous, en votre mère, en votre descendance, la qualité la plus admirable de l'homme, pensait Florence, c'est cette survie contre toutes ces meurtrières atrocités nées de lui-même (SV 173-174)

Pareillement, Mère, dans *Soifs*, pense que «de la mort renaissait la vie, Samuel était ce glorieux phénix renaissant de ses cendres» (SF 99). L'idée de la résurrection est particulièrement importante dans ce roman et dans toute la tétralogie.

La violence semble toutefois engendrer la violence. Dans *Le Sourd dans la Ville*, Luigi voudrait être un tueur, comme son père. Judith Lange insiste sur la lignée irréversible de violence qui s'établit à travers la filiation et le passage des générations :

[...] d'autres générations, nées de la Terreur, enfantaient la terreur et une liturgie de violence et de mort qui serait implacable car ces enfants étaient les fruits de la honte, la honte, l'infamie de leurs parents [...] (SV 40)

Soifs évoque les enfants-soldats d'Angola, du Cambodge, qui perpétuent, malgré leur jeune âge, la guerre des adultes :

[...] les enfants-soldats *n'aimaient-ils pas la guerre*, kidnappés sans rançon dans leur famille, dans leur village, ils perpétuent les atrocités de leurs aînés, dociles au commandement, on disait d'eux qu'ils apprenaient vite [...] on leur disait, tue ton père, ta mère, découpe-le comme tu le ferais avec ton couteau d'un oignon, et ils obéissaient [...] (SF 206-207)³⁸⁶

Dans *Visions d'Anna*, « les bourreaux, les dénonciateurs étaient toujours là, sympathiques, souriants affables » (VA 187). Pourtant ce texte insiste aussi sur l'exaltation et le sadisme dans lesquels ont été commis, notamment par des jeunes, certains crimes contre l'humanité :

[...] des jeunes gens [...] bombardaient des villes, des villages au napalm, tuaient, tuaient, sans remords, parfois avec exaltation, ils tuaient de près ou de loin, de leurs hélicoptères, exaltés, oui, pas seulement par la frénésie que leur procuraient le LSD ou d'autres drogues, mais par ce brouillard de sang qui montait de la terre dévastée [...] (VA 88)

Ces romans insistent sur l'idée d'une violence héritée qui se serait généralisée et qui deviendrait souvent sadique, gratuite. L'idée du « devoir » du bourreau qui était suggérée non sans ironie dans *Le Sourd dans la Ville*, disparaît dans les générations plus jeunes. Comme les enfants-soldats de *Soifs* qui arrivent à aimer la guerre, les jeunes assassins du *Sourd dans la Ville* et de *Visions d'Anna* se complaisent dans la violence :

[...] qui eût cru en le voyant si beau à sa naissance que ses pères l'enverraient, dès l'aube de sa vie, massacrer des innocents, piller et tuer comme le plus beau des assassins, lui que l'on avait vu naître dans le berceau de l'abondance n'était

³⁸⁶ C'est nous qui soulignons.

plus que le fils de la honte [...] et il n'avait pas compris pourquoi on lui avait enseigné si tôt *ce goût du meurtre* [...] (SV 79)³⁸⁷

Dans *Visions d'Anna*, c'est grâce à un couteau trouvé, qui avait appartenu à un soldat, que le personnage du troubadour « vêtu de son complet avec cravate comme s'il fût un homme d'affaires » viole, mutile et assassine les jeunes filles en ressentant « un plaisir sadique » (VA 122). La transmission de la violence ne se fait pas seulement au niveau mémoriel ou filial mais aussi au niveau matériel et elle débouche sur un non-sens commun, sur une cruauté sans bornes arbitraire et omniprésente. Les générations adultes qui avaient engendré la violence deviennent alors elles-mêmes les victimes de la génération suivante : des vieillards, dans *Soifs*, sont ainsi abandonnés dans un navire par le « jeune équipage cynique, cruel » (SF 241). Pareillement, dans *Visions d'Anna*, des jeunes filles menacent leurs mères avec des couteaux, défoncent à coups de hache les murs qui les emprisonnent : la jeunesse devient un « peuple massacreur » (VA 162). D'ailleurs, dans le roman suivant de Marie-Claire Blais, *Pierre – La Guerre du printemps 81* (1984), les protagonistes ne seront plus des adolescents du désespoir mais de la violence, de la soif de destruction. Pierre, dont les parents sont des bourgeois cultivés, des écologistes, ne songe qu'à la bombe atomique et à la destruction du monde, fasciné par les images violentes qu'il perçoit dans les médias.

Visions d'Anna présente certains adultes qui s'étaient opposés dans leur jeunesse à la violence et aux guerres qui les entouraient. Raymonde n'hésitait pas à voler des livres pour « dénoncer l'ignorance » et de la nourriture pour pouvoir alimenter les siens. « pourquoi ne te souviens-tu pas du passé » lui reproche Anna : « Anna accusait surtout sa mère d'avoir perdu la ferveur guerrière dont elle héritait aujourd'hui, sans le savoir, car la guerre d'Anna ne ressemblait-elle pas à de l'inertie » (VA 25). Le texte évoque surtout l'évolution de Peter, qui est passé d'être un objecteur de conscience affirmé, inquiet par le « monde et ses guerres, le monde et ses barbaries » (VA 111), à un personnage bourgeois, inquiet par ses possessions.

La transmission de la non-violence et de la lutte contre des valeurs tyranniques se heurte à la vie contemporaine de ces adultes, qui se montrent parfois indifférents

³⁸⁷ C'est nous qui soulignons.

envers les horreurs du monde et même méprisants, comme Peter, envers la jeunesse qui hérite de son comportement du passé.

Les jeunes essayent de s'opposer aux valeurs vides du monde. Or, si, comme nous l'avons vu, les enfants doutent parfois des crimes des parents, les parents renient fréquemment les enfants à cause de leurs actes. Tommy, Manon «étaient la honte de leurs parents » (VA 59) qui leur interdisent de revenir à la maison.

Ce roman souligne l'existence de deux générations bien distinctes : celle des adultes qui trouvent un confort dans les biens matériels, et celle des jeunes marqués par la désillusion, la déception, la conscience et le pessimisme, un pessimisme qui est accru par l'attitude de ces adultes qui pendant les années soixante avaient lutté contre les crimes de l'humanité et qui à présent se réfugient dans leurs propriétés bourgeoises.

Les enfants sont les victimes du siècle et même les adultes sont marqués par les calamités du passé. Daniel tombe dans la drogue pour oublier le passé de son père, victime des camps de concentration. Philippe, dans *Visions d'Anna*, devient toxicomane pour effacer la mort de sa famille pendant la Seconde Guerre Mondiale. En pensant au futur de son fils, la mère de Stéphane dans *Le Sourde dans la Ville*, se demande : « le monde deviendrait-il meilleur, ou ne préférerait-il pas noyer ses déceptions de nous dans l'alcool et les drogues? » (SV 108). C'est d'ailleurs cette deuxième attitude qui est adoptée par Anna et ses amis. Le destin des jeunes n'est autre que celui de devenir les témoins involontaires de la barbarie :

[Anna] n'avait pas même la liberté de choisir, comme sa mère l'avait fait avant elle, aucun choix, peut-être, pensait-elle, sinon de devenir demain l'involontaire témoin du génocide de sa génération, y avait-il une injustice plus grande que celle de comprendre qu'on vous avait donné la vie tout en vous en privant, et que cette tâche de sauver des vies, qui exigeait tant de soins et de délicatesses était confiée à des brutes séniles qui tenaient en leurs pouvoirs vos destinées encore vierges [...] (VA 37)

Le Sourde dans la Ville évoque déjà une jeunesse privée de rêves qui doit suivre les valeurs vides du monde contemporain :

[...] ils représentaient les valeurs de leurs parents, la décomposition de ces valeurs que la spiritualité n'habitait plus, factices, superbes, dégénérés, ils promenaient dans la somptuosité des salons ces têtes dédaigneuses et infantiles qui n'avaient déjà plus de regard [...] ces rêves de leurs parents avaient souvent été engendrés par la privation et la misère, mais eux, pensait Florence, eux ne rêvaient plus, ils n'étaient plus que les marionnettes de ces désirs de leurs parents, leurs pâles fantômes [...] un lycéen s'était distingué des autres et il avait regardé Florence droit dans les yeux comme s'il eût appelé au secours [...] il la regardait en lui disant : « Est-ce possible de vivre ainsi? Est-ce là mon avenir? (SV 38-39)

Les adolescents s'opposent aux valeurs vides dont ils héritent et ils condamnent leurs parents qui se sont réfugiés dans une vie bourgeoise et qui n'ont pas su défendre les principes qu'ils soutenaient autrefois.

7.3.3. Le non-sens commun

Si les crimes du passé hantent l'esprit des personnages, la cruauté et les injustices de la réalité dans laquelle ils vivent rendent celle-ci encore plus hostile. La télévision devient le reflet par excellence des calamités du monde. Judith associe les massacres qu'elle observe à travers cet appareil à la destinée de chaque être humain. L'universel devient le reflet de l'individuel :

[...] ce qu'on appelle la télévision, dit Judith, d'un air sérieux soudain, c'est notre regard à nous, c'est notre reflet [...] pourquoi vois-tu toutes ces choses que je ne vois pas, demandait Florence [...] Judith Lange regardait cette chose qui nous reflète, ce monstrueux objet de notre vie contemporaine (SV 57)

Judith et Florence voient à la télévision l'image d'un homme que l'on va pendre parce qu'il refuse de tuer. D'ailleurs, comme le souligne Alexandre dans *Visions d'Anna*, la pitié est souvent punie à l'époque contemporaine : « il racontait à Anna l'histoire d'Aliocha, un vagabond heureux qui avait longtemps vécu pour l'amour, la pitié des hommes, aujourd'hui on eût tué Aliocha » (VA 13).

Les paroles de Judith exhortent Florence à reconnaître les injustices du monde. En observant la réalité qui l'entoure elle devient consciente de la misère dans laquelle habite une grande partie de la population qu'elle avait ignorée jusqu'à ce moment là. Florence se souvient alors de l'atmosphère des rues de Madras et de l'aveuglement de l'humanité face à un bébé abandonné sur la rue :

[...] cette boule de vie accidentellement tombée de faim, d'abandon, à leurs pieds, ne les attendrissait pas, on eût dit que ces trottoirs, ces rues qui avaient assisté au piétinement des hommes pendant des siècles, absorbaient la vie enveloppée d'un chiffon comme ils avaient bu la poussière, le sperme ou le sang, toutes ces essences macabres étaient semblables, elles réduisaient le genre humain à ce qu'il était pour ses progéniteurs, et on ne pouvait plus s'attendrir, non, on ne pouvait plus [...] (SV 69-70)

Les injustices sociales, raciales, et même filiales se voient unies ici afin de mettre en relief la cruauté sans bornes de la condition humaine.

La misère n'est pas présente seulement dans des endroits lointains où l'homme occidental part en tant que touriste ou hommes d'affaires. Au contraire, l'Hôtel des Voyageurs et ses habitants révèlent l'existence de toute une communauté qui vit dans la misère, dans la même ville que les classes aisées. La présence des clochards qui sortent du métro quand le printemps arrive devient l'évidence la plus manifeste de cette pauvreté. Les clochards sont également évoqués dans *Visions d'Anna ou le vertige*. Pourtant, dans ce roman, les origines bourgeoises de certains d'entre eux mettent en relief le caractère absurde et dramatique de notre époque.

La faim, la misère sont omniprésentes. Le vertige du sous-titre évoque l'oscillation de ces vies affamées qui sont non seulement ignorées mais poussées par les sociétés à leur condition misérable. Si Alexandre veut voyager pour aller vers les Indigènes d'Australie ou les Zonards de Paris, il découvre la misère tout près de lui, dans la famille de Rita.

Le drame international est mis constamment en relation avec le drame individuel des personnages. Les parents de Michelle associent, de manière ironique, l'attitude anorexique de leur fille, avec le manque de nourriture qui caractérise les enfants du Biafra :

[...] *la nourriture profanée, quand des millions d'enfants avaient péri au Biafra*, Michelle écoutait sa mère, la regardait, tout en bougeant de gêne sur sa chaise, Michelle entendait dans ses poumons cette respiration de l'agonie silencieuse, c'était au Biafra ou ailleurs, elle n'avait plus d'air, son cœur, sa poitrine éclataient en un dernier souffle [...] (VA 152)³⁸⁸

Dans cet extrait, le manque de guillemets, permet de faire de cette profanation de la nourriture un reproche, qui serait évoqué par Guislaine, et à la fois, une pensée de Michelle, qui donne à cet énoncé un tout autre sens : pour elle cette profanation mettrait en évidence les injustices du monde, la présence de toute cette nourriture à sa table, alors que les enfants du Biafra n'ont rien à manger. Dans les pensées de Michelle son association avec ces enfants laisse d'être une simple exagération et elle se transforme en un drame qui évoque à la fois son anorexie, sa souffrance face au fait de manger et la situation désespérée de ces enfants. La description crue de ces derniers dénonce la misère extrême qu'ils endurent, tout en mettant en valeur la douleur et l'empathie de Michelle, qui souffre dans son propre corps ces drames internationaux :

[...] on voyait le squelette, les petits os déjà fondus, on voyait le cœur palpiter une dernière fois dans un effort immense, sous la peau noire décharnée des enfants du Biafra, et maintenant Michelle éprouvait cette agonie silencieuse, ils mouraient tous avec elle, à travers elle [...] (VA 154)

Anna, comme Michelle, associe les calamités mondiales à son être-même :

[...] c'était que ce spectacle de calamités auquel chacun assistait, chaque jour, à la télévision ou dans les journaux, *ne se passait pas très loin de nous, mais en nous-mêmes* [...] Anna se demandait, pourquoi ont-ils fait l'amour sans penser à moi, ils continuent tous de mettre des vies au monde, de nous meurtrir [...] (VA 19)³⁸⁹

Les personnages mettent en relief le manque de valeurs réellement humaines qui caractérise la société dans laquelle ils vivent, une société qui dans ce roman ne se

³⁸⁸ C'est nous qui soulignons.

³⁸⁹ C'est nous qui soulignons.

limite pas à celle d'une ville ou d'un pays concret, mais qui au contraire évoque tout le monde occidental et notamment « cette souveraineté blanche qui se croyait si séduisante, attrayante, qui n'avait d'attraits que sa confiance débonnaire en elle-même, on ne pouvait pas avoir confiance en elle, en eux » (VA 62). Le langage officiel, et les statistiques, demeurent impersonnels tout en rendant compte de la magnitude des fléaux :

[...] nous étions à l'ère de la comptabilité, nous apprenions à la télévision, à la radio, que des millions devaient périr dans les dix prochaines années, on alignait les chiffres exacts, dans les journaux, les physiciens du monde entier se réunissaient pour juger que nous manquions de ressources médicales, [...] des présidents et leurs armées survoleraient nos cratères de sang, et de cendres, ils iraient en hélicoptères, heureux vacanciers fuyant les charniers d'os et de sang, loin de notre agonie longue et cruelle, ils iraient dans leurs riches demeures, avec leurs provisions, leurs femmes, leurs arsenaux de défense, d'où ils continueraient, rêvent-ils, de dominer nos volontés anéanties [...] (VA 54-55)

La cruauté, le mensonge, l'hypocrisie, le matérialisme sont les valeurs qui règnent dans cette société, où l'« on vous jug[e] selon vos richesses » (VA 50), cette société aux « valeurs vides » (VA 83) contre laquelle luttent des personnages comme Anna ou Liliane, et auxquelles s'oppose le comportement de *drifters* comme Tommy et Manon.

La violence juvénile apparaissait déjà dans les romans blaisiens des années 60 et 70. Si la révolte des jeunes des années 60 correspondait à l'obscurantisme social, la violence contemporaine apparaît davantage comme la réponse aux valeurs vides de la société actuelle et comme la conséquence de la brutalité du monde.

David Sterne annonçait déjà cet aspect en présentant des adolescents qui s'opposaient à l'hypocrisie et à la violence du monde. Ce roman évoquait surtout la période de la Guerre du Vietnam et les personnages s'inspiraient de certains amis que Blais a connus à Cambridge et qui ont été victimes de la guerre ou de la ségrégation. *David Sterne* dénonce déjà le massacre des Juifs, Hiroshima, la guerre nucléaire, des motifs qui reviendront avec force dans les romans écrits à partir des années 80 :

Although the violence in [*David Sterne*] is never tied to a specific nation or conflict, the threat of war and nuclear destruction hangs over the events of the novel and provides the deeper motivation for the three adolescents whose self-inflicted deaths it describes.³⁹⁰

Dans *Visions d'Anna*, le discours des adultes et des thérapeutes réunis dans la maison de Raymonde met en évidence la cruauté de la jeunesse délinquante contemporaine. Le débat qui a lieu entre ces experts et qui est qualifié d'« urgent » (VA 9), ne cherche pas à trouver les causes de cette délinquance, mais à décider de la construction de plus de centres pénitentiaires pour enfermer cette masse de jeunes barbares. La délinquance se retrouve parmi les garçons, mais aussi parmi les filles, qui sont si nombreuses qu'on ne sait plus où les loger à l'Institut Correctionnel :

[...] Raymonde pensait à la réunion qui aurait lieu ce soir, chez elle, d'autres Centres Sécuritaires, d'autres prisons, diraient-ils, comment empêcher cela, quand on savait maintenant qu'elles étaient aussi redoutables, dures, opiniâtres que les délinquants mâles de leur âge, si nombreuses, qu'on ne savait pas où les loger, elles étaient pimps, pushers, elles pouvaient tuer, elles aussi, deux délinquantes de 15 ans avaient volé une voiture, renversé une femme qu'elles avaient laissée, agonisante, dans la rue, et c'est sans s'en repentir qu'elles avaient raconté ce meurtre, comme un fait divers, comment les laisser vivre ainsi, parmi les autres, provoquant des mutineries dans les écoles, les collèges [...] (VA 158)

La brutalité de ces jeunes est soulignée à plusieurs reprises. Les pensées de Raymonde, tout comme celles d'Alexandre, contemplent ces adolescents avec ambivalence. D'une part, elles évoquent la violence qui caractérise ces personnages, mais d'autre part, elles suggèrent aussi la culpabilité de la société et le manque de solutions acceptables et efficaces. Raymonde affirme l'inefficacité des centres pénitentiaires qui ne font qu'emprisonner les personnages: « vous avez tissé autour d'eux une ceinture d'oppression, d'étouffement » (VA 162). Alexandre cherche à comprendre l'attitude de la jeunesse en l'associant au monde cruel qui les entoure :

[...] chacun ne pouvait faire autrement que de refléter le visage de son époque, eux aussi, pensait-il, ils ne peuvent être libres de l'aberration de notre temps, de

³⁹⁰ Green, Mary-Jean. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 32

ses servitudes, d'événements sinistres que le monde réservait pour eux, libres de l'autorité de ces vieillards qui décideraient de leur avenir [...] (VA 17)

Pour Anna, Tommy et Manon sont les « produits eux aussi d'une civilisation violente » (VA 97). Cette jeunesse délinquante est à la fois l'incarnation d'une opposition aux valeurs sociales et le reflet du monde barbare qui les entoure. Tout en se considérant comme un mouvement de révolte, de rébellion, ils ne font que devenir l'image même de ce monde contre lequel ils luttent et dont ils reproduisent la violence. Si les grandes institutions cherchent à dominer le monde par en haut, ces jeunes cherchent à « conquérir le monde et ses splendeurs, par en bas, avides et consciencieux, dans la destruction de cette charpente » (VA 95).

Anna perçoit la vie du *drifter* comme une solution qui permet d'échapper aux normes et à l'oppression de la société. Lorsqu'elle revient de son voyage elle est consciente qu'elle devient, par ce retour même, complice des grands crimes de l'humanité :

[...] Anna savait qu'elle était de retour dans cette histoire de l'humanité où les larmes ne cesseraient de couler, âpres et violentes, les bourreaux, les dénonciateurs étaient toujours là, sympathiques, souriants, affables, elle savait aussi que si elle était de retour parmi eux, c'était pour participer à leurs crimes. (VA 187)

La menace institutionnelle qui pèse sur ces personnages est surtout représentée par l'oppression policière. Cette oppression est fréquemment de caractère masculin. Les policiers que Rita perçoit sur les dunes suggèrent l'image d'une domination masculine qui, de loin, surveille et viole du regard le corps féminin. Le texte insiste aussi sur un autre type de domination, qui fait de la femme un être féroce qui a intériorisé la brutalité masculine. Cette domination est en réalité un autre type de soumission à la loi patriarcale qui accroît l'hostilité et les rapports de force entre les femmes elles-mêmes :

[...] cette force malsaine que les hommes exerçaient entre eux, dans leurs armées, leurs dictatures, ne l'avaient-ils pas transmise aux femmes, dans

l'exercice de leurs pouvoirs plus faibles, et les victimes de ces femmes étaient bien souvent d'autres femmes, avait dit Raymonde [...] (VA 187)

L'espace même, et notamment la ville, deviennent le reflet de cette oppression qui s'incarne dans les différentes institutions de l'ordre. Le texte oppose cette domination masculine brutale à l'attitude délinquante des adolescents. L'oppression des jeunes toxicomanes est en opposition avec la liberté des grands criminels, dont les crimes passent inaperçus.

Ce paradoxe et la question de la justice deviendra l'un des thèmes principaux du roman *Soifs*. Dans ce troisième texte, la misère et les injustices sociales deviennent encore plus frappantes. Le roman fait référence aux bébés squelettiques de Baidoa, qui ont « les yeux dévorés par les mouches » et dont les corps seront bientôt entassés dans « des camions, des fosses communes » (SF 147). Les plages de l'île deviennent elles aussi le cimetière des milliers de naufragés qui essayent en vain d'accéder à un monde meilleur. Le roman insiste sur l'actualité de ce drame et sur la quantité des personnes qui en souffrent : « chaque heure, une horde de vivants espéraient qu'on les repêcherait de ces ténébreux océans dont ils n'apercevaient pas les rives » (SF 144).

Si le roman nous renvoie à un passé d'esclavage, les interdictions xénophobes sont encore en vigueur : « Vénus allait du côté des résidences où il était interdit aux Noirs de marcher » (SF 97). Certains personnages, comme l'infirmière, affirment ouvertement leurs opinions racistes :

[...] vous recevez trop d'activistes noirs dans votre maison, disait à Daniel l'infirmière que Mélanie avait consultée pour les maux d'oreille d'Augustino [...] pourquoi les accueillez-vous, Marie-Sylvie, Julio, des réfugiés, n'est-ce pas, ces radeaux qui échouent sur nos plages, qu'on les retourne à la mer [...] (SF 111)

Face au discours raciste de cette figure romanesque, Blais présente la vision subjective des personnages méprisés, victimes d'une moralité qui ne considère pas la pluralité du monde. Le Ku Klux Klan parcourt les rues, brûle les maisons. Ce groupe du passé devient dans le texte une entité spectrale qui évoque les horreurs du passé tout en insistant sur l'actualité de ce racisme et de cette violence. Il est intéressant de

constater que déjà dans *Le Sourd dans la Ville* les cauchemars de Mike introduisent le motif de l'esclavage : les bourreaux qui apparaissent dans ses rêves sont « des hommes vêtus de blanc dont il ne voyait pas le visage, peut-être n'en avaient-ils pas » (SV 177). Ces bourreaux incarnent la mort qui poursuit cet enfant.

Selon plusieurs personnages de *Soifs*, « Les Blancs Cavaliers de l'Apocalypse » sont de retour. Le Ku Klux Klan est associé au pouvoir policier et à la domination blanche. Ses membres sont souvent des gens réputés de la ville :

[Carlos] les vit, *debout sur une estrade surplombant la mer*, c'étaient bien eux, tels que le pasteur les avait décrits dans les sermons du dimanche, les Blancs Cavaliers de l'Apocalypse, les fantômes de la suprématie blanche surgis de leur invisible enfer, ils avaient formé un cercle au bout de la rue et chantaient, écoutez bien, citoyens, nous les lyncherons tous, il n'en restera plus un seul, on ne voyait pas leurs yeux ni leurs visages sous leurs capuchons pointus, bien dissimulés sous leurs robes blanches striées de bandes noires, on ne les voyait pas, qu'ils fussent de bons pères de famille ou de braves citoyens, Carlos n'eût pas reconnu parmi eux l'épicier de sa rue [...] (SF 75)³⁹¹

Nous retrouvons dans cet extrait l'image du cavalier qui regarde la mer du haut, qui apparaissait également dans *Visions d'Anna*:

[...] qui eût pensé à ces cavaliers de la mort qui étaient là sur les dunes ? Rita, de sa colline de sable, entendait ces pas, ces hennissements sourds derrière elle, ils étaient bien les cavaliers de la mort, pensait-elle, déchirant l'air avec leurs usines de destruction [...] (VA 170-171)

Pour Rita, ce cavalier symbolise la répression policière, mais aussi une domination masculine coupable des fléaux du monde et qui entrave la liberté individuelle, notamment féminine. Si cette violence reste cependant dans l'ordre du symbolique, dans *Soifs*, cette figure devient plus menaçante et inflige une brutalité réelle. L'objet visé n'est plus le genre féminin mais l'altérité raciale.

Dans *Écrire des Rencontres Humaines*, Marie-Claire Blais a narré son expérience et celle de ses amis au sein de la lutte contre le racisme, dans les années soixante.

³⁹¹ C'est nous qui soulignons.

Elle évoque l'emprisonnement de son amie Barbara, la mort accidentelle de Ray, un militant noir, en combat, et celle de Martin Luther King « à qui Barbara téléphonait souvent »³⁹². Dans *Soifs*, ceux qui aident la communauté noire et les immigrants sont également susceptibles de devenir la cible de cette violence :

[...] il faut fuir avec Daniel et les enfants, Mélanie, car ils ont entendu vos dénonciations à la radio, ils vous ont vus à la télévision et ils ne tarderont pas à vous menacer, ils sont aux portes des hôtels, à la marina [...] (SF 74)

Le racisme est présent dans l'île mais aussi dans d'autres parties d'Amérique. À New York, trente-quatre Panthères Noires ont été tuées, au Sud des États-Unis « ces skinheads, ces chômeurs délinquants » rejoignent de plus en plus le groupe du Ku Klux Klan (SF 74), à Chicago « ils tombent tous sous les balles, rue du Vent doux, rue des Paisibles Astronautes, rue de la Brise Tiède » (SF 60). Cette violence met en question les conditions de vie des sociétés occidentales : « il y a encore tant de racisme en Amérique du Nord que les conditions de vie dans nos ghettos ne sont comparables qu'à celles du Tiers-Monde » (SF 266).

Dans l'île, la violence intra-ethnique est également fréquente. Les Mauvais Nègres menacent et brutalisent Carlos. Julio est battu par des Cubains sur la plage. La mémoire et la conscience du racisme se heurte aussi à l'attitude indifférente de la jeunesse. Carlos aime la glace à la vanille que fabriquent les Blancs, il évite d'aller à l'école :

[...] pensait-il à son avenir, que dirait le Saint Révérend qui était au ciel, n'était-il pas mort pour lui, Carlos, il dirait mon fils, cela finira comme pour les frères Escobez de la rue Esmeralda, as-tu pensé à ton avenir, mon fils, et à moi, Martin Luther King, qui ai versé mon sang pour toi [...] (SF 57-58)

Vénus ne craint pas les blancs car « le monde avait beaucoup changé depuis l'enfance de l'oncle Cornélius [...] Mama, l'oncle Cornélius entendaient encore cette rumeur venue de si loin quand Vénus n'entendait ici que le remuement des vagues tièdes sur ses pieds » (SF 98). Le personnage de Cornélius incarne à la fois les

³⁹² Blais, Marie-Claire. *Écrire des rencontres humaines. op. cit.*, p. 31

horreurs du racisme et de la guerre : il est le seul survivant de son régiment de la guerre de Corée et le gouvernement ne l'a jamais remercié pour ses services.

Certains personnages essayent de surpasser les différences raciales. Samuel chante la musique de Billy Holliday : « Mère pensait que l'incantation venait de très loin, des églises de Harlem » (SF 76). Vénus au contraire chante de manière « peu respectueuse [...] la musique écrite par les Blancs » (SF 168). Mélanie interprète la voix « lascive » et « rieuse » de Vénus comme un « chant d'une irrépressible colère secouant encore les chaînes de l'esclavage » (SF 169). Le roman s'achève sur l'image des deux voies unies :

[...] Mère entendrait aussi les voix de Samuel et Vénus déchirant la nuit, lorsqu'ils chanteraient de leurs voix unies, ô que ma joie demeure, ô que ma joie demeure [...] (SF 271).

Blais présente un monde caractérisé par une crise universelle de valeurs, dans lequel le manque de tolérance est visible. Le regard du chauffeur arabe dénonce les injustices sociales et raciales :

[...] les yeux du chauffeur ne semblaient-ils pas dire à Claude, même sang, même eau, ne sommes-nous pas tous mortels, les puissants comme ceux qui les servent avec dévouement [...] ils tuent nos enfants, nous chassent de nos mosquées où nous sommes en prière, trop de bruit, disent-ils, trop de bruit, nous faisons trop de bruit avec les larmes de nos enfants et nos prières [...] (SF 85)

Les injustices et la cruauté entraînent une violence aiguë qui prend dans le texte la forme d'une brutalité réelle ou hypothétique. Mélanie songe au jour où la communauté noire se vengera des offenses subies : « serait-ce demain, ce soir, que les descendants de Sylvester, de Sarah, sortis des bois, demanderaient à leur tour, avec le fouet et la corde, justice, réparation » (SF 169). La grève des employés devient à son tour cruelle : « ces mêmes employés en grève avaient massacré les chiens des Blancs dans leurs villas, on les avait empoisonnés » (SF 32). Face à cet assassinat qui répond aux injustices sociales apparaît un massacre d'animaux, gratuit, commis par des collégiens : nous retrouvons ici la thématique de la violence gratuite de la jeunesse, qui apparaissait dans *Visions d'Anna*.

Dans *Soifs*, la répression judiciaire accroît les délits : des trafiquants essayent de détruire la maison du juge. Ces trois romans réfléchissent sur les différentes formes de répression institutionnelles et sur la manière d'agir de celles-ci. Si *Visions d'Anna* évoque les contradictions d'une justice qui emprisonne les jeunes pour des délits de drogues tout en laissant en liberté les auteurs des grands massacres, les deux autres romans mettent en question la justice et l'utilité du système pénitentiaire.

Il est intéressant d'observer que ces trois textes introduisent des personnages qui ont une relation étroite avec la justice : Berthe, dans *Le Sourd dans la Ville*, fait des études en droit, Raymonde dans *Visions d'Anna* étudie la criminologie et Claude et Renata sont respectivement dans *Soifs* un juge et un avocat.

Le Sourd dans la Ville présente un système judiciaire inefficace où les criminels, comme Charlie, qui sortent de la prison ne cherchent qu'à y revenir en commettant d'autres délits. Comme dans *Visions d'Anna*, la violence est ici attribuée à des causes sociales qui poussent l'individu à la brutalité dès son plus jeune âge. Charlie pense à la figure du juge qui tout en cherchant à « netto[y]er l'univers de ses assassins », à le « purifi[er] » (SV 120; la similitude entre ces termes et ceux qui étaient employés pour justifier l'idéologie nazie est évidente), décide de la vie ou de la mort des hommes. Sourd aux lettres de supplication qu'il reçoit, le juge dicte les sentences de mort avant de partir en vacances, sur une île :

[...] peu de jours après avoir mené lui-même son malade vers une *solution finale* qu'il avait estimée la seule solution *raisonnable et utile*, le juge éprouvait soudain le tressaillement de cette agonie qu'il avait réglée de l'*invisible* rempart de la Justice, l'homme qu'il avait cru délivrer de lui-même était un *invisible* paria, mais ce sang *invisible*, dont le juge n'avait jamais vu la couleur, moins encore senti l'odeur, toutes ces *invisibles* malédictions le poursuivaient soudain, et vite, il fallait partir, s'enfuir [...] et même en s'isolant avec sa femme sur une île, sa femme qui continuerait de boire et de pleurer en secret [...] (SV 119-121)³⁹³

Comme la figure du bourreau qui est associée dans ce texte au nazisme, le juge inflige la peine de mort par devoir. Cet extrait insiste sur l'invisibilité, et donc l'anonymat des victimes de la peine capitale. S'il réalise sa tâche d'une manière

³⁹³ C'est nous qui soulignons.

rationnelle et convaincue, le juge n'en ressent pas moins une certaine culpabilité. Ses remords sont suggérés par son tressaillement, par sa volonté de fuir les fantômes de ses victimes. Il s'agit aussi de fuir les lettres, innombrables, des familles qui le supplient de laisser vivre leurs enfants. Éloigné dans une île au sein de la nature, il peut enfin oublier ces drames.

Les figures du juge et de sa femme, qui sont juste évoquées dans *Le Sourd dans la Ville* deviendront des personnages principaux dans *Soifs*. D'ailleurs, de grandes similitudes rapprochent cette scène de la situation de Claude et de Renata : le motif de l'île, la relation entre le juge et sa femme, la réflexion sur le rôle du juge et sur la peine de mort. Claude n'inflige pas la peine de mort mais une sentence sévère à des trafiquants qui se vengent en essayant de détruire sa maison (dans ce cas, la poursuite de cette « meute invisible » devient violente et réelle). L'incipit de *Soifs* reprend l'idée du repos du juge et de sa femme : ils sont venus dans cette île « pour se reposer, se détendre, l'un près de l'autre, loin de tout » (SF 11). Malgré cela, ces personnages sont incapables d'oublier les sentences infligées à différents délinquants.

De nombreux personnages de la tétralogie ont une 'soif' de justice, de vengeance, de rédemption. Carlos, à travers la boxe et les vols, se venge de manière symbolique, des blancs, du racisme et de la misère dans laquelle il habite. Beaucoup des délinquants qui sont présentés dans ces romans sont des adolescents, de toutes les classes sociales, familiarisés avec la violence depuis leur plus jeune âge, ou des femmes qui ont elles-mêmes été victimes de la violence antérieurement. Victimes du viol, de la prostitution, du racisme, du sexisme, ils sont ceux qui souffrent et luttent le plus long de la tétralogie. En évoquant ce contexte social qui incite à commettre des crimes, la narration transforme la culpabilité individuelle en collective.

Toutefois, plus que défendre l'innocence ou la culpabilité de ces criminels, la question que pose *Soifs* est celle de l'intensité du châtement qui doit être appliqué. Le débat sur la peine de mort apparaît dans les différents volumes de la tétralogie et il met en relief les dangers d'un système judiciaire répressif et faillible. Renata pense à l'innocence possible du condamné du Texas, qui sera d'ailleurs démontrée dans le volume suivant de la tétralogie. La rigidité et le racisme de la justice sont évidents :

[...] ainsi, n'allions-nous pas vers une massive extermination de la jeunesse, et n'y aurait-il pas, pour quelques délits sans gravité, de plus en plus de condamnés, comme cet innocent condamné du Texas, ils seraient noirs, hispaniques, chinois, peu seraient issus de la classe moyenne blanche, aucun ne serait riche [...] (SF 259)

Les juges condamnent des innocents mais ils n'hésitent pas à laisser en liberté les violeurs de petites filles, en accusant ces dernières de souffrir des troubles mentaux (SF 103).

Le système judiciaire est à l'origine d'injustices et de crimes qui rapprochent les juges contemporains et ceux du passé à des bourreaux. La figure du juge est tyrannique : « quel déguisement cette robe des juges, se sentir investi du pouvoir de la loi et régner par la force, la terreur comme le fit mon père » (SF 17).

Les femmes sont les proies de nombreux crimes et victimes d'injustices constantes. Elles sont « violées », éventrées, « torturées », « maltraitées », « tuées », « battues », « attach[ées] », « exécut[ées] ». Renata, à travers son métier d'avocate cherche à « défendre la condition féminine sans cesse violentée » (SF 15). Tandis que Mélanie croit en la possibilité de punir les coupables des viols et des meurtres, Renata par son expérience imagine que ceux-ci ne seront jamais condamnés par ce système sexiste :

[...] Mélanie ira avec ses fils à la réunion de ce tribunal international, elle entendrait la voix des victimes, elle verrait les assassins incarcérés, non, dit Renata, rien de tout cela ne peut arriver, nos archives seront toujours saignantes de notre sang [...] (SF 186)

Dans cet extrait, les personnages évoquent le futur, ce nouveau siècle qui s'annonce. *Soifs*, comme les deux autres romans, insiste sur la menace qui pèse sur le genre humain. Ces textes envisagent un futur apocalyptique dans lequel se laissent toutefois entrevoir, quelques lueurs d'espoir.

7.3.4. L'écriture du désastre : la mort collective et l'anéantissement du monde

Dans ces trois romans, la notion d'avenir est chargée d'un pessimisme flagrant. Les textes suggèrent des scènes apocalyptiques, la fin du monde qui approche ainsi que l'extermination de l'humanité par l'homme lui-même, par ses crimes sociaux et écologiques. Dans *Le Sourd dans la Ville*, Judith Lange demande à ses étudiants « s'ils étaient conscients d'être peut-être cette dernière vague humaine qui passait sur la terre » (SV 40). Le vingtième siècle et le futur sont caractérisés par le crime, le meurtre sanglant. Florence est hantée par la mort tout comme Judith est incapable d'oublier les crimes contre l'humanité passés, présents et futurs: « Florence ou Judith, qui était donc, à bien y penser, l'enfant de l'apocalypse, l'une et l'autre peut-être » (SV 58).

Hiroshima et la menace nucléaire traversent les pensées de nombreux personnages. Berthe pense que « sous le couchant nucléaire toutes les vies seraient expulsées de la terre en quelques instants » (SV 98). Les images de fumée parcourent le roman afin de mettre en relief cet anéantissement de l'être. La « fumée noire » (SV 154), la « fumée du sacrifice » (SV 59), nous renvoient aux horreurs des fours crématoires et des génocides :

[...] quelques dizaines d'années plus tôt, sur un autre versant du monde [...] elle aurait suivi les autres du côté du petit bois où s'élevait une fumée noire, sans comprendre pourquoi elle aurait perdu là sa vie, dans cette mêlée quotidienne des massacres [...] on ne voyait que cette fumée noire montant dans le ciel, mais la voix de la torture on ne l'entendait plus, on avait fermé les volets, on ne sortait plus car les rues étaient devenues trop lourdes de silence, et cette fumée noire pouvait franchir vos seuils [...] les cendres se promenaient tout près, parsemées par le vent, dans vos jardins, sous le seuil de votre porte [...] (SV 154)

La fumée, tout comme la « vapeur sanglante » (SV 39) qui émane de cette violence, restent perceptibles à l'époque contemporaine. L'image du sang met en relief les horreurs des crimes qui se perpétuent et dont le souvenir reste vivant de manière symbolique à travers cet élément corporel. Les meurtres de Mauthausen

étaient commis dans un « brouillard de sang et de plaintes » (SV 34). Lorsque l'on parcourt les sites du crime, ce sang est encore palpable dans l'air :

[...] une buée de sang s'exhalait de la terre, non, rien n'était plus comme autrefois, du train où il était confortablement assis ou endormi, le voyageur apercevait soudain cette vapeur sanglante qui montait de la terre, et l'angoisse des victimes était encore si forte qu'elle secouait le train sur les rails [...] même sur l'écolier autrichien qui ne faisait que passer par Mauthausen, cette brume de sang montait, s'installait lentement, et l'horreur du mal subi était en lui [...] (SV 34-35)

Dans *Visions d'Anna*, le sang qui se répand est celui des victimes mais aussi celui des vivants qui par l'oppression sociale semble s'échapper de leurs corps: Anna « était hantée par une seule obsession, le sang, ce sang de sa vie, de leurs vies, qui s'en allait, sans retour, goutte à goutte, et dont à leur insu, on les privait » (VA 77). Dans ce roman, les images de sang et de fumée évoquent les crimes du passé, mais surtout les horreurs du présent et du futur : la violence de la guerre, la menace nucléaire, la réalité de la pollution. Les différentes calamités du monde sont unies dans ces images qui rendent ces menaces plus tangibles, tels un linceul qui planerait dans le ciel et qui envelopperait progressivement l'être jusqu'à son anéantissement :

[...] Peter avait imaginé le feu, les cendres, la dispersion des corps mutilés, il avait oublié l'existence de ce mince nuage noir, dans le ciel [...] les dernières ressources de la Nature, les derniers vivants s'égrenaient sur les plages de Honfleur, dans la reproduction de Boudin [...] la vie d'Anna respirait à peine, touchée elle aussi par ce mince nuage noir qui avançait paisiblement vers la terre, doucement, sans bruit, dans un grand silence, et qui, en quelques instants, tuait toute vie.

Couchée dans l'herbe, les mains repliées sous sa tête, Liliane regardait ce ciel qui annonçait l'orage [...] (VA 194-195)

La juxtaposition de ces passages rend la menace de ce nuage plus dramatique : cette boule de gaz dans le ciel, qui était au début un simple dessin et un élément qui n'existait que dans la pensée des personnages, se matérialise dans l'orage qui

s'annonce. Ce roman dévoile un futur dans lequel tout serait anéanti, et dans lequel la nature et l'être humain n'existeraient que dans les tableaux. La vie et le bonheur ne sont possibles désormais que dans les images des peintures qui évoquent un passé révolu.

Alors que Raymonde pense encore à la possibilité d'un monde meilleur, Anna est plongée dans un fatalisme aigu, et contemple le XXI^{ème} siècle qui va venir avec pessimisme :

[...] Michelle avait eu l'audace d'imaginer qu'une lueur de vie pouvait l'habiter, mais c'était le rêve d'une imagination malheureuse, que deviendrait ce fœtus, s'il existait, mais il n'existait pas, il ne sortirait jamais de ses limbes, de son néant, tant de vies vainement espérées allaient s'éteindre dans le chaos du XXI^e siècle qui s'annonçait, seule Raymonde croyait que la sénescence du monde serait renouvelée demain, mais elle se trompait, pensait Anna, on avait déjà tout conclu et décidé à leur place, il n'y aurait pas d'avenir [...] (VA 15)

À travers l'imaginaire, certains personnages considèrent les crimes qui sont susceptibles d'arriver chez eux. Les bébés, comme Sylvie, ou Jojo dans *Le Sourd dans la Ville*, seraient les premières victimes de la menace nucléaire ou de la violence. La petite Sylvie se transforme dans ces massacres hypothétiques, en une proie innocente, en une victime imaginaire qui, par sa vulnérabilité, met en relief l'atrocité de ces conflits et les dangers qui pèsent sur la condition humaine. Le déplacement de ces crimes, commis ailleurs et soudain susceptibles d'arriver dans la vie des personnages crée une angoisse évidente, et plonge ceux-ci dans une réalité qu'ils ne peuvent ignorer.

Les pensées de Michelle reprennent cette vision catastrophiste du futur, un futur qui est voué au néant :

[...] il y aurait au loin ce jour-là, disait-elle, un tremblement de terre, une démission souterraine de la vie, oui, elle pressentait tout [...] les tremblements de terre, les catastrophes géologiques, comme hier, elle disait à sa sœur, « il ne faut pas aller au collège, aujourd'hui, la terre pourrait exploser », le volcan atomique était là, habitant toutes ses pensées, c'est ainsi qu'elle avait grandi, dans la terreur, et plusieurs lui ressemblaient, Michelle comme tant d'autres,

pensait Guislaine, était douée pour ce martyre des sens anormalement éveillés, aiguisés, c'était une enfant de sa génération [...] (VA 130-131)

Le titre du roman est *Visions d'Anna*. Pourtant, Michelle est aussi une visionnaire qui ressent au plus profond de son être la menace qui pèse sur le genre humain :

[...] la vision, l'hallucination de Michelle étaient claires, elle revenait à la maison comme d'habitude, très tard, ses cahiers de musique sous le bras, et elle constatait qu'ils avaient tous été anéantis par le feu, ses parents, Liliane, et des milliers comme eux [...] sous le ciel roussi par le feu, chacun avait été livré aux flammes silencieuses, chacun avait été pulvérisé, par surprise [...] (VA 154)

Nous retrouvons ces images apocalyptiques dans *Soifs*, à travers le personnage d'Augustino :

[...] mais qu'avait donc raconté Augustino, ce matin là, papa, maman, ne reviendraient plus, ce feu dans le ciel, cette odeur de poussière calcinée que l'on respirait dans les rues [...] un homme à la télévision avait dit qu'à l'avenir il était inutile de se brosser les dents avant de partir pour la maternelle ou l'école [...] en cet obscur matin de janvier, son fils Augustino qui avait quatre ans lui avait demandé si c'était aujourd'hui qu'ils allaient tous mourir. (SF 64-65)

L'image du « nuage de fumée [qui] se dégag[e] » (SF 146) du ciel revient dans ce roman, où même le fait de se brosser les dents ou d'aller à l'école devient absurde étant donné l'incertitude quant à l'existence d'un avenir.

L'homme est le responsable de cette fin du monde qui approche. Comme le souligne Alexandre dans *Visions d'Anna*, « chacun sentait venir vers lui la vague d'un suicide collectif qui allait le submerger » (VA 17). Cette agonie universelle a des causes sociales, politiques, mais aussi environnementales. Il n'est pas indifférent que ces trois romans insistent autant sur les images de nuages noirs, de boules de gaz, de fumées qui se répandent dans le ciel. Le souci écologique est très présent :

[...] ces criminels qui noircissaient l'azur, noircissaient tout, cédant à l'inéluctable panique qu'un jour nous allions tous mourir, la fatalité d'une négligence universelle qui venait s'abattre sur chacun, le suppliant de renoncer à

tout effort de vivre [...] ils étaient tous, peut-être, les uns comme les autres, puissants ou faibles, tous vaincus, ils seraient expulsés de la terre qu'ils avaient appauvrie, meurtrie, comme ils le méritaient [...] (VA 134)

Le Sourd dans la Ville, évoque « la pollution des villes », le « filet d'eau » (SV 82) qui seul a été épargné. La montagne est souillée par les « cars de touristes et tout ce qu'ils répandaient avec eux » (SV 164). L'herbe du parc est également « toute piétinée, brûlée » en été (SV 159). Dans *Visions d'Anna* la plage est « jonchée de leurs détritrus » (VA 166). Le nom de la ville natale de Rita, Asbestos, n'est pas non plus innocent. Cet espace des Cantons de l'Est du Québec évoque le nom anglais de l'amiante, un minéral dont la toxicité a été mise en valeur par des experts. Les textes évoquent la fumée, les pluies acides, les fumées de gaz, les résidus industriels. Ces questions environnementales sont considérées comme des crimes volontaires, humains, qui menacent les personnages et le monde dans lequel ils vivent.

Face à cela, la survie contemporaine n'est possible selon Florence qu'à travers la cruauté : « le devoir de chacun n'était-il pas de devenir, pour survivre, invincible, haineux » (SV 40). Dans *Le Sourd dans la Ville*, Gloria est fière de l'attitude agressive de son fils Luigi car celle-ci lui permettrait de survivre : « oui, car même méprisable il valait toujours mieux survivre, et survivre était la seule morale des êtres vivants » (SV 85). Pareillement, Berthe Agneli pense que l'« on ne pouvait vivre ici-bas qu'en s'imposant à soi-même ces devoirs de cruauté, d'indifférence envers autrui » (SV 99). Nous retrouvons cette indifférence chez Anna, qui manifeste à plusieurs reprises l'importance de s'opposer aux dominateurs afin de survivre. Anna renverse les notions de vol, de vandalisme, pour les transformer en des armes susceptibles de faire sortir l'individu de son aliénation et de lui conférer les droits dont le prive la société.

La question de la survie est complexe et même au sein de cette notion les injustices du monde se font évidentes. Liliane, pour qui le concept de résistance est fondamental, perçoit la survie de l'humanité avec pessimisme :

[...] déjà l'humanité ne pouvait pas vivre décemment, ceux qui parlaient de survivre n'étaient pas les pauvres et les misérables, mais ceux qui vivaient déjà dans l'abondance, qui achetaient, vendaient déjà ce qu'ils appelaient sans honte

« survival food, » ceux-là, oui, pensait Liliane, seraient les survivants de demain, ce ne serait pas Michelle ou Anna, pensait-elle, mais ceux qui empilaient dans leurs caves, avec leurs graines, leur nourriture sèche, aseptisée, des fusils pour tuer leurs frères, demain, survivre, pensait Liliane, ce serait une autre forme de répression, de vengeance où les faibles, pauvres et misérables seraient vaincus [...] (VA 197-198)

Dans *Soifs*, la vision apocalyptique du monde est également très présente. À l'aube du nouveau siècle, l'univers est marqué par la contamination, la violence et la menace nucléaire. Nous retrouvons dans ce roman les images du nuage noir, de la fumée, qui sont mises en relief à travers le tableau de Mélanie dans lequel des femmes sautent dans un ravin avec leurs enfants devant une ville en flammes.

Le texte oppose aux conflits de la Seconde Guerre Mondiale, les fléaux d'un temps plus contemporain aux personnages, qui serait caractérisé par les « guerres spontanées » et les « exodes écologiques » (SF 165). Hiroshima, Nagasaki, Tchernobyl, les incendies des villages lors des différentes guerres, et ceux des églises et des maisons par les membres du Ku Klux Klan, les incinérations des cadavres dans des fosses communes, toutes ces atrocités sont mises en valeur dans le texte à travers l'image du feu qui est étroitement associée à la violence de l'homme et qui projette l'hypothèse de sa future disparition. Les images qui évoquent la férocité du Ku Klux Klan suggèrent d'ailleurs l'anéantissement d'une partie de la population :

[...] Carlos entendit à ses tempes la sirène stridente des patrouilleurs, Vénus qui chantait à l'église baptiste, Mama, avaient-elles entendu les pas des Blancs Cavaliers qui marchaient dans la ville, lançant leurs flambeaux dans les charpentes branlantes des maisons, des écoles, des collèges, ils embrasaient ces cabanes plates comme des cases de la rue Bahama, de la rue Esmeralda, longtemps après, un chien maigre errerait autour des pelouses rasées par le feu, tous, ils seraient tous massacrés [...] (SF 81-82)

Il est intéressant de remarquer dans ce passage que les images du passé sont utilisées dans un ton prophétique. L'évocation du chien maigre n'est pas sans rappeler Polly, l'animal de Carlos, qui serait selon ce fragment le seul survivant de la catastrophe.

Si l'image du feu unit le passé et les fléaux du présent et du futur, l'image de l'ombre est celle qui révèle le plus dans ce roman la présence d'une menace qui pèse sur l'humanité. L'Ombre est caractérisée par sa « clameur », sa « voix sinistre » (SF 111), sa « main de fer » (SF 129). Il s'agit d'un « spectre coiffé d'une cagoule » (SF 127). L'Ombre, perçue par de nombreux personnages, prend différentes incarnations : « c'était ce souvenir du passé de Mama, ce sang qu'elle voyait partout » ; « cette Ombre, n'était-elle pas celle du Shérif, les ombres redoutables de ses amis [...] fantômes à cagoule qui hantaient jadis les marécages des bois, décimant le Noir » (SF 128) ; ou bien ce serait l'ombre du frère de Marie-Sylvie de la Toussaint, devenu à son tour un meurtrier. Cette image englobe les souvenirs, les peurs, les menaces qui ont marqué ou qui marquent encore les différents personnages. La cagoule rend l'Ombre anonyme : si elle la rapproche du Ku Klux Klan, elle permet également de l'identifier à une violence universelle, innommable.

L'image de l'ombre était utilisée dans *Le Sourd dans la Ville* pour désigner la mort qui poursuivait Mike. Elle apparaît dans *Soifs* avec une intensité qui révèle la menace imminente qui pèse sur les personnages et qui justifie leurs angoisses. Les figures romanesques imaginent que cette ombre qui « frôl[e] la clôture » envahit tout le territoire : « ces ombres grimpaient aux murs de la maison, vers la chambre où dormait Vincent » (SF 191) ; « l'Ombre s'étendait partout sous le ciel cuisant » (SF 128). C'est l'ombre du passé qui revient, l'ombre du futur qui s'annonce. La filiation est ici encore une fois essentielle et perpétue cette figure spectrale :

[...] les fils de l'Ombre, abondamment alimentés du carnage des bestiaux, ces fils dont les corps semblaient avoir une consistance gélatineuse, ces enfants massifs de l'Ombre, cette peuplade si rudimentaire qu'elle n'était plus humaine, eux tous s'attaqueraient grossièrement à la beauté, à la grâce de Samuel, Augustino, Vincent, tuer les enfants de Mélanie serait leur revanche sur ce monde défavorisé dans lequel ils étaient nés [...] ces fils de l'Ombre au visage cramoisi sous une cagoule, néophytes de la haine, du racisme, combien ils eussent aimé lancer des pierres sur les jambes sveltes de Samuel [...] (SF 212-213)

Ces fils de la haine sont notamment ceux qui ont été victimes de la violence, de l'injustice et que la cruauté du monde a transformés à leur tour en des meurtriers.

Toutefois, si le mal est omniprésent dans *Soifs*, les figures qui luttent pour la justice et la paix sont aussi nombreuses. Le bien et le mal s'affrontent de manière symbolique dans ce roman qui sans être complètement manichéiste dévoile une violence universelle combattue par l'action de certains personnages qui laissent entrevoir malgré tout une certaine lueur d'espoir.

Dans *Soifs* Augustino se tient dans une position fragile, près de l'Ombre, avec sa cape de surhomme. À travers la voix de cet enfant, qui témoigne d'une lucidité profonde, Marie-Claire Blais soulignera dans les différents volumes de la tétralogie, et notamment dans *Augustino ou le cœur de la destruction*, les dangers d'une perte généralisée des valeurs humaines. Sans solidarité ni compassion le destin d'une humanité submergée dans l'horreur serait critique :

[...] nous pourrions bien nous lever, un jour, et ne plus rien reconnaître autour de nous [...] découvrir que nous n'avons rien, et dire à ceux qui sont autour de nous, pouvez-vous nous ouvrir votre porte, alors si personne n'ouvre sa porte, craignant que nous leur volions le peu de villes qui leur restent, le peu de maisons, le peu de pain et de feu, oui alors, que nous arrivera-t-il [...] ³⁹⁴

Comme le révèle Pierre Neupveu, c'est dans cette conscience et dans cette vision apocalyptique du monde que résiderait la grandeur et la force de la littérature québécoise contemporaine :

La conscience de 'la fin du monde', déterminée dans le discours contemporain par la peur nucléaire et par la conscience écologique, se trouve au Québec sur-déterminée par la fragilité existentielle de la communauté elle-même. Nous pensons l'être dans un rapport particulièrement angoissé avec la mort (possible, imminente, crainte, fantasmée). Mais par un curieux retournement, c'est précisément cette dimension apocalyptique ou catastrophique qui donne à la littérature québécoise moderne l'essentiel de sa force. ³⁹⁵

³⁹⁴ Blais, Marie-Claire. *Augustino et le cœur de la destruction*. Paris, Seuil, 2006, p. 299.

³⁹⁵ Neupveu, Pierre. *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. *op. cit.*, p. 156.

Malgré cette vision apocalyptique du monde, les romans blaisiens laissent aussi entrevoir un certain espoir et d'ailleurs, l'auteure manifeste dans une entrevue son optimisme quant à l'avenir :

[il s'agit pour elle d'] un monde où malgré tout l'on devient plus humain, où les lois défendent peu à peu les plus fragiles et ceux qui vivent à l'écart d'une société trop solidifiée sur des principes injustes.³⁹⁶

³⁹⁶ Entrevue accordée à Janine Ricouart. « Poète et politique: entretien avec Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 32.

7.4. Espoir et figures religieuses

7.4.1. La présence de la religion

L'importance de la religion est visible dans les différents romans de Marie-Claire Blais. Dans *La Belle Bête*, les seuls aliments qui apparaissent sont le pain et le vin, qui constituent de clairs symboles religieux. Or, les moments où ils sont présents, les repas, sont des instants de tension profonde. Au lieu de suggérer les images de partage de communion, ces aliments mettent en valeur l'amertume et la déchirure qui caractérise cette famille. Isabelle-Marie en étant constamment associée dans le texte au pain et à la terre, se transforme de manière symbolique en une sorte de figure religieuse, qui plus tard, punira Louise pour sa vanité et son égoïsme. Son deuxième prénom, Marie, l'associe d'ailleurs à la Vierge, bien que ce personnage ait un aspect externe proche du démoniaque. Au moment où Isabelle convainc son frère d'approcher le visage de l'eau brûlante, elle est comparée à Ève : « Ainsi tentée, elle devait ressembler à Ève préparant sa séduction » (BB 129; comme dans le cas d'Héloïse, la dualité traditionnelle de la femme est réunie dans un seul personnage).

Patrice est beau comme Adam. Or, la beauté de cet Adam est détruite et les deux frères seront désormais chassés du Paradis. À la fin du roman, Louise est punie par ceux qu'elle a chassés et le Paradis qu'elle conservait avidement se transforme alors en une « vision d'enfer » consumée par le feu (BB 165). À ce moment, ce personnage fait appel à Dieu, « mais son miroir ne bougeait pas » (BB 166). Sa vanité idolâtrée, et les miroirs qui en étaient l'expression divine ne peuvent plus l'aider à son moment final.

Tout comme Lanz avait été réduit à une décomposition totale, perdant même la canne d'or qui symbolisait son élégance, Louise ne devient que des « os à offrir aux morsures du feu ». Pour elle, « C'était sa 'fin des temps'. Chaque fois qu'un homme meurt, c'est pour lui la fin du monde et le jugement dernier » (BB 166). Cette scène de destruction est qualifiée d'« apocalypse » (BB 165) et met en valeur les

conséquences féroces de ce manque d'amour (BB 165). Un monde sans amour est donc voué à la destruction totale, à l'anéantissement de tous les êtres.

La société que nous présentent *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange* est caractérisée par l'omniprésence de l'Église catholique. Alors que *La Belle Bête* associe la terre à Dieu, les deux autres romans vident le monde de toute divinité, malgré la présence si forte de la religion. Les espaces religieux comme les couvents et les noviciats sont caractérisés par l'oppression. La présence de figures religieuses est significative. Comme l'indique Lucie Joubert, l'Église et ses représentants deviennent la cible de l'ironie de nombreuses auteures qui, dans les années 60 refusent l'omniprésence du clergé dans la société :

Les auteures font épisodiquement intervenir des sœurs et des curés, figures religieuses secondaires par le biais desquelles elles raillent des aspects spécifiques de l'institution religieuse qu'elles désirent remettre en question ou dont elles souhaitent signaler la faiblesse ou l'inconvenance.³⁹⁷

Ces personnages sont souvent grotesques, caricaturés dans leur ignorance, ou sont, au contraire, féroces, violents et même meurtriers. Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, les figures religieuses conditionnent les idées et attitudes de la famille, représentée par Grand-Mère Antoinette. La religion et ses rites ont une importance considérable dans la société que présente le roman : la grand-mère va à la messe, et appelle tout le monde pour la prière du soir ; elle parle aussi du baptême d'Emmanuel ; Jean Le Maigre et Le Septième jouent à se confesser ; M. le Curé est présent lors des enterrements et porte l'extrême onction aux malades, dont Horace. C'est aussi la religion qui fournit l'éducation aux enfants et qui dicte le mode de vie des familles.

Malgré cette dévotion constante, la misère entoure les personnages, et les rites religieux se révèlent inefficaces, vides, et sont même parodiés dans le texte :

³⁹⁷ Joubert, Lucie. *Le Carquois de Velours : l'Ironie au Féminin dans la Littérature Québécoise*. op. cit., p. 86.

Marie-Claire Blais dépeint un monde sans direction qui s'entête à respecter nonchalamment des rituels dont le sens s'est perdu ou qui n'en ont, peut-être, jamais eu.³⁹⁸

M. le Curé influence la vie de toute la famille. Pourtant, une certaine ridiculisation de l'institution religieuse apparaît à travers ce personnage, un être ignorant, bon mangeur et buveur de bière, qui considère la mort des autres comme une récompense de Dieu :

Un ange de plus dans le ciel, dit M. le Curé. Dieu vous *aime* pour vous *punir* comme ça !

Ma mère hochait la tête :

- Mais, M. le Curé, c'est le deuxième en une année.

- Ah ! Comme Dieu vous *récompense*, dit M. le Curé. (SVE 64)

L'utilisation du vocabulaire religieux est ici mise au service d'un détachement devant la douleur d'autrui. Ce personnage, par ses commentaires, fait preuve d'un manque d'amour du prochain, et renverse la conception traditionnelle de compassion.

Toutefois, alors que le personnage de M. le Curé est traité de manière ironique, le Frère Théodule apparaît de manière plus négative, étant comparé au « Diable »-même :

C'est ainsi que le Diable commença à apparaître à Jean Le Maigre, avec prudence d'abord, puis de plus en plus fréquemment [...] Jean Le Maigre se hâtait de faire son examen de conscience avant que le Diable ne se glisse dans son lit [...] Vu à la lumière du jour, le Diable n'était autre que le Frère Théodule que l'on reléguait à l'infirmerie quand il ne donnait pas de cours de sciences naturelles à ses classes endormies. (SVE 61)

L'attitude de Frère Théodule souligne aussi l'hypocrisie de certains dévots qui se confessent en recherchant le pardon, mais recommencent leurs crimes tout de suite après :

³⁹⁸ Verreault, Robert. *L'autre Côté du Monde : le Passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*. Montréal, Liber, 1998, p. 136.

[Théodule] allait en paix, et il recommençait le lendemain ou, si possible, le jour même de sa confession. Mais quel espoir de sentir que Dieu l'attendait dans toutes les églises, qu'il recevait ce pardon comme une nourriture contenant la précieuse énergie pour accomplir le mal, aussitôt qu'il en avait bénéficié. (SVE 123)

Ces deux personnages, représentatifs d'une religion que la majorité des figures romanesques pratique, sont évoqués dans leur ignorance ou dans leur cruauté. Ceci met alors clairement en question leurs idées, et par conséquent, les valeurs que prônent et maintiennent les individus de cet univers sombre. La religion qu'ils défendent est d'ailleurs étroitement associée à la violence. Dans la maison de correction, les enfants sont battus par le directeur au nom de Dieu :

Le directeur, lui, était le plus habile à nous tordre le cou [...] Il parlait de la justice de Dieu et de son devoir de sauver la jeunesse perdue. / - N'ayez pas peur, mes enfants, disait-il, après nous avoir battus jusqu'à l'os, devant un tribunal de jésuites qui penchaient vertueusement la tête sur nos dossiers. Ne craignez rien, la miséricorde de Dieu existe et nous en disposons pour vous. (SVE 89)

L'omniprésence de la religion dans cette société est accompagnée de celle de la violence corporelle, infligée par autrui ou par soi-même, comme le soulignent le jeûne ou les châtiments corporels que s'impose Héloïse. Les jeux de confession de Jean Le Maigre et du Septième ridiculisent aussi les coutumes religieuses. L'évocation de leur confession est interrompue par la description de la prière du soir de la famille. Cet effet de miroir crée une certaine ironie, étant donné qu'une pratique religieuse sérieuse, et une parodie de la religion ont lieu au même moment dans la maison familiale.

Cette société, où domine la religion, se voit remplie de personnages criminels qui volent et incendient (comme Jean le Maigre et Le Septième), qui abusent des enfants et les assassinent (comme le Frère Théodule), qui les torturent au nom de Dieu (le Directeur), qui violent les femmes (le père) ou qui achètent leurs services dans le bordel pour « vingt sous » (SVE 153). Il s'agit d'une société qui crée des monstres,

des individus sans valeurs, sans moralité ferme, des personnages qui détruisent l'Autre et se détruisent eux-mêmes.

L'attitude des institutions religieuses envers le peuple est mise en question, mais c'est surtout le conformisme auquel la religion soumet la société qui est attaqué dans cette œuvre. La résignation du peuple face à la violence et la misère, soutenue par M. le Curé, qui associe douleur et récompense divine, n'engendrera qu'une violence et une misère plus grande. C'est d'ailleurs en s'inspirant des coups reçus par le Directeur, que Jean Le Maigre et Le Septième planifieront « de grands massacres » (SVE 91). Loin de « réhabiliter » l'individu, les pratiques violentes soutenues par les jésuites ne font que fomenter ses « manières sauvages » (SVE 91).

Cette présence, souvent hostile, des personnages religieux devient plus importante encore dans *Manuscrits de Pauline Archange*. La religion dans cette œuvre, est présente dès l'incipit du roman et apparaît comme un élément fondamental de la société où vit la narratrice. Elle est même visible au cinéma, où les films ont « une inspiration de basse qualité par les choix dévots [des] aumôniers » (MPA 26)

Dans la vie de la protagoniste, la présence de la religion se fait sentir surtout à travers l'école et les religieuses qu'elle y côtoie. Les descriptions des personnages religieux sont caractérisées ici aussi par l'ironie, comme nous l'avons vu, et par une volonté de désacraliser ces figures. La main du prêtre devient une « main sans mystère, abondamment velue » :

Les mendiants de mon espèce, sortis en courant de leur classe au premier coup de cloche, attendent là – sous l'œil austère des *barreaux* qui leur dérobent l'enfant Jésus *caché* dans les *plis d'or* du calice – *très loin* dans sa *chaude retraite* de parfums et de tissus brodés que soulèvera à la première messe un prêtre las dont la *main sans mystère, abondamment velue*, ouvrira simplement les secrets de Dieu comme s'il s'agissait d'un petit coffre-fort personnel, dans l'intimité de sa chambre.

- Revenez la semaine prochaine, il n'y a plus d'hosties aujourd'hui... (MPA 10)³⁹⁹

Ce fragment oppose le froid et la pauvreté de Pauline à la chaleur et la richesse dont est comblé l'enfant Jésus. Celui-ci semble d'ailleurs très éloigné du monde

³⁹⁹ C'est nous qui soulignons.

obscur de Pauline : il est « caché », « très loin », et Pauline est séparée de lui par des « barreaux qui [lui] dérobent l'enfant Jésus ». L'utilisation du verbe 'dérober' met en question jusqu'à quel point les couvents, avec leurs « barreaux austères » rapprochent ou éloignent la population des fondements de la religion. Cette image suggère aussi que la possibilité d'espoir représentée par cette figure lointaine est niée à Pauline. Cette idée est reprise dans la phrase du prêtre : « Revenez la semaine prochaine, il n'y a plus d'hosties aujourd'hui ». Ce manque d'espoir est accompagné de la caractérisation sombre que réalise la narratrice de cette institution dans le roman, comme l'a également remarqué Thérèse Fabi :

[À l'école] la férocité et le sadisme font bon ménage avec la pudibonderie, la sottise, l'étroitesse et l'obsession du péché. L'Eglise, elle, n'est perçue que comme un vulgaire prolongement de l'école des sœurs, que comme un lieu austère et froid où on se plaît à rappeler que Dieu est là pour épier, juger et punir.⁴⁰⁰

Comme dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, la violence corporelle qu'infligent les représentants de la religion aux enfants est soulignée le long du texte. La baguette de Mère Sainte-Scholastique évoque les punitions qui menacent constamment les élèves. Les abus commis par le franciscain, qui viole Pauline, dénoncent la violence extrême de ce religieux, qui persiste même malgré les pleurs et les gémissements du personnage. Face à cette violence qui entoure les enfants, Mme Archange reste aveugle à la souffrance de sa fille. Lorsque Pauline est violée, sa mère la reçoit uniquement avec des reproches :

« Qu'est-ce que ce sang sur tes jambes ? T'es donc encore allée t'égratigner dans les arbres, comme un garçon, quand donc que tu deviendras raisonnable comme tout l'monde ? » disait ma mère, dans cette simplicité qui n'irait jamais jusqu'à formuler l'idée du mal, osant mois encore attaquer 'la religion en personne' que représentait pour elle le mystique franciscain. (MPA 42)

Face à la brutalité et à la moralité plus que douteuse que présentent certains religieux, la population demeure soumise et indifférente aux atrocités commises. En

⁴⁰⁰ Fabi, Thérèse. *Le Monde Perturbé des Jeunes dans l'Oeuvre de Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 96

observant la violence constante qui règne dans le monde et le manque de liberté des êtres humains (et surtout des enfants), Pauline est convaincue que le Jugement dernier est « déjà parmi nous » (MPA 68). Elle s'interroge même sur les caractéristiques de l'enfer :

Mais qu'est-ce que l'enfer ? Est-ce ce bourdonnement fou de la peur à mon oreille quand je crois entendre gémir les damnés dans le silence du dortoir, ou la crainte d'un châtement plus obscur sur la terre ? (MPA 94)

Les convictions traditionnelles sont extrêmement fortes pour certains personnages de *Manuscrits de Pauline Archange* : les religieuses n'acceptent pas facilement la liberté d'opinion des autres. Malgré l'aide extrêmement importante et volontaire que prête Mlle Léonard dans l'infirmerie de l'école, celle-ci est renvoyée à cause de ses idées plus modernes et anti-cléricales. Pareillement, les religieuses privent Pauline des livres que lui prête le docteur, et lui permettent uniquement de lire « *l'Imitation de Jésus-Christ* » (MPA 97).

La narratrice met en question la véracité des idées diffusées par l'église. Sa mère, qui suit les doctrines religieuses, semble d'ailleurs le faire par simple routine et non pas par une conviction sincère :

- Pourquoi es-tu sur la terre ?

- Pour aimer Dieu et le servir.

Elle semblait répéter la leçon avec moi dans une foi tourmentée qu'elle ne questionnait plus. (MPA 23)

C'est surtout le regard innocent des enfants, qui met en question les vérités exprimées par les prêtres. La narratrice utilise les paroles moqueuses ou révoltées de Jacob et de Louissette pour renforcer sa critique envers les figures religieuses. Jacob est souvent puni à cause de ses « fréquentes insultes au curé du village comme à tout ce qui représentait pour lui une religion qu'il jugeait fade et monstrueuse, meurtrière des pauvres » (MPA 48). À travers ses moqueries et ses actions (il crache « dans le bénitier pour empoisonner sainte Marguerite » ; MPA 49) il manifeste d'une manière

ferme son opposition envers l'Église. Quant à Louissette Denis, sa critique est aussi extrêmement directe et souligne la noirceur du monde défendu par les religieuses :

Je déteste ma vieille robe de sœur et les sœurs avec, et les bas noirs et les souliers noirs, comme si ma vraie maman mourait chaque jour, comme si y avait tout un cercueil partout où est-ce qu'on marche [...] Les sœurs, c'est comme des araignées noires, avec des p'tites pattes jaunes, l'Bon Dieu si y était dans le ciel comme on dit, y aurait pas créé des animaux pareils, y a pas conscience s'y les a créés. (MPA 59)

Dans *Une Liaison Parisienne*, nous trouvons l'omniprésence de l'Église dans la campagne française, comme le souligne la présence de l'abbé auquel la mère de Rolland manifeste ses préoccupations quant à la vie urbaine :

[...] une mère inquiète parlant avec un abbé obèse qui attendait son train, de son « cher fils Rolland, oui monsieur l'abbé, il me donne beaucoup de soucis, je redoute pour lui les tentations parisiennes...Ah! Monsieur l'abbé, quelle Providence m'amène jusqu'à vous... (LP 158)

Si les tentations provoquées par la haute société parisienne conduisent des jeunes hommes, comme Mathieu, à la ruine, celles que proposent les classes sociales plus basses conduisent davantage aux plaisirs de l'alcool. La religion incarnée dans la figure de l'évêque, se voit réduite à Paris à un comptoir de bar, qui est « surélevé comme un autel à l'église et tout aussi marqué par les processions et les rites » (LP 174).

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, une critique féroce envers la religion apparaît à travers les commentaires de Papillon et de l'avocat de Québec, qui inventent l'histoire d'une jeune fille violée par un prêtre :

Y languissait dans les bras voluptueux de l'Église, le corps effondré sous un brouillard de sperme et de sang. Car voyez-vous, Y avait été violée. Le Père Supérieur lui dit : « Écoute, si tu parles ma fille je te coupe la langue. » Y n'était qu'une petite paroissienne craintive, elle se tut devant l'autorité et l'agressivité de sa religion. « C'est un sacrilège, dit Y, c'est un grand péché, - mais non, dit le supérieur, un homme comme moi peut tout se permettre, allons! (JJ 47)

Les dialogues entre Papillon et l'avocat de Québec jettent un regard satirique sur les religieux et religieuses, qui sont constamment associés à la sexualité, à l'avarice, et à l'opulence. Ces deux personnages ont reçu leur formation au sein des jésuites. Ils mettent en question l'oppression et la présence si importante de l'Église dans la société (comme l'ont fait bon nombre des écrivains de la Révolution Tranquille). Pourtant, la norme sociale perçoit encore avec incrédulité les possibles abus commis par des religieux. Ainsi, devant l'histoire du viol de Y, la critique s'empresse d'ajouter dans le roman : « la liaison d'une enfant avec un prêtre âgé, quelle horreur, nous savons tous que cela ne pourrait jamais se produire chez nous » (JJ 203).

Contrairement à ces deux personnages, Ti-Pit considère les religieux de manière plus positive étant donné que ce sont eux qui s'occupent des plus démunis : « Sans les frérots j'aurais eu la glissade au purgatoire ou ben encore la crève avant d'naître! » (JJ 23). Cependant, le narrateur perçoit ces personnages avec ambivalence, les voyant aussi comme étant la cause de ses années de délinquance. Il n'hésite pas à les présenter d'un regard satirique :

Le gang des Sœurs de la Religion Moderne ergotait avec la Congrégation de Maria Goretti qui étaient des anciennes et des dures, pas changeables depuis deux siècles, des femmes qui avaient épousé « la pénitence et le cilice » [...] elles avaient encore le costume d'la mortification, pas de cheveux sous la capine et la croix pour leur écraser la mamelle ». (JJ 249)

Selon lui, si les sœurs de la Religion Moderne avaient autrefois gouverné son orphelinat, « aujourd'hui ce serait pas toujours du néant monté en gerbe » (JJ 250).

C'est surtout la figure du curé Vincent qui exerce une influence sur Ti-Pit et qui rapproche celui-ci des idées chrétiennes. Vincent donne des leçons de mathématiques aux prisonniers, et vient en aide aux personnages qui ont des problèmes de drogues. Non seulement Vincent n'hésite pas à enlever le crucifix pour que les criminels qu'il accueille se sentent à l'aise, mais il leur offre même à boire du vin de messe, afin qu'ils se réchauffent : « tu n'as qu'à chauffer une goutte de vin de messe, ça aidera Luc peut-être à sourire » (JJ 67). Il s'oppose aux religieux traditionnels, qui reprochent à Vincent son mode de vie et son attitude humanitaire, en disant qu'il « allait trop loin, oui trop loin dans l'enseignement du Seigneur » (JJ 175).

En enseignant Ti-Pit à écrire dans un français standard, ce curé s'efforce surtout d'inculquer des notions de compassion humaine :

Vincent, mon curé [...] m'apprenait à écrire le français comme du monde : / Ai-je pitié des hommes?/Oui, j'ai pitié des hommes. (JJ 13)

Face au manque de valeurs réelles symbolisé dans les figures de la Nativité qu'il observe dans la rue, Vincent s'indigne :

« Bah, regarde ce pauvre Joseph au sourire niais qui ressemble à un commerçant, et cette Vierge qui est une femme sans aucune spiritualité, l'âne est le seul qui éprouve quelque pitié. (JJ 147)

Ces figures deviennent ainsi la représentation d'une société qui a perdu les valeurs indispensables de compassion, des valeurs que défendront Vincent et Ti-Pit.

Dans *Le Sourd dans la Ville* et *Visions d'Anna* l'Église disparaît des romans. Les personnages, indifférents à la religion chrétienne (qu'elle soit anglicane ou catholique), réutilisent les images que cette religion leur donne afin de les investir d'un sens nouveau, capable d'expliquer leur malheur. Incapables de trouver un sens à la vie, Mike et Florence projettent leurs frustrations dans un au-delà, qu'ils évoquent souvent. « Mon Dieu, mon Dieu », exclame fréquemment Florence. Le caractère apocalyptique de leur destin, et notamment l'impuissance face à la maladie de Mike fait apparaître dans leurs pensées la présence d'une divinité, qui décide du sort des hommes.

Si la proximité de la mort conduit les personnages à imaginer un espace autre auquel voyagerait l'âme, les allusions au paradis et à l'enfer désignent surtout la vie quotidienne :

[...]deux Chrétiens conversaient tout près, elle les apercevait de dos, des étudiants de son âge, l'un s'appelait Jean-François et disait à son ami : 'J'ai vu la Jérusalem céleste', Berthe écoutait cette langue indéchiffrable, la Jérusalem céleste, cela dit calmement, sur un ton rationnel, ces sons fustigeaient l'âme de Berthe Agneli, de quel droit, de quel droit, elle cachait sa tête entre ses mains, ses yeux étaient secs maintenant, 'une voix', poursuivait l'étudiant, une voix me

disait 'retourne sur la terre', ils ignoraient dans leur apaisement théologique quelle haine froide flambait dans son cœur, la Jérusalem céleste n'existe pas, dit Berthe Agneli, l'enfer est ici, tout près de vous [...] (SV 182)

Pour Tim, le paradis est constitué par son Irlande natale : « cette beauté verdoyante, il ne l'avait vue que dans son pays, c'était cela le paradis » (SV 48). Si Mike imagine un ailleurs où irait son âme après la mort, celui-ci est un « paradis que Dieu ni les anges n'habitaient » (SV 77). Dans ce roman, Dieu est « une puissance distraite » (SV 38), lointaine : « la lumière ne les atteignait pas, si Dieu existait il s'était éloigné à une telle distance qu'il ne leur pesait plus » (SV 87).

Si la plupart des personnages se montrent sceptiques face à la religion, certains, comme Madame Langenais sont croyants. Nous retrouvons cette opposition dans *Visions d'Anna*, où le personnage de la grand-mère défend la religion face à l'agnosticisme de sa famille. Il est intéressant de constater que ces deux personnages appartiennent toutefois à un monde révolu. Monsieur Langenais affirme que son épouse est « une femme d'un autre temps » (SV 124). La grand-mère de *Visions d'Anna* déplore l'athéisme de son fils et culpabilise cette absence de religion de causer l'attitude et l'état actuel de ses petites filles :

[...] c'était là le résultat de l'éducation d'aujourd'hui, du relâchement des mœurs, depuis longtemps, comme leurs parents, elles n'allaient plus à l'église [...] (VA 151).

L'univers qui nous est présenté est pourtant caractérisé par l'absence de Dieu. Les bâtiments impersonnels ont remplacé les cathédrales :

[...] ces murs qui ressemblaient à des cathédrales, mais aucun air ne pénétrait les fenêtres étroites et sombres, ces édifices climatisés, feutrés de noir, « nos cathédrales d'aujourd'hui », avait dit Philippe à Anna, en lui montrant la raideur de ces lignes où rien n'était écrit, noué, dessiné, et les trous noirs des fenêtres d'où l'on ne pouvait respirer, s'abreuver d'air [...] (VA 58)

Comme le souligne Alexandre, face à « l'idée chrétienne du bonheur sur la terre [...] d'énoncer que chacun devait trouver ici-bas un lieu où poser son corps à la

dérive » (VA 27), apparaît la réalité des errants, des vagabonds, des indigents qui n'ont pas de domicile fixe. L'absence de Dieu s'unit dans cet univers à « l'absence d'espoir » que contemple le vieux de la gare : il « désignait d'un regard fatigué le vide métallique de la gare, cette chose qui s'ouvrait devant lui, l'absence d'espoir, et qu'il contemplait » (VA 33).

La violence met en question l'existence d'une possible divinité, car « comment justifier Dieu ou les hommes devant les larmes des innocents, cette question, nous n'osions plus la poser aujourd'hui, tant notre cruauté était immanente, fonctionnelle » (VA 49). Malgré ce manque d'espérance les hommes ont besoin, selon Alexandre, de croire en une divinité possible, de conserver toujours un certain espoir. Cette attitude se perçoit dans l'image des personnages qui prient en Espagne et qu'Alexandre associe avec les gestes de l'enfant de Rita :

[...] il pensait aussi à ces pauvres qu'il avait vus prier, dans une église d'Espagne, baignant de leurs larmes, de leurs baisers, la robe de la Vierge, tant de supplications, de larmes innocentes s'éteignaient dans la tunique fastueuse de nos saints, de nos saintes, comme ici, contre l'épaule d'Alexandre qui ne savait comment répondre à cette humaine affliction [...] le plus jeune de ses fils sortit ses jouets, comme aux pieds de la Vierge, des saints et des saintes, dans les églises, le besoin d'espérer était plus fort que tout, on ne pouvait s'empêcher de croire, de poser en la vie notre téméraire acte de foi [...] (VA 42)

La solidarité d'Alexandre envers Rita et ses fils conduisent cette famille à le percevoir comme un saint. Quand il part afin de continuer son chemin, Rita perd tout espoir à nouveau.

Tommy et Manon perçoivent ce monde comme étant un monde sans Dieu. Ils ne cessent pas pour autant de croire en une certaine éternité. Selon Tommy, celle-ci garantirait une certaine vengeance face aux maux subis sur la Terre :

[...] ce sera au tour de Tommy de les regarder droit dans les yeux, en leur disant, « je vous emprisonne dans une éternité de haine, vous ne pouvez plus fuir, il est trop tard même pour vous éveiller à la tolérance, à la pitié, oui, ce sera bien long, l'éternité [...] (VA 66)

Nous retrouvons ici l'image du regard éternel, vengeur, qui apparaissait aussi évoquée par Louissette Denis, dans *Manuscrits de Pauline Archange*. Dans le *Sourd dans la Ville*, Judith émet aussi l'hypothèse d'une rencontre dans l'au-delà entre les bourreaux et leurs victimes :

[...] sa conscience la guidait partout, même vers ces promesses stériles de l'éternité dont elle n'attendait rien, sinon, peut-être, que les bourreaux et leurs victimes étant réunis par la justice de Dieu, ils se verraient peut-être les uns les autres, dans cette stérile lumière de la conscience [...] (SV 35)

Contrairement à ces deux romans, l'univers qui nous est présenté dans *Soifs* est marqué par la présence de nombreuses religions au sein de l'île. Le pasteur Jérémy réunit sa congrégation dans le temple. La messe constitue un acte social qui est suivi d'un repas le dimanche sur les trottoirs du village. La solennité de la religion contraste avec l'attitude des membres de la congrégation, qui sont comparés à des animaux et par la présence de poules et de coqs:

[...] le pasteur Jérémy disait à tous ces enfants de relire l'Évangile selon saint Matthieu, le Seigneur est mon berger, vous a-t-Il abandonnés une seule fois et vous n'êtes que des vauriens qui volez dans les arbres, et ils répondaient en chœur, le Seigneur est mon berger, amen, amen [...] le pasteur aurait bien assez vite sous les yeux cette rangée de tête crépues agitées de tics, de mouvements malicieux, oui, le remous de toutes ces têtes pendant ses sermons, quand le grand coq rouge ne rentrait pas dans le temple lui aussi, qu'ils viennent tous, piaillant et riant dans une nuée de plumes, bienvenue à tous, leur disait le pasteur, venez, ici c'est l'église des élus et des prophètes [...] (SF 18-19)

L'ironie de ce passage est évidente : les enfants du pasteur sont des voleurs ou des prostituées, car comme l'affirme Vénus, « on ne peut pas vivre que de prières » (SF 76). La pauvreté et le comportement des enfants du pasteur, qui dans la tétralogie semblent être complètement abandonnés par une divinité quelconque, contrastent avec les affirmations de ce personnage qui compare son église avec celle des élus et des prophètes. Ce rassemblement religieux devient une sorte de fête où les membres

chantent et dansent. L'église du pasteur n'est pas la seule dans l'île. Au contraire, une multiplicité de congrégations se réunit dans leurs lieux de culte :

[...] à la fin de l'office on avait ouvert les portes du temple, tous avaient chanté, dansé dans la rue, on entendait dans toutes les églises les trompettes du Seigneur, à la Nouvelle Vie du Tabernacle, on avait prié pour les malades et, à la sainte Trinité, les écoliers avaient récité de terrifiants passages de la Bible [...] quant aux luthériens, n'était-ce pas choquant, pensait le pasteur, cette nursery pendant le service, trop de confort aussi à l'église presbytérienne [...] et les épiscopaliens avec leur église construite en pierre, c'était trop vaste, on priait mal à l'intérieur de ces murailles [...] quant à l'église bahaïe, ces gens-là priaient-ils le vrai Dieu [...] (SF 34-35)

L'humour est palpable aussi dans les visions de Carlos, qui perçoit un Saint que l'on peut facilement rapprocher par ses paroles du pasteur Jeremy et de Martin Luther King. Le texte n'hésite pas à mélanger cette vision à des éléments prosaïques comme un message télévisé:

[...] il vit le Saint Révérend debout sur un nuage au milieu du ciel, il semblait avoir des soucis puisqu'il s'épongeait le front avec son mouchoir, il disait de sa voix grave, Carlos, un jour j'ai eu un rêve, et c'était pour toi, mon fils, qu'est-il arrivé, mais le message télévisé s'estompait vite devant un autre, celui de la glace à la vanille [...] c'est elle que tu aimes, la glace à la vanille que fabriquent les Blancs, car la lumière, mon fils, c'est aussi la foudre, et avec la voix grave du Saint Révérend dans le ciel, avec le chant des cigales et le clapotis des vagues se confondait le tap tap d'un orchestre noir annonçant à Carlos la marque de commerce de cette glace à la vanille [...] (SF 35-36)

Le mélange d'images religieuses et profanes est une constante dans le roman. Les réunions et les festivités religieuses et païennes s'entrecoupent dans la narration. Des personnages se réunissent dans les églises, dans le jardin de Mélanie, dans la rue pour célébrer des événements différents. Le mélange du religieux et du profane devient clair dans le personnage de Vénus qui chante à l'église baptiste devant la congrégation et au club Mix devant les hommes.

Si le roman fait surtout référence à la religion chrétienne, les différentes religions sont mises en parallèle et la narration n'hésite pas à mélanger les références à celles-ci et à les mettre en relation avec les crimes contre l'humanité. Noël est associé à la guerre de 1944. L'évocation des fêtes de l'Hanoukkah est juxtaposée à celle des cris des enfants palestiniens :

[...] on entendait tout, les *Pièces lyriques* de Grieg, les célébrations des fêtes de l'Hanoukkah, dans les cris de joie des enfants recevant leurs cadeaux en Amérique du Nord, ou ces cris imprégnés de soufre et de fumée des enfants palestiniens dans la ville de Gaza, tout, Charles entendrait tout, de ces forteresses de la foi, où chacun prierait, implorerait Dieu, dans les mosquées et les temples, de la mosquée Ibrahimi ou de la cave de Machpela, que de vibrants chants sacrés, de psaumes scandés soudain de gémissements de haine ou de vengeance, pendant que les patriarches sont à genoux, les mains levées vers le ciel [...] (SF 251-252)

Dans les descriptions des festivités du dernier jour de l'an, où se mélangent les allusions religieuses, mythologiques, historiques, cet aspect revient. Face à l'ambiance de fête, face à l'évocation des prières, le texte fait allusion à un personnage nommé Isaac, dont le nom renvoie à la figure biblique. Celui-ci apparaît dans le roman comme un personnage capitaliste :

[...] c'était la tête de Frédéric, l'enfant prodige, [...] et soudain, voici la tête du vieil artiste qui la remplace, tête creusée, vieillie, blanchie, autre signe de la froideur de Dieu à l'égard des hommes, et lorsque nous serons sur les sommets de la ville, je dirai à Isaac, le diable est venu ici te tenter sous l'aspect d'un prospecteur [...] tu as succombé à la tentation, tu as chassé les pauvres gens de leurs maisons de bois, de leurs plages [...] (SF 250)

Face à l'absence d'une institution religieuse valable et capable d'affronter la noirceur de l'univers, les romans nous présentent des figures religieuses autres qui se situent non pas dans les représentants de la religion officielle mais au contraire dans des personnages qui témoignent d'une compassion sincère envers autrui.

7.4.2. Figures religieuses

Dans *Manuscrits de Pauline Archange*, les noms de la protagoniste et de Séraphine font allusion aux anges bibliques, et en particulier, aux catégories hiérarchiques élevées des anges. Ces noms suggèrent l'innocence de ces deux enfants, maltraités au nom de la religion. Ils mettent en évidence également la supériorité de Pauline Archange et son combat face aux « fauves de Dieu » (MPA 12). De manière similaire, dans *Un Joulonais sa Joulonie*, le prénom réel de Ti-Pit, Abraham, fait clairement référence à la figure Biblique. De cette manière, ces personnages sont associés à une spiritualité qui se manifeste notamment à travers leur préoccupation sincère envers autrui. La compassion est d'ailleurs ce qui manque à Yvonne d'Argenti. Face à l'indifférence de cette figure romanesque *Une Liaison Parisienne* évoque l'attitude des ouvriers, qui sont comparés par Mathieu à des apôtres :

Mais ce qui avait surtout bouleversé Mathieu c'était la révérence, le respect muet des ouvriers vêtus de bleu allant chercher [l'homme noyé] avec leurs cordes au fond des eaux, tels les apôtres de la résurrection [...] Dans une heure ou deux, qui sait, ces ouvriers auraient sans doute perdu leur grâce miséricordieuse et loin de représenter les anges du tombeau, ils ne seraient plus que ce qu'ils étaient le plus souvent, des hommes indifférents aux malheurs d'autrui, avarés ou brutaux, mais pour Mathieu Lelièvre qui avait conservé dans son esprit cette lueur de bonté commune, cette fresque remonterait souvent vers lui du fond des eaux noires (LP 39)

Dans *Le Sourd dans la Ville*, l'espérance de Mike et de Florence s'incarne de manière symbolique dans le personnage de Judith. Florence pense que « Judith Lange viendrait peut-être » (SV 10). Dans un rêve, la figure de Judith vient sauver Mike « de ce torturant esclavage » (SV 177). L'insistance avec laquelle Mike et Florence évoquent cette figure, et sa capacité pour engendrer de l'espoir, fait de Judith Langenais un être supérieur, comparable à un ange (comme son nom, 'Langenais' ou 'L'ange-né', l'indique).

Judith est un personnage torturé par les crimes de l'homme, et qui semble porter sur elle le poids de cette violence dans une attitude cathartique. Ses paroles ont une influence sur le reste des personnages. Elles reviennent dans leur mémoire et finissent parfois par avoir des conséquences réelles : Mme Langenais se montre plus solidaire envers son jardinier et décide de modifier sa propre manière de vivre. Les paroles de Judith retardent la mort de Florence mais elles ne réussissent pas, cependant, à empêcher son suicide. D'ailleurs, le long du roman, Judith demeure absente pour Mike et Florence. La mort de cette dernière est annoncée par l'apparition de Frédérique, qui est venue chanter la Messe de Mozart. Au moment de son agonie ultime, Florence (tout comme Mike, dont les paroles apparaissent dans une dernière fusion avec la pensée de Florence) aperçoit Judith dans une sorte de rêve :

[...] regarde maman, elle est venue, Judith Lange, elle vient tous les jours à cette heure là, et c'était vrai, peut-être, ou était-ce un dernier espoir qui apparaissait soudain, Judith Lange s'approchait de son lit, elle se penchait vers elle en disant : 'Reviens, reviens avec moi sur la terre', mais ce n'était qu'une silhouette dans le brouillard, qu'un fantôme, peut-être, elle ne les voyait plus, elle avait fermé les yeux. (SV 187)

Ce roman nous présente un monde où les symboles de la religion sont vides, inefficaces : Gloria ne savait pas qu'il y avait une église anglicane juste en face de son hôtel; Mike constate que «la cathédrale disgracieuse qui surplombait la ville ne protégeait pas l'enfant comme il la protégeait » (SV 14). Ce garçon qui surveille sa petite sœur dans le parc se considère supérieur à ces monuments, incapables de fournir à l'homme un soutien réel. Cette désacralisation est au service d'une sacralisation autre, qui a pour objet l'être humain lui-même :

[...] le vieux Tim qui se vantait d'être catholique ne savait pas, lui, que les saints n'étaient plus au ciel mais répandus parmi nous sur la terre, avec la foudre de nos douleurs (SV 24)

Gloria, Judith Lange (Mike lui-même est affectivement appelé « ange » par sa mère; SV 94) deviennent des saints, susceptibles de ressentir de la compassion

envers la misère humaine. Florence aussi se compare et associe les êtres qui l'entourent avec des figures bibliques :

[...] Florence, comme Tim et son chien, pouvait s'appeler Job, Job de qui on disait que Dieu n'avait pas eu pitié, et qui avait connu la consternation de tous les malheurs [...] (SV 47)

Gloria est comparée à « la miséricorde, telle qu'on peut l'imaginer, se promenant en ces lieux cruels ». Elle est « la mère de toutes les douleurs » et Mike « son crucifié » (SV 24). Florence associe Mike à Jésus :

[...] sur les vomissures du tapis marchait cet être comme Jésus sur des eaux boueuses, Jésus dont elle n'avait jamais aimé l'histoire, car il n'existait pas, et celui qui venait vers elle existait, c'était sans doute lui, le fils de Gloria, car il portait un pansement tel une couronne blanche sur la tête [...] (SV 59)

Judith et Gloria, réussissent à éloigner, d'une certaine manière et momentanément, le fantôme de la mort qui hante la pensée de Mike et de Florence. Elles sont toutes les deux associées à des figures religieuses (l'ange ou la Vierge). Pour Mary-Jean Green, Gloria, Mike et Judith forment une trinité qui se base sur des valeurs humaines :

In the place of a religion based on abstract and fictional beings, Blais proposes a trinity of completely human values: the maternal love of Gloria, the innocent suffering of Mike, and, in the place of the Holy Ghost, the inflamed conscience of Judith Langenais [...] Just as Gloria is completely involved in the creation of physical life, Judith devotes herself to the life of the spirit, in her profession as a philosopher. [...] The arrival of Judith Lange is impatiently awaited by both Mike and Florence, but, like the Holy Spirit, Judith is slow to "descend" to them (from the heights where she lives and works) [...]⁴⁰¹

Toutefois, le texte insiste sur leur caractère humain, ordinaire : Judith n'avait «rien de séraphique, elle marchait, ses livres sous le bras » (SV 16).

⁴⁰¹ Green, Mary Jean. *Marie-Claire Blais. op. cit.*, p. 111

Si dans l'univers de *Visions d'Anna* Dieu semble être absent, certains personnages présentent aussi un caractère angélique par leur comportement ou leur physionomie. Michelle pense qu'Anna est « plus mystique que les autres, moins matérialiste » (VA 109). Ce mysticisme ou l'attitude indifférente d'Anna face au monde, est associé par Raymonde à la figure de l'ange, mais il s'agit d'un ange déchu, en processus de détérioration. L'angélique se rapproche ici de l'abjection :

[...] la vision qu'elle avait eue d'Anna, à cet instant là, se comparait pour elle à celle d'un ange touché par une secrète pourriture, comme si, dans le regard d'Anna, dans l'enlacement de ses lèvres, il y eût une latente décomposition menaçant d'apparaître au grand jour, de croître, pendant que d'autres du même âge, savouraient ce jour d'été [...] (VA 142)

Michelle voit dans un rêve deux ailes, que lui a tricotées sa mère :

[...] elles étaient ouvertes sur le gazon, comme les ailes d'un papillon miraculeux, mais je n'osais pas les essayer, je rêvais pourtant de m'envoler à la hauteur des arbres, comme Anna, à bicyclette sur l'air, le feu [...] (VA 189)

Les ailes, qui évoquent un désir d'évasion, suggèrent aussi l'innocence de ce personnage. Gilbert Durand a bien montré les associations qui existent dans l'imaginaire entre le motif de l'aile, l'image de l'envol et la figure de l'ange.⁴⁰²

Michelle est associée à un ange par Guislaine, mais il s'agit d'une apparence angélique qui cache la réalité des problèmes de drogues : « les veules habitudes de Michelle, comment eût-elle pu les déceler dans ce profil angélique » (VA 164).

L'innocence est d'ailleurs toujours meurtrie par la violence du monde, selon Anna. L'image du jeune garçon aux cheveux bouclés comme des ailes évoque pour Anna ce sort dramatique. Les ailes ne sont plus qu'un « ornement perdu » :

[...] ces deux ailes qui allaient seules, comme un ornement perdu [...] il allait vivre, vivre comme elle, mais il ne savait pas, comme Anna, que pendant que la lumière du soleil jouait dans ses cheveux [...] il ne savait pas qu'un jour, tout ce qui était parfait, en lui, même les ailes lisses de ses cheveux, dans le vent, ne

⁴⁰² Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. op. cit., p. 136*

serviraient à rien, à personne, qu'Anna elle-même ne serait plus là pour les admirer [...] (VA 18)

Ces ailes qui sont associées à l'innocence de l'oiseau et qui renvoient également à la figure de l'ange se révèlent futiles dans ce monde apparemment sans espoir.

Si ces romans suggèrent déjà la noirceur du monde et la présence du Mal, ce dernier est incarné dans *Soifs* par la figure des Blancs Cavaliers de L'Apocalypse. Ceux-ci sont étroitement associés dans le texte au Ku Klux Klan, ce qui est mis en relief également par l'adjectif « blanc » qui est antéposé au nom de ces figures bibliques (d'ailleurs certaines sociétés secrètes qui encourageaient la violence, proches du Ku Klux Klan optaient pour le terme cavalier dans leur nomination : Knights of the White Camellia, the Knights of the Golden Circle, Knights of Mary Phagan). Les Cavaliers bibliques sont traditionnellement associés à la Peste, à la Guerre, à la Famine et à la Mort. Dans le texte blaisien, la présence des fléaux internationaux rapproche l'humanité de l'apocalypse suggérée par ces figures qui selon la Bible chevaucheront avant la fin du monde.

D'ailleurs, dans la Bible ces Cavaliers sont associés à des couleurs : le premier est blanc, le deuxième est rouge-feu, le troisième est noir et le quatrième qui est vert et qui est le seul nommé est la Mort. Il est intéressant de constater que ces couleurs reviennent dans le texte de Blais pour mettre en relief les horreurs de l'humanité. Nous avons déjà observé dans le roman l'importance qu'acquièrent les images du sang, du feu, la couleur noire du nuage et de la fumée. La couleur verte est également récurrente et l'image des « squelettes aux vertes réverbérations de la lumière sur la peau » (SF 225) acquiert ainsi tout son sens. Jean-Mathieu se demande : « qui sait si ne sortiraient pas soudain des églises, de leurs panneaux de verre, une délégation de saints et d'apôtres vêtus de vert » (SF 173).

Face à ces figures bibliques qui dans le texte appartiennent parfois au domaine du réel et parfois au domaine du spectral, apparaît la référence à l'arbre de Noël du pasteur Jérémy et aux cadeaux reçus par Augustino et Samuel qui placent le début de l'action de ce roman après Noël. Cette festivité religieuse est associée aussi à une naissance : celle de Vincent. Ce nouveau-né, espoir de futur, devient aussi celui qui, par son souffle entrecoupé dévoile la menace qui pèse sur les personnages de cet univers. Il est intéressant de constater que si l'action de ce roman commence après

Noël, elle se conclut avec les festivités qui célèbrent le Nouvel An, un Nouvel An qui comme le bébé est porteur d'espoir mais aussi d'inquiétudes. Ainsi, des images de naissance et d'apocalypse s'entrecroisent, se complètent tout en mettant en question l'idée d'un futur possible.

À cette interrogation vient s'ajouter l'image de l'Arche de Noé qu'essayent de créer Samuel et Augustino en accumulant des animaux. L'eau et le feu entourent les personnages, ce sont des forces qui les menacent, et qui ne sont pas sans évoquer le Déluge ou les grands Feux sacrés qui détruisirent Babylone ou Sodome. L'île devient tour à tour paradis et enfer.

Si certains personnages des classes favorisées se montrent parfois un peu sceptiques envers la religion (bien qu'ils se posent presque tous des questions sur ce sujet et qu'ils utilisent fréquemment des images religieuses au sein de leurs pensées – Mère lit même les psaumes dans la crainte que cette « Divine Fureur ne s'abattît sur elle »; SF 116), les personnages les plus pauvres, et notamment Jenny et le pasteur Jérémy, sont ceux qui évoquent le plus l'importance de la religion. Jenny essaye d'éloigner les criminels et le souvenir des abus subis à travers sa foi. Même Vénus manifeste sa foi envers Dieu en admirant les beautés du monde et en savourant les plaisirs de la vie (SF 98).

Jacques, qui partage d'une certaine manière cette idée de Vénus, s'éloigne toutefois des croyances du pasteur : il pense que le paradis est sur la Terre. Il ne croit pas aux forces divines dont parle le pasteur Jérémy : « mais non, la vallée des Orchidées, c'est ici-bas, pasteur » (SF 23). D'ailleurs, Jacques meurt en se lamentant : « Mon Dieu, pourquoi dois-je périr aujourd'hui, en ce matin de délices ? » (SF 80). Selon ce personnage, qui méprise l'importance qu'acquiert la souffrance pour les chrétiens, tout un monde de sensations transforme la vie en un paradis. La religion entrave selon lui la possibilité de jouir de ce *Carpe Diem* :

[...] l'ennui, le fétide ennui était sans doute d'origine chrétienne [...] l'insidieux ennui de ces villes où l'on se couche tôt le soir, où l'on vit entre le campus universitaire et le clocher de l'église [...] (SF 23-24)

Les autres intellectuels de l'œuvre partagent la perspective de la beauté de l'univers et ils réalisent une lecture de la *Divine Comédie* de Dante qui leur permet d'exposer leurs angoisses face à la fugacité de la vie⁴⁰³ :

Était-ce ici désormais, disait Charles à Adrien, le lieu de tous les élancements vers l'amour perdu, les regrets de toute une vie comme le décrivaient ces vers de Dante, dans *Purgatorio*, 'Alors les sons d'une cloche lointaine blessent d'amour le pèlerin nouvel, comme pleurant la clarté qui se meurt', e che lo novo peregrin d'amore, punge, s'e'ode squilla di lontano, che paia il giorno pianger che si more, récitait Charles [...] et était-ce ainsi [...] que chacun de ces trois poètes concevait pour lui-même la Divine Comédie dont il était habité, chacun soupçonnant que l'enfer menaçait de l'expulser de la chambre retirée où il pensait et écrivait dès l'aube (SF 170)

L'image du pèlerin est étroitement associée à la mort comme le montre surtout l'évocation d'une croix d'un « pèlerin noyé » (SF 177). L'image de la cloche, symbole de religion mais aussi symbole de mort, revient de nombreuses fois dans le roman et se mélange aux scènes des festivités et des crimes du monde. Charles, en entendant le tintement d'un glas, au milieu des cris de joie des fêtes populaires, se souvient de Justin : ce souvenir est marqué par la mort de ce dernier, et par les œuvres qu'il a écrites sur Hiroshima. Comme les nombreuses églises brûlées par le Ku Klux Klan, lors de la bombe d'Hiroshima, tout « entra dans le néant, les églises, et ceux qui y priaient » (SF 231). Le passé et le présent se mélangent à travers l'image du son des cloches :

[...] le sentier de la Mémoire, le sentier du Souvenir, pensait Charles, roulant à bicyclette sous les palmiers, on n'entendait ici que le tintement répété de tous ces glas, dans des églises, des temples, des jardins, sous un beau ciel d'août, d'une lumière automnale, où, sous une couche de braises, toute vie, sans un souffle, était entrée dans le néant. (SF 231)

⁴⁰³ L'intertexte de la *Divine Comédie* de Dante a été étudié dans l'article suivant : Pich, Eva. « El Infierno de Dante en la obra de Marie-Claire Blais », dans Calvo, Giordano & *alii* (ed.) *Miradas Cruzadas : Estudios francoitalianos*. Universitat de València, 2009, p. 503-516.

Il n'est d'ailleurs pas indifférent que le texte évoque « la cloche de fer » où est écrit le nom du bateau *Henrietta Marie*, une cloche faite avec le même matériel que les chaînes qui emprisonnaient les esclaves du vaisseau.

Le roman utilise en de nombreuses occasions les termes paradis, enfer, purgatoire, limbes, pour se référer à la situation que vivent les personnages. Renata, vivant entre la vie et la mort et rejetée par Frank, est associée fréquemment aux limbes : « l'un après l'autre, à l'exception de Claude [...] l'avaient bannie dans les limbes du rejet » (SF 90). Les limbes constituent aussi l'oubli de la condition mortelle de l'homme, le refuge des personnages dans les plaisirs et le bonheur quotidien :

[...] la jeunesse, elle ne savait pas tout de ce séjour des âmes dans les mélancoliques limbes de la vie, de l'uniformité des gestes, que ce fussent les limbes des plaisirs les plus jouissifs, le paroxysme du plaisir sexuel ou l'anéantissement dans les plaisirs matériels [...] (SF 238)

Pour certains personnages, le Purgatoire et surtout l'Enfer apparaissent avec l'arrivée de la vieillesse et avec la prise de conscience de la proximité de la mort. Le Paradis est sur la terre et dans les souvenirs de la jeunesse disparue : « N'était-ce pas étonnant que ce qui avait été un paradis devînt avec les susceptibilités et les intolérances de l'âge un purgatoire ? » (SF 170) se demande Charles. Ce personnage se sent dans un Purgatoire symbolique, dans une étape de transition entre la jeunesse perdue et la mort inévitable. Cette dernière apparaît comme l'enfer qui menace d'emporter progressivement tous les poètes.

La répétition en Italien des vers du Chant VIII du *Purgatoire* de Dante qui annoncent le coucher du soleil et la tristesse du pèlerin, et qui évoquent de manière métaphorique la fin de la vie du personnage, accroît la portée dramatique du texte et met en relief la nostalgie que Charles ressent envers son passé.

Les personnages rêvent, toutefois, de pouvoir atteindre le Paradis de Dante après la mort. Ceci conduit certaines figures romanesques à percevoir la mort avec un peu d'optimisme :

[...] Jean-Mathieu verrait Gertrude Stein, entre Virgile et Dante [...] poètes, traductrices, avait-on bien lu leurs livres, seraient-elles dans la sphère du soleil ou de la lune [...] (SF 193).

Anne De Vaucher Gravili signale que Blais a lu la Divine Comédie de Dante pendant qu'elle rédigeait le premier volume de la tétralogie, *Soifs*, et que l'auteure était aussi très influencée par ses amis de Key West, qui citaient Dante régulièrement:

Je crois que ces passages cités reflétaient les inquiétudes de leurs propres vies à la dérive, encerclées par l'approche de la mort. En même temps ces passages de Dante correspondaient à leur monde intérieur, c'était aussi une façon de se parler entre eux, de même culture, un moyen de se comprendre sans avoir à avouer leurs douleurs devant la maladie ou la mort, la vie étant comme derrière eux.⁴⁰⁴

L'*Enfer* de Dante est fréquemment évoqué dans *Soifs*. Dans l'œuvre du poète italien la topographie correspond à une échelle morale, dans laquelle les pécheurs sont punis dans un endroit plus ou moins profond selon la gravité de leurs fautes. Dans l'univers de Blais, par contre, le mal et la souffrance n'ont pas de frontières et ils apparaissent avec une intensité extrême même dans les endroits les plus utopiques. Le terme 'Paradis' désigne d'ailleurs pour certains personnages l'île dans laquelle ils vivent. Pourtant, celle-ci est à la fois un endroit où existe une nature idyllique et le lieu d'une violence extrême. Le titre du deuxième volume de la tétralogie, *Dans la Foudre et la Lumière*, met en relief ce conflit qui existe entre le paradisiaque et l'inférieur au sein de la société.

Les commentaires de la Folle du Sentier décrivent l'île comme un paradis qui s'est perdu à cause de la présence des noirs, des travestis, des homosexuels, des juifs, des chinois :

[...] cette île qui était notre paradis autrefois [...] avant l'arrivée de cette horde de malfaiteurs, de voyous [...] Le Ku Klux Klan brûlera leurs maisons de ses croix en flammes, vous verrez, monsieur, vous verrez, oh, ville infernale, île des

⁴⁰⁴ Propos de Blais recueillis par Anne de Vaucher Gravili, dans « Dante et l'Italie dans le paysage textuel de Marie-Claire Blais », dans Nardout-Lafarge, E. & Fratta (eds.). *Italies imaginaires du Québec*. Montréal, Fides, 2003, p. 225

bas-fonds de l'enfer, Inferno, Inferno, disait la folle en brandissant le piquet rouge de sa clôture (SF 229-230)

Dans l'imaginaire intolérant de ce personnage, l'île se transforme en un endroit similaire à la cité de Dite, où les bâtiments seraient incendiés par les flammes du Ku Klux Klan. À travers l'évocation de la souffrance humaine, universelle, l'écrivaine présente un Enfer symbolique dans lequel la misère, la violence, la guerre, les menaces nucléaires, les viols et les naufrages sont omniprésents : «Toujours il y aura des généraux pour envoyer des adolescents en enfer, afin que jamais ils n'en reviennent vraiment » (SF 248), affirme l'un des personnages.

Toute une série d'images mettent en relief jusqu'à quel point la réalité contemporaine est similaire à l'enfer décrit par Dante. Les insectes qui entourent les corps nus des méchants du Chant III de l'*Enfer* deviennent dans le texte de Blais des mouches qui dévorent les yeux des bébés squelettiques de Baidoa. La situation et les mouvements de ceux qui essayent de fuir la chaleur dans l'arène de feu pour avoir péché contre Dieu et la nature ressemblent aux prisonniers des camps de concentration. De la même manière, les flocons de feu qui tombent sur les prisonniers de l'*Enfer* sont remplacés dans le texte de Blais par des bombes nucléaires et des gouttes de pluie qui répandent la contamination de Tchernobyl. Tandis que quelques unes des âmes de Dante arrivent dans un bateau à la plage du Purgatoire, avec des espoirs de pouvoir atteindre le Paradis, dans le texte de Blais de nombreux immigrants qui parcourent la mer à la recherche d'une vile meilleure n'ont pas cette chance :

[...] Dieu veillait sur eux tous, disait-elle, on les attendait là-bas, sur cette terre de miel et de lait, vers les rives du paradis, qu'ils embarquent sur le frêle radeau [...] mais nul d'entre eux ne serait sauvé, [...] car ils n'atteindraient jamais le port [...] (SF 142)

L'Enfer dans *Soifs* n'est pas une étape postérieure à la mort. Il est présent dans la réalité quotidienne des personnages. Les « images de l'enfer » photographiées par un soldat dans les camps d'Auschwitz témoignent parfaitement de la barbarie contemporaine.

Selon Dante, ceux qui souffrent la violence de l'Enfer méritent cette punition à cause de leur comportement en vie. « *Tu se' ben punito* », dit le poète au condamné.⁴⁰⁵ Dante présente la souffrance comme la conséquence logique et juste du mauvais comportement. Marie-Claire Blais met en question cette idée : « sans doute, comme l'avait écrit Daniel, qu'à ces étages, ces cercles de l'*Inferno* circulaient dans les vagues noires des âmes innocentes » (SF 191). Ce roman montre comment de nombreux innocents souffrent les horreurs de la guerre et de l'intolérance sans qu'il n'y ait aucune explication. La logique causale de Dante ne s'applique pas dans la vie réelle.

Dans l'Enfer de Blais, les notions d'innocence ou de culpabilité ne suffisent pas pour refléter la réalité des personnages et des catégories comme les anges ou les démons perdent leur sens originel. La comparaison d'un assassin avec un ange met en relief ce manque de délimitations claires qui était déjà suggéré dans les deux autres romans :

[...] L'assassin avait le vol accéléré d'un ange avec son couteau qu'il plantait droit dans les cœurs, les échines se cassaient, les cous se brisaient [...] aucun d'eux pourtant, si ardue qu'eût été la lutte avec l'ange, n'obtiendrait son diplôme de fin d'études [...] (SF 123)

Le vers « *Tutti son pien di spirti maladetti* », du Chant XI de *L'Enfer* sont repris fréquemment dans *Soifs*. Dans ce chant de la *Divine Comédie*, Virgile décrit l'architecture interne de l'Enfer, qui est rempli d'esprit maudits et il met en relation les crimes de ces condamnés avec la punition infligée. Blais utilise ce vers le long du roman pour mettre en évidence le caractère universel de la souffrance humaine et le manque de justification de l'intolérance et des horreurs du monde. Dans son œuvre, tous les personnages sont maudits, par leur condition sociale, économique, sexuelle ou intellectuelle, par leurs actions criminelles ou même par leur sensation de culpabilité face aux injustices qui les entourent. Ce sont tous des victimes des préjugés sociaux et ils partagent une profonde angoisse existentielle. « *Tutti son pien di spirti maladetti* », se transforme dans le texte de Blais en un chant à la

⁴⁰⁵ Dante, A. "La Divina Comedia", In Gonzalez Ruiz, N. (ed.) *La Divina Comedia*, 1994, p. 137

compassion, au pardon, un pardon conscient de la souffrance qui unit la condition humaine :

Tutti son pien di spirti maladetti, n'était-ce pas la réaction de Joseph même lorsqu'un skinhead l'insultait récemment dans un car de Hambourg, tout en déplorant que rien ne changeât, la réaction de Joseph était d'abord celle du pardon, tutti son pien di spirti maladetti [...] (SF 227)

Toutefois, tous les personnages n'acceptent pas ce comportement et face à l'idée du pardon que défendent Joseph ou plus tard Caridad dans les volumes postérieurs de la tétralogie, d'autres personnages, comme Lazaro dans *La Foudre et la Lumière*, cherchent à se venger.

Les cendres des morts se diluent dans la nature mais l'idée de la résurrection revient dans *Soifs*. Si le roman insiste sur la transmission de la mémoire à travers les générations, c'est l'âme elle-même qui semble se réincarner progressivement. Les personnages photographiés dans les camps d'Auschwitz présentent par un « sourire harassé l'espoir, l'espérance de bientôt revivre [...] ce sourire dans la blessure et le deuil, quand des cendres renaissent la vie » (SF 271). L'oncle Samuel, fusillé, devient symboliquement par la nomination, l'enfant Samuel, qui mène une vie oisive, comme si ces réincarnations et le passage du temps introduisaient une certaine justice.

Tandis qu'Edouardo lit un extrait de la Bible sur la résurrection du Christ, Frédéric pense à revivre en recommençant une sculpture. Il s'agit dans ce cas d'une résurrection à travers l'art : « c'était cela, pensait Frédéric, le sentiment d'une imminente résurrection, avec le modelage de la petite tête de bronze, on y verrait les traits exquis de Mozart ou de Mendelssohn » (SF 268).

Alors que dans *La Divine Comédie* les femmes sont les divinités qui conduisent le poète dans son chemin, la seule divinité possible qui apparaît dans la tétralogie, sera un personnage appelé « la Vierge aux sacs », une enfant de treize ans, analphabète et qui s'est échappée d'un hôpital psychiatrique. Celle-ci prédit, avant que cela n'arrive dans la réalité, la tragédie de New York : « la ville de New York serait enlisée dans

un déluge, s'écrouleraient ses édifices, ses gratte-ciel ». ⁴⁰⁶ La réalisation des prédictions de ce personnage, évoquées dans *Augustino ou le Chœur de la Destruction* (écrit après les événements du 11 Septembre), apparaît comme le symbole apocalyptique des maux du monde contemporain.

Malgré le nombre de religions et de congrégations qui sont évoquées dans ce roman, Dieu semble absent. Les figures du clergé sont présentées de manière ambivalente dans le texte : si les membres du bas clergé sont caractérisés par leur humanité, comme le prêtre qui sauve Marie-Sylvie et son frère du massacre, les membres du haut clergé sont davantage définis par leur matérialisme : « les notables, le haut clergé, comme pendant toute insurrection, toute mutinerie, étaient partis avec leurs biens qu'ils négociaient » (SF 162). Ce sont ceux qui échappent au carnage.

L'auteure utilise comme toponymes des expressions qui ont des connotations religieuses, mais ces endroits sont associés non pas à l'espoir mais à la mort : la zone de « Santa Fe si près des rives avait déjà avalé tant de vies » (SF 180); le village de Dieu-est-Bon est détruit par le feu des mitraillettes.

Certains personnages comme Jenny ou Edouardo comparent leurs souffrances à celles de Jésus-Christ. Toutefois, Dieu est caractérisé selon Frédéric par sa « froideur » (SF 210). Le Christ devient une statue, « le Christ des rochers, sculpté par les marins dans le bois, une statue volante comme ils le seraient eux-mêmes » (SF 196). C'est d'ailleurs à travers l'art, comme nous le verrons, que l'homme peut atteindre un certain salut. Le sculpteur est susceptible d'avoir des « doigts d'ange » (SF 250).

Pour certains personnages l'espoir et la sainteté résident dans l'humanité elle-même :

[...] Frédéric continuait ainsi de parler à Edouardo dans la camionnette qui le ramenait à la maison, regardant ces images pieuses de saints et de saintes qui tremblaient devant le rétroviseur, tel ce mince crucifix de bois que portait Edouardo sur sa poitrine, il y a des anges, parfois, cela arrive, sur la terre, dit Frédéric à Edouardo, partout, je le sais, dit Frédéric, il y a des garçons et des filles comme toi, Edouardo, l'univers est plein de cette sainteté méconnue des hommes, une sainteté profane, et divine [...] (SF 254)

⁴⁰⁶ Blais, Marie-Claire. *Dans la Foudre et la Lumière*. Paris, Seuil, 2002, p. 93

Pareillement, Caroline se demande : « si Dieu eût existé, eût-il pu agir avec plus de sympathie, d'empathie, que ces deux hommes impuissants devant la douleur d'autrui » (SF 264). L'« ange de l'amour » est d'ailleurs un bébé maltraité par sa mère jusqu'à la mort (SF 189).

La solidarité de nombreux personnages de la tétralogie témoigne de cette sainteté humaine. Si *l'Enfer* de Dante est essentiellement masculin⁴⁰⁷, dans les romans de Blais les femmes et les enfants sont ceux qui semblent vivre le plus dans un monde infernal. L'art et la solidarité constituent les seules manières de lutter contre les fléaux du monde dans un univers qui semble être oublié par une quelconque divinité. Le texte insiste sur les responsabilités de la condition humaine, sur l'importance de son action qui seule peut sauver le monde de sa fin.

7.4.3. Solidarité et espoir

C'est surtout dans les figures qui témoignent de l'amour et de la compassion que se situe selon les romans de Blais l'espoir. Dans *Manuscrits de Pauline Archange* des lieux d'amour et de solidarité apparaissent à travers les infirmières qui s'occupent des vieilles personnes dans les hospices. Pareillement, Émile reçoit une certaine affection de la part de la religieuse de la Maison des accueils qui insiste sur l'importance de l'amour pour ces bébés qui ont des difficultés : « Si on les aime, ces petits-là, ils vivent pendant des années [...] quand on les aime longtemps, ils apprennent des choses » (MPA 116). Pauline pense avec admiration à ces religieuses :

[...] j'imaginai, comme des branches nourricières autour d'un arbre mort, cette religieuse et tant d'autres de ses compagnes, empêcher, par leur travail commun, une seule vie de se dissoudre dans le néant. Sans doute étaient-elles trop dévouées à leurs malades pour contempler le malheur qu'elles soignaient. (MPA 116)

⁴⁰⁷ Crespo, A. *Dante y su Obra*. Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 101.

Ti-Pit, Vincent, Laurence dans *Un Joulonais sa Joulonie*, Mireille dans *Une Liaison Parisienne*, sont des figures qui suggèrent l'existence de cette solidarité humaine. Dans *Le Sourd dans la Ville*, l'attitude solidaire de Gloria, de Judith, de Gabrielle Dubois témoigne d'une bonté qui existe encore dans cet univers rongé par la mort et le crime. Gloria représente dans le texte l'amour maternel, mais aussi l'amour humain, solidaire. Malgré sa pauvreté, elle accueille chez elle les plus démunis, les criminels, et tous ceux qui sont, comme Florence, marqués par le désespoir. Sa profession de prostituée lui permet de soutenir sa famille mais aussi de répandre l'amour, la chaleur corporelle, pour tous ces hommes misérables qui viennent à sa rencontre. Gloria se sent progressivement envahie par la lassitude et la frustration, et sa gaieté naturelle se transforme en une rage désespérée :

Gloria l'accueillait comme elle les accueillait tous, de ternes débris humains mais ils vivaient, respiraient encore, pensait-elle, qui les eût nourris si elle ne l'avait pas fait, ils étaient là, dévorant la nourriture de ses enfants, dormant dans leurs lits, les maltraitant et les battant comme ils avaient battu Mike, et soudain elle pensait avec lassitude, qu'ils retournent à la rue, à la prison, qu'on vienne les chercher, qu'on les cache, qu'on les fusille, qu'on les pend, mais mon fils est à moi, ses rêves sont les miens, je l'ai engendré, et il sentait tomber sur lui cette compassion excessive, un corps immense, deux bras levés vers le ciel sourd, insensible, insensible, une seule femme luttant contre tous les démons de la frayeur (SV 95)

L'indifférence de Gloria lorsque Charlie retourne en prison évoque pour Mike la lassitude de sa mère. Cette figure féminine si forte devient le symbole même de l'épuisement, de l'impuissance : « Mike eut peur, n'était-ce pas le signe que même sa mère, jadis invincible, pressentait qu'elle serait bientôt dominée, vaincue » (SV 144).

Dans *Visions d'Anna*, Liliane participe à un groupe écologique avec ses amies car « si elles ne pensaient pas à sauver la planète, qui le ferait à leur place » (VA 126). En s'inspirant de l'attitude réactionnaire de certaines femmes du passé, Liliane veut sauver la Terre, aider sa sœur, « affronter les meurtriers de notre temps » (VA 200). Michelle cache parfois des vagabonds dans sa chambre. Philippe veut dessiner les plans d'une cité future, construire un monde meilleur pour ces errants car « il pressentait qu'un jour ils auraient besoin d'abri, de chaleur » (VA 113). Alexandre

« défen[d] toujours les faibles » (VA 157). Guislaine veut partir au Brésil comme médecin bénévole.

Dans *Soifs*, ainsi que dans les autres volumes de la tétralogie, la mobilisation humanitaire de nombreux personnages témoigne aussi de la volonté de ces derniers de revendiquer de nouvelles valeurs sociales : Renata essaye de défendre la condition féminine à travers son métier d'avocate et elle s'oppose à la peine de mort ; Mélanie est une activiste politique engagée qui dénonce le long de la tétralogie la situation des femmes et l'esclavage ; Jenny veut partir au Tiers Monde pour participer à des missions humanitaires.

Par leur thématique et les motifs qu'ils introduisent, ces romans se rapprochent des thèmes et des figures qui apparaissent, selon Pierre Nepveu, dans la poésie québécoise des années quatre vingt. Celle-ci confère une grande importance à l'étrangeté et à l'exil, mais aussi aux images de la transfiguration et de l'illumination :

[Nepveu évoque] ce reflux de thèmes et de figures qui connotent, dans la poésie québécoise des années quatre-vingt, la raréfaction ou la perte de substance : l'exil, la solitude, la mélancolie, le désert, le désastre, la mort, - et, comme à la cime ou à la pointe de ces figures : la danse, l'ange, la lumière.⁴⁰⁸

Les romans blaisiens ont souvent été critiqués par leur noirceur, mais ces critiques ont oublié de voir la lumière qui s'y dégageait et l'espoir qu'ils évoquent. Marie-Claire Blais a manifesté sa volonté de présenter dans ses romans ces deux contraires :

Il y a malheureusement dans nos livres ces êtres tels Tommy, Manon, Gentry, que leur propre fragilité a pu détruire, et d'autres, nés plus forts, plus robustes, qui ont pour mission de construire, qui achèvent sur cette Terre une sorte d'idéal d'humanité; nos livres contiennent généralement cet équilibre entre la part de l'ombre et celle de la lumière. Un lecteur peu attentif ne perçoit pas tout de suite ce contrebalancement et ne lira que noirceur là où la lumière est toujours dans une œuvre littéraire proportionnée à la nuit.⁴⁰⁹

⁴⁰⁸ Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. *op. cit.*, p. 182.

⁴⁰⁹ Blais, Marie-Claire. *Écrire des rencontres humaines*. *op. cit.*, p. 25.

C'est à travers l'art et l'amour, la solidarité humaine et notamment féminine, que ces romans introduisent la lumière, l'espoir.

8. LE SALUT PAR L'ART ET L'ÉCRITURE

8.1. L'importance de la voix et de la venue à l'écriture

La thématique de l'art et de l'écriture est présente dans la plupart des romans de Marie-Claire Blais. La figure de l'écrivain revient dans des nombreux textes et elle permet d'interroger et d'analyser le rôle de l'artiste et de l'écriture au sein de la société.

Dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange*, les personnages se révoltent contre l'oppression environnante. Cependant, leur violence se révèle souvent inefficace. Si elle apporte un certain soulagement, celui-ci est toujours éphémère et insatisfaisant. Les protagonistes trouvent dans l'imagination et dans la voix une autre forme de libération.

Dans *La Belle Bête*, cet aspect est surtout souligné à travers le personnage de Faust, un ancien comédien, décrit comme un « génie rompu à son ivresse » (BB 156). Enfermé dans un asile de fous, Faust ne peut sortir de là qu'à travers son imagination, et notamment à travers les rôles de théâtre qu'il invente. En ce sens, ce personnage démontre un grand esprit créateur. Il se transforme en chat, en bouffon du roi, en cheval, en violoniste. À travers ces rôles Faust, et Patrice qui imite son ami, créent différentes situations et imaginent qu'ils sont ailleurs. Ces deux personnages sont le « seul public de leurs propres spectacles sans rideaux » (BB 153). Malgré leurs jeux, la solitude et une tristesse profonde continuent à les troubler :

Patrice s'ennuyait. Le roi, lui, avait envie de pleurer [...] Personne ne pouvait entendre cette musique de son âme. Faust était seul. Plus seul que tous parce qu'il *comprenait* pourquoi il était seul. (BB 156)⁴¹⁰

Ce génie créateur, manifeste une lucidité importante. L'intellection qui se cache sous la folie est suggérée dans cet extrait. Si l'imagination permet à ce personnage de fuir cet endroit et la misère qui le caractérise, elle n'évite pas totalement son malheur quotidien.

⁴¹⁰ C'est nous qui soulignons.

La parole elle-même apparaît parfois comme symbole d'insoumission, de révolte. La voix d'Isabelle-Marie, surtout, est perçue comme une menace par sa mère qui en la mariant est « ravie de pouvoir ainsi désarmer les observations lucides d'Isabelle-Marie, la vierge monstrueuse. Mariée, Isabelle se tairait âme et visage » (BB 88).

L'importance de la voix, qui es déjà évoquée dans ce premier roman devient beaucoup plus significative dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*. Face à la violence, la mort et la misère, de nombreux personnages adoptent une attitude d'impuissance, de résignation, et se maintiennent en silence. Les paroles (ou les pensées) de beaucoup d'entre eux n'apparaissent pas dans le texte. C'est ainsi que les frères aînés émettent des « eh et des oh et parfois un léger bâillement qui ressembl[e] à une mouche ». Jean Le Maigre leur reproche même de ne pas avoir « assez d'imagination pour dire autre chose » (SVE 72). Les sœurs aussi, sont « timides » (SVE 21), et même la voix du père « n'est qu'un murmure » (SVE 13). Ce silence est encouragé par cette société où le père bat ses enfants s'ils posent des questions. Grand-Mère Antoinette prévient Emmanuel à ce sujet :

Il voulait tout savoir, le pauvre enfant. Il en est mort. Son père l'a trop battu. Toi aussi tu seras battu si tu poses des questions. Vaut mieux te taire et aller couper du bois comme les autres. (SVE 130)

Le silence est associé à la passivité, et à l'ignorance de celui qui ne sait pas, qui ne questionne pas, et qui accepte la réalité qui l'entoure sans en comprendre les causes ni les conséquences. La plupart des personnages se limite à contempler le monde. Ils sont incapables de réagir face au caractère tragique de leur vie.

Contrairement, la voix et même le cri de certains protagonistes suggèrent une volonté d'affirmer leur existence, leurs opinions, et leur attitude active face à tout ce qu'ils observent. La voix de Grand-Mère Antoinette se laisse entendre tout le long du roman. C'est sa voix que l'on entend la première dans le texte. Elle exprime ouvertement ses opinions face au père, et défend en tout moment la nécessité d'instruction. Alors que la figure paternelle pousse les enfants au silence et au manque d'éducation, la grand-mère les incite à la réflexion, et les oblige à aller à l'école. L'importance de l'éducation est soulignée tout au long du roman, et elle est défendue constamment par Grand-Mère Antoinette, qui est même la première qui a

appris à lire. Contrairement à elle, le père n'a aucune éducation, et ne « p[eut] pas lire son nom, même écrit en majuscules » (SVE 71).

Jean le Maigre et Le Septième crient dès leur naissance : « j'en sortis en criant » (SVE 64); « le Septième lança des cris perçants » (SVE 66). Leur révolte est présente dans leur voix, qui se laisse entendre dès leur plus jeune âge. Dans le cas du Septième, et surtout de Jean Le Maigre, celle-ci se développe en une création littéraire intense. Le Septième écrit certains poèmes qui soulignent la misère de leurs vies : « Mon cœur plein d'ordures [...] J'ai froid, je perds mes dents et mes cheveux » (SVE 30). Bien que son lyrisme soit d'une qualité inférieure à celui de Jean Le Maigre, cet enfant essaye de s'exprimer. Il lit dans les latrines la bibliothèque du curé, mais n'assiste pas beaucoup à l'école. Ce manque d'éducation l'empêche de développer sa carrière littéraire. Lorsqu'il décide enfin de s'instruire davantage, la présence de Théo Crapula rend cela impossible :

Le Septième referma son cahier. Adieu, moutons et chèvres, encore une fois, l'école finissait trop tôt. Le Septième se résignait à coller des semelles toute sa vie, lui qui avait tant rêvé d'écrire des romans comme son frère, de jouer de l'orgue, comme M. le Curé, de chanter dans le chœur comme les novices. (SVE 159)

Jean Le Maigre est le seul capable de lutter contre l'hostilité du monde à travers son écriture. Toutefois, comme l'a également montré Vincent Nadeau⁴¹¹, la culture de Jean Le Maigre (et du décédé Léopold) est bien plus apparente que réelle dans cet univers lugubre où tout espoir d'intellection est vite anéanti :

[...] je dois ajouter ici que Léopold était si brillant qu'à l'âge de dix ans, il récitait par cœur des passages de la Bible *qu'il ne comprenait pas du tout*, et écrivait des épitaphes en latin...J'ai hérité moi-même de l'esprit aventureux de mon frère, et comme lui, je laisserai derrière moi des reliques qui pourront dans la poussière [...] (SVE 69)⁴¹²

⁴¹¹ Nadeau, Vincent. *Marie-Claire Blais: le noir et le tendre, étude d'Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, suivie d'une bibliographie critique. op. cit., p. 25

⁴¹² C'est nous qui soulignons.

Il hésite d'ailleurs sur certains mots, comme l'a aussi souligné Vincent Nadeau.⁴¹³ Ses hésitations créent des associations extrêmement significatives comme celle qui confond les termes 'apocalypse' et 'épilepsie': « Mon pauvre frère avait été emporté par l'épi...l'api...l'apocalypse...l'épilepsie quoi... » (SVE 64). Malgré cela, Jean Le Maigre est capable de lire et d'écrire, ce qui le rend selon lui supérieur aux autres personnages, comme il le dit au Septième : « Rappelle-toi que nous sommes supérieurs à tout le monde. Moi, au moins » (SVE 45). Même si la maladie le pousse à la mort, sa littérature devient immortelle, et elle est conservée par Grand-Mère Antoinette. Il est intéressant de constater que ce personnage lit aussi bien les manuscrits de Jean Le Maigre que les lettres que lui envoient Héloïse et Le Septième. En ce sens, une certaine communication entre le passé et le présent, symbolisés par ces figures, s'établit.

L'art, et l'imaginaire qui l'anime, deviennent la meilleure manière de combattre l'aspect éphémère du temps humain. Ils permettent aussi d'échapper à la violence qui entoure le personnage. C'est surtout dans le noviciat, sous la menace constante du Frère Théodule, que Jean Le Maigre écrit son autobiographie. Dans son écriture, réalité et fiction se mélangent: Jean Le Maigre peut transformer l'univers, présenter une réalité nouvelle, meilleure. Lorsqu'il décrit sa naissance, la présence de la fiction est manifeste (en effet, comment pourrait-il se souvenir de ce moment là autrement?).

Le bébé qu'il évoque est adoré par toute la famille, qui se sent fière d'avoir un autre enfant. Une grande quantité de termes à connotations positives apparaît dans cette scène: « Qu'il est beau, dit ma mère, qu'il est gras et qu'il sent bon ! Qu'elle jolie bouche ! Quel beau front ! » (SVE 63); « Combien on m'avait attendu ! Combien on m'avait désiré ! Comme on avait besoin de moi ! » (SVE 64). Les répétitions soulignent la nécessité de Jean Le Maigre de montrer jusqu'à quel point sa naissance a été importante pour sa famille, et le bonheur qu'elle a provoqué. Le contraste si frappant entre cette scène et l'expérience d'Emmanuel décrite au début de l'œuvre mettent en relief les grandes différences entre la vie rêvée, qui apparaît à certains moments dans l'écriture de Jean Le Maigre, et la réalité.

⁴¹³ Nadeau, Vincent. *Marie-Claire Blais: le noir et le tendre, étude d'Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, suivie d'une bibliographie critique. op. cit., p. 38

Son écriture permet aussi de dénoncer la situation présente. À travers l'ironie, son récit autobiographique met en question la violence de l'univers qui l'entoure. Des situations de profonde douleur sont décrites par ce personnage d'un point de vue humoristique, et soulignent le renversement des valeurs et le chaos qui caractérise ce monde. L'écriture de Jean Le Maigre se révèle même être prophétique. Elle annonce le futur du Septième et d'Héloïse. Le poète devient alors visionnaire, capable de voir au-delà du temps.

L'écriture apparaît comme étant une arme extrêmement puissante qui peut mettre en question les bases de l'oppression de l'être humain. Cette importance accordée à la littérature nous fait réfléchir sur le travail même de Marie-Claire Blais. Dans *Parcours d'un écrivain*, l'auteure affirme:

Je ne sais d'où viennent Jean Le Maigre et sa famille mais pendant que j'écris le roman avec tant de peine, je sais qu'ils existent quelque part. Qu'il me faut parler d'eux pour adoucir la fatalité de leurs destins.⁴¹⁴

L'art d'écrire apparaît comme le meilleur moyen d'assumer et de dénoncer les misères du monde, et comme le seul espoir pour ces personnages opprimés.

L'importance et la menace des écrits de Jean Le Maigre est soulignée par l'attitude des autres personnages : le père veut les détruire ; Grand-Mère Antoinette les conserve comme quelque chose de sacré ; le Frère Théodule parcourt les pages avidement. Il est intéressant d'observer le changement qui s'effectue dans le personnage de Grand-Mère Antoinette lors de sa lecture des manuscrits de Jean Le Maigre. Après la mort de celui-ci, elle lit avec acharnement les œuvres écrites par son petit fils, et malgré les conseils de M. le Curé de « déchirer ces cahiers », qu'elle même considère comme des « blasphèmes », elle s'attache à ces feuilles qui « fortifi[ent] son amour, nourri[sent] son orgueil » (SVE 117-118). Elle n'accepte pas encore la véracité des faits narrés :

[Elle] fermait les yeux avec discrétion et se consolait en pensant que ces créatures -grâce à Dieu - n'étaient que des créatures de l'imagination, et ne pouvaient pas exister vraiment. (SVE 119)

⁴¹⁴ Blais, Marie-Claire. *Parcours d'un écrivain : Notes américaines. op. cit.*, p. 81

Pourtant, une légère prise de conscience semble apparaître chez ce personnage, qui commence alors à vieillir, et pour lequel « la nuit ne lui apportait plus le même repos » (SVE 119). Alors qu'au début du roman, elle ordonne à Emmanuel de se taire afin de lui imposer son propre discours, à la fin de l'œuvre elle cherche à fomentier le raisonnement du bébé, en lui demandant son opinion : « Et toi, Emmanuel, qu'est-ce que tu en penses, hein ? » (SVE 133). Cette question traduit l'acceptation de la grand-mère d'un discours, autre du sien, un discours qui pourrait changer ses opinions traditionnelles ou les nuancer. De nombreuses conversations ont alors lieu entre la grand-mère et cet enfant, qui ne peut pas encore parler : « le bébé et la vieille femme semblaient dialoguer à leur façon » (SVE 117). Ce bébé, loin de se taire, est déjà caractérisé par ses « cris perçants de perroquet » (SVE 117), et les paroles d'Antoinette le « f[ont] crier plus fort et d'une voix plus aiguë » (SVE 126).

La question qui se pose à la fin du roman est si la nouvelle génération, représentée par Emmanuel, continuera la mission commencée par le poète, et parlera avec force, réussissant alors à transformer la société. Les prédictions funèbres de Jean Le Maigre annoncent la mort du bébé. Pourtant, Emmanuel sera peut-être capable, lui aussi, d'écrire, et de faire émerger de cette façon une conscience nouvelle. L'espoir final réside dans ce personnage, Emmanuel, figure biblique de rédemption, susceptible de sauver cette société de son mal. Il faudra attendre que cet enfant grandisse et prenne lui aussi la parole, pour que puisse s'affirmer alors cet espoir annoncé par sa présence à la fin du roman.

Alors que la prise de parole est déjà significative dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, où Jean Le Maigre réussit à écrire à la première personne son autobiographie, celle-ci deviendra beaucoup plus importante dans *Manuscrits de Pauline Archange*, où un personnage féminin accèdera enfin à l'écriture.

Dans *L'Insoumise*, les paroles de la mère se laissent entendre pendant une partie de l'œuvre grâce au procédé du journal intime :

Mon histoire est si simple, si fragile qu'elle ne mérite peut-être pas d'être racontée ; aussi je pense me faire à moi-même ce récit d'une solitude qui ne servirait à personne d'autre.⁴¹⁵

Les paroles que cette mère écrit dans son journal s'ouvrent sous le signe de l'insécurité et de la dévaluation de sa propre écriture, qui reprennent les idées patriarcales. Pourtant, au fur et à mesure que le texte avance, ce même personnage souligne l'importance croissante de ses paroles et jette alors une profonde ironie sur ces propos maintenus au début du roman : « Mon histoire n'était pas aussi simple que je le pensais ». ⁴¹⁶Une certaine prise de conscience de l'importance de cette écriture se laisse entrevoir déjà dans cette œuvre. Or, *Manuscrits de Pauline Archange* constitue le premier roman de Marie-Claire Blais consacré exclusivement au personnage féminin qui raconte sa propre histoire et ses relations avec la réalité qui l'entoure. La trilogie évoque les différentes étapes que doit parcourir Pauline afin d'atteindre cette création littéraire. L'importance de l'écriture, apparaît déjà dans le premier volume, où elle est perçue par la protagoniste comme une nécessité pour survivre.

Tout comme dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel*, le système social imposé autour de la protagoniste privilégie le silence, surtout celui des femmes. Le père d'Huguette Poire ordonne à sa fille de se taire : « Ferme ta grande boîte de bouche » (MPA 20). Les religieuses essayent aussi de maintenir le silence dans leur couvent. À cet endroit, ce n'est pas seulement la parole qui est menacée, mais tout type de réflexion :

[Mère Sainte-Gabrielle d'Égypte] attendra la nuit pour s'emparer de nos journaux intimes, de nos cahiers de poèmes. Pourquoi aurions-nous le droit de rendre fertile notre paysage intérieur, le droit de penser et même de vivre. (MPA 97)

La parole prend une importance décisive pour Jacob et Louisette Denis, qui s'opposent, à travers leurs voix, aux personnages qui les oppriment. Louisette, surtout, utilise dans ses répliques des insultes et un langage direct qui subvertit les

⁴¹⁵ Blais, Marie-Claire. *L'Insoumise*. op. cit., p. 123.

⁴¹⁶ *Ibid.* p. 136.

normes et les manières auxquelles les femmes ont été assujetties. À travers ce personnage, la narratrice fait dialoguer les oppresseurs avec les opprimés. Les répliques de cette fille, qui interprète les paroles des autres dans un sens propre, déconstruit le discours de l'autorité, en faisant surgir une grande ironie. L'utilisation du style direct permet à la narratrice de mettre en évidence les réflexions de cette enfant, mais aussi de masquer sa propre critique derrière les observations d'une petite fille. La narration laisse souvent la place aux dialogues, ou plutôt, aux monologues des autres personnages, à travers lesquels la narratrice dénonce ironiquement certaines valeurs sociales, tout en évitant de prendre une responsabilité directe quant aux paroles émises.

Grâce à l'innocence ou à l'ignorance de Louïsette Denis et de Pauline, encore enfant, la narratrice critique et ridiculise le discours dominant et les institutions du pouvoir :

Par une écriture qui confond souvent le propre et le figuré, une parole en apparence maladroite, qui entretient, par l'ironie, un 'doute raisonnable' sur la réalité des événements, émet ainsi ses réserves par rapport aux discours officiels qu'elle choisit de transcrire. C'est aussi une écriture tantôt parodique, tantôt satirique qui agit comme un miroir grossissant et déformant dans lequel la société référentielle est donnée à lire. Il en résulte une perception et une transcription déraisonnables, dérangeantes même, de la société où l'ironie se joint à la parodie pour donner au texte sa coloration grinçante.⁴¹⁷

Les réflexions naïves de ces enfants permettent de dénoncer les valeurs et les contradictions d'une société où la misère et la violence sont omniprésentes.

Afin de marquer sa différence par rapport à ses parents, et notamment, à sa mère, Pauline se maintient souvent en silence. La souffrance devient un phénomène intérieur, un tabou que le sujet expérimente en solitude. La narratrice met en question l'utilité de ce manque de communication qui cache la douleur réelle de l'être : « Ce long silence deviendrait-il un jour la rédemption des hommes ? » (MPA 42).

À la fin de l'œuvre, Pauline décide de dénoncer toute cette misère à travers l'écriture. Son cheminement vers la création littéraire n'est pourtant pas facile, étant

⁴¹⁷ Couillard, Marie. « Le Politique et l'Écriture de Dé-Raison ». *op. cit.*, p 79

donné le manque de ressources à sa disposition. Dès les premières pages du texte, la lecture apparaît comme un élément primordial. La grande différence qui distingue Pauline de Séraphine est sa capacité de lecture. Ainsi, elle affirme : « je sais lire, toi tu ne sais rien » (MPA 11). L'opposition qui est ici établie entre le verbe « lire » et l'adverbe « rien » souligne l'importance que la protagoniste accorde à cette possibilité de lecture comme seul moyen de connaître le monde et d'acquérir un savoir.

Pauline sent la nécessité de s'exprimer, de raconter sa souffrance et celle des autres personnages. Elle commence à créer des histoires dans son imagination, mais ne réussit pas à trouver les mots pour les rédiger, étant donné le peu de lectures qu'elle a réalisées :

[...] je rassemblais peu à peu les *fragments de ma vie*, mon imagination écrivait de *fougueux récits* pendant que mon corps feignait de dormir [...] *Jacob revivait*, minuscule image d'une misère que je n'aimais pas revoir. Et ma mère qui avait toujours eu si peu d'existence pour elle-même, ne vivant toujours que pour les autres, *sortait de l'ombre comme un portrait inachevé et l'absence de ses traits effrayés semblait dire : 'Achève cette brève image de moi.'* Mais Jacob ni ma mère n'éveillaient mon amour de la création. J'avais *lu trop peu de livres* et personne ne songeait à en acheter pour moi. (MPA 91)⁴¹⁸

L'écriture apparaît comme un moyen de révolte, qui offre à l'auteure la possibilité de dénoncer les maux du monde, mais aussi de réécrire la réalité. Pauline, à travers sa création, devient la voix de ces personnages anéantis, minés par les valeurs sociales. La phrase si frappante que prononce la mère dans l'imagination de Pauline, soulignée par le style direct, montre comment l'écriture peut modifier l'image et la conception de la femme, la faisant sortir de « l'ombre » pour la faire apparaître au premier plan. D'ailleurs, dans *Manuscrits de Pauline Archange*, la mère est l'un des personnages qui apparaissent le plus, et dont les paroles sont transmises au style direct. Le père, au contraire, apparaît à l'arrière-plan. Si Pauline manifestait une volonté de se distinguer de la mère, à travers l'écriture et l'empathie dont celle-ci témoigne, un nouveau lien mère-fille semble se tisser.

⁴¹⁸ C'est nous qui soulignons.

À travers ce récit, la narratrice change la position de la femme. Son rôle même d'écrivain suppose une transformation profonde de la conception de l'être féminin, qui passe de la passivité et la soumission traditionnelles, à une position de dénonciation et de prise de parole. Lori Saint Martin explique cette arrivée des jeunes filles à la littérature en l'associant à la relation qu'elles maintiennent avec leurs mères :

Loin de se confiner à l'anecdote, le rapport mère-fille est souvent à la base de la venue de la protagoniste à l'écriture : c'est pour la mère ou contre elle, pour lui échapper ou encore pour la retrouver ou la venger, que la fille écrit.⁴¹⁹

L'écriture de Pauline est doublement subversive : elle défie et réinvente la société, comme celle de Jean Le Maigre, mais, produite par une femme, elle s'oppose également à la conception traditionnelle du monde féminin. À travers son écriture, elle se libère de ce stéréotype, et des structures patriarcales qui l'oppriment :

La position d'Electre (la femme-objet complice du Père) n'est pas une option pour la femme qui écrit [...] Ecrire, pour elle, dans un premier temps du moins, c'est sortir du silence, rompre avec Electre...et faire éclater le triangle patriarcal.⁴²⁰

Dans ce premier volume de la trilogie, Pauline commence à sentir le besoin d'écrire mais se voit impuissante face à ses carences de vocabulaire. L'instruction que lui offre l'école ne sert pas à ses propos, étant caractérisée par les valeurs du passé. Mlle Léonard lui donne quelques livres dont les titres reflètent la situation d'oppression dans laquelle se trouve Pauline, captive au pensionnat :

Parfois elle me donne un livre que je caresse longuement ; bien que je n'aime pas trop le titre résigné (*Les Aventures d'une prisonnière* ou *Histoire d'un captif sous la terre...*) il me semble que mes doigts effleurent la liberté au bout de chaque ligne... (MPA 95)

⁴¹⁹ Saint-Martin, Lori. *Le Nom de la Mère : Mères, Filles et Écriture dans la Littérature Québécoise au Féminin*. op. cit., p. 16

⁴²⁰ Smart, Patricia. *Ecrire dans la Maison du Père : l'Émergence du Féminin dans la Tradition Littéraire du Québec*. op. cit., p. 34

Ces livres sont pourtant confisqués par les religieuses, qui interdisent ce type de lectures et les remplacent par des œuvres religieuses. Pauline commence, cependant, à rédiger ses propres textes : des « journaux intimes » et des « cahiers de poèmes » (MPA 97). Son cheminement vers la création littéraire sera davantage développé dans les romans suivants de Marie-Claire Blais : *Vivre !Vivre !* et *Les Apparences*. Ce premier ouvrage de la trilogie, reflète surtout la prise de conscience de Pauline de l'importance de l'écriture. Elle devient pour elle, non seulement une arme de dénonciation, mais aussi une manière de satisfaire une nécessité intérieure extrêmement forte : exprimer l'angoisse qu'elle ressent, sa sensation de culpabilité et la perte de ses amis. Il ne s'agit pas d'une confession, ni d'une quête de pardon. Elle veut exposer sa situation et combattre de cette manière sa solitude et sa douleur. L'écriture se fait alors libération, et assure la survie de la protagoniste, et même sa « résurrection » :

[...] ma famille était trop fertile en malheurs, pensais-je, et si un jour je devais y survivre, ce serait peut-être simplement pour descendre dans cette cave de boue et de feuilles séchées, pour regarder une dernière fois ces vivants et ces morts dégénérés d'où il fallait tirer, plus que la naissance, plus que la vie, ma résurrection. (MPA 107)

Cette descente aux enfers se transforme en la mission du poète, qui observe son entourage et en dénonce les maux dans ses rédactions. En écrivant les misères qui pèsent sur l'être humain, la narratrice, comme le poète Jean Le Maigre, devient immortelle et expérimente une renaissance, une liberté nouvelle. La narratrice devient l'artiste qui élève la voix pour démasquer l'hypocrisie sociale, la tyrannie qui pèse sur les opprimés. Cependant, l'écriture devient surtout pour Pauline une question d'existence :

Si on m'avait fait naître dans une autre vie, peut-être aurais-je pu éprouver un peu de pitié en me penchant vers une personne comme moi, pour raconter son histoire, mais née dans le récit même que je voulais écrire, j'aspirais seulement à en sortir. Ce qui me désolait le plus, c'était de penser qu'il était si long, si dur pour moi de vivre, et que dans un livre, cela ne prendrait que quelques pages, et

que sans ces quelques pages, je risquais de n'avoir existé pour personne. (MPA 121)⁴²¹

Sa vie et sa douleur ne trouvent un sens qu'en étant racontées. La force libératrice de l'écriture explique l'importance qui est donnée à celle-ci dans le titre du roman. En effet, dans « *Manuscrits de Pauline Archange* », ce qui est souligné n'est pas le caractère autobiographique de l'œuvre, mais sa qualité de « manuscrit ». L'emphase est mise sur l'acte d'écrire, et sur le produit artistique obtenu.

Le nom même de Pauline Archange met en relief le rôle de ce personnage : le terme « ange », provient du grec « *aggelos* », qui veut dire « messenger ». La symbolique de son nom fait de Pauline la messagère par excellence qui dénoncera les maux du monde, et qui ouvrira les yeux aux êtres humains. Contrairement à Isabelle-Marie ou à Jean Le Maigre, Pauline Archange ne meurt pas. Elle est une survivante, dont la révolte annonce une lueur d'espoir pour cet univers angoissant.

⁴²¹ A propos de cette dernière phrase, Marie-Claire Blais, dans une entrevue, affirmait « C'est surtout très personnel d'avoir écrit ça, c'est le témoignage de ma vie, l'écriture, c'est comme ça que je la ressens [...] [l'écrivain] contient beaucoup de vies en lui, dans son témoignage. Puis il parle pour les autres, il est le visionnaire des autres, le visionnaire de son temps, témoin de son temps ». Propos recueillis par Gilles Marcotte, dans « Marie-Claire Blais: 'Je veux aller le plus loin possible' ». *op. cit.*, p. 191

8.2. L'écrivain porte-parole de la Joualonie

Un Joualonnais sa Joualonie et *Une Liaison Parisienne* nous présentent les milieux littéraires de deux sociétés différentes. Les héros fréquentent ces entourages, dans leur parcours vers l'écriture. Ti-Pit découvre ce milieu à travers Papillon et Corneille. Mathieu Lelièvre est introduit dans les cercles littéraires parisiens grâce à Mme d'Argenti. Toutefois, les deux protagonistes sont déçus par cette expérience.

Dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, face à l'intolérance généralisée, la figure du poète se révèle inefficace, incapable de faire entendre sa voix et d'unir cette société hétérogène. Comme l'a également remarqué Roseline Tremblay, l'écrivain, Papillon, se voit confronté, le long du roman, à plusieurs discours : celui de son éditeur, Corneille, qui incarne la France classique et l'Universalité ; celui de Papineau, un marxiste qui l'accuse d'être un petit-bourgeois ; celui de sa femme, qui lui reproche d'incarner les valeurs du patriarcat ; celui des ouvriers, qui le rejettent en critiquant son appartenance à une autre classe sociale.⁴²² Voulant être le porte-parole de cette société, il se voit exclu des différents groupes qui la composent.

L'aspect ridicule de ce personnage qui essaye de parler au nom du peuple est mis en valeur lorsque lui-même s'écrie « vive Papillon », alors que le reste des personnages ne perçoivent que son caractère grotesque (JJ 153). Le comportement, et même les habits de cet écrivain soulignent cet aspect tout en jetant un grand humour sur ce personnage : il avait « la cravate en effervescence comme quelqu'un qui s'applaudit tout seul tellement il se trouve épatant » (JJ 152). Son prénom, Éloi, fait référence, comme le signale Roseline Tremblay, à Saint Éloi, qui fut évêque de Noyon-Tournai et créateur du mausolée de Saint Denis :

C'est l'idée de fondation qui est évoquée ici à travers une figure qui contribua à étendre le Christianisme dans le nord de la France. L'écrivain est présenté comme un élu sacré appelé à de grandes réalisations. Papillon veut se convertir à la nouvelle religion du « joualon » auprès de Ti-Pit [...] Le nom d'Éloi nous

⁴²² Tremblay, Roseline. « Chronotope et Sociogramme de la vocation: l'écrivain porte-parole dans *Un Joualonnais, sa Joualonie* de Marie-Claire Blais », *Etudes Littéraires*, Vol. 31, N° 3, été 1999, p. 142.

ramène aussi, à travers le souvenir du *Roi Dagobert*, à une sémantique de la désacralisation du pouvoir, donc au parodique et au carnavalesque.⁴²³

Pourtant, ce poète présente aussi un aspect tragique : il est divisé entre son désir d'écrire des textes lyriques et sa responsabilité envers le peuple qui le pousse à être un écrivain engagé. Ses aspirations nationalistes et la vocation de porte-parole qu'il se sent obligé de choisir, apparaissent comme une entrave pour sa liberté en tant qu'écrivain. Malgré cela, l'engagement de Papillon ne résulte pas convaincant : son utilisation du *joual*, laisse entrevoir ses aspirations économiques, étant donné qu'elle coïncide avec la demande française de textes écrits dans cette langue populaire.

En effet, la tentative de Papillon de se rapprocher du peuple passe par sa volonté d'apprendre le *joual*, ou « Joualon », langue parlée par le monde ouvrier.⁴²⁴ L'image de la dépossession du peuple et de toute la société est symbolisée à travers ce parler populaire, méprisé, qui devient à la fois le reflet de l'aliénation individuelle et collective, et l'arme utilisée par Papillon pour libérer la Joualonie face aux dominateurs. L'importance qu'il confère à ce parler québécois, montréalais, évoque la réalité sociale du Québec des années soixante, marquée par la 'querelle du Joual', et par l'importance de la question linguistique qui avait envahi les discours politiques. Papillon, qui se veut le porte-parole du peuple, souhaite opposer ce parler montréalais au français standard et à l'anglais dominant.

Pourtant, selon ce texte, en France, le « Joualon » est considéré comme un élément rare et exotique, réclamé par les éditeurs, car ceux-ci y voient une possibilité de succès économique (comme l'affirme « le Petit-Paris Littéraire-Esprit Cultivons-le-Québec-il-finira-bien-par-nous-rapporter »; JJ 99). Ceci est complètement ridiculisé dans le texte :

L'écrivain précoce, Jojo Cafard [...] a été applaudi dans toute la France parce qu'il fait du « joual pur » disent les critiques là-bas, et sais-tu pourquoi il est si fort dans son joualon cet adolescent de basse-cour ? C'est parce que plutôt que de dire Merde comme on dit à Paris, il dit « Maudite Marde » qui résonne plus

⁴²³ Tremblay, Roseline. *L'Écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois : 1960-1995*. Montréal, Éditions Hurtubise, 2004, p. 254.

⁴²⁴ L'attitude de ce personnage est très justement qualifiée par Irene Oore de « Snobisme inversé ». Oore, Irene. « La Quête de l'Identité et l'Inachevé du Devenir, dans *Un Joualonnais sa Joualonie* de Marie-Claire Blais ». *op. cit.*, p. 83-91.

largement, selon les joualogues exilés à Paris et ceux qui se prétendent joualogues et qui sont Parisiens eux-mêmes. (JJ 100)

Le « Joualon », que Papillon revendique, est perçu à l'étranger comme un stéréotype de plus, qui permet à certains de s'enrichir. Papillon est d'ailleurs défini dans ce pays européen comme un « poète de langue française en péril » (JJ 98). Ironiquement, l'importance de ce parler québécois, qui était au sein des débats des années soixante-dix, est l'une des causes de la réaction hostile avec laquelle fut reçu ce roman de Marie-Claire Blais : selon les critiques québécois, il ne présentait pas la réalité du *joual*, mais un langage inventé.

Si l'exotisme pour les Français se situe au Québec, les étudiants québécois quant à eux admirent la France. Ils n'accordent une valeur aux livres québécois que si la critique française les a préalablement défendus :

[...] nous savons que Paris, le monde de l'édition vers lequel nous, étudiants, levons toujours le regard pour savoir si l'un des nôtres vaut la peine d'être lu
[...] Comme saint Thomas, nous aimons toucher Paris pour aimer l'écrivain de chez nous, autrement nous le méprisons. (JJ 158)

Malgré cela, pour Papillon, le *joual* est un élément de cohésion, susceptible d'unir et de représenter toute la Joualonie. La stratégie identitaire de cet écrivain nationaliste cherche à valoriser, et même à sur-valoriser, tout ce qui distingue la culture québécoise des autres cultures. C'est ainsi qu'il dit à Ti-Pit : « tu n'es pas n'importe qui, un Canadien français, c'est pas n'importe qui! » (JJ 10).

Cependant, les origines sociales bourgeoises de Papillon contrastent avec la réalité du peuple qu'il veut représenter. D'ailleurs, sa manière de parler le Joualon n'apparaît pas convaincante :

On a donc discuté, papoté, et c'papillon-là, on aurait dit un gars d'ma classe, un bum qui s'habille en dimanche mais c'était pas pour vrai, c'est juste qu'y essayait de s'mettre au niveau d'mes semelles, et les Tabernacles, les Ciboires, les Câlices, lui coulaient des lèvres comme des dizaines de rosaire et moé je pensais : 'Sacrament, y sacre trop, ce gars-là! (JJ 10)

Papillon essaye d'imiter les caractéristiques du *joual*, un parler populaire marqué par l'usage de jurons, d'obscénités, et notamment d'un lexique scatologique et blasphématoire. Or, le « Joualon » de cet écrivain sent le faux, étant donné l'excès de jurons d'origine religieuse qu'il utilise. Sa tentative d'imiter le peuple est ridiculisée par Ti-Pit, qui affirme : « y essayait de se mettre au niveau de mes semelles » (JJ 10).

Cet écrivain se trouve complètement aliéné vis-à-vis du peuple dont il affirme être le porte-parole. Son discours devient ridicule face à la fracture intérieure si importante qui caractérise cette société. Corneille, son éditeur lui demande « Quand donc te tairas-tu, Papillon? » (JJ 164). Un ouvrier critique aussi l'engagement de Papillon en dénonçant ses origines sociales :

Dis-donc, toé, qu'est-ce que tu fais là? Tu connais rien de rien à nos misères, espèce de professeur payé à la grosse piastre, tu sais pas de quoi tu parles [...] chus pas ton ami, OK? Nous autres, ce qu'on veut, ça te regarde pas. (JJ 255)

Même Ti-Pit finit par lui dire : « Quand donc que tu vas fermer ta gueule, Papillon? » (JJ 91). La recherche particulière de la part de Papillon d'une identité collective est donc vouée à l'échec. En ce sens, il est intéressant d'observer la relation qui s'établit dès le début de l'œuvre entre cet écrivain et Ti-Pit. Papillon est perçu par lui comme appartenant au monde du pouvoir car « y pouvait tout aussi ben ressembler à un bonhomme dans les business » (JJ 9). Dès leur première rencontre, le sentiment de supériorité de Papillon se fait évident, et contraste avec les insécurités exprimées fréquemment par Ti-Pit:

Je m'appelle Papillon, Eloi Papillon, souviens-toi de ce nom-là...Papillon, c'est murmurant et chantant, on dirait le vent d'automne, Papillon, souviens-toi. Et toi, comment t'appelles-tu? / J'm'appelle Tit-Pit. (JJ 10)

Face à l'importance qu'accorde Papillon à son propre nom et à sa personne, Ti-Pit a le sentiment de n'être 'qu'un Lerien' (JJ 10). Alors que Ti-Pit vouvoie Papillon, celui-ci le tutoie dès le début de leur rencontre, et utilise de nombreux impératifs le long de son discours. Ti-Pit est donc dans une position d'infériorité par rapport au poète. Papillon cherche à se rapprocher du peuple afin d'en devenir le porte-parole,

mais la relation de domination entre celui-ci et le monde ouvrier se maintient. Il est intéressant de remarquer qu'au fur et à mesure que le texte avance cette relation de pouvoir semble s'inverser, de manière parodique. Ti-Pit commence à utiliser des impératifs adressés au poète, qui accentuent la caractérisation ridicule de ce dernier :

- Cesse de brailer, que je lui dis, on va le trouver ton ber, y faut que tu pioches Papillon! [...] Mon maudit diligent, que je lui dis, tu vas creuser ton trou comme tout l'monde ou je t'éborgne! (JJ 90)

Le terme « Lerien » est d'ailleurs en contradiction avec le nom réel du personnage, Abraham Lemieux, qui suggère dès le début du texte la valeur de celui-ci :

C'est vrai quand on y pense que Lemieux sonne plus haut que Lepire même si Lemieux a été malchanceux toute sa vie et pour dire toute la vérité, même si Lemieux a toujours su qu'y était qu'un Lerien. (JJ 10)

Cette double nomination, par un sobriquet et par un nom réel, met en relief la dualité du protagoniste, qui se désigne lui-même comme Ti-Pit mais qui voudrait arriver à être Abraham Lemieux. Cette dualité souligne également la distance qui sépare le narrateur (un possible Abraham) du personnage Ti-Pit. Ainsi, alors que Ti-Pit est méprisé par les autres (et se méprise lui-même), le narrateur du récit jette un regard satirique sur ceux qui pensent être supérieurs à lui, en suggérant de cette manière la supériorité réelle du personnage.

Cependant, le protagoniste lui-même présente un caractère double : tout au long du texte il réitère son manque d'instruction et son insécurité, mais il évoque également sa lucidité profonde :

Y pensaient, ces deux futés-là que j'étais moins futé qu'eux autres et que j'allais leur conter ma fable mais non j'disais rien, j'étais ben coi à les morfondre à mort. (JJ 22)

Alors que le narrateur présente à travers son récit la valeur réelle du personnage, c'est dans le silence que Ti-Pit forge sa supériorité. Il refuse de raconter son histoire

à Papillon, en affirmant : « j'suis pas un intéressant » (JJ 13). Pourtant, il finit par écrire ce roman, et par raconter son expérience. Ce changement d'attitude met en relief l'indignation de Ti-Pit face à tout type d'injustice. Il suggère également une certaine évolution de ce personnage, qui n'accepte plus d'être dans une position d'infériorité. Ti-Pit, par son double rôle en tant que narrateur et personnage principal d'*Un Joualonnais sa Joualonie*, est caractérisé dès le début du texte, et malgré ses insécurités, par une supériorité et une lucidité profondes.

Par contre, Papillon n'arrive pas à comprendre la réalité sociale dans laquelle vit le monde ouvrier: il critique Ti-Pit pour son matérialisme, sans se rendre compte de l'impossibilité de l'ouvrier d'avoir des biens. Pareillement, comme le souligne le narrateur, Papillon admire la neige, en prenant tout « du côté rose, y voyait pas que le fret tue, ça vous racornit comme des p'tits vieux » (JJ 14). Il perçoit cet élément naturel uniquement en tant qu'élément poétique et esthétique. Face à la souffrance humaine, Papillon ne considère que la dimension intellectuelle, et base son discours uniquement sur sa passion envers le « Joualon ». Cette attitude du poète souligne, dès le début de l'œuvre, l'échec de sa quête, car il est incapable de saisir les préoccupations réelles du peuple. Les « images », les « sons » et les « mots » qu'il invente ne parlent pas au travailleur: « Ça me dit rien », lui dit Ti-Pit (JJ 14). Il ne comprend pas non plus le monde féminin: « je la comprend de moins en moins ma pauvre mamour » (JJ 204).

Face à l'œuvre engagée de Papillon apparaît celle de l'avocat de Québec qui ne vise que le succès économique. L'Histoire de Y, une jeune fille abusée par un religieux, devient un succès et se vend dans toutes les gares. Le roman de Y, écrit en huit jours, et caractérisé par sa violence, est pourtant très valorisé par la critique, dont les interprétations s'opposent clairement aux intentions de l'avocat de Québec lors de la rédaction du livre :

« Nous devons reconnaître que dans ce livre délicatement écrit, c'est le plan de l'âme qui domine le plan plus bas de la chair [...] l'auteur, lui, ne tombe jamais dans le piège de la vulgarité, au contraire il a recours à une terminologie profondément religieuse et le martyr d'Y luttant contre les étreintes de son bourreau évoque la torture de chacun de nous sur la croix du désir ». (JJ 203)

L'intention critique de l'auteur envers la religion est donc substituée par une interprétation qui est davantage en accord avec la norme sociale dominante, et qui considère même cette histoire de viol comme un « audacieux conte de fées pour tous ! » (JJ 203). La satire qui est réalisée ici envers la critique du moment est évidente.

Le rôle de l'écrivain comme personnage engagé ou comme homme d'affaires apparaît à travers l'opposition entre Papillon et l'avocat de Québec. La différente conception qu'ils ont de la figure de l'écrivain est mise en valeur dans leurs dialogues :

- Alors, si ton viol devient une fable, dit Papillon, si ton curé lubrique ressemble soudain à un honnête homme [...] à quoi bon nous avoir conviés à ta petite féerie sexuelle, dis-moi ? C'est du sperme répandu en vain dans les pages, ça, permets-moi de te le dire !

- Mais la vie n'est que ça, dit l'avocat de Québec ! (JJ 203)

Pourtant, l'œuvre de l'avocat de Québec, comme celle de Papillon, ne dit rien à Ti-Pit, pour qui les institutions religieuses ont été extrêmement importantes. Les conversations entre les deux intellectuels sont ridiculisées par le narrateur :

C'est pas croyable, hein, que des gars bourrés d'instruction comme eux autres, des cervelles palpitantes qu'on pourrait clouer au mur avec leurs certificats d'université et tout ça, ouais, s'amuse comme des diabolins, des écoliers, mais on n'y peut rien, l'monde est plein de jacasseurs et de diseurs de rien. (JJ 45)

Les écrivains qui apparaissent dans ce livre se transforment donc en « jacasseurs » et en « diseurs de rien ». Face à Papillon, qui devient un personnage ridicule, et face à l'avocat de Québec, qui ne cherche que le succès matériel, apparaît la figure de Ti-Pit, le narrateur du roman. Curieusement, ce n'est pas le poète qui raconte cette histoire, mais le travailleur, qui se soucie peu de la question de l'identité nationale, et se préoccupe surtout des injustices sociales. Ti-Pit, qui cherche à apprendre à lire et à parler le français standard, n'hésite pas à raconter son histoire dans sa langue, le « Joualon », sans cependant la considérer comme une arme de revendication identitaire.

Il sait écrire son nom et il a même un dictionnaire à la pension. Son attitude humanitaire, et notamment les mots, deviennent les armes avec lesquelles ce protagoniste forge sa personnalité :

[...] j'ai pas une graine d'instruction mais j'attrape les mots comme une maladie, j'me fais des fois une jasette pas mal savante mais ça c'est mon secret à moé, y paraît que les mots ça fait vivre quand on a personne. (JJ 9)

L'écriture devient pour lui une source de liberté, une délivrance face à l'oppression qui l'entoure. Elle apparaît comme le meilleur moyen d'affronter les misères du monde. Alors que pour Papillon le témoignage de la vie de Ti-Pit est significatif idéologiquement, en tant que représentant d'un habitant de la Joulonie, pour Ti-Pit raconter sa vie est important parce qu'elle témoigne des conditions de vie d'une société et de ses habitants. Le fait de raconter son histoire lui permet de dénoncer le manque de valeurs réellement humaines qui caractérise cette société, et de faire apparaître dans son texte tous ces êtres aliénés, qui sont fréquemment oubliés dans la vie réelle.

Pourtant, Ti-Pit ne se déclare être écrivain en aucun moment dans le texte. C'est seulement à travers la première personne de la narration que nous pouvons interpréter qu'il est l'auteur fictif de ce roman. Contrairement à lui, Mathieu Lelièvre, dans *Une Liaison Parisienne*, affirme être un écrivain dès le début de l'œuvre (il est intéressant de constater que ce texte-ci est, paradoxalement, écrit à la troisième personne). Bien qu'il s'agisse dans ce roman d'un narrateur omniscient, nous pouvons imaginer qu'il pourrait avoir été écrit par Mathieu lui-même, comme le remarque également Réjean Beaudoin :

'Quel est le statut énonciatif du vaste réseau formé par les mots et les phrases placés sous le signe de la citation? Peut-on les considérer comme autant d'extraits d'un manuscrit de Lelièvre, écrit troué et raturé, dont le récit d'*Une liaison* serait la version éditée par le héros, une fois complété son apprentissage moral et littéraire? Qui est ce narrateur-éditeur, si ce n'est Mathieu lui-même? Sa position extradiégétique est un écran bien mince, derrière lequel les derniers

mots du texte invitent clairement à deviner la main du boursier : 'Mme d'Argenti
[...] était morte, il ne pourrait la faire survivre que par la littérature...'⁴²⁵

⁴²⁵ Beaudoin, Réjean. « La France Critique de Mathieu Lelièvre ». *op. cit.*, p. 134

8.3. Écrivain et héros romanesque

Ti-Pit est à la fois le narrateur et le personnage principal d'*Un Joualonnais sa Joualonie*. S'il peut être considéré comme un anti-héros à cause de son incapacité de changer la société qui l'entoure, sa supériorité morale et sa quête identitaire le transforment en héros réel de ses propres écrits. Sa qualité en tant que protagoniste romanesque est même évoquée au sein de l'histoire par Papillon, qui veut connaître Ti-Pit uniquement parce que celui-ci lui semble être un excellent sujet littéraire, qu'il pourrait évoquer dans son prochain livre. Ainsi, Ti-Pit/Abraham Lemieux est non seulement narrateur et protagoniste du roman, mais aussi un héros romanesque envisagé par Papillon, qui écrit une œuvre sur la Joualonie. Or, si au sein de ce roman c'est surtout Papillon qui considère Ti-Pit en tant que sujet littéraire, dans *Une Liaison Parisienne*, c'est Mathieu Lelièvre qui se compare lui-même aux protagonistes des romans qu'il admire.

Le long du texte, Mathieu se considère non seulement comme un observateur de la vie parisienne, mais aussi, et surtout, comme un héros romanesque. L'apparition de Mme d'Argenti dans sa vie, offre à ce personnage l'illusion d'être en train de vivre une histoire similaire à celle des protagonistes des livres : « cette voix cristalline, un peu lointaine pourtant et légèrement impérieuse, avait transformé Mathieu Lelièvre, voyageur épuisé, en héros de roman » (LP 12).

Comme Rastignac, il n'hésite pas à gaspiller tout son argent afin de se rapprocher de cette famille, qui incarne pour lui le monde parisien. Son amour envers Yvonne d'Argenti le conduit à acheter de nombreux cadeaux, et à dépenser toute sa bourse. Ainsi, comme le héros balzacien, qui se voit obligé à demander de l'argent à sa mère et à ses sœurs, Mathieu Lelièvre se voit contraint d'écrire à son ami Pierre-Henri Lajeunesse afin que celui-ci lui vienne en aide. La déception amoureuse qu'il connaît auprès d'Yvonne transforme Mathieu en « un héros tragique, soudain, comme on en trouve dans toutes les histoires d'amour » (LP 71).

Pourtant, dans ce roman, chaque personnage semble vivre sa propre histoire, son propre livre. Ashmed et Antoine « n'étaient-ils pas les personnages d'une autre roman, d'un autre drame dont ils ne connaissaient pas encore le dénouement? » (LP

127). L'association lyrique entre les protagonistes et des héros romanesques justifie parfois, aux yeux de Mathieu, les contradictions d'une société qui prend différentes formes et attitudes selon ses intérêts. Fiction et réalité se mélangent d'autant plus que Mathieu et Yvonne sont des écrivains, des créateurs :

Mathieu Lelièvre, comme l'avait fait avant lui Antoine d'Argenti, s'habituaux multiples métamorphoses de Mme d'Argenti. C'était sans doute encore par zèle romanesque, car, se disait Mathieu, qui peut empêcher un écrivain d'inventer même sa vie, de prolonger le roman là où il s'arrête [...] Mathieu [...] vivait tout ses romans à la fois et ne savait plus lequel se rapprochait de la vérité. (LP 65)

Yvonne d'Argenti est capable d'« emprunt[er] à l'œuvre de Racine le ton d'une religieuse ferveur » (LP 75), de ressembler « à Agrippine, mais quelques instants plus tard, elle trahissait déjà son héroïne par une autre » (LP 141). « Où était le réalisme, où commençait la fabulation dans les livres comme dans la vie quotidienne de Mme d'Argenti ? », se demande Mathieu (LP 79).

L'attitude dramatique et passionnée qu'il adopte à la page soixante-douze, en comprenant le manque d'amour que ressent Yvonne envers lui, se modifie au fur et à mesure que le roman avance :

[...] pour celui qui sortait de son rêve, qui se trouvait si tôt et déjà à *la fin d'un roman* qu'il avait imaginé plus long que la vie, manger, vivre, cela avait-il encore un sens ? (LP 72)⁴²⁶

Cette « fin d'un roman », dont il parle, ne constitue pas la fin de l'histoire qui nous est présentée dans ce texte. Au contraire, elle se situe-même quelques pages précédant le milieu de cette œuvre. La fin de son idéalisation du monde parisien, et notamment de sa relation amoureuse, forgent ce personnage de l'expérience nécessaire pour continuer son parcours en France, et pour commencer, enfin, à rédiger son livre. Le héros romantique et même tragique qu'il croit incarner vers le début de l'œuvre, laisse place, lorsque sa déception amoureuse commence, à un personnage qui s'ennuie de cette liaison, puis qui arrive à une lucidité perçante.

⁴²⁶ C'est nous qui soulignons.

Celle-ci transformera Mathieu Lelièvre, héros de roman, en écrivain. Ce voyage suppose pour ce personnage un apprentissage qui constitue son histoire réelle, son propre roman :

Ainsi c'était déjà la fin du voyage, un voyage intérieur aussi périlleux que le bouleversant de découvertes inattendues. [...] Mathieu s'envola cette nuit-là vers son pays en songeant qu'il avait vécu « une histoire comme dans un livre », il avait maintenant refermé le livre troublant ; Mme d'Argenti, en ce sens, était morte, il ne pourrait la faire survivre que par la littérature, et encore on lui dirait « que les romans ne sont pas comme la vie... » (LP 186)

Au début de l'œuvre, Mathieu Lelièvre arrive à la capitale française en tant qu'« auteur d'un premier roman dont on annonçait la publication prochaine à Paris, boursier du Conseil des Arts, donc déjà riche en imagination » (LP 9). Il explique à son ami, Pierre-Henri Lajeunesse, les objectifs qu'il veut atteindre lors de son séjour :

[...] il était « avant tout un écrivain, donc un observateur » et ce rôle, si théorique qu'il fût, exigeait de lui une attention de chaque instant, « la rigueur de l'analyse et l'abandon de celui qui aime l'expérience » [...] malgré son ignorance il avait l'impression « d'être *un sage au milieu des fous* » et que sa vigilance rationnelle le sauverait toujours de tout péril. (LP 13)⁴²⁷

Il s'agit donc pour lui de combiner le savoir et l'expérience, afin de réaliser une analyse détaillée de tout ce qu'il voit, des endroits, des caractères, des âmes. L'image du sage est doublement ironique : la sûreté qu'a Mathieu de lui-même contraste avec sa naïveté réelle. Pourtant, il est vrai, qu'au milieu de cette élite parisienne aux habitudes vulgaires et grossières, ce personnage apparaîtra aux yeux du lecteur comme le seul personnage ayant une certaine dignité.

Malgré le rôle qu'il s'est imposé, Mathieu Lelièvre se voit vite déchiré par les contradictions de cette société. En entendant les propos aberrants des d'Argenti et d'Étienne, il ne peut rester indifférent : il « découvre qu'il n'était pas si facile de conserver toujours l'imperturbable détachement de 'l'observateur' » (LP 59).

⁴²⁷ C'est nous qui soulignons.

Comme le souligne Roseline Tremblay, le premier chapitre de ce roman est caractérisé par six étapes qui marquent l'évolution de ce jeune écrivain. Tout d'abord, le texte nous présente le contexte parisien dans lequel plonge Mathieu, un contexte social et littéraire qui est incarné dans la figure d'Yvonne d'Argenti. Ensuite, vient l'union charnelle avec cette femme, qui promet à Mathieu de le faire entrer dans les cercles littéraires parisiens. Une fois entré dans ces milieux, le jeune homme expose sa conception de la supériorité de l'écrivain, mais il se voit incapable d'écrire, « préférant savourer les moments qu'il passe à Paris, car « écrire, par moments, n'était-ce pas cesser de vivre, ralentir dans une chambre sombre le pouls de l'existence ensoleillée du dehors ? » (LP 54). Son premier roman est enfin publié, et reçoit des critiques féroces. Le personnage, déçu par sa relation amoureuse, s'éloigne d'Yvonne d'Argenti : il retourne dans sa propre chambre et perçoit avec nostalgie ses livres et son métier d'écrivain qu'il avait momentanément abandonnés pour cette femme. La dernière étape de ce premier chapitre est constituée par l'antipathie avec laquelle il perçoit Yvonne, et par une revalorisation de l'écriture, qui est notamment développée dans le deuxième chapitre du roman.⁴²⁸

Contrairement à Papillon, dans *Un Joualonnais sa Joualonie*, Mathieu Lelièvre ne cherche pas à être le porte-parole de son peuple. Au contraire, il s'en éloigne, en vouant une passion exclusive à la littérature française. Il perçoit même la critique française comme étant supérieure, et la seule capable de reconnaître la valeur d'une œuvre littéraire :

Il est vrai que ses poèmes avaient été détruits par la critique mais son premier roman ne le serait pas : publié en France, dans le pays de l'intelligence, pensait-il, Mathieu Lelièvre serait enfin apprécié et le matérialiste Pierre-Henri en serait jaloux. (LP 22)

Pourtant, cette critique qu'il vénérât châtie son livre en l'accusant de ne pas avoir assez de caractéristiques québécoises. Dénuée d'exotisme, son œuvre n'est perçue avec aucun intérêt par les parisiens :

⁴²⁸ Tremblay, Roseline. *L'écrivain imaginaire: Essai sur le roman québécois 1960-1995. op. cit.*, p. 162-163.

Mathieu eut donc le temps de se pencher sur les premières critiques qui accueilleraient ainsi son livre : 'Si un prix existait pour les mauvais livres, ce jeune Mathieu Lelièvre pourrait l'obtenir », on disait aussi que l'ouvrage de l'auteur était dépourvu « de qualités québécoises », et enfin, qui était cet imitateur de Rousseau qui écrivait ses Mémoires au seuil de la vie ? Non. Mathieu Lelièvre n'était pas « un écrivain du froid » mais « un écrivain complice de la tiédeur des mondanités parisiennes » et des auteurs comme lui, Paris en avait trop! (LP 67)

Les critiques de son pays renient également cet écrivain, qui se voit alors exilé, vivant dans un entre-deux et rejeté par les deux pays. Si les français le considèrent comme un « faux Candide québécois », une « âme proustienne en visite à Paris » (LP 151), les critiques québécois affirment : « Mathieu Lelièvre n'est pas des nôtres, c'est un écrivain français ... » (LP 68).

Mathieu se démarque de toute fonction idéologique ou politique de la littérature, et des ambitions révolutionnaires et nationalistes de ses compatriotes. Alors que Papillon était tiraillé entre son rôle de porte-parole de la nation, et son désir d'écrire des poèmes qui auraient uniquement une fonction lyrique, Mathieu Lelièvre n'hésite pas à écrire des Mémoires qu'il date du premier jour de sa vie. Pourtant, le manque de succès de son livre et la voracité matérielle d'Yvonne d'Argenti le conduisent à un état de misère.

Mme d'Argenti est une écrivaine reconnue à Paris, malgré le « climat d'étouffement » (LP 22 et 25) qui caractérise ses œuvres, et qui conduit Mathieu à s'endormir en les lisant. Elle apparaît aux yeux du jeune québécois comme un « artiste accompli », contrairement à lui, qui n'est qu'un « novice » (LP 25). Yvonne accroît cette distance en reléguant Mathieu au rang de l'apprentissage : « si vous voulez devenir écrivain, vous avez beaucoup à apprendre », affirme-t-elle, ce qui donne envie à Mathieu de riposter « Mais je suis écrivain » (LP 43). Ainsi, Mme d'Argenti introduit Mathieu dans les milieux littéraires en parlant d'un « talent prometteur », des paroles que le personnage interprète comme suggérant « un devenir encore embryonnaire », car il « voulait 'être' quelqu'un non pas le devenir » (LP 61).

Dans les salons littéraires, la banalité des conversations (et même les propos absurdes et aberrants), ainsi que la voracité des assistants face à la nourriture,

surprennent le québécois. Mme d'Argenti elle-même apparaît progressivement comme un modèle d'écrivain inquiétant aux yeux de Mathieu :

Mais, pensait Mathieu, si Mme d'Argenti était écrivain, pourquoi s'inquiétait-elle si peu de la vie des hommes ? Elle réfléchissait beaucoup, son beau front soudain assombri d'une ligne grave, elle transportait souvent jusqu'à son lit ses carnets de notes et ses crayons, mais quand projetait-elle hors de ses livres son regard, telle la lumière d'une lampe, vers *ces enfers du bas* où se débattaient la plupart des gens ? Le ciel qu'elle contemplait dans la solitude de ses draps, tout en mordillant son crayon, n'était-il pas vide de tous ces démons dont l'esprit de Mathieu Lelièvre débordait ? (LP 76-77)⁴²⁹

Dans cet extrait, qui évoque la conception sociale de la littérature, qui se forme peu à peu chez Mathieu Lelièvre, le texte reprend l'image de l'« enfer du bas ». Celui-ci désigne le peuple parmi lequel Mathieu vivra ses derniers jours à Paris, et dont la compagnie favorisera l'écriture. Comme dans *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, et dans *Manuscrits de Pauline Archange*, le poète doit descendre dans un enfer symbolique, afin de pouvoir atteindre une lucidité et une clairvoyance qui le distinguent du reste des hommes, et qui lui permettront d'écrire un chef-d'œuvre sur les réalités de la condition humaine.

Son rôle en tant qu'écrivain se démarque peu à peu de celui de Mme d'Argenti, tout comme sa relation amoureuse se refroidit et termine :

Yvonne d'Argenti devait connaître de ses héros « non seulement leur compte en banque, mais toutes leurs manies sexuelles... » ce qui importait peu, pour Mathieu Lelièvre qui eût préféré confondre les genres et les sexes mais qui n'oubliait jamais un visage, une intonation, une voix. Ainsi, il n'avait qu'à écrire dans son carnet : « Au Café des Jardins d'Assas, deux vieux... » et vingt ans plus tard, pensa-t-il, il entendrait encore les vieux marmonnant tout près de lui (LP 156)

Loin de Mme d'Argenti, dans les Cafés, Mathieu réussit enfin à écrire. La structure spéculaire de l'œuvre est mise en valeur par le contenu des pages qu'il écrit alors ce québécois, et qui évoquent la rencontre avec Yvonne qui s'était produite au

⁴²⁹ C'est nous qui soulignons.

début du roman. Réalité et fiction se mélangent encore une fois, cette fois-ci dans l'écriture de Mathieu Lelièvre. Pourtant, Mathieu se penchera surtout dans son livre sur les êtres simples du peuple qu'il aime, sur des « scènes intimistes » (LP 157) qu'il a observées et qu'il pourra immortaliser dans ses écrits, grâce à son souvenir.

8.4. Art et littérature

8.4.1. *Le Sourd dans la Ville*

Dans *Le Sourd dans la Ville*, contrairement aux romans précédents de Marie-Claire Blais, la figure de l'écrivain n'apparaît pas. Toutefois, Judith écrit ses expériences et ses impressions dans des carnets, Florence écrivait des lettres autrefois, et la vie littéraire et artistique intéresse les différents personnages bourgeois. Les références intertextuelles sont nombreuses dans ce roman et elles concernent différents domaines artistiques (peinture, musique, littérature, sculpture). Elles apparaissent notamment dans les pensées de Florence et des Langenais, des personnages qui ont une culture assez vaste. Le manque de culture de la famille de Gloria se voit reflété dans leurs dialogues (où dominent les anglicismes), ainsi que dans la carence d'éléments intertextuels dans leurs comparaisons. Leur langue s'oppose à celle plus cultivée qui se perçoit déjà chez le petit enfant, Stéphane :

[...] l'enfant avait murmuré à Jojo, avec la clarté, la limpidité d'une langue savoureuse et étrangère, même si cette langue était le français que connaissait Mike, la gamme de sons qui en découlaient avaient la transparence du cristal, il murmurait à son oreille, moi je m'appelle Stéphane (SV 107)

Malgré cela, la famille de Gloria compte aussi avec des membres plus cultes : Gloria souligne les capacités intellectuelles d'une de ses ancêtres, ainsi que celles de sa fille Berthe, qui a réussi à entrer à l'université. Mike tient à ce que Lucia fasse ses devoirs. Lucia, qui a presque abandonné les études, désire que sa petite sœur Jojo aille à l'école. Cette famille perçoit les études avec ambivalence : Lucia comprend tard leur importance; Gloria est à la fois fière des études de Berthe et sceptique quant à leur utilité.

Pour les personnages bourgeois, l'art devient un reflet de l'être humain. Les tableaux dont se souvient Florence contrastent avec sa vie, ou au contraire en deviennent le miroir. La peinture semble rendre intemporel ce qui n'existe plus,

rendre visible l'invisible. Pourtant, les images des tableaux s'évanouissent dans les souvenirs de Florence comme sa vie, qui touche à sa fin :

[...] elle avait retrouvé son appartement, ses meubles, sa collection de tableaux, tous ces piliers de son existence antérieure soudain effondrés dont on ne voyait plus que les traces, une poussière refroidie, dans l'un de ces tableaux qui avait jadis évoqué pour elle la lumière, l'odeur même de la mer contre un fond de ciel méditerranéen, un ciel bleu, uniforme [...] mais dans ce rêve le tableau était vide, le ciel méditerranéen, peint à l'huile, n'était plus là [...] (SV 73-74)

Les teintes du tableau s'effacent tout comme la vie que connaissait Florence auprès de son mari disparaît. Le vide qu'elle ressent se voit reflété dans ce tableau, qui ne conserve que le cadre.

Les peintures permettent également aux personnages bourgeois de voir la misère, qu'ils oublient souvent, dans leur confort matériel. A l'Hôtel des Voyageurs, Florence reconnaît les figures qui apparaissent dans les œuvres de Degas, de Grosz et de Lautrec :

[...] Degas, Lautrec n'avaient fait que peindre la vie, ils avaient honoré cette chair menacée de périr, ces visages, elle les avait vus, hier, elle comprenait pourquoi, maintenant, Lautrec avait consenti à être interné, à être désintoxiqué en clinique, c'est qu'il s'était épris de ces visages qu'il peignait, de cette meute à la dérive, il avait su qu'il fallait les aimer et les plaindre, et soudain, par l'exaltation d'un art aussi transparent que la peinture, l'œuvre vue et sentie, il avait rapproché du monde visible, de notre indifférence, ce que nous tenions à oublier, ces visages, ces destins, ces existences dont il avait tenté de comprendre le secret, l'énigme (SV 96)

Gloria est ainsi associée aux prostituées de Lautrec. La peinture devient le reflet du malheur, de la misère, mais aussi de la vie de tous ces personnages que maintenant Florence observe à l'Hôtel.

Le peintre qui est mentionné le plus dans le roman (notamment dans les pensées de Florence) est Edvard Munch. Mike, Florence, Gloria, sont comparés à des figures qui apparaissent dans ses tableaux. Le lecteur a l'impression qu'ils deviennent les voix des personnages illustrés par Munch, les pensées de ces figures immobilisées

par le peintre. D'ailleurs le roman est composé comme une suite de tableaux. Les personnages demeurent souvent dans une position statique (assis près de la fenêtre, sur l'escalier). Mike est comparé à la sœur mourante du peintre, représentée dans plusieurs de ses images. La mission de l'artiste est similaire à celle de l'écrivain :

[...] c'étaient encore ces visages qui n'avaient parlé qu'à elle seule, dans les musées, un portrait que Munch avait fait de sa sœur malade, assise devant la fenêtre, quand dehors c'était le printemps peut-être ou le vide et sa membraneuse invitation, toute la fragilité de notre regard arrêté là, devant une fenêtre, c'était Mike et son pansement, tel un blanc diadème sur sa tête, comme Munch avait recommencé plusieurs fois le portrait de sa sœur mourante, implorant la vie sous les coups violents du fusain, du crayon, du pinceau et peut-être, qui sait, avec toute la raillerie de cette impuissance qui est la nôtre (SV 68)

La maladie, la fenêtre, le printemps sont des motifs repris par l'auteure dans les descriptions de Mike, où s'exprime cette impuissance ressentie par le peintre. Le visage de cet enfant est évoqué directement à travers la description d'une autre figure de Munch, qui apparaît dans *Le Cri* :

L'art dépassait sans doute nos plus lugubres tragédies, pensait Florence, car si on se souvenait peu ou vaguement du visage de Munch, on ne pouvait oublier cette courbe mélancolique qu'il avait révélée d'un profil d'enfant, lequel jamais plus ne se tournerait vers nous, avec la tiède lumière de ses yeux pâles, le triangle amaigri que formaient les joues et le menton minés par la fièvre, et même jusqu'à ce détail qui revivait maintenant dans la plénitude de l'art, sous les traits de Mike dont personne n'eût songé à esquisser le profil (SV 69)

Florence se compare elle-même à l'*Agonie* de Munch, une figure « sur laquelle descendait le brouillard incandescent et froid » (SV 186), tout comme celui qu'a perçu Florence dans les montagnes et qui est devenu pour elle le symbole de la mort.

Pareillement, Gloria est associée à la *Madonna* de Munch, dont le titre religieux fait référence dans le tableau à l'image d'une femme nue, sensuelle :

[...] la main de Gloria reposait nonchalamment sur le front de Mike, Florence songeait que Gloria ressemblait ainsi, dans sa rêveuse indolence, à l'apparition

rouge de la *Madona* de Munch, on ne savait si le modèle du peintre, avec sa forme fortement agrandie contre le mur sombre de la nuit, si elle était une figure du plaisir ou la vaillante représentation d'une madone sans mystère, répandant autour d'elle avec l'abandon de ses yeux cernés, de ses lèvres charnues, l'avidité de sa protection, de sa tendresse [...] (SV 78-79)

L'ambivalence de cette figure est reprise dans le personnage de Gloria, une prostituée incarnant les valeurs de la solidarité, de la protection, et ayant à souffrir, comme la Vierge, la perte de son fils. Mère et fils sont comparés également aux figures de *L'Enfant Malade*, de Munch, qui présente la douleur de la mère au chevet de l'enfant mourant :

[Gloria et Mike] étaient à l'image de ces œuvres d'art qu'elle avait admirées autrefois dans les musées, sans reconnaître alors, entre l'œuvre d'art et la vie, cette tragédie de l'existence qui liait l'une à l'autre, les rendait inséparables, cela était si vrai que l'Enfant Malade, tel que l'a peint Munch, n'était pas ailleurs, en quelque éternité stérile, mais ici, à quelques pas de Florence, c'est ici, parmi nous, qu'il prolongeait son obsédante éternité, comme une œuvre d'art enfermée dans son silence [...] (SV 185)

Si les pensées des personnages nous sont transmises dans le texte, leur silence les rapproche encore une fois des figures représentées dans les tableaux. Cet extrait montre bien la signification qu'acquiert l'intertexte dans ce roman, et l'importance de la relation entre l'art et la vie, qui est aussi celle qui existe entre l'écriture et l'existence.

L'œuvre d'art se veut même prophétique : elle annonce la catastrophe, la guerre, les fléaux, toutes ces calamités dont on ignore souvent l'arrivée. Les *Trois jeunes filles sur le pont*, de Munch, évoquent pour Florence l'aveuglement humain, car « cet avenir, ou ce présent, on préférerait le voir venir de dos » (SV 134). L'art décrit la vie, dénonce les injustices, et avertit des possibles maux du monde :

[...] ces œuvres picturales, que Florence avait cru voir d'un œil indifférent dans les musées, étaient elles aussi si souvent chargées de prophéties que cet adieu à la vie et à la terre que des formes ou des couleurs avaient traduit, Florence le ressentait pour elle-même, des peintres, jeunes ou vieux, femmes ou hommes,

unis par cette écriture géniale, monstrueuse de la prophétie, avaient crié dans le silence suffocant de la catastrophe qui approchait : 'Attention, bientôt la guerre, des calamités, regardez, regardez, cela approche, tous les fléaux de la terre sont à votre porte', un portrait d'Otto Dix représentant une mère et un enfant annonçait pour Florence cette décomposition, la mère comme l'enfant étaient affamés, enlacés au bord du tombeau [...] (SV 134)

La littérature est également présente, surtout au sein de la famille Langenais. Dostoïevski, Hölderlin, Tolstoï, Kierkegaard, Kafka, sont mentionnés dans les pensées des personnages. Comme les peintures qu'admire Florence, la littérature est prophétique et dénonce les injustices et les calamités du monde :

Kafka avait révélé au monde les couches souterraines de ce sol sur lequel nous croyions danser à l'aise, l'écriture était une arme sourde, elle venait sourdement dénoncer, frapper l'inconsistant bavardage de son épée muette, c'était la révolution nocturne toute faite de douceur et de silence, mais dangereuse car l'écriture était prophétique, et ses prophéties, même les plus sombres, nous avions tendance à les réaliser toutes [...] (SV 134)

Judith encourage ses parents à lire Tolstoï, Kierkegaard, et enseigne la philosophie à l'école, notamment Descartes. Madame Langenais commence à lire en secret tous les philosophes dont parlent son mari et sa fille. Judith est avide de connaissances, et ses parents, dès son jeune âge ont dû agrandir la bibliothèque du salon. La lecture, selon Judith contribue à l'élévation de la pensée, et à la prise de conscience des misères humaines (SV 124).

Les autres personnages ont du mal à lire. Berthe, à l'université lit « avidement ces pages de signes qu'elle ne comprenait pas » (SV 182). Même Florence, qui pendant toute sa vie avait lu abondamment, ne voit désormais que des livres vides qu'elle n'aime pas. Alors que pour Judith la littérature évoque l'existence humaine, Florence y retrouve le même vide qui l'entoure : les livres « ne signifiaient rien pour elle, sinon la morne explosion sonore de son silence intérieur [...] ce qu'elle ne pouvait plus nommer ou décrire et qui était son captif » (SV 101).

Mike rêve de lire à sa mère un livre dans le désert, bien que l'orage transforme son rêve en un cauchemar où toutes les feuilles du livre s'envolent. Plus que dans un

livre, cet enfant désirerait pouvoir lire dans l'âme humaine. Il s'intéresse non pas à la littérature, qu'il connaît à peine, mais surtout aux êtres humains, qui deviennent pour lui un livre dont il tente de saisir les pensées.

Ce personnage ne connaît pas non plus la musique classique dont parlent Florence et Frédérique:

[...] Mike aimait-il la musique, non, répondit-il en haussant les épaules, il boudait, l'air attristé, sa propre ignorance l'attristait, et la musique, comme tout ce qui serait demain une consolation dans les autres vies, lui semblait une futilité, une négation de ses rêves [...] (SV 152)

Les personnages pauvres, non instruits, sont privés de la consolation qu'apporte l'art aux figures romanesques privilégiées. Mike est capable de chanter, il a une belle voix. Judith Lange explique à Florence que dans les camps de concentration on pardonnait parfois la mort à ceux qui avaient une « voix sublime » (SV 65). Si les auteurs des grands massacres provenaient souvent de classes sociales aisées et étaient des pères de familles, comme nous l'avons vu auparavant, ils étaient également très instruits :

[...] ces grands connaisseurs en calamités qui étaient aussi de grands connaisseurs d'une musique venue de l'autre côté du versant de la vie, et dont ils étaient envieux au point de croire qu'en s'abreuvant à toutes ces coupes de lamentations et de sang, ils deviendraient eux-mêmes la mélodie de Mozart ou de Strauss qu'ils regardaient sourdre de ces gorges devenues des fontaines et qu'ils étoufferaient, assècheraient jusqu'à la lie [...] (SV 65-66)

Pour Madame Langenais, la cantate de Bach incarne le bonheur de vivre, l'espérance. Cette musique qu'elle écoute chaque jour représente la vie, alors que la *Messe* de Mozart évoque pour Florence la mort. Florence associe la fin de sa vie à celle de Mozart, à la sensation de délivrance qu'il a sans doute connue. Comme dans le cas de Munch, les références intertextuelles évoquent aussi bien la vie de l'artiste que ses œuvres. Si pour Florence la musique de Mozart incarne l'aspect funeste de la mort, sa perception change quand elle devient consciente de l'adoucissement final qui caractérise cette pièce:

[...] cette Messe, pensait Florence, Mozart l'a peut-être écrite lorsqu'il a aperçu la grâce de la vie pour la dernière fois, la grâce de la vie, la divinité était alors souriante et complice à travers le malheur, et cette musique lui fut inspirée, non comme un chant de résignation mais comme *un orgueilleux appel à l'espoir*, Florence se souvenait maintenant que cette grâce lui avait souri dans le malheur mais qu'elle n'avait pas répondu, c'était lorsqu'elle avait rencontré Judith, le lendemain cette grâce n'était plus là [...] (SV 153)⁴³⁰

Le roman s'ouvre sur la figure du *Cri* de Munch, à laquelle est associé Mike. Ce cri retenu évoque la détresse du personnage. *L'Enfant Malade* et *l'Agonie*, de Munch, constituent les dernières références intertextuelles du roman. Celles-ci mettent en relief l'évolution du texte, qui avait commencé avec l'angoisse inexprimable de Mike, puis de Florence, symbolisée par le *Cri*, et qui culmine dans la maladie et la mort. Si le décès de Mike n'est pas confirmé à la fin du roman, le suicide de Florence projette un ton funèbre qui suggère la mort imminente de l'enfant. Les éléments intertextuels de ce roman contribuent à intensifier le caractère dramatique de l'œuvre tout en créant un dialogue fictif avec des peintures, notamment celles de Munch, dont certains motifs sont repris. L'intertexte permet surtout à l'auteure de souligner l'importance de l'art et de l'artiste ou de l'écrivain, qui devient un observateur de la société et un prophète.

8.4.2. *Visions d'Anna*

Comme dans *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna* nous présente des personnages de niveaux culturels différents. Anna et Michelle ont fréquenté les meilleures écoles. Contrairement à ces personnages bourgeois, Rita, pauvre, décide que ses enfants ne pourront pas aller à l'école cette année.

La plupart des personnages adultes qui apparaissent dans *Visions d'Anna* sont des personnages instruits, des intellectuels ou des artistes. Paul a un doctorat, il écrit des articles et donne des conférences. Raymonde fait des études en criminologie et elle parle avec ses collègues des « livres récents qu'ils avaient lus » (VA 10). Peter est

⁴³⁰ C'est nous qui soulignons.

« un artiste subissant la solitude » (VA 114). Philippe est un architecte, un « créateur » (VA 116). Guislaine rêve de partir à la campagne et là-bas, « on apporterait tous les livres qu'on n'avait pas eu le temps de lire, pendant l'année » (VA 123).

L'art et la littérature deviennent souvent des objets de conversation entre les personnages ou le sujet de leur réflexion. Les livres accompagnent parfois les figures romanesques : « Anna lisait, ou feignait de lire, d'étudier » (VA 68) ; Michelle porte des livres sous le bras (VA 89). D'ailleurs, la plupart des personnages sont caractérisés par une œuvre d'art à laquelle ils pensent et cette réflexion les conduit à se poser des questions sur leur vision du monde et sur leur propre vie.

Les personnages se comparent à d'autres figures historiques ou littéraires. Liliane évoque Rosa Luxemburg, et notamment Käthe Kollwitz, une artiste allemande qui faisait des sculptures, des gravures et des dessins et à laquelle le système nazi a interdit d'exposer son travail. Comme ces femmes, elle espère avoir la force d'affronter l'avenir, les « meurtres de l'Histoire » (VA 198). Selon Guislaine, Liliane « serait bientôt acceptée dans une école de peinture [...] serait peintre ou sculpteur, l'habileté de son corps, de ses mains, ne semblait-elle pas redoutable » (VA 137). Les mains, qui permettent la création sont aussi celles de la sensualité, celles qui évoquent pour la mère l'homosexualité de Liliane. Il est intéressant de constater que le personnage auquel Liliane s'identifie, Käthe Kollwitz, est une artiste, sculpteur, qui est opprimée par le système environnant, tout comme Liliane est jugée et condamnée constamment par ses parents pour ses tendances sexuelles.

Alexandre est associé, par son travail et ses pensées, à Dostoïevski, dont il évoque souvent les idées. Anna et Raymonde contemplent la reproduction de Boudin. Cette œuvre d'art pousse Raymonde à hésiter face à la noirceur avec laquelle Anna perçoit la vie :

[...] cette œuvre de Boudin illustre le bonheur de vivre sur les plages de Honfleur, des baigneurs de fin de siècle, cela, même s'ils n'étaient déjà plus près de nous, dans le temps, tournaient vers le ciel un profil statique, toute la sensualité de l'été s'arrêtait là, sur le contentement d'une bourgeoisie sereine, immuable dans l'attente de ses plaisirs [...] que pouvait-on reprocher à ce chaste paysage marin sinon de représenter ce que nous n'étions plus, désormais, ce que

nous n'allions plus jamais être, un paradis déjà lointain que nous avons détruit, non, protestait Raymonde, intérieurement, non ce sont les idées d'Anna, nous n'avons rien détruit [...] (VA 35-36)

Le tableau de Munch du *Sourd dans la Ville*, comme celui de Boudin dans *Visions d'Anna* deviennent dans ces textes des « tableaux tuteurs », pour reprendre l'expression d'Élène Cliche. Selon cette critique, ces tableaux sont « des enclencheurs discursifs, et des catalyseurs d'affects »⁴³¹. Anna se montre indifférente envers cette reproduction qui ne représente plus la réalité et qui reste figée sur le mur, « loin de tous ces saccages, de toutes ces peurs, sur ce mur, à sa place, sur ce coin de mur que Raymonde avait jadis peint en rose » (VA 79).

Michelle essaye d'apprendre à bien jouer du piano. Elle évoque fréquemment Cosima Wagner, dont elle lit la biographie. Elle compare sa vie à celle de ce personnage et se demande si elle « deviendrait un jour Cosima Wagner, ou personne » (VA 68). Elle oppose la vie remplie d'amour et de musique de Cosima Wagner à la sienne, qu'elle considère vide et dont l'entourage ne permet pas ces élans artistiques et spirituels. D'ailleurs, les parents de Michelle n'écoutent pas la musique. Bien que ce soient des intellectuels, l'art est souvent ignoré, écarté par indifférence ou par manque de temps :

[...] pourquoi s'entêtait-elle à être chaste, à aimer la musique, quand son père, sa mère, toujours absorbés par leurs études qu'ils prolongeraient, leurs travaux, n'écoutaient jamais un disque, quand, dans la maison, on entendait partout le silence de l'étude [...] (VA 90)

Michelle écoute le concerto de Beethoven et le volume élevé risque de déranger les voisins, selon Guislaine. Pourtant, Michelle est convaincue que les membres de sa famille « n'entendaient rien, pensait-elle, le concerto de Beethoven n'était là, allègre et doux, que pour elle seule » (VA 122). Guislaine voudrait que sa fille utilise les écouteurs pour ne pas déranger les autres :

[...] même dans la rue, on entendait ce concerto de Beethoven, les voisins se plaindraient, pourquoi Michelle ne se servait-elle pas des écouteurs que lui avait

⁴³¹ Cliche, Elene. « Un rituel de l'avidité ». *op. cit.*, p. 239

donnés son père qui n'aimait pas le bruit, la musique, dans la maison, ces écouteurs et leurs filaments, ne ressemblaient-ils pas, pensait Guislaine, à la ramification de ces tuyaux de verre, lesquels permettaient la transfusion du sérum, du sang, dans la vie des grands malades [...] (VA 134)

L'image des tuyaux de verre associe la musique à un médicament qui serait nécessaire au patient, mais elle l'associe aussi avec la maladie et la mort, et lui enlève son caractère sacré, artistique. Cette profanation du caractère sacré de l'art apparaît aussi à travers le bâillement d'une musicienne lors d'un concert. La musique n'est plus pour elle qu'un travail quotidien :

[...] Michelle pensait soudain à cette femme qui était venue de Genève, avec un orchestre étranger, et qui, le temps d'une pause, pendant une messe de Bach, s'était mise à bâiller, lourdement penchée sur son violoncelle, c'était cela la détérioration du temps, c'était ne plus rien ressentir en jouant du Bach dans un grand orchestre, mais pour la femme de Genève, la musique était un métier comme les autres [...] (VA 39)

Dans le restaurant luxueux où Michelle mange avec sa mère, des étudiants jouent du Vivaldi. Le malaise de Michelle face aux injustices sociales, face à la nourriture et aux visions extrêmement noires qui la caractérisent, se voit intensifié par la présence de la musique :

[...] ses parents mouraient aussi, et Liliane, et ces jeunes gens qui jouaient du Vivaldi, pendant que les autres mangeaient et digéraient, quand au dehors, les vautours attendaient [...] (VA 154)

Cet extrait évoque la mort prochaine de la vie, mais aussi de la musique, de l'art. La présence de la musique accroît la portée dramatique du texte et les sentiments d'angoisse des personnages : « aux sons de la flûte, du hautbois, Michelle dépérissait sous les yeux de sa mère » (VA 164); « Guislaine eût aimé crier, mugir, aux sons de la flûte, du hautbois, mon Dieu, je suis injuste, pensait-elle » (VA 165). L'évocation de ces instruments revient à plusieurs reprises dans le texte. La musique devient plus qu'un élément du cadre où se trouvent les personnages. Elle devient le reflet de leur

drame et met aussi en relief la rupture, la discordance de cet univers : alors qu'elle permet de montrer la souffrance de Michelle, le terme « mugir » attribué à Guislaine rompt avec l'harmonie musicale et souligne l'indifférence de cette figure romanesque envers la musique.

Les personnages ont souvent du mal à lire. L'œuvre d'art se révèle être difficile à décoder : Michelle « tenait à la main une partition de musique qu'elle ne semblait pas pouvoir déchiffrer » (VA 78); Guislaine « avait ouvert un livre sur ses genoux, elle ne comprenait rien à ce tissu de mots sobres et muets, mais Paul ne lui avait-il pas dit de lire cet excellent ouvrage » (VA 178). Pour Michelle ces difficultés forment partie de son apprentissage, bien qu'elle les interprète toujours comme une incapacité personnelle. Les difficultés de Guislaine à lire résident dans son manque d'intérêt envers des ouvrages philosophiques que son mari la pousse à lire :

[...] même au temps où ils étaient étudiants, elle n'aimait pas les ouvrages philosophiques dont il lui imposait la lecture, quelle morne agressivité dans ces pages [...] (VA 128)

La lecture de ces livres s'impose à Guislaine comme une obligation, une contrainte causée par son mari, qui la pousse à lire des ouvrages. L'écriture de Paul elle-même apparaît à ses yeux comme la trace d'une captivité. Nous retrouvons encore une fois le terme « déchiffrer » qui unit à l'expression « elle seule pouvait lire » suggère l'existence d'une interprétation personnelle issue du décodage et de l'expérience :

[...] les signes de la captivité étaient encore présents, même dans cette écriture de Paul, en apparence, une écriture retenue, mais pour Guislaine qui la déchiffrait soudain, il y avait là, la marque d'une insolence qu'elle seule pouvait lire [...] (VA 135)

La figure de l'écrivain ou du créateur est très présente dans ce roman. Nous avons déjà constaté que de nombreux personnages sont des artistes. L'écriture occupe une bonne partie de leurs vies. Paul n'a pas le temps d'écouter les paroles de sa mère qui ne comprend pas l'importance que son fils accorde à l'écriture :

[...] tu sais bien que j'ai autre chose à faire que de discuter avec toi sans fin de cette question, mon article n'est pas terminé », « tu as eu ton doctorat, disait la vieille dame, pourquoi dois-tu encore écrire, écrire, toujours écrire? [...] (VA 121)

Une mise en question du travail de Paul et des universitaires apparaît dans les pensées de cette grand-mère qui questionne la légitimité des écrits de son fils :

[...] il avait trop lu de ces auteurs abstraits, trop écrit de ces choses abstraites, aussi, peut-être n'écrivait-il pas vraiment mais ne faisait-il que refléter la pensée des autres, trop de pressions morales auprès de ces universitaires, ils n'étaient pas nécessairement créateurs parce qu'ils lisaient beaucoup [...] la vieille dame regardait son fils, un universitaire, un intellectuel, pensait-elle, avec mépris [...] (VA 151)

Guislainie tient un journal, mais se sent trop fatiguée pour écrire, à cause de son travail à l'hôpital et notamment à cause de ses soucis envers son indifférence face à son mari et à ses filles : «quant à son journal, elle l'ouvrait puis le refermait aussitôt, dans l'incohérence de sa fatigue » (VA 128).

Liliane encourage Michelle à écrire et à jouer de la musique, alors qu'elle même voudrait être professeur : «un jour, tu pourras faire de la musique toute la journée, disait Liliane, et moi, j'enseignerai » (VA 127). Il est intéressant de constater l'importance qui est accordée à l'image de la fugue. Michelle aimerait composer une fugue qui évoquerait le chaos de son existence :

[...] si Michelle réussissait ses examens, elle pourrait dès l'an prochain entrer dans une classe de composition, elle pensait à la fugue qu'elle composerait, tous écrivaient des fugues semblables, modérées, classiques, pensait-elle, mais Michelle écrirait une fugue wagnérienne dans laquelle elle raconterait la confusion de sa vie, sa fièvre, son inquiétude, ses larmes sèches seraient sonores comme des cloches, on ne dirait pas «c'est une fugue comme toutes les fugues », mais quel chaos rutilant et dur, aux sons des cloches se mêlent l'écho des bombes et les cris [...] (VA 192)

Le roman de *Visions d'Anna* est d'ailleurs écrit comme une fugue, qui passe d'une voix à l'autre, et dont la répétition est au cœur même de la structure. L'image qui unit les cloches et les cris sera également utilisée par Blais dans le roman *Soifs*, comme nous l'avons vu précédemment.

La figure de l'écrivain est surtout incarnée dans *Visions d'Anna* par Alexandre. Celui-ci décide de partir car « près de Raymonde, il n'écrivait plus, ne pensait qu'à elle, Raymonde, qu'à Anna, il disait, il faut être curieux, toujours aspirer à ce qui nous attire en dehors de nous-mêmes » (VA 12-13). C'est cette curiosité qui l'a poussé à voyager au Danemark, au Japon et qui le conduit encore une fois à partir. Il pense au conseil de Dostoïevski : « pour écrire bien, il faut souffrir, beaucoup souffrir » (VA 16). Malgré ce conseil et son empathie envers les plus démunis et leur situation, Alexandre n'hésite pas à affirmer : « contrairement à ce que l'on apprend dans les livres des philosophes, je suis ici pour être heureux » (VA 32). Il compare son attitude à celle d'Aliocha Karamazov et évoque l'importance de connaître les bas fonds, la réalité du monde et d'écrire en tant que témoin sur la survie de l'être humain :

[...] même Aliocha Karamazov était un égoïste comme moi, c'était un saint, peut-être, mais il avait rêvé de partir, de se réfugier dans la vie monastique quand son devoir était auprès de ses frères cruels et lascifs », [...] le seul sujet d'un romancier d'aujourd'hui, pensait-il, la survie de l'espèce, ne devait-il pas, témoin de tant de malheurs, aller voir ce qui se passait à côté de la vie, dans ces zones où bougeaient des femmes, des hommes, de son âge, que la société refoulait [...] le labeur humiliant qu'ils subissaient dans la zone était une manifestation de liberté, de courage, Alexandre écrirait tout cela dans son livre, chacun luttait à sa façon [...] (VA 16-17)

L'écriture apparaît donc pour lui comme une lutte, un engagement. Rita met en question l'importance excessive conférée à l'idée et considère qu'Alexandre est troublé à cause de ses lectures :

[...] il ne permettait pas que quelqu'un fût humilié devant lui, n'avait-il pas dit à la femme d'Asbestos qu'il était prêt à mourir pour cette idée, ce qui lui semblait insensé, on voyait bien que toutes ces écritures lui dérangent l'esprit, on ne

pouvait pas éviter l'humiliation à autrui, lui avait-elle dit [...] « c'est toutes ces écritures que vous faites jour et nuit qui vous troublent l'esprit » [...] (VA 157)

Comme Alexandre, Anna se sépare de Philippe pour poursuivre son voyage. Son attitude est mise en parallèle avec celle de l'écrivain par la juxtaposition de son attitude et de son souvenir :

[...] dans sa cupidité, Anna, la cupidité d'Anna, elle avait consenti à se séparer de lui, préférant à l'amour, au bonheur, les chemins de sa froide conscience qui ne la conduiraient nulle part, pensait-elle; ainsi Alexandre s'était arraché au rude amour qui le réconfortait auprès de Raymonde, pensait Anna, quand toutes ses notes qu'il avait conservées sur Dostoïevski, il n'hésiterait pas à les jeter dans le vent, devant un visage innocent, injustement châtié, Alexandre avait atteint peut-être, pensait Anna, cette pointe d'île, de mer, où rôdaient dans les ravins, Tommy, Manon [...] la pensée du retour le toucherait peut-être, car un jour, les visions achevaient sur le mur [...] (VA 205)

La mission de l'écrivain est donc celle de joindre ceux qui, comme Manon ou Tommy, sont exclus, châtiés par la société. L'art doit être au service de la pitié, de l'empathie. L'image des pages écrites sur Dostoïevski, qui seraient jetées, met en relief l'importance privilégiée qui doit être accordée selon Anna et Alexandre à ce sentiment éthique.

Anna affirme qu'elle méprise l'art : « elle méprisait l'art, afin de confondre son identité à celle des autres, même au banquet de la beauté, elle refusait de se joindre, disait sa mère » (VA 116). Ce refus des créations artistiques forme part de sa stratégie d'identification avec les *drifters*. Malgré le mépris qu'elle ressent envers l'art, Anna écoute avec attention les histoires d'Alexandre à propos d'Aliocha Karamazov. Elle écoute aussi les idées de Philippe sur une nouvelle ville. Elle-même pratique l'écriture. Son écriture est tout d'abord introduite dans le texte à travers les cartes postales qu'elle envoie à Raymonde et qui, paradoxalement, sont caractérisés par le manque de mots autres que sa simple signature : le mot « Anna » est « écrit, d'une écriture muette » (VA 48). Le terme « muette » est repris dans les pensées d'Anna :

[...] Anna lui adressait vite une carte postale, de l'un de ces lieux sans gîte où elle errait, son écriture furtive, muette, s'appliquait à signer comme si elle eût été guidée par la peur, [...] ce mot seulement, « Anna », rien de plus que le fantôme d'une écriture, d'un être à la dérive, mais toujours vivant [...] (VA 67)

L'écriture devient un spectre, comme les personnages qui ne semblent plus être que des morts-vivants errant d'un lieu à l'autre. Le mutisme d'Anna renvoie au silence qui caractérise la relation entre les personnages : la carte postale envoyée à l'autre est laconique comme le sont leurs conversations.

L'écriture se fait fréquemment en secret : Michelle garde soigneusement son Album où elle recueille les suicides; Guislaine tient un journal intime que personne n'est autorisé à lire; Anna porte ses notes avec elle. D'ailleurs Anna garde une certaine quantité de travail écrit, dans les carnets que la douanière essaye de déchiffrer. Nous remarquerons qu'ici l'objet du décodage sont les mots d'Anna, ce qui rapproche ces carnets des œuvres artistiques que les autres personnages tentent de déchiffrer. Or, ironiquement, la difficulté à lire ses écrits surgit ici du fait qu'elle les a rédigés sous l'influence des drogues :

[...] la jeune femme lisant avec un intérêt en apparence sympathique, les carnets qu'elle transportait dans son sac de voyage, les mots d'Anna, écrits sous l'influence de la drogue étaient désormais imprimés dans l'air, avec leurs signes obscurs, impénétrables, pourtant, la vie intérieure d'Anna était là, sur ces feuillets que tentait de déchiffrer une douanière avide de pouvoir, mais Anna comparait ses signes obscurs, même soumis à des pressions régimentaires, à la rigide écriture des temples indiens, impénétrables, pensait-elle, impénétrables [...] (VA 185)

Son écriture est volontairement hermétique, comme son cœur, qui cherche à se séparer et à se protéger du monde du pouvoir. Alors que l'être humain est voué selon Anna à la disparition, les œuvres d'art sont immortelles. Elles sont capables de refléter un monde caduc qui n'existe plus : la reproduction de Boudin évoque « notre innocence perdue, en un monde où nous allions l[à] condamner à ne plus être, sauf dans les tableaux » (VA 36).

8.4.3 *Soifs*

Comme dans les deux autres romans, *Soifs* présente des personnages qui ont des niveaux de culture différents : face aux universitaires et aux critiques apparaît le libraire analphabète ou des personnages comme Jenny ou Sylvie qui essaient de renforcer leur culture en allant à « l'école de la Vierge-de-là-Mer ». Les personnages pauvres essaient de se cultiver, de lire, ou de se maintenir au courant des événements du monde : Mama lit le journal, le pasteur Jeremy encourage ses fidèles à lire la Bible, Vénus essaiera de faire des études de droit dans les volumes suivants de la tétralogie.

Face à ces personnages apparaissent les figures romanesques de classe aisée, qui sont caractérisées par leurs connaissances. Renata et Claude parlent de la vie de Dostoïevski, Renata lit des poèmes d'Emily Dickinson, elle visite des musées et des librairies. Jacques est un spécialiste de Kafka, « l'un de ces spécialistes de Kafka dont on ne savait que faire dans les universités » (SF 42). Adrien, Charles, Jean-Mathieu sont des critiques littéraires et des écrivains. Ils font des traductions de Dante, de Virgile. Mélanie a obtenu « brillamment son baccalauréat ès Arts et Sciences à l'université » (SF 64). Mère est caractérisée par ses connaissances artistiques et musicales, elle a fait « une spécialisation en musique » (SF 74), elle a été directrice d'un musée. À travers ces personnages extrêmement instruits, le texte introduit de nombreuses références intertextuelles. Celles-ci appartiennent au domaine de la littérature, mais aussi à celui de la peinture, de la sculpture, de la musique :

[...] et ces amples notes noires dans les manuscrits de Beethoven, qu'en pensait-elle, lui demandait un musicien que Mère avait revu parmi ses connaissances [...] les manuscrits lacérés de notes noires, les manuscrits de Beethoven, une écriture indomptée, tumultueuse, et pourtant, ces grosses notes noires, violemment expressives, ou ces humbles caractères trapus, d'où suintaient encore les humeurs aigres de l'irritation, de la fatigue, dans le combat contre la surdité, contenaient une lutte désespérée pour l'affranchissement de l'homme vers la sérénité, l'optimisme [...] (SF 73-74)

L'image des notes noires dans les manuscrits de Beethoven met en parallèle musique et écriture, car ces notes noires, « violemment expressives », sont aussi les paroles de Blais, noires sur du papier blanc, comme ces personnages, ces figures qui à la fin du roman sont « enchevêtrés dans cette masse noirâtre contre la blancheur d'un mur » (SF 271).

Comme le souligne Michel Biron, *Soifs* « emprunte sa force d'évocation à d'autres arts que celui auquel il appartient : il tient un peu du tableau et plus encore de la symphonie ». ⁴³² Mère et Mélanie écoutent ensemble un duo de *Madame Butterfly* de Puccini qui évoque pour Mère le « pitoyable drame des bourgeois dont Mère faisait partie » (SF 155), la perte de l'amour, le jugement des autres. Le roman évoque différents types de chansons et de styles: Grieg, Mendelssohn, Puccini, Maria Callas, Stravinski, Schubert, Gluck, Elvis Presley, Billie Holliday, la musique rock. La musique apparaît comme une toile de fond du roman mais elle renforce aussi la caractérisation de la situation des personnages. Jacques regarde le film *Amadeus* et associe sa situation avec celle de Mozart face à la mort mais aussi avec le destin banal du traître Salieri :

[...] Mozart demandait à Salieri une petite pause, suspendant sa plume, il demandait une petite pause avant de terminer l'écriture de son requiem, sans doute le traître Salieri représentait-il la banalité du destin, le bourreau de la médiocrité s'acharnant sur l'enfant chéri de Dieu, en entendant ces mots, la petite pause, avec le chant du hautbois, du basson, que Mozart pressentait voir tomber autour de lui, comme les éclairs du foudroiement, Jacques avait pensé en tournant la tête qu'il entendait le prélude à cette éternité dont il ne saurait que faire, quand l'éternité de Mozart, comme sa vie, semblait avoir été tracée d'avance [...] (SF 49-50)

La petite pause est aussi celle de Jacques, confronté à la mort et demandant encore un peu d'huile dans la lampe. Le motif du père qui hante le fils revient également dans les travaux sur Kafka que Jacques essaye d'écrire avant sa mort. Il écoute aussi la cantate *Davidde Penitente*, composée par Mozart. La thématique de cette œuvre se base sur le Livre de Samuel, de l'Ancien Testament. La *Messe en do mineur* évoque pour Jacques la « joie, l'effervescence du cœur » (SF 56). Paul, comme Jacques

⁴³² Biron, Michel. « La Fête des Sens », *Voix et Images*, N° 62, p.384

auparavant, écoute l'Oratorio de Beethoven, *Christus am Oelberge*, le Christ au Mont des Oliviers, qui évoque les tourments émotionnels du Christ avant sa crucifixion. La composition finit avec l'acceptation de Jésus de son destin. Cette trame est très similaire à celle de Jacques qui, tourmenté dans un premier moment, finit par accepter sa mort. La mort évoquée dans cette chanson est mise en parallèle avec la mort de Jacques :

[...] ainsi s'envolait sans retour l'âme de Jacques [...] il avait fermé les yeux, pense Paul [...] on entendit les notes allongées des trombones qui, sur le mont des Oliviers, dans un oratorio de Beethoven, avaient annoncé la mort. (SF 153)

Paul se reproche de « n'avoir jamais su apprécier cette musique avant ce jour, dans quelle distraction avait-il vécu, dormant toutes les nuits au son de ces musiques envoûtant ses sens » (SF 151). Face à la musique qui envoûte les sens apparaît la « céleste musique » (SF 70) de Mozart, de Beethoven. Il s'agit d'une musique qui appartient pour ces personnages au domaine du sacré, et elle semble avoir pour eux plus de signification que la religion elle-même. Si Jacques se montre sceptique quant à l'existence de Dieu et du Paradis, il n'hésite pas à écouter cette musique « pieusement » (SF 236). La musique associée au sacré peut toutefois être sensuelle, comme le souligne Franz en parlant de Schubert :

[...] der Tod un das Mädchen, disait-il, cette musique, bien qu'elle exprimât une telle vénération du sacré, était une musique sensuelle [...] il avait entendu ces voix célestes qui l'aideraient à oublier le travail en lui du chancre syphilitique [...] la musique de Schubert ne trahissait-elle pas cet élan sublime vers les plaisirs de l'amour [...] (SF 125).

Franz parle à Renata de la syphilis de Schubert, de la maladie vénérienne de celui-ci, qui n'est pas sans rappeler celle de Jacques et celle qui a été crainte par Franz dans les maisons de débauche qu'il fréquentait autrefois.

Les personnages associent leur vie ou une situation donnée qui les inquiète à la vie ou à l'œuvre d'auteurs célèbres. Jacques compare son état maladif avec l'insecte de la *Métamorphose* de Kafka, avec l'oppression des prisonniers torturés dans les

gravures de Piranèse. Il transcrit les mots allemands de Huldrych Zwingli, qui évoquent la douleur face à la mort :

[...] Tröst, herr got, tröst! Die krankheit wachst, we und angst, faßt min sel und lib, Réconforte-moi, Seigneur, Réconforte-moi, le mal croît et mon âme en ont été saisis; les mots avaient été corrigés, par des ratures, remplacés par d'autres mots, saisis par l'effroi, l'épouvante, la frayeur, o Seigneur, de l'aide, ces mots avaient-ils été écrits, traduits [...] ces mots, Jacques les avait répétés en songeant à ces plaies pestilentielles à l'aîne, aux aisselles du poète Zwingli, au temps de la Peste [...] (SF 113)

La mort du condamné du Texas est mise en relation avec le destin de Dostoïevski, qui contrairement au condamné fut pardonné:

[...] un tsar rêveur avait gracié Dostoïevski, autrement il eût été assassiné comme son père l'avait été avant lui [...] mais la pensée de l'ultime seconde n'avait jamais quitté Dostoïevski [...] (SF 14)

Cette pensée de l'ultime seconde est également celle qui hante Renata, sauvée de la mort par l'opération chirurgicale. *La Jeune fille et la Mort*, de Schubert, et *Le Baiser* de Rodin lui font penser à la brièveté de la vie et de l'amour, qui sont rapidement marqués par la vieillesse et la mort.

Mère se compare aux personnages des tableaux de Gauguin, qui s'interrogent sur le mystère de la vie : « ces visages de beaux indigènes qui, dans les tableaux de Gauguin, se tournent vers le ciel rose de leur paradis en disant, où allons nous » (SF 132). Charles, Adrien, Jean-Mathieu se comparent à « ce vieux Schopenhauer se préparant à quitter le monde » (SF 170). Renata imagine Franz sauvant ses enfants dans une tempête et elle le compare aux figures de Goya « affrontant les tortionnaires de l'Inquisition » (SF 109). Si la description du tableau de Goya ou de Gauguin est donnée, la narration ne mentionne pas le titre de celui-ci et les descriptions de Blais peuvent ainsi s'attacher à plusieurs tableaux. Parfois ces descriptions apparaissent comme des interprétations ou des surinterprétations des tableaux. Si l'œuvre de Goya, *El Tres de Mayo* est facilement reconnaissable par la description qui en est faite, il est plus difficile de cerner exactement l'œuvre de Gauguin qui est visée.

Les œuvres que l'auteure incorpore dans son univers romanesque mettent en valeur la souffrance et l'innocence des victimes, qui constitue l'une des préoccupations centrales du roman. Blais joue cependant avec les références intertextuelles. Karine Tardif a bien montré l'importance qu'acquiert la figure d'Ophélie dans ce roman qui évoque de nombreux naufrages. Veronica, un personnage dont Samuel est amoureux, tient le rôle d'Ophélie, dans un théâtre à New York :

[...] Veronica jouant Ophélie avec son père dans le rôle d'Hamlet, de magiques décors s'élevaient pour Samuel, le château d'Elseneur, les forêts du Danemark, des dédales d'eau et de pierre, les récifs, dans ces îles, ces péninsules où naviguait Ophélie sur son radeau fleuri bordé de dunes neigeuses [...] (SF 137)

Comme le souligne Karine Tardif :

En sachant que, dans la pièce de Shakespeare, le personnage d'Ophélie se noie en tombant dans un ruisseau, on peut noter que les mots *récifs*, *îles*, *péninsules* et *radeau* sont pour le moins étranges pour désigner le décor et les circonstances de la noyade de la jeune fille ; ce sont en fait les mots utilisés lorsqu'est évoqué le naufrage de Ramon, Oreste et Nina, ou, pour le dire autrement, leur « ophélisation ». Tout se passe comme si Samuel, inconsciemment, entremêlait dans sa rêverie des images de Veronica au théâtre jouant le rôle d'Ophélie, et d'autres appartenant à l'histoire tragique de Julio et de sa famille, comme s'il y avait contamination entre les deux séquences : autre façon par laquelle la romancière noue les destins de ses personnages, grâce, ici, à un intertexte.⁴³³

Mère voudrait remplacer un tableau acheté par Mélanie par une lithographie d'Erté. Jean-Mathieu conserve sur sa table de travail une reproduction du portrait de Gertrude Stein fait par Picasso, cette reproduction lui « inspirant chaque matin ses lois de rigueur, l'attente du soleil en automne » (SF 194). Si les couleurs du portrait peint par Picasso lui inspirent ces sentiments, la vie de Gertrude Stein lui confirme l'importance des lettres :

⁴³³ Tardif Karine « La bibliothèque imaginaire de l'humanité souffrante dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », dans *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 149

[...] les lettres triompheraient de tout, semblait-elle dire aux peintres qui la visitaient, et quoi de plus vrai, pensait Jean-Mathieu, ils triompheraient de ces odieux et mesquins désordres des hommes, des débauches et des corruptions de leurs guerres, come, da più, letizia pinti e tratti [...] (SF 194)

Ces derniers mots appartiennent au Chant XIV du *Paradis* de Dante. Leur utilisation dans le texte de Blais met en relief un certain espoir dans l'existence d'un monde meilleur qui pour l'instant ne peut être atteint qu'à travers le rêve et l'art. La littérature n'apparaît pas comme un refuge dans ce roman, mais comme un approfondissement de la réflexion des personnages sur leurs propres maux et sur le monde. Comme le souligne Karine Tardif :

La littérature apparaît plutôt comme une médiation pour appréhender la réalité, un point de vue sur notre monde. L'intertextualité dans la trilogie *Soifs* acquiert ainsi une dimension éthique qui déborde largement le jeu formel des réécritures ; elle dessine un rapport à l'héritage littéraire qui se fonde sur la relecture et l'interrogation plutôt que sur le recyclage des formes ou encore le geste radical de la rupture prônée par la modernité.⁴³⁴

Mélanie écrit des conférences, le pasteur Jérémie écrit des sermons. De nombreux personnages de ce roman sont associés à l'écriture ou à d'autres arts. Ce sont souvent des créateurs qui participent d'une certaine manière à la vie artistique ou littéraire. Cornélius est un musicien, Vénus chante, Tanjou peint, Caroline est photographe, Jean-Mathieu, Charles, Adrien, Suzanne écrivent des critiques, des traités, des romans. Samuel est un acteur, Franz est un compositeur. L'un des psaumes qu'il a écrit implore Dieu d'éloigner l'homme des « fléaux, [d]es malédictions de la guerre, ces flots où coule le sang chaque jour » (SF 107). Fred est musicien, peintre, sculpteur, écrivain. En recommençant la sculpture d'une tête de bronze il se sent « revivre [...] car soudain, rayonnait la sculpture de bronze, elle renaissait du monde des ténèbres et de la souffrance de la mémoire qui s'égare » (SF 255).

Face à l'obscurité de l'univers, les personnages ressentent une nécessité ontologique de s'exprimer à travers l'art et l'écriture devient une question de survie.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.142

L'écriture apparaît comme l'une des manières les plus importantes de dénoncer les maux du monde et de garantir l'immortalité spirituelle de l'individu.

Dans *Soifs* la figure de l'auteur est surtout incarnée par Daniel. Son livre, *Les Étranges Années*, met en évidence les préoccupations principales de Blais et il fait souvent référence à la *Divine Comédie*. Comme le poète de l'œuvre de Dante, Daniel se trouvait dans une jungle obscure, provoquée dans son cas par sa dépendance à la cocaïne. C'est seulement en parcourant les misères humaines à travers l'écriture qu'il réussit à se libérer de sa situation et qu'il atteint une sorte de paradis au sein de l'île en compagnie de sa famille.

Dans un premier temps le livre de Daniel n'est pas accepté pour être publié, car « ce récit ne retenait pas l'attention des lecteurs » (SF 110), et selon son auteur les écrivains qui l'ont refusé ne comprenaient « rien à la cohabitation chaotique des hommes avec le passé » (SF 170). D'autre part, « le style est incohérent [...] le style suit la pente folle d'une pensée qui n'est jamais rationnelle » (SF 226). Il s'agit d'un manuscrit qui trouble, qui ne laisse pas indifférent, auquel Adrien ne peut s'empêcher de penser et qu'il finit par vouloir publier pour en faire un compte rendu critique.

Dans son livre, Daniel développe les thèmes de l'injustice et de l'innocence humaine, le problème des drogues. Par sa thématique et par sa forme, le roman de Daniel se transforme en un reflet de l'œuvre de Blais :

[...] Daniel était avant tout un peintre débridé, parfois *sa pitié était caricaturale*, son écriture *richement symbolique*, ce que l'on remarquait à peine à la première lecture du manuscrit, tout doucement il nous dirigeait vers les régions vertigineuses de *l'enfer*, traitait-il de la *folie* des hommes, ce thème si cher à Bosch, de la mort, *il juxtaposait dans ses compositions délirantes le monde moderne et l'ancien*, partout un grouillement théâtral, une étrange *procession de la faune humaine, de sa flore*, la Nef des Fous, le Jardin des Délices, et parfois, le Jugement dernier, un ésotérisme insistant, comme Max Ernst il assemble des objets, *des collages en trompe-l'œil*, il a étudié la psychologie, lui aussi, c'est un écrivain de l'occulte [...] (SF 237)⁴³⁵

⁴³⁵ C'est nous qui soulignons.

Cette description évoque de nombreuses caractéristiques du texte blaisien: le mélange de l'humour et du tragique, du passé et du présent, la multiplicité de personnages qui aboutit en une procession à la fin de l'œuvre, les animalisations, l'importance de l'intertextualité, et les jeux de juxtapositions et de références historiques ou artistiques partiellement modifiées qui créent tout un réseau nouveau de significations.

D'ailleurs, les caractéristiques des *Étranges Années* qui sont mentionnées par Adrien dans le volume suivant de la tétralogie rappellent le texte de *Soifs*: « la lenteur du style autant que l'abondance des mots [...] toutes ces couches d'atmosphères se superposant souvent de manière sinistre les unes aux autres »⁴³⁶. Comme le souligne Karen L. Gould, les références intertextuelles qui apparaissent dans l'œuvre de Blais et sa structure spéculaire, font de ce roman une œuvre caractéristique du postmodernisme.⁴³⁷

Dans les romans postérieurs, la prise de conscience de la noirceur du monde par les écrivains des jeunes générations, incarnées par Augustino laissera entrevoir un certain espoir. Le titre *Augustino ou le Chœur de la Destruction* évoque la lutte d'Augustino, l'enfant-poète, face aux forces de l'intolérance, de la vengeance et de la barbarie.

⁴³⁶ Blais, Marie-Claire. *Dans la Foudre et la Lumière. op. cit.*, p. 36-37

⁴³⁷ Gould, Karine. « La Nostalgie Postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la Relecture Littéraire dans *Soifs* », *Études Littéraires* 31 N° 2, 1999, p. 77

9. CONCLUSION

Le but de ce travail était d'étudier la trajectoire romanesque de Marie-Claire Blais, afin d'en faire surgir les caractéristiques thématiques et formelles. Pour ce propos, nous nous sommes centrées sur les notions d'identité et de multiculturalité afin de montrer les constantes et l'évolution que présentent ses romans quant à la structure, la caractérisation des personnages, les identités corporelle, familiale et sociale, et l'importance de la figure de l'écrivain et de l'art. Étant donné le grand nombre de romans de cette auteure nous avons sélectionné huit œuvres qui représentent les différents aspects thématiques et formels de son écriture et qui permettent d'observer les inquiétudes principales de Marie-Claire Blais et leur évolution. Nous avons distingué trois grandes étapes de sa production romanesque, qui coïncident avec les trois rapports au réel remarqués par Pierre Nepveu dans la littérature québécoise.⁴³⁸ Les expériences de Blais aux États-Unis teintent son œuvre d'une singularité propre et confèrent à son écriture des préoccupations et une violence particulières, tout en lui donnant un grand sentiment éthique.

La première période de l'écriture de Marie-Claire Blais s'étend de 1959 à 1970. Nous avons analysé trois romans fondamentaux de cette étape littéraire: *La Belle Bête* (1959), *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* (1965), et le premier volume des *Manuscrits de Pauline Archange* (1968). Ces trois romans ont constitué les premiers grands succès de l'écrivaine, et lui ont mérité la reconnaissance nationale et internationale. Ils présentent de nombreuses similarités, surtout thématiques, caractéristiques de cette première période. Leur moment de parution, au début, vers la moitié, et vers la fin de cette étape, permet de constater, à travers leur analyse, l'évolution qui s'est produite déjà pendant ces années dans l'écriture de Marie-Claire Blais.

Dans ces trois romans, le monde de l'enfance et l'univers familial prennent une importance essentielle. L'auteure nous montre des personnages, souvent

⁴³⁸ Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. *op. cit.*, p. 212

extrêmement jeunes, qui doivent affronter en solitude l'hostilité du monde. À travers leurs vies se déploie toute une réflexion sur les relations humaines, sur la domination du mal, sur la quête de l'identité dans un univers marqué par la violence, les préjugés et la tradition. En présentant, tout d'abord, des structures familiales fermées sur elles-mêmes (notamment dans les deux premiers romans), puis en laissant peu à peu apparaître le monde extérieur à l'univers domestique (dans *Manuscrits de Pauline Archange*), ces œuvres, et surtout les deux dernières, dénoncent l'obscurantisme d'une société qui évoque la longue époque du duplessisme précédant la Révolution Tranquille des années soixante. Bien que l'imprécision temporelle et spatiale caractérise ces romans, certains indices textuels permettent de situer l'action à ce moment de l'histoire québécoise où le traditionalisme et l'immobilité caractérisaient les structures sociales. Pourtant, l'écriture blaisienne ne se limite pas à réaliser une critique de la société. Elle cherche, au contraire, à rendre compte de l'intimité de l'être, des sentiments, et impressions qui hantent la nature humaine.

La deuxième époque que nous avons distinguée dans sa production romanesque s'étend de 1972 à 1978. Cette période est marquée au Québec par la montée du nationalisme, du féminisme et de nombreux discours idéologiques ou sociaux. L'écriture de Blais de cette époque reflète les tensions sociales et politiques qui caractérisent le Québec et la pluralité de mouvements qui surgissent pendant cette période. Les univers que nous présentent ses romans sont marqués par une liberté sociale et sexuelle plus grande que dans les romans précédents. Des questions comme l'homosexualité, les injustices sociales, l'exode rural, la violence, la relation entre les différentes cultures et notamment entre le Québec et la France constituent des préoccupations majeures dans les textes de cette époque.

Nous avons analysé deux romans de cette période : *Un Joualonnais sa Joualonie* (1973) et *Une Liaison Parisienne* (1976). Ces deux œuvres, souvent ignorées par la critique, ont témoigné des changements qui se sont produits dans l'écriture blaisienne et des constantes qui reviennent dans les différents romans. Ces deux textes constituent des romans de formation qui montrent l'évolution du protagoniste en quête d'une identité et d'une lucidité plus grande.

Alors que les romans de la période précédente présentent une thématique centrée sur le monde de l'enfance, les textes des années soixante-dix évoluent vers une

thématique sociale plus spécifiquement québécoise. La fragmentation idéologique du Québec, qui s'oppose à l'unité revendiquée par le nationalisme, est mise en valeur ainsi qu'une réflexion profonde sur la relation entre la culture française et l'identité franco-canadienne. Un pont Montréal-Paris, d'abord littéraire, puis physique et spirituel, apparaît dans ces romans, qui soulignent les contradictions, les liens et les différences qui caractérisent les identités québécoise et française, dont la relation est marquée notamment par les stéréotypes et les préjugés. Le voyage intérieur des protagonistes, et leurs relations avec les autres figures romanesques, font surgir, au-delà de la fragmentation sociale ou du choc culturel, une humanité et une solidarité universelles, qui mettent en relief une certaine vision du monde de Marie-Claire Blais.

La troisième période qui caractérise la production romanesque de l'auteure s'étend de 1979 à 2008. Les textes de cette époque sont marqués par une complexité structurale très grande qui passe par le monologue intérieur, la (con)fusion des voix narratives qui s'entrelacent, la pluralité des foyers de narration. Dans ces textes, les personnages deviennent des voix, des consciences solitaires, qui cherchent à sortir de leur corps et à atteindre l'Autre, dont les pensées ne peuvent jamais être saisies. La (con)fusion des voix favorise une union nouvelle des personnages, au sein même du tissu narratif. La mort et la vie, la disparition et la permanence, la vitalité et la vieillesse, la maladie et le suicide volontaire, parcourent les pensées des figures romanesques, qui errent dans un espace également oppressif, dans lequel chaque être doit se définir.

Ces textes nous présentent des personnages marqués par leur pays d'origine, leur milieu social, et notamment par leur filiation. Le corps individuel et collectif devient la proie de la souffrance, mais aussi le miroir et l'incarnation de la mort. Le personnage malade ou tourmenté se définit par rapport à l'Autre, individuel et social, fort ou sain. À cheval entre la vie et la mort, le ciel et l'eau, les personnages deviennent des fantômes errants qui voyagent physiquement ou spirituellement dans un monde international devenu brutal. La dialectique corps-esprit qui s'établit chez l'être souffrant, apparaît aussi chez l'être sexuel : la jouissance seule permet une certaine libération de la conscience par rapport au monde et au corps qu'elle habite.

Les romans mettent en relation la souffrance humaine individuelle et collective, la maladie et les grands massacres de l'humanité. Dans ces œuvres, Marie-Claire Blais présente la diversité d'un monde marqué par la violence et l'antagonisme. Des dizaines de voix subjectives se juxtaposent pour évoquer les images d'horreur du XX^{ème} siècle. La mémoire et sa transmission deviennent les thèmes essentiels de ces textes qui confondent les espaces et les temporalités dans une volonté de dévoiler les 'abus de la mémoire' (dans le sens que Todorov a donné à cette expression). La sélection des faits qui sont transmis ou oubliés, l'usage institutionnel et social de la mémoire, l'importance que celle-ci acquiert au sein de l'identité sont mis en évidence dans ces textes.

Le lieu devient l'emblème d'un passé qui se révèle aux personnages et un élément à travers lequel se tisse la mémoire individuelle et collective. Il devient monument, tombeau, témoignage, site touristique. L'image de l'ombre qui apparaît dans la tétralogie blaisienne fait écho au mal et au chaos qui caractérise la condition humaine. Si le mal est omniprésent, l'ennemi qui le provoque n'est plus un adversaire identifiable et tangible. Il prend, au contraire, des formes multiples sous lesquelles se cache souvent une intolérance généralisée.

Afin d'observer de manière approfondie l'évolution et les constantes qui caractérisent la trajectoire romanesque de Marie-Claire Blais nous avons divisé notre analyse de manière thématique en considérant notamment la structure des œuvres, la caractérisation des personnages, la présence du corps, l'identité familiale, l'identité sociale, et la figure de l'écrivain.

Dans une première partie nous avons introduit notre propos dans cette étude et nous avons établi la méthodologie que nous allions suivre et qui était à la fois structurelle, thématique et sociocritique afin de pouvoir analyser les différents aspects de la trajectoire romanesque de l'écrivaine.

Nous avons également situé l'écriture de Marie-Claire Blais par rapport à son temps et aux contextes sociaux et culturels du Québec tout en insistant sur l'influence que les États-Unis et la littérature internationale ont eu sur son œuvre. La présence d'une partie biographique sur l'auteure nous paraissait essentielle étant donné la présence importante d'éléments autobiographiques qui peut se percevoir dans son écriture. *Manuscrits de Pauline Archange* incorpore, en effet, de nombreux aspects

de l'enfance de Marie-Claire Blais. Pareillement, *Une Liaison Parisienne* retrace à travers le personnage de Mathieu Lelièvre certains moments vécus par l'écrivaine à Paris et le café des Heures Enfouies ainsi que les personnages qui le fréquentent rappellent clairement le café du Temps perdu et les personnes que Blais y a rencontrées lors de son séjour.⁴³⁹ Pareillement, Anna, Tommy, Manon évoquent les jeunes que Blais a rencontrés sur les plages du Mexique. Dans la tétralogie aussi de nombreux personnages rappellent des figures que Blais a connues lors de son séjour à Cambridge et de ses années à Key West. D'ailleurs, dans *Parcours d'un Écrivain : Notes Américaines* et surtout dans *Écrire des rencontres humaines*, Marie-Claire Blais insiste sur l'importance que son vécu et les rencontres réalisées ont eu sur son œuvre littéraire :

Ce qu'il y a de merveilleux dans ce métier d'écrivain que nous avons choisi, c'est qu'il nous permet de travailler librement au cœur de la vie même. Ces caractères, personnages, héros, héroïnes qui nous inspirent dans l'étude d'une société toujours en voie de se modifier, de se métamorphoser, et parfois même de s'évanouir dans ses fugitifs bouleversements ainsi que vivent et renaissent, et meurent les mondes de Proust que le temps assombrit peu à peu de ses cendres et de ses deuils, ces personnages ne cessent de nous hanter car, plus que des personnages rêvés, ce sont des êtres que nous avons connus et approchés dans cette réalité de leurs vies, nous les avons saisis là, dans toute leur humaine spontanéité, comme si, contrairement à nous, ils n'eussent jamais été destinés à mourir.⁴⁴⁰

Dans une troisième partie nous avons examiné l'évolution formelle qui caractérise la trajectoire romanesque de Marie-Claire Blais. Déjà, dans les premiers romans, la construction fragmentée fait preuve d'une réflexion profonde et apparaît au service des histoires racontées. L'ordre linéaire traditionnel que l'on trouve dans *La Belle Bête* et la narration omnisciente cèdent la place dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* à un ordre plus complexe, caractérisé par la présence d'analepses et de prolepses, par une multiplicité de points de vue, et surtout par l'insertion dans la narration omnisciente d'un récit autobiographique.

⁴³⁹ Blais, Marie-Claire. « Paris ». *op. cit.*, p. 12-17

⁴⁴⁰ Blais, Marie-Claire. *Écrire des Rencontres Humaines. op. cit.*, p. 9

Ces formes sont développées davantage dans *Manuscrits de Pauline Archange*, où l'utilisation de l'autobiographie permet au personnage de s'exprimer pendant toute l'œuvre à la première personne, et de raconter son expérience selon le va-et-vient de sa mémoire. D'autre part, alors que le français standard est utilisé dans les deux premiers romans, dans celui-ci le parler oral apparaît et met en valeur les origines sociales de certains personnages. Cette technique annonce déjà l'expérimentation que fera Marie-Claire Blais avec différents types de discours et de langages dans les romans qui correspondent à sa deuxième période romanesque.

Les romans des années 70 sont davantage marqués par l'utilisation de différents registres (et notamment du *joual* dans *Un Joualonnais sa Joualonie*), des dialogues abondants et des combinaisons structurales et narratives qui mettent en relief le contenu diégétique et la caractérisation des personnages principaux. La succession des épisodes est caractérisée par les sauts temporels, le mélange des tons, la rapidité, l'in vraisemblance. La structure apparemment décousue met en relief, en réalité l'ambiance chaotique et carnavalesque de la société d'*Un Joualonnais sa Joualonie* et le choc culturel de Mathieu Lelièvre dans *Une Liaison Parisienne*. Elle reflète l'évolution des protagonistes vers une affirmation identitaire qui passe par une lucidité plus grande et une reconnaissance de leurs propres valeurs et de l'existence d'une solidarité susceptible de rapprocher les êtres humains. La position d'observateur et de narrateur de Ti-Pit et le détachement qui apparaît dans *Une Liaison Parisienne* entre la supériorité du narrateur omniscient et le personnage principal contribuent à forger l'aspect tragi-comique de ces romans.

Si l'évolution formelle se situe dans ces textes surtout au niveau du langage, les romans écrits à partir du *Sourd dans la Ville* témoignent d'un enrichissement qui se fait à tous les niveaux de la structure romanesque. Le monologue narrativisé devient la forme privilégiée et les textes se présentent comme un grand paragraphe, sans interruptions, qui évoque la continuité de la pensée. Le va-et-vient de la pensée des personnages permet d'introduire une temporalité très vaste, qui s'élance vers le passé de leurs souvenirs, mais aussi vers le futur de leurs espoirs. La longueur des phrases se double d'une complexité des niveaux de narration.

Ces romans présentent de nombreux foyers narratifs, dont le nombre s'accroît à chaque texte. Les œuvres reproduisent l'expression mentale des personnages et la

soumettent à la syntaxe du narrateur hétérodiégétique qui donne la cohérence aux récits. La confusion entre le narrateur et le personnage se double d'une confusion au niveau de l'identité de l'instance focalisatrice. Les transitions entre deux focalisateurs sont brouillées afin de permettre de tisser des associations thématiques et symboliques entre les différentes consciences. Cette (con)fusion des voix est favorisée par l'homogénéité du contenu thématique et par des leitmotifs qui reviennent dans les pensées des différents personnages.

La transition d'une conscience à une autre se réalise au moyen d'associations qui sont parfois temporelles ou spatiales, mais le plus souvent thématiques. L'incohérence ou l'absence de ponctuation signalant la présence d'un dialogue permettent aussi de créer de nouveaux espaces de communication et d'union entre les personnages. Le dialogue se situerait alors non pas au niveau de la parole, mais dans le domaine de la conscience et de l'imaginaire.

Si certaines marques d'oralité apparaissent dans *Le Sourd dans la Ville*, celles-ci sont abandonnées dans *Visions d'Anna*, au profit d'un langage standard et poétique qui sera repris dans *Soifs*. La présence de l'anglais et d'autres langues comme l'italien ou l'allemand témoigne de la multiculturalité qui caractérise l'univers décrit dans ces romans. La langue et la structure répétitive de ces textes qui passe par la reprise de certaines images et motifs qui reviennent dans les différentes consciences narratives rapprochent ces romans de la forme poétique. Cette évolution formelle souligne une volonté de trouver une organisation romanesque qui puisse refléter la vie intérieure des personnages, et rendre compte de la subjectivité de l'individu tout en évoquant la complexité du monde.

Dans une quatrième partie nous avons analysé la caractérisation des personnages qui nous est présentée. Si les figures romanesques qui apparaissent dans les premiers romans appartiennent presque toutes au cadre familial, l'éclatement des personnages dans *Manuscrits de Pauline Archange* fait bousculer le roman vers l'extérieur de cet espace intime et dévoile l'évolution de la protagoniste vers l'écriture. Pareillement, *Un Joulonais sa Joulonie* et *Une Liaison Parisienne* présentent l'évolution intérieure des personnages principaux vers la maturité. Contrairement à ces romans qui situent les protagonistes par rapport à leur parcours formatif, *Le Sourd dans la*

Ville, Visions d'Anna et *Soifs* présentent une multitude de voix qui s'interrogent sur le sens de la vie et des drames internationaux.

Bien que certains personnages blaisiens subissent une évolution le long du roman, la plupart des figures romanesques sont typifiées. C'est pour cela que dans les différents œuvres nous retrouvons certaines catégories de personnages : la mère, le père, la grand-mère, le docteur, l'écrivain, le religieux, la prostituée, le toxicomane. La caractérisation des personnages s'effectue souvent par opposition : les victimes vs. les bourreaux ; les pauvres vs. les riches ; les jeunes vs. les vieux ; l'intolérant vs. le solidaire. Les figures de l'enfant révolté, de la victime ou du pauvre, de l'errant et de l'exilé sont essentielles dans les romans.

De plus en plus, les textes insistent sur la multiculturalité et ils évoquent des personnages d'origines diverses, marqués par les mouvements migratoires. Si la multiculturalité est présente, Marie-Claire Blais s'intéresse surtout aux aspects qui unissent et qui rapprochent les personnages de cultures diverses. Les romans ne donnent pas beaucoup d'informations sur la culture d'origine. Ils évoquent le pays natal en quelques traits. C'est notamment le sentiment d'exil, d'angoisse et de dépossession qui intéresse l'auteure et qui rapproche ces personnages déplacés de la sensation de perte et d'absurde dont témoignent également tous les autres personnages, pour lesquels l'exil est davantage symbolique et spirituel.

La caractérisation des figures romanesques participe aussi à l'hybridité des romans à travers des descriptions qui sont souvent humoristiques malgré la portée tragique qu'acquiert souvent la thématique. L'ironie qui apparaît dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange* à travers le regard satirique des protagonistes laisse la place dans *Un Joualonnais sa Joualonie* à un humour carnavalesque qui ridiculise les personnages ou la société évoquée. Les scènes de 'banquets', les permutations du haut et du bas, les images grotesques du corps, l'importance de la sexualité, la confusion identitaire, les figures du fou et du bouffon témoignent de l'aspect 'carnavalesque' de cette œuvre. L'humour est également présent dans *Une Liaison Parisienne*, notamment à travers les figures de l'ogre et du sot.

Les animalisations qui apparaissent dans ces deux romans participent également à l'aspect humoristique des récits. Dans les œuvres des différentes périodes, Marie-

Claire Blais utilise des images issues du monde animal afin de caractériser les personnages et de mettre en évidence la désintégration et la violence des relations humaines. Les animalisations dénoncent les injustices sociales et le sort tragique de l'être humain qui se confond de plus en plus à celui de l'animal, anéanti par l'homme afin d'assouvir ses besoins alimentaires ou ses désirs. Dans les romans de la troisième période les pensées des animaux sont situées au même niveau que celles des personnages humains et nous sont transmises à travers le discours indirect libre. La bête devient un personnage en tant que tel.

Dans une cinquième partie nous avons examiné la présence du corps qui caractérise les romans blaisiens. Le corps, qui peut être un élément constitutif de l'humour du texte, devient aussi dans ces œuvres une entité qui emprisonne, qui aliène les personnages et qui est la cible de nombreux préjugés. Les romans mettent en évidence l'importance qu'acquiert la beauté du corps, une beauté impossible de maintenir. Le corps féminin, surtout, est la cible de préjugés aussi bien religieux qu'esthétiques. Les jeunes filles surtout rejettent leur corps et leur condition de femme. Les images corporelles permettent à Marie-Claire Blais de mettre en évidence dans ces romans l'oppression patriarcale, sociale, religieuse et esthétique qui s'exerce sur l'individu, et notamment sur l'enfance et la femme.

Le corps des personnages est décrit dans sa réalité la plus crue : sa saleté, sa maladie, sa putréfaction, sont évoquées constamment, et soulignent la menace naturelle qui pèse sur le genre humain. Au dualisme laideur/beauté s'ajoute la dichotomie, santé/maladie. Le passage du temps et la maladie, ne sont pas les seuls qui dégradent le corps et les accidents et surtout la violence humaine s'avèrent être cruels.

Face à l'oppression sexuelle et aux préjugés religieux qui entourent le corps dans les romans des années 60, les œuvres postérieures témoignent d'une liberté sexuelle beaucoup plus grande. L'évocation de l'avortement, puis des préservatifs et de la pilule, suggèrent aussi les changements sociaux qui se produisent.

Si les romans des années 60 et 70 présentent les conséquences physiques de la maladie et la mort des personnages, à partir du *Sourd dans la Ville*, celles-ci apparaissent surtout comme des concepts abstraits auxquels pensent les personnages. La possibilité d'un avenir est mise en question dans ces textes où à la mort

individuelle s'ajoute l'idée d'une mort universelle, d'une menace cosmique et criminelle qui anéantirait toute vie. Les personnages de ces romans, plus que dans les romans antérieurs, se situent dans un entre-deux que reflète bien le vertige du titre de *Visions d'Anna ou le vertige*.

Face à la menace abstraite de la mort et face à la cruauté des drames internationaux apparaît la fragilité individuelle des personnages qui se perçoit notamment à travers la dialectique du corps faible et du fort, du corps malade et du corps sain, du corps plié et du corps rigide. Le motif du tremblement revient dans ces textes pour mettre en évidence le désarroi des personnages. Les jeux d'ombres et de lumière mettent en évidence la pâleur des figures romanesques qui sont réduites à des formes, des silhouettes, et se voient associées au spectral. La pesanteur, le ralentissement rapproche les personnages de la figure du cadavre ou du fantôme. Ils deviennent des morts-vivants qui errent dans une démarche oscillatoire.

La thématique de l'abjection revient dans ces romans pour mettre en évidence les relations des personnages, leur désarroi, et les différences sociales. L'abjection est surtout représentée à travers les images de la souillure, de la loque, de la maladie ou du cadavre.

Des plaisirs comme l'alcool, le café, le tabac, les drogues, le sommeil, le sexe apportent à certains personnages une liberté passagère et favorisent la séparation de la conscience et du corps. C'est ce monde de sensations que revendique *Soifs*. Ce sont cependant des plaisirs meurtriers qui sont à la base même des maladies de certains personnages, de la violence et du viol. Dans la tétralogie, la vie et la mort, les maladies et les naissances, sont juxtaposées afin de mettre en évidence le mouvement même de la vie.

Il est intéressant d'observer la place qu'acquiert le regard dans les romans blaisiens comme élément qui permet de mettre en valeur non seulement la relation qui existe entre les protagonistes mais aussi les sentiments d'angoisse et de culpabilité des figures romanesques. À travers l'image du regard, Marie-Claire Blais évoque les conséquences dramatiques que des notions comme la honte ou le remords peuvent avoir sur l'identité de l'individu.

D'autre part, le motif du regard témoigne aussi, surtout dans les textes les plus récents, d'une communication autre qui s'établit entre les personnages. Si le manque

de dialogue caractérise les figures romanesques, le regard permet de les mettre en contact, et de dévoiler parfois leurs pensées ou sentiments qui autrement demeurent cachés, tus. Le cri d'angoisse de Mike et de Florence est d'ailleurs sourd, symbolique, il n'atteint jamais l'autre, et il devient la représentation même de l'isolement humain, un isolement qui peut seulement être dépassé quelques fois à travers le contact visuel des personnages.

Dans une sixième partie nous avons analysé l'importance qu'acquiert la thématique de la famille dans la formation de l'identité individuelle. Aussi bien dans les relations entre le couple que dans celles qui caractérisent le monde adulte et l'enfance, l'univers féminin occupe une place privilégiée.

Contrairement à la tradition romanesque du XIX^{ème} siècle et des romans de la terre qui reléguait la femme-épouse-mère à un deuxième plan, Blais insiste sur l'importance du genre féminin. Les femmes qui apparaissent dans ses premiers romans sont soumises à l'autorité de l'homme, dont l'hostilité et la violence se fait souvent évidente. Ces femmes n'ont pas d'identité propre et sont caractérisées par leur rôle d'épouse et de mère. Le mariage et le destin passif dévolu à l'univers féminin apparaissent comme une entrave à la réalisation de la femme. À partir des romans des années 70, les personnages féminins sont caractérisés par une attitude plus libérale mais la structure familiale traditionnelle se maintient dans une certaine mesure. L'amour conjugal est pratiquement absent et il devient souvent la cible de l'humour du narrateur. Les couples sont caractérisés par leur instabilité et la conception traditionnelle de la famille ne devient qu'un masque, une façade qui cache la réalité de l'inconstance amoureuse ou l'homosexualité.

A partir du *Sourd dans la Ville*, les récits reflètent la désintégration de la structure familiale traditionnelle et l'apparition de familles monoparentales, de couples homosexuels avoués, de familles dans lesquelles la femme n'est plus reléguée à la sphère du privé et occupe un rôle social déterminant. De nombreux personnages féminins continuent toutefois à dépendre de leur époux, économiquement ou émotionnellement. Ces romans insistent surtout sur la thématique de l'amour ou du manque d'amour au sein des relations conjugales et ils mettent en relief les abandons fréquents que souffrent les femmes qui entrent dans une étape de maturité ou de vieillesse. L'éventail professionnel des personnages féminins s'amplifie dans ces

romans, et notamment dans *Visions d'Anna* et dans *Soifs*. Malgré cela, les femmes continuent à être chargées des labours domestiques.

La thématique de l'homosexualité est très présente dans les romans écrits à partir des années 70. À la vie traditionnelle du mariage, ces œuvres opposent l'alternative de l'amour homosexuel. Ces romans mettent surtout en évidence l'ambivalence de l'amour qui peut être bon ou mauvais, doux ou violent, source de bonheur ou d'emprisonnement.

D'autre part, les romans insistent sur la relation entre les parents et leurs enfants. La figure du père est souvent caractérisée par son absence ou par sa violence et elle est située sur un deuxième plan : ce sont surtout les relations entre les femmes et notamment entre les mères et les filles qui sont privilégiées dans les textes. Le père incarne pour les personnages féminins les valeurs du patriarcat. Cependant des figures paternelles positives, caractérisées par une grande tendresse, commencent à apparaître dans les derniers romans et laissent entrevoir un certain espoir dans la relation père-enfant.

Contrairement au père, la figure de la mère est centrale. Les romans nous présentent des mères pour qui la maternité a constitué une déception ou un fardeau. La déception des mères face à la maternité, et la haine ou la matrophobie des filles, caractérisent ce type de relations. Les infanticides et les matricides parcourent l'œuvre blaisienne. Ces textes présentent la nécessité de redéfinir le rôle de la femme, qui doit avoir la liberté de choisir sa place dans la société, mais aussi la liberté de décider sa maternité.

Les romans des années 80 évoquent une certaine réconciliation entre mères et filles. Toutefois de nombreux portraits de mères sont encore assimilables à l'image d'une maternité mal vécue, ou ressentie comme une entrave. Une nouvelle problématique se pose : comment combiner le désir d'indépendance et le travail avec la maternité.

Les filles définissent leur identité par rapport (ou par opposition) à la figure de la mère et à leur condition de femme. L'attitude d'Isabelle-Marie, d'Héloïse et de Pauline met en évidence leur opposition face au modèle incarné par leurs mères et manifeste leur volonté de changement. Dans les romans postérieurs de l'auteure les

personnages féminins jeunes essayent aussi de se forger une certaine liberté en creusant la distance qui les sépare des adultes.

La thématique de la fuite du contexte familial revient dans les textes des différentes époques. Progressivement, certains personnages trouvent dans l'amour et la solidarité une voie qui leur permet d'échapper à la répétition de la vie de la mère et à l'isolement. Les romans de Marie-Claire Blais suggèrent la possibilité d'une identité féminine libre et susceptible de s'épanouir à travers l'amitié et des valeurs humanitaires fondamentales. Seules la compassion et la chaleur humaine peuvent combattre la violence de l'univers contemporain.

Dans une septième partie nous avons considéré l'évolution de la société et l'importance croissante de la multiculturalité qui apparaît progressivement dans les romans. Malgré l'indétermination spatiale et temporelle qui apparaît dans les premiers textes, certains indices situent l'action pendant les années précédant la Révolution Tranquille. *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* et *Manuscrits de Pauline Archange*, surtout, mettent en évidence la violence, l'analphabétisme et l'omniprésence de l'Église qui caractérisent l'univers où habitent les personnages. Les images spatiales insistent sur l'oppression subie par les figures romanesques. Si les deux premiers romans situent l'action principalement dans un cadre rural, à partir de *Manuscrits de Pauline Archange* la présence de la ville devient essentielle dans l'écriture de Blais.

Aux injustices sociales qui caractérisent l'univers de ces romans s'ajoute la tyrannie des différentes institutions de l'ordre, notamment la famille, l'école et l'église. Face à cela, certains personnages se révoltent à travers le rire ou la violence. Toutefois, ils ne réussissent pas à atteindre une liberté plus grande et seule l'écriture apporte à des protagonistes comme Jean Le Maigre et surtout à Pauline Archange, un certain salut.

Un Joulonais sa Joulonie et *Une Liaison Parisienne* confèrent aussi une grande importance au cadre de la ville. Ces romans sont caractérisés par un éclatement spatial qui situe l'action dans différents milieux de la ville dans le premier roman et dans différents pays dans le deuxième. Montréal et Paris sont dans ces œuvres des villes multiculturelles, marquées par de profondes injustices sociales.

Contrairement aux romans précédents de Blais, où le lecteur n'avait accès qu'à un monde caractérisé par la misère, les narrateurs de ces deux textes nous introduisent aussi bien dans les milieux pauvres que dans ceux où habite la classe aisée. Face aux revendications d'unité et d'indépendance que revendiquent certains personnages, apparaît la fracture intérieure du Québec marquée par les différences sociales mais aussi par une pluralité de discours politiques et idéologiques. Pareillement, face à l'idée de la grandeur de la France, apparaît la réalité de la misère sociale, de l'ignorance et de l'intolérance des classes aisées. Les relations entre les différentes cultures et entre les différentes classes sociales sont marquées par les stéréotypes et les préjugés. Dans ce contexte, la quête identitaire du sujet capable de se déplacer, de voyager d'un milieu à un autre, d'un pays à un autre, devient problématique. C'est surtout à travers le rapprochement collectif et la compassion que les différences sociales et culturelles peuvent être surpassées afin d'atteindre une humanité plus grande et une reconnaissance de l'autre dans son individualité.

Les romans de la troisième période nous situent également dans un espace international, mais malgré l'amplitude de celui-ci une sensation d'oppression demeure. Si les personnages voyagent physiquement ou mentalement, les images du mur, de la frontière, de la pauvreté ou de la maladie mettent en évidence les limites de cette errance ou de cette fuite vers un ailleurs rêvé. Malgré les déplacements des personnages, la violence et l'intolérance se trouvent partout et les images spatiales reflètent les paradoxes de la condition humaine. L'île de *Soifs*, tout comme l'Hôtel des Voyageurs du *Sourd dans la Ville*, sont des espaces qui suggèrent à la fois la vie et la mort, le plaisir et la douleur, la liberté et l'aliénation, la menace et l'espoir.

Ces romans sont caractérisés par un éclatement spatial mais aussi temporel. Les crimes du passé sont mis en relation avec les drames du présent et les questions de la mémoire et de l'oubli deviennent essentielles pour la survie de l'être. Ces romans insistent sur l'idée d'une violence héritée. La transmission de la non-violence se heurte à l'indifférence des adultes, satisfaits d'une vie bourgeoise. Les jeunes doivent faire face aux valeurs vides de la société actuelle tout en observant les fléaux internationaux, la faim, la misère et l'hypocrisie des gouvernements.

Ces trois romans réfléchissent sur les différentes formes de répression institutionnelles et notamment sur l'action inefficace, impartiale et cruelle de la

justice. La notion d'avenir est chargée d'un pessimisme flagrant et les scènes apocalyptiques reviennent dans les textes pour annoncer une fin du monde, marquée par les crimes sociaux et écologiques. Seule l'action solidaire de certains personnages apporte une lueur d'espoir à ces univers submergés dans le chaos.

Dans une huitième partie nous avons analysé l'importance de l'art et de la figure de l'écrivain. Dans les romans des années 60, l'écriture devient une arme susceptible de mettre en question l'oppression et les injustices sociales. Les écrits de Jean Le Maigre et de Pauline Archange cherchent à défier ou à transformer la société à travers l'imaginaire. Dans les deux cas, l'écrivain trouve son inspiration dans un enfer symbolique, où le poète peut atteindre une lucidité plus grande. Dans les textes de la première et de la deuxième période, l'écriture permet au personnage de trouver un certain salut. Elle est porteuse d'espoir et d'optimisme. Cet aspect se voit minimisé dans les œuvres postérieures. Si l'art est susceptible de consoler et d'apaiser certains personnages, l'écriture, la peinture, la sculpture et la musique deviennent les éléments qui annoncent la mort et le désastre, la joie et un bonheur passé. Les personnages ressentent une nécessité ontologique de s'exprimer afin de dénoncer les maux du monde et de garantir leur immortalité.

La diversité des figures d'écrivains qui apparaissent dans les œuvres de Blais depuis les années 70 suggère différentes conceptions du rôle de l'artiste et de son rapport à l'écriture, mais les figures privilégiées par Blais perçoivent l'écriture comme une lutte, un engagement au service de la pitié, de l'empathie.

Dans les différentes périodes de la trajectoire de Marie-Claire Blais, les romans nous présentent le malheur du monde, la misère qui entoure l'être humain. Ils nous montrent des personnages solitaires et aliénés qui se voient contraints à se révolter contre le monde afin de survivre. Au-delà des ténèbres que parcourent les personnages, des lueurs d'espoir se dévoilent, marquées par l'apparition d'une certaine tendresse, et notamment par la présence de l'écriture. Si le monde devient chaotique et cauchemardesque, certains personnages deviennent eux aussi plus forts, plus lucides, et déterminés à dénoncer la cruauté qui les entoure et à amorcer une attitude solidaire. Des éclats de lumière se laissent entrevoir au sein de cet univers de plus en plus hostile que dépeint l'auteure. Son œuvre, à la fois humaniste et

universelle, fait de Marie-Claire Blais l'un des meilleurs écrivains de la seconde moitié du XX^{ème} siècle et de l'époque contemporaine.

9. *CONCLUSIONES*
(español)

El objetivo de este estudio es analizar la trayectoria narrativa de Marie-Claire Blais con el fin de observar las características temáticas y formales de ésta. Nos hemos centrado en las nociones de identidad y de multiculturalidad para estudiar las constantes y la evolución que presentan sus novelas en cuanto a la estructura, la caracterización de los personajes, la identidad corporal, familiar, social, la importancia de la figura del escritor y del arte. Dado el gran número de novelas que Marie-Claire ha escrito, hemos seleccionado ocho obras que representan los diferentes aspectos temáticos y formales de su escritura y que permiten observar las inquietudes principales de la autora, así como su evolución. Hemos distinguido tres grandes períodos en su producción narrativa, que coinciden con las grandes etapas que Pierre Nepveu ha observado en la literatura quebequense.⁴⁴¹ Sin embargo, las experiencias de Blais en Estados Unidos han teñido su obra de una singularidad propia, dotándola de una violencia y unas preocupaciones particulares, así como de un gran sentido ético.

El primer período de la escritura de Marie-Claire Blais se extiende de 1959 a 1970. Hemos analizado tres novelas fundamentales de esta etapa literaria: *La Belle Bête* (1959), *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* (1965), y el primer volumen de *Manuscrits de Pauline Archange* (1968). Estas tres novelas constituyeron los primeros grandes éxitos de la autora y le otorgaron un reconocimiento tanto nacional como internacional. Las obras presentan muchas similitudes, sobre todo temáticas, y características de este primer período de su carrera literaria. La fecha de publicación de dichas novelas coincide con el principio, la mitad, y el final de la primera etapa y este aspecto permite destacar cierta evolución de la escritura que se percibe incluso dentro del primer período.

En las tres novelas, el mundo de la infancia y el universo familiar tienen una importancia esencial. La autora nos muestra unos personajes generalmente muy

⁴⁴¹ Nepveu, Pierre. *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. *op. cit.*, p. 212

jóvenes, que deben afrontar en solitario la hostilidad del mundo. A través de sus vidas aparece toda una reflexión sobre las relaciones humanas, sobre la dominación del mal, sobre la búsqueda de la identidad en un universo marcado por la violencia, los prejuicios y la tradición. Al presentar al principio unas estructuras familiares muy cerradas en sí mismas, y al dejar aparecer progresivamente el mundo exterior al universo doméstico (en *Manuscrits de Pauline Archange*), estas novelas (y sobre todo las dos últimas) denuncian el obscurantismo de una sociedad que evoca la época del *Dupessisme* que precedió a la Revolución Tranquila de los años sesenta. Aunque estos textos están caracterizados por la imprecisión temporal y espacial, algunos indicios textuales permiten situar la acción en este momento de la historia quebequense en el que el tradicionalismo y la inmovilidad determinan las estructuras sociales. Sin embargo, la escritura de Marie-Claire Blais no se limita a realizar una crítica de la sociedad, intenta, al contrario, reflejar la intimidad del ser, los sentimientos y las impresiones que atormentan a los personajes.

La segunda época que hemos distinguido en su producción narrativa se extiende de 1972 a 1978. Este período coincide en Quebec con la subida del nacionalismo, del feminismo y de numerosos discursos ideológicos y sociales. La escritura de Blais de esta época refleja las tensiones sociales, políticas e ideológicas que caracterizan el Quebec de los años setenta. Los universos que nos presentan sus novelas están marcados por una libertad social y sexual más grande. Cuestiones como la homosexualidad, las injusticias sociales, el éxodo rural, la violencia, la relación entre las distintas culturas y sobre todo entre Quebec y Francia, constituyen los temas principales de los textos de esta época. Hemos analizado dos novelas de este período: *Un Joualonnais sa Joualonie* (1973) y *Une Liaison Parisienne* (1976). Estos dos textos, que la crítica ha ignorado frecuentemente, reflejan los cambios que se han producido en la escritura de Blais y las constantes que se repiten en las distintas obras. Son novelas de formación que muestran la evolución del protagonista en busca de una identidad y una lucidez más grande.

Mientras que las novelas de la etapa anterior presentaban una temática centrada en el mundo de la infancia, los textos de los años setenta evolucionan hacia una temática social más específicamente quebequense. Las novelas ponen de relieve la fragmentación ideológica de Quebec, que se opone a la unidad reivindicada por el

nacionalismo, y realizan una profunda reflexión sobre la relación entre la cultura francesa y la cultura franco-canadiense. Un puente Montreal-Paris, literario, físico y espiritual, aparece en estas obras, que subrayan las contradicciones, los lazos y las diferencias que caracterizan las identidades quebequenses y francesas, cuya relación está marcada sobre todo por los estereotipos y los prejuicios. El viaje interior de los protagonistas, y sus relaciones con los demás personajes, hacen surgir, más allá de la fragmentación social o del choque cultural, una humanidad y una solidaridad universal, que pone de relieve la visión del mundo de Marie-Claire Blais.

El tercer período de su producción narrativa se extiende de 1979 a 2008. Las novelas de esta época están marcadas por una gran complejidad estructural, por el monólogo interior, la (con)fusión de las voces narrativas que se entrelazan, y la pluralidad de los focos de narración. En estas obras, los personajes se convierten en voces, en conciencias atormentadas y solitarias. La (con)fusión de voces favorece una unión de los personajes en el tejido narrativo mismo.

La muerte y la vida, la desaparición y la permanencia, la vitalidad y la vejez, la enfermedad y el suicidio, recorren los pensamientos de los personajes, que vagan en un espacio igualmente opresivo, en el cual cada ser tiene que definirse. Las novelas nos muestran personajes marcados por su país de origen, su entorno social, y sobre todo por su filiación.

El cuerpo se convierte en un lugar de sufrimiento pero también aparece como el espejo y la encarnación de la muerte. El personaje enfermo o atormentado se define con respecto al Otro, individual o social, fuerte o sano. A caballo entre la vida y la muerte, el cielo y el agua, las figuras narrativas se convierten en fantasmas errantes que viajan físicamente o espiritualmente en un mundo internacional extremadamente violento. La dialéctica cuerpo-espíritu que se establece en el personaje que sufre aparece también en el ser sexual: sólo el placer permite cierta liberación de la conciencia con respecto al mundo y al cuerpo que habita. Las novelas ponen en relación el sufrimiento humano individual y colectivo, la enfermedad y las grandes masacres de la humanidad.

Marie-Claire Blais presenta la diversidad de un mundo marcado por la violencia y el antagonismo. Decenas de voces subjetivas se yuxtaponen para evocar las imágenes de horror del siglo XX. La memoria, y su transmisión, se convierten en los temas

esenciales de estos textos que confunden espacios y tiempos con el fin de desvelar los “abusos de la memoria” (en el sentido que Todorov le ha dado a esta expresión). Los textos cuestionan la selección de los hechos transmitidos u olvidados, el uso institucional y social de la memoria, la importancia que ésta adquiere en cuanto a la noción de identidad.

El espacio se convierte en el emblema de un pasado que se revela a los personajes y un elemento a través del cual se teje la memoria individual y colectiva. Se convierte en monumento, tumba, testimonio, lugar turístico. La imagen de la sombra que aparece en la tetralogía de Blais se hace eco del mal y del caos que caracteriza a la condición humana. Si el mal es omnipresente, el enemigo que lo provoca ya no es un adversario identificable y tangible. Adopta, al contrario, formas múltiples bajo las cuales se esconde frecuentemente una intolerancia generalizada.

Con el fin de observar minuciosamente la evolución y las constantes que caracterizan la trayectoria narrativa de Marie-Claire Blais, hemos dividido nuestro análisis de manera temática, y hemos considerado principalmente la estructura de las obras, la caracterización de los personajes, la presencia del cuerpo, la identidad familiar, la identidad social y la figura del escritor.

En una primera parte hemos descrito nuestro objetivo y hemos establecido la metodología que íbamos a seguir, y que era tanto estructural como temática y sociocrítica, con el fin de analizar los distintos aspectos de la obra de Blais. También hemos situado la escritura de Marie-Claire Blais con respecto a su tiempo y a los contextos sociales y culturales de Quebec, y hemos insistido particularmente en la influencia que los Estados Unidos y la literatura internacional han tenido sobre su obra.

Nos parecía significativo incluir un apartado sobre la biografía de la escritora, dado los numerosos elementos autobiográficos que aparecen en su escritura. *Manuscrits de Pauline Archange* incorpora muchos aspectos de la infancia de Marie-Claire Blais. Une *Liaison Parisienne* también evoca, a través de las experiencias del personaje Mathieu Lelièvre, ciertos momentos que la escritora vivió en París: el café *Heures Enfouies*, así como los personajes que lo frecuentan recuerdan claramente el café *Temps perdu* al que iba Blais durante su estancia y las personas que conoció.⁴⁴²

⁴⁴² Blais, « Paris », *op. cit.*, p. 12-17

Para crear los personajes de Anna, Tommy, Manon, de *Visions d'Anna*, Blais se inspiró en los jóvenes con los que se cruzó en las playas de México. También en la tetralogía de *Soifs* encontramos paralelismos entre los personajes evocados y las figuras que Blais había conocido durante sus años en Cambridge y en Key West. De hecho, en *Parcours d'un Écrivain : Notes Américaines* y sobre todo en *Écrire des rencontres humaines* Marie-Claire insiste en la importancia que sus experiencias y encuentros han tenido sobre su obra literaria:

Ce qu'il y a de merveilleux dans ce métier d'écrivain que nous avons choisi, c'est qu'il nous permet de travailler librement au cœur de la vie même. Ces caractères, personnages, héros, héroïnes qui nous inspirent dans l'étude d'une société toujours en voie de se modifier, de se métamorphoser, et parfois même de s'évanouir dans ses fugitifs bouleversements ainsi que vivent et renaissent, et meurent les mondes de Proust que le temps assombrit peu à peu de ses cendres et de ses deuils, ces personnages ne cessent de nous hanter car, plus que des personnages rêvés, ce sont des êtres que nous avons connus et approchés dans cette réalité de leurs vies, nous les avons saisis là, dans toute leur humaine spontanéité, comme si, contrairement à nous, ils n'eussent jamais été destinés à mourir.⁴⁴³

En una tercera parte hemos examinado la evolución formal que caracteriza la trayectoria narrativa de Marie-Claire Blais. La construcción fragmentada de sus primeras novelas ya demuestra la profunda reflexión estructural que realiza la autora y que aparece al servicio de las historias que relata. El orden lineal tradicional que encontramos en *La Belle Bête* y la narración omnisciente son remplazados en *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* por un orden más complejo, caracterizado por la presencia de analepsis y de prolepsis, por la multiplicidad de los puntos de vista, y sobre todo por la inserción en la narración omnisciente de un relato autobiográfico. Algunas de estas formas se desarrollarán todavía más en *Manuscrits de Pauline Archange*, donde la utilización de la autobiografía permite al personaje expresarse a lo largo de la obra en primera persona y contar su experiencia siguiendo el orden de su memoria.

⁴⁴³ Blais, Marie-Claire. *Écrire des Rencontres Humaines. op. cit.*, 2002, p. 9

Por otra parte, mientras que en las dos primeras novelas se utiliza un francés estándar, en *Manuscrits de Pauline Archange* aparece la lengua oral que permite enfatizar los orígenes sociales de algunos personajes. Esto ya anuncia la experimentación que Blais realizará con distintos tipos de discursos y de lenguas en las novelas del segundo período narrativo.

Las obras de los años 70 se caracterizan por la utilización de diferentes registros (y sobre todo por el *joual* en *Un Joualonnais sa Joualonie*), de diálogos abundantes y de combinaciones estructurales y narrativas que ponen de relieve el contenido diegético y la caracterización de los personajes principales. La sucesión de los episodios está marcada por los saltos temporales, la mezcla de tonos, la rapidez, y la inverosimilitud. La estructura aparentemente descosida subraya el ambiente caótico y carnavalesco de la sociedad de *Un Joualonnais sa Joualonie* y el choque cultural de Mathieu Lelièvre en *Une Liaison Parisienne*. Refleja la evolución de los protagonistas hacia una afirmación de su identidad que pasa por una lucidez más grande y por un reconocimiento de sus propios valores y de la existencia de una solidaridad susceptible de acercar a los seres humanos. La posición de observador y de narrador de Ti-Pit y el distanciamiento que aparece en *Une Liaison Parisienne* entre la superioridad del narrador omnisciente y el personaje principal, contribuyen a forjar el aspecto tragicómico de estas novelas.

Si la evolución formal se sitúa en estas obras sobre todo a nivel del lenguaje, las novelas escritas a partir de *Le Sourde dans la Ville* reflejan un enriquecimiento que se realiza en todos los niveles de la estructura narrativa. El monólogo narrativizado se convierte en la forma privilegiada y las novelas se presentan como un gran párrafo, sin interrupciones, que evoca la continuidad del pensamiento. El vaivén de las reflexiones de los personajes permite introducir una temporalidad muy amplia que cubre el pasado de sus recuerdos y el futuro de sus esperanzas.

Además de la longitud de las frases, estos textos se caracterizan por una gran complejidad en los niveles de narración. Las obras reproducen la expresión mental de los personajes y la someten a la sintaxis del narrador heterodiegético que aporta cierta coherencia a los relatos. La confusión entre el narrador y el personaje se dobla de una confusión a nivel de la identidad de la instancia focalizadora. Las transiciones entre dos focalizadores no están limitadas con claridad y permiten de este modo tejer

asociaciones temáticas y simbólicas entre las diferentes conciencias. Esta (con)fusión de voces se ve favorecida por la homogeneidad del contenido temático y por los leitmotivos que se repiten en los pensamientos de los distintos personajes. De hecho, la transición de una conciencia a otra se hace mediante asociaciones que son a veces temporales o espaciales pero sobre todo temáticas. La incoherencia o la ausencia frecuente de signos de puntuación que indiquen la presencia de diálogos permite también crear nuevos espacios de comunicación y de unión entre los personajes. El diálogo se situaría entonces no tanto a nivel de la palabra, sino sobre todo, en los ámbitos de la conciencia y de lo imaginario.

Si algunas marcas de oralidad aparecen en *Le Sourd dans la Ville*, éstas desaparecen en *Visions d'Anna*, donde se utiliza un lenguaje estándar y poético que caracterizará también la novela *Soifs*. La presencia del inglés y de otras lenguas como el italiano o el alemán destacan el carácter multicultural de los universos descritos en estas obras. La lengua y la estructura repetitiva de los textos, que recogen imágenes y motivos que se repiten en las distintas conciencias narrativas, acercan estas novelas a la forma poética. Esta evolución formal subraya la voluntad de encontrar una estructura narrativa que pueda reflejar la vida interior de los personajes, la subjetividad del individuo, y la complejidad del mundo.

En una cuarta parte hemos analizado la caracterización de los personajes. En las primeras novelas, éstos pertenecen sobre todo al universo familiar. A partir de *Manuscrits de Pauline Archange*, el gran número de personajes exteriores al espacio íntimo conducirá la novela al exterior del ámbito doméstico. La trilogía *Manuscrits de Pauline Archange* revela la evolución de la protagonista hacia la escritura. De manera similar, *Un Joulonais sa Joulonie* y *Une Liaison Parisienne* presentan la evolución interior de los personajes principales hacia la madurez.

Contrariamente a dichas novelas que sitúan a los protagonistas con respecto a su formación, *Le Sourd dans la Ville*, *Visions d'Anna* y *Soifs* presentan una multitud de voces que se interrogan sobre el sentido de la vida y la crueldad de los dramas internacionales. Aunque algunos personajes de Blais sufren una evolución a lo largo de las novelas, la mayoría de las figuras narrativas son tipificadas. Por este motivo encontramos en las distintas obras ciertas categorías: la madre, el padre, la abuela, el escritor, el religioso, la prostituta, el drogadicto. La caracterización de los personajes

se realiza frecuentemente por oposición: las víctimas vs. los verdugos; los pobres vs. los ricos; los jóvenes vs. los adultos; el intolerante vs. el solidario. Las figuras del niño o del joven rebelde, de la víctima o del pobre, del vagabundo o exiliado, son esenciales en la obra de Blais. Además, los textos evocan personajes de orígenes diversos, marcados por los movimientos migratorios.

Si la multiculturalidad es importante, sobre todo en las últimas novelas, lo que le interesa a la autora es destacar aquellos aspectos que unen y acercan a los personajes de culturas diversas. Las novelas no dan mucha información sobre la cultura de origen. Evocan el país natal a grandes rasgos. La autora insiste sobre todo en el sentimiento de exilio, de angustia y de privación que acerca a estos personajes desplazados de todos los demás personajes, para los cuales el exilio es sobre todo simbólico y espiritual, y con los cuales comparten una misma sensación de pérdida y un gran sentido de la absurdidad del mundo.

La caracterización de las figuras narrativas también contribuye a forjar el aspecto híbrido de las novelas. Las descripciones de los personajes son a veces humorísticas a pesar del alcance trágico que adquiere frecuentemente la temática. La ironía que aparece en *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* y en *Manuscrits de Pauline Archange*, a través de la mirada satírica de los protagonistas se ve remplazada en *Un Joulonais sa Joulonie* por un humor carnavalesco que ridiculiza tanto a los personajes como a la sociedad evocada. Las escenas de banquetes, las imágenes grotescas del cuerpo, la importancia de la sexualidad, la confusión identitaria, las figuras del loco y del bufón, muestran el aspecto carnavalesco de la obra. Este humor aparece también en *Une Liaison Parisienne* a través de las figuras del ogro y del tonto. Asimismo, las animalizaciones son muy frecuentes en estas novelas y contribuyen en algunas ocasiones a forjar el aspecto humorístico de los relatos.

En las novelas de los distintos períodos de su carrera literaria, Marie-Claire Blais utiliza imágenes del mundo animal con el fin de caracterizar a los personajes y de poner en evidencia la desintegración y la violencia de las relaciones humanas. Las animalizaciones denuncian las injusticias sociales y el destino trágico de la humanidad que se confunde cada vez más con el del animal, diezmado por el hombre para satisfacer sus necesidades alimentarias o sus deseos. En las novelas del tercer período de la escritura de Blais, los pensamientos de los animales están situados al

mismo nivel que los de los demás personajes humanos y nos son transmitidos a través del discurso indirecto libre. El animal se convierte en un personaje más y los textos ponen de manifiesto el peligro que sufren todos los seres vivos debido a las amenazas ecológicas, cósmicas y nucleares.

En una quinta parte hemos examinado la presencia del cuerpo que caracteriza las novelas de Blais. El cuerpo, que puede convertirse en un elemento constitutivo del humor del texto, aparece también como una entidad que aprisiona, que aliena a los personajes. Las obras ponen en evidencia la importancia que adquiere la belleza, una belleza que es imposible mantener. El cuerpo de la mujer, sobre todo, es el objeto de prejuicios tanto religiosos como estéticos. Las jóvenes rechazan su cuerpo y su condición de mujer.

Las imágenes corporales permiten a Marie-Claire Blais poner en evidencia la opresión patriarcal, social, religiosa y estética que se ejerce sobre el individuo y especialmente sobre los niños y las mujeres. El cuerpo de los personajes aparece descrito en su realidad más cruda: su suciedad, sus enfermedades, su putrefacción, aparecen evocadas constantemente y subrayan la amenaza natural que pesa sobre el género humano. Al dualismo fealdad/belleza se añade la dicotomía salud/enfermedad. El paso del tiempo y las enfermedades degradan el aspecto físico, pero los accidentes y la violencia humana son todavía más crueles con él.

Frente a la opresión sexual y a los prejuicios religiosos que rodean al cuerpo en las novelas de los años 60, las obras posteriores muestran una libertad sexual mucho más grande. La evocación explícita del aborto, de los preservativos y de la píldora subrayan los cambios sociales que se han producido. Si las novelas de los años 60 y 70 presentan las consecuencias físicas de la enfermedad y la muerte de los personajes, a partir de *Le Sourd dans la Ville*, éstas aparecen sobre todo como conceptos abstractos en los cuales piensan los personajes. Estos textos cuestionan la posibilidad de un futuro. Junto a la temática de la muerte individual aparece la idea de una muerte universal, de una amenaza cósmica y criminal que destruiría toda vida.

Los personajes de estas novelas, más que los de las novelas anteriores, se sitúan en un entre-dos que refleja el vértigo evocado en el título de *Visions d'Anna ou le vertige*. Frente a la amenaza abstracta de la muerte y a la crueldad de los dramas internacionales aparece la fragilidad individual de los personajes que se percibe sobre

todo a través de una serie de oposiciones: el cuerpo débil vs. el fuerte, enfermo vs. sano, plegado vs. rígido. La imagen del temblor se repite en estos textos para poner de relieve el desasosiego de los personajes. Las imágenes de luces y sombras subrayan la palidez de las figuras narrativas que se ven reducidas a formas, a siluetas que se pueden asociar al ámbito de lo espectral. La pesadez, la lentitud acerca a los personajes de la figura del cadáver o del fantasma. Se convierten en muertos vivientes que vagan con paso oscilante. La temática de la abyección aparece también en estas novelas y pone de relieve las relaciones entre los personajes, la angustia de éstos y las diferencias sociales. Las obras introducen la noción de abyección sobre todo a través de las imágenes de la mancha, del harapo, de la enfermedad o del cadáver.

Placeres como el alcohol, el tabaco, el sueño, y el sexo, acercan algunos personajes a una libertad pasajera y favorecen la separación de la conciencia y del cuerpo. *Soifs* sobre todo, subraya la importancia de las sensaciones. Son sin embargo placeres que pueden causar la muerte, las enfermedades de algunos personajes, la violencia y la violación. La tetralogía yuxtapone la vida y la muerte, los nacimientos y las enfermedades con el fin de poner de relieve el movimiento mismo de la vida.

Es interesante observar la importancia que adquiere la mirada en las novelas de Blais, como elemento que permite enfatizar no sólo la relación que existe entre los protagonistas, sino también los sentimientos de angustia y de culpabilidad de las figuras narrativas. A través de la imagen de la mirada, Marie-Claire Blais evoca las consecuencias dramáticas que nociones como la vergüenza o el remordimiento pueden generar sobre la identidad del individuo. Por otra parte, el motivo de la mirada muestra, sobre todo en los textos más recientes, una comunicación distinta que se establece entre los personajes. Si la falta de diálogo caracteriza las figuras narrativas, la mirada permite ponerlas en contacto, y desvelar algunos pensamientos o sentimientos que de otro modo permanecerían ocultos. El grito de angustia de Mike y Florence es sordo, simbólico, nunca llega al otro, y se convierte en la representación misma del aislamiento humano, un aislamiento que puede ser superado a veces a través del contacto visual entre los personajes.

En la sexta parte hemos analizado la importancia que adquiere la temática de la familia en la formación de la identidad individual. Tanto en las relaciones conyugales

como en las que caracterizan el mundo adulto y la niñez, el universo femenino ocupa un lugar privilegiado. Contrariamente a la tradición narrativa del siglo XIX y de las novelas de la tierra que dejaban en un segundo plano a la mujer-esposa, Blais insiste sobre la importancia del género femenino. Las mujeres que aparecen en sus primeras novelas están sometidas a la autoridad del hombre, un hombre frecuentemente violento y hostil. Estas mujeres no tienen identidad propia y se caracterizan únicamente por su papel como madre y esposa. El matrimonio y el destino pasivo atribuido al universo femenino aparecen como una traba para la realización de la mujer. A partir de las novelas de los años 70, los personajes femeninos se caracterizan por una actitud más liberal, pero la estructura familiar tradicional se mantiene. El amor conyugal es prácticamente inexistente y se convierte frecuentemente en el objetivo del humor del narrador. Las parejas se caracterizan por su inestabilidad y la concepción tradicional de la familia no es más que una máscara, una fachada que esconde la realidad de la inconstancia amorosa o de la homosexualidad.

A partir de los años 80, las novelas reflejan la desintegración de la estructura familiar tradicional y la aparición de familias monoparentales, de parejas abiertamente homosexuales, de familias en las que la mujer ya no está relegada a la esfera privada y ocupa un puesto social determinante. Muchos personajes femeninos continúan sin embargo a depender de sus esposos económicamente o emocionalmente. Estas novelas insisten sobre todo sobre la temática del amor o de la falta de amor dentro de las relaciones conyugales y ponen de relieve los frecuentes abandonos que sufren las mujeres que entran en una etapa de madurez o de vejez. El abanico profesional de los personajes femeninos se amplifica en estas obras, sobre todo en *Visions d'Anna* y en *Soifs*. A pesar de esto, las mujeres siguen siendo responsables de las tareas domésticas.

La temática de la homosexualidad también está muy presente en las novelas de Blais escritas a partir de los años 70. A la vida tradicional del matrimonio estas obras oponen la alternativa del amor homosexual. Las novelas subrayan sobre todo la ambivalencia del amor, que puede ser bueno o malo, dulce o violento, fuente de felicidad o de opresión. Por otra parte, las obras de Blais insisten en la relación entre padres e hijos. La figura del padre se caracteriza frecuentemente por su ausencia o

por su violencia y aparece en un segundo plano: las novelas dan prioridad a las relaciones entre las mujeres y sobre todo entre madres e hijas.

El padre encarna para los personajes femeninos los valores del patriarcado. Sin embargo, algunas figuras paternas positivas, que se caracterizan por su ternura, empiezan a aparecer en las últimas novelas y dejan entrever cierta esperanza en la relación entre el padre y su descendencia. Contrariamente al padre, la figura de la madre es central. Las novelas nos presentan unas madres para las que la maternidad constituye una decepción o una carga. La decepción de las madres frente a la maternidad, y el odio o la matrofobia de las hijas caracterizan este tipo de relación. Los infanticidios y los matricidios recorren la obra de Blais. Estos textos presentan la necesidad de volver a definir el papel de la mujer, que debe tener libertad para elegir su lugar en la sociedad pero también su maternidad.

Las novelas de los años 80 sugieren cierta reconciliación entre las madres y las hijas. Sin embargo, muchos retratos de figuras maternas se pueden asociar todavía a una maternidad mal vivida o sentida como una traba. Una nueva problemática aparece: cómo conciliar el deseo de independencia y el trabajo con la maternidad. Las hijas definen su identidad con respecto (o por oposición) a la figura de la madre y a su condición de mujer. La actitud de Isabelle-Marie, de Héloïse y de Pauline subraya la oposición de estas jóvenes frente al modelo que encarnan sus madres y manifiesta su voluntad de cambio. En las novelas posteriores de la autora los personajes femeninos jóvenes intentan también forjarse cierta libertad aumentando la distancia que los separa de los adultos. La temática de la huida del contexto familiar vuelve en las novelas de los distintos periodos. Progresivamente, algunos personajes encuentran en el amor y en la solidaridad una vía que les permite escapar de la repetición de la vida de la madre y del aislamiento. Las novelas de Marie-Claire Blais sugieren la posibilidad de una identidad femenina libre y susceptible de desarrollarse a través de la amistad y de valores humanitarios fundamentales. Solamente la compasión y el calor humano pueden combatir la violencia del universo contemporáneo.

En una séptima parte hemos considerado la evolución de la sociedad y la importancia de la multiculturalidad que aparece progresivamente en las novelas. A pesar de la indeterminación espacial y temporal de los primeros textos, algunos

indicios sitúan la acción durante los años que preceden a la Revolución Tranquila. *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* y *Manuscrits de Pauline Archange*, sobre todo, ponen de relieve la violencia, el analfabetismo y la omnipresencia de la Iglesia que caracterizan el universo en el que viven los personajes.

Las imágenes espaciales insisten sobre la opresión que sufren las figuras narrativas. Si las dos primeras novelas sitúan la acción principalmente en un marco rural, a partir de *Manuscrits de Pauline Archange*, la presencia de la ciudad se hace esencial en la escritura de Blais. A las injusticias que caracterizan el universo de esta novela se añade la tiranía de las diferentes instituciones del orden, sobre todo de la familia, la escuela y la Iglesia. Frente a esto, algunos personajes se rebelan a través de la risa o de la violencia. Sin embargo, no consiguen alcanzar una libertad más grande y solamente la escritura les permite encontrar cierta salvación.

Un Joulonais sa Joulonie y *Une Liaison Parisienne* conceden una gran importancia al mundo urbano. Estas novelas se caracterizan por una ampliación del espacio, y sitúan la acción en diferentes lugares de la ciudad en la primera novela y en distintos países en la segunda. Montreal y París aparecen como ciudades multiculturales, marcadas por injusticias sociales profundas. El espacio pone en evidencia la existencia de diferentes clases sociales. Contrariamente a las novelas precedentes de Blais, en las que el lector solamente tenía acceso a un mundo caracterizado por la miseria, los narradores de estas dos novelas nos introducen tanto en entornos pobres como en lugares donde vive la clase acomodada. Frente a las reivindicaciones de unidad e independencia de algunos personajes, aparece la fractura interior de Quebec, marcada por las diferencias sociales pero también por la pluralidad de discursos políticos e ideológicos.

Asimismo, frente a la idea de la grandeza de Francia aparece la realidad de la miseria social, de la ignorancia y de la intolerancia de las clases más ricas. Las relaciones entre las distintas culturas y entre las distintas clases sociales están marcadas por los estereotipos y los prejuicios. En este contexto, la búsqueda identitaria de un sujeto capaz de desplazarse, de viajar de un entorno a otro, de un país a otro, es problemática. Es sobre todo a través del acercamiento colectivo y de la compasión, que las diferencias sociales y culturales pueden superarse con el fin de

alcanzar una humanidad más grande y un reconocimiento del Otro en su individualidad.

Las novelas del tercer período nos sitúan igualmente en un espacio internacional, pero a pesar de la amplitud de éste los personajes siguen teniendo una sensación de opresión. Si las figuras narrativas viajan físicamente o mentalmente, las imágenes del muro, de la frontera, de la pobreza o de la enfermedad ponen de relieve los límites de esta marcha errante o de esta huida hacia otro lugar soñado. A pesar de los desplazamientos de los personajes, la violencia y la intolerancia se encuentran en todas partes y las imágenes espaciales reflejan las paradojas de la condición humana. La isla de *Soifs*, como el *Hôtel des Voyageurs* de *Le Sourd dans la Ville* son espacios que sugieren a la vez la vida y la muerte, el placer y el dolor, la libertad y la alienación, la amenaza y la esperanza.

Estas novelas se caracterizan por una explosión del espacio pero también del tiempo. Ponen en relación los crímenes del pasado y los grandes dramas del presente. La cuestión de la memoria y del olvido es esencial para la supervivencia del sujeto. Estas obras insisten en la idea de una violencia heredada. La transmisión de la lucha contra la violencia o de la paz tropieza con la indiferencia de los adultos, satisfechos de su vida burguesa. Los jóvenes tienen que hacer frente a los valores vacíos de la sociedad actual, y observar al mismo tiempo las calamidades internacionales, el hambre, la miseria, y la hipocresía de los gobiernos. Estas tres novelas reflexionan sobre las distintas formas de represión institucional y ante todo sobre la acción ineficaz, imparcial, y cruel de la justicia. La noción de futuro se carga de un pesimismo flagrante y las escenas apocalípticas vuelven en los distintos textos para anunciar el final de un mundo marcado por los crímenes sociales y ecológicos. Solamente la acción solidaria de algunos personajes consigue aportar cierta esperanza a estos universos sumergidos en el caos.

En una octava parte hemos analizado la importancia del arte y de la figura del escritor. En las novelas de los años 60 la escritura se convierte en un arma susceptible de cuestionar la opresión y las injusticias sociales. Mediante la escritura, Jean Le Maigre y Pauline Archange intentan desafiar o transformar la sociedad a través de su imaginación. En los dos casos, el escritor encuentra su inspiración en un infierno simbólico, en el que el poeta puede alcanzar una lucidez más grande. En las

novelas de la primera y de la segunda etapa, la escritura permite al personaje encontrar cierta salvación. Es portadora de esperanza y de optimismo. Este aspecto se ve minimizado en las obras posteriores. Si el arte es susceptible de consolar y de tranquilizar a algunos personajes, la escritura, la pintura, la escultura y la música se convierten en elementos que anuncian la muerte y el desastre, que evocan la alegría y la felicidad del pasado.

Los personajes sienten una necesidad ontológica de expresarse con el fin de denunciar los males del mundo y de garantizar su inmortalidad. Si la diversidad de las figuras del escritor que aparecen en las obras de Blais desde los años 70 sugiere diferentes concepciones del papel del artista y de su relación con la escritura, las figuras privilegiadas por la autora perciben la escritura como una lucha, un compromiso al servicio de la piedad y de la empatía.

En los distintos períodos de la trayectoria de Marie-Claire Blais, sus novelas nos presentan las desgracias del mundo, y la miseria que rodea al ser humano. Nos muestran personajes solitarios y alienados que se ven obligados a rebelarse contra el mundo para sobrevivir. Más allá de las tinieblas que recorren los protagonistas, cierta esperanza se deja entrever, gracias a la ternura y a la solidaridad de algunos personajes, y sobre todo gracias a la presencia de la escritura. Si el mundo se vuelve caótico y oscuro, algunos personajes se hacen más fuertes, más lúcidos y están determinados a denunciar la crueldad que los rodea y a emprender una acción solidaria. Cierta luz se vislumbra en este universo cada vez más hostil que describe la autora. Su obra, a la vez humanista y universal, convierte a Marie-Claire Blais en uno de los mejores escritores de la segunda mitad del siglo XX y de la época contemporánea.

10. BIBLIOGRAPHIE

10.1. Textes de Marie-Claire Blais

10.1.1. Romans

La Belle Bête (1959) Montréal, Boréal, 1991.

Tête Blanche (1960). Montréal, Boréal, 1991.

Le Jour est Noir (1962) in *Le Jour est Noir ; L'Insoumise*. Montréal, Boréal, 1990

Une Saison dans la Vie d'Emmanuel (1965). Paris, Éditions du Seuil, 1996

L'Insoumise (1966) in *Le Jour est Noir ; L'Insoumise*. Montréal, Boréal, 1990

David Sterne (1967). Montréal, Boréal, 1999

Manuscrits de Pauline Archange (1968) in *Manuscrits de Pauline Archange* suivi de
Vivre ! Vivre ! et Les Apparences. Montréal, Boréal, 1991

Vivre ! Vivre ! (1969) in *Manuscrits de Pauline Archange* suivi de *Vivre ! Vivre ! et
Les Apparences*. Montréal, Boréal, 1991

Les Apparences (1970) in *Manuscrits de Pauline Archange* suivi de *Vivre ! Vivre !
et Les Apparences*. Montréal, Boréal, 1991

Le Loup (1972). Montréal, Boréal, 1990

Un Joualonnais sa Joualonie (1973). Montréal, Éditions Internationales Alain Stanké,
1979

Une Liaison Parisienne (1975). Montréal, Boréal, 1991

Les Nuits de l'Underground (1978). Montréal, Boréal, 1990

Le Sourd dans la Ville (1979). Montréal, Boréal, 1996

Visions d'Anna ou le Vertige (1982). Montréal, Boréal, 1990

Pierre, la guerre du printemps 81. Montréal, Primeur, 1984

L'Ange de la Solitude (1989). Montréal, Éditions Typo, 1992

Soifs (1995). Paris, Éditions du Seuil, 1996

Dans la Foudre et la Lumière (2001). Paris, Éditions du Seuil, 2002

Augustino et le Chœur de la Destruction (2005). Paris, Éditions du Seuil, 2006

Naissance de Rebecca à l'Ère des Tourments, Montréal, Boréal, 2008

10.1.2. Théâtre et radio

10.1.2.1 Pièces publiées

L'Exécution. Montréal, Éditions du jour, 1968.

Fièvre et autres textes dramatiques, Théâtre radiophonique [avec « Deux destins », « Fièvre », « Le Disparu », « L'Envahisseur », et « Un couple »]. Montréal, Éditions du Jour, 1974.

L'Île, Montréal, VLB Éditeur, 1988.

Noces à midi au-dessus de l'abîme et autres textes dramatiques [« Noces », suivi de « Désir » et de « Petites éternités perdues »]. Montréal, Boréal, 2007

« Marcelle » in Brossard N. et Théoret F. (ed.) *La Nef des sorcières*. Montréal, Quinze, 1976.

L'Océan, suivi de *Murmures*. Montréal, Quinze, 1977

Sommeil d'hiver, théâtre et textes dramatiques, Montréal, Éditions de la pleine lune, 1984.

Textes radiophoniques [avec « Deux destins », « Fièvre », « Le Disparu », « L'Envahisseur », « L'Exil », « Murmures », « Un couple », et « Un jardin dans la tempête »]. Montréal, Boréal, 1999.

Théâtre [avec «Fantôme d'une voix», «L'Exécution», «L'Île», «L'Océan», et «Sommeil d'hiver»], Montréal, Boréal, 1998.

10.1.2.2. Pièces inédites

«Éléonor», pièce créée par les comédiens de l'Estoc en novembre 1960, dans une mise en scène d'André Ricard, manuscrit déposé à l'Université de Montréal.

«Le Printemps de Tchekov», pièce inédite, 1981.

«Halte dans la forêt», pièce inédite [à paraître en 1983, selon *Voix et images*, vol. 8, n° 2 (hiver 1983), p. 253]

«La roulotte aux poupées», pièce créée par l'Atelier du Proscenium à Québec (été 1960), reprise à Montréal en octobre 1960, présentée à Radio-Canada, le 13 mars 1967, dans le cadre des *Beaux dimanches* (inédit).

«Un seigneur en province», pièce inédite, 1972.

«Vivre à deux parmi les autres», pièce inédite, 1968.

10.1.3. Poèmes

Existences, Québec, Éditions Garneau, 1964.

Pays voilés (1983), Québec, Editions Garneau, 1963.

Œuvre poétique: 1957-1996. Montréal, Boréal, 1997.

10.1.4. Nouvelles, récits et autres textes⁴⁴⁴

Les Voyageurs sacrés. Montréal, HMH, 1966

L'Exilé, suivi de *Les Voyageurs Sacrés*, Montréal, HMH, 1969.

Écrire. Des Rencontres Humaines, Québec, Éditions Trois-Pistoles, 2002.

Parcours d'un Écrivain, Notes Américaines. Montréal, VLB Éditeur, 1993.

Blais, « Paris », dans Beaudet, Marie-Andrée : « Écrire à Paris ». *Liberté*, n 210, décembre 1993, p. 12-17.

⁴⁴⁴ Blais a aussi publié une grande quantité de textes dans des revues. Nous ne citons ici que l'article sur Paris qui est paru dans la revue *Liberté*, en 1993 et que nous utilisons dans notre étude. Pour plus d'informations sur les traductions et les autres éditions des œuvres de l'auteur il est intéressant de consulter la bibliographie publiée par Ricouart J. et Dufault R. dans *Visions poétiques de Marie-Claire Blais, op. cit.*, p. 262-279

10.2. Études sur l'œuvre de Marie-Claire Blais⁴⁴⁵

- Atwood, Margaret, « Introduction », dans Blais, *St.Lawrence Blues*, Toronto, McClelland & Steward, 1985, p.vii-xvi
- Beaudoin, Réjean. « La France Critique de Mathieu Lelièvre », *Études Françaises*, n° 34, 1, Université de Montréal, 1998, p. 123–138
- Bell, Kirsty. « Portraits d'Héloïse dans l'édition illustrée d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* », dans Janine Ricouart & Roseanna Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*. Montréal, Éditions du Remue-Ménage, 2008, p. 52-69.
- Biron, Michel. « La Fête des Sens », *Voix et Images*, n° 62, p. 384-387
- Bourque, Dominique. « Héloïse ou la Voix du Silence dans *Une Saison dans la Vie d'Emmanuel* », *Voix et Images*, Vol XXIII, n° 2 (68), hiver 1998, p. 329-345
- Brossard, Nicole. « Préface », dans Ricouart, J. et Dufault, R. *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*. Montréal, Les Editions du remue-ménage, 2008, p. 9-12
- Chamberland, Roger. « Libre conversation avec Marie-Claire Blais : Fragments d'elle-même », *Québec Français*, Octobre 1981, p. 39-41
- Cliche, Elène. « Un rituel de l'avidité », *Voix et Images*. Vol VIII, n° 2, hiver 1983, p. 229-248
- Cliche, Élène. « Françoise Laurent, L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 12, n° 2 (35), 1987, p. 318-321.
- Couillard, Marie. « Le Politique et l'écriture de dé-raison », *Études littéraires*. Vol. 32.3, 2000, p 77-93.

⁴⁴⁵ Étant donné le grand nombre d'études qui existent sur Marie-Claire Blais nous ferons ici référence uniquement à celles que nous avons mentionnées tout au long de notre travail. Une liste plus détaillée des publications qui existent sur son œuvre peut se trouver dans la bibliographie établie par Ricouart J. et Dufault R. dans *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, *op. cit.*, p. 280-319.

- De Vaucher Gravili, Anne. « Dante et l'Italie dans le paysage textuel de Marie-Claire Blais », dans Nardout-Lafarge. & Fratta (eds.). *Italies imaginaires du Québec*. Montréal, Fides, 2003, p. 219-230
- Fabi, Thérèse. *Le Monde Perturbé des Jeunes dans l'Oeuvre de Marie-Claire Blais*. Montréal, Éditions Agence d'Arc, 1973
- Fouchereaux, Jean. « Archétypes Féminins chez Colette et Marie-Claire Blais », *Québec Français*, n°64, décembre 1986, p. 57-59
- Gaudet, Gérald. *Voix d'Écrivains: Entretiens*. Montréal, Québec/Amérique, 1985
- Goldmann, Lucien. *Structures Mentales et Création culturelle*. Paris, Éditions Anthropos, 1970, p. 401-414
- Gould, Karen. « La Nostalgie Postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la Relecture Littéraire dans Soifs », *Études Littéraires*, 31 n° 2, 1999, p. 71-81
- Green, Mary Jean. *Marie-Claire Blais*. New York, Twayne Publishers, 1995.
- Green, Mary-Jean. « The past our mother : Marie-Claire Blais and the Question of women in the Quebec canon », dans Green, Gould & Allii. *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 61- 77
- Green, Mary-Jean, Gilbert Lewis, Paula et Gould, Karen. « Inscriptions of the feminine: a century of women writing in Quebec », *American Review of Canadian Studies*, Vol 15, n° 4, 1985, p. 363-385
- Green, Mary Jean. « Redefining the Maternal: Women's Relationships in the Fiction of Marie-Claire Blais », dans Gilbert Lewis, Paula (ed.) *Traditionalism, Nationalism and Feminism: Women Writers of Quebec*, Connecticut, Contributions in Women's Studies, number 53, 1985, p. 125-139
- Herden, Martin. « Le monologue intérieur dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner et *le Sourd dans la ville* de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989, p. 483-496

- Laurent, Françoise. *L'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais*. Montréal, Fides, 1986
- Lynn Ramberg, Michael (1990): «*La Belle Bête: Contestation et Monologisme*», *Québec Studies*, 10, p. 9-17
- Marchand, Alain-Bernard. « Les *Manuscrits de Pauline Archange* de M.-C. Blais : Éros et Thanatos », *Voix et Images*. Vol VII, n° 2, hiver 1982, p. 343-349
- Marcotte, Gilles. « Marie-Claire Blais: 'Je veux aller le plus loin possible' », *Voix et Images*, Vol VIII, n° 2, hiver 1983, p. 191-209
- Marcotte, Gilles. *Le roman à l'imparfait*. Montréal, L'Hexagone, 1989.
- Moss, Jane. « Menipean Satire and the Recent Quebec Novel », *American Review of Canadian Studies*, 1985, XV, 1, p. 59-67
- Nadeau, Vincent. *Marie-Claire Blais: le noir et le tendre, étude d'«Une Saison dans la Vie d'Emmanuel», suivie d'une bibliographie critique*. Montréal. Presses de l'Université de Montréal, 1974
- Oore, Irene. « Affranchissement carnavalesque dans *Un Joualonnais sa Joualonie de Marie-Claire Blais* », dans Bourque (ed) *Les Littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*. Moncton, Éditions d'Acadie, 1998, p. 181-203
- Oore, Irène. « La Quête de l'Identité et l'Inachevé du devenir dans *Un Joualonnais sa Joualonie de Marie-Claire Blais* », *Études en Littérature Canadienne*, Vol. 18, N° 2, 1993, p. 83-91
- Pich, Eva. « La haine de Cendrillon ou la ré-écriture du conte dans *La Belle Bête*, de Marie-Claire Blais », dans D'Humières (ed.) *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 221-234.
- Pich, Eva. « La présence du corps dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais », dans APFUE (ed.) *Texte, Genre, Discours*. Sous presse.

- Pich, Eva. « La puissance du regard chez Marie-Claire Blais : de la honte à l'affirmation de soi ». *Cédille*. N°5, avril 2009, p. 265-282
- Pich, Eva. « Aliénation ou la recherche de l'altérité dans *Un Joueur dans sa Joualonie*, de Marie-Claire Blais », dans Vassallo & Cooke (ed.) *Alienation and Alterity: Otherness in Modern and Contemporary Francophone Contexts*. Bern, Peter Lang, 2009. p. 137-153.
- Pich, Eva. « El Infierno de Dante en la obra de Marie-Claire Blais », dans Calvo, Giordano & allii (ed.) *Miradas Cruzadas : Estudios francoitalianos*. Valencia, Universitat de València, 2009. p. 503-516.
- Poulin, Gabrielle. « Une Saison dans la vie des Français », dans *Les Lettres Québécoises*, Vol 2, Mai 1976
- Ricouart, Janine. « Poète et politique: entretien avec Marie-Claire Blais », dans Ricouart, J. et Dufault, R. *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Editions du remue-ménage, 2008, p. 26-34
- Ricouart, J. et Dufault, R. *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*. Montréal, Les Editions du remue-ménage, 2008
- Sears, Dianne. « Figures of Transgression in Marie-Claire Blais's Trilogy *Manuscrits de Pauline Archange* », *Quebec Studies*, N° 10, 1990, p. 19-27
- Slama, Béatrice. « *La Belle Bête* ou la double scène », *Voix et Images*, Vol VIII, N°2, p. 211-228
- Smith, Donald. « Les vingt années d'écriture de Marie-Claire Blais », *Lettres Québécoises*, n° 16, hiver 1979-80, p. 51-58
- Spreng, Angela. « The subversive power of the fantastic in Canadian women's fiction ». Mémoire de maîtrise. Faculty of Graduate Studies and Research. Ottawa. Carleton University, 2004
- Stephens Sonya. « Confusion de Voix. *Le Sourd dans la Ville* de Marie-Claire Blais ». Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1987.

Stratford, Philip. *Marie-Claire Blais*. Toronto, Coles Publishing Company Limited, 1971

Tardif, Karine « La bibliothèque imaginaire de l'humanité souffrante dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 141-157.

Tremblay, Roseline. « Chronotope et Sociogramme de la vocation: l'écrivain porte-parole dans *Un Joualonnais sa Joualonie* de Marie-Claire Blais », *Études Littéraires*, Vol. 31, n° 3, été 1999, p. 139-150.

Turgeon, Pierre. « Qui a peur de Marie-Claire Blais », *Châtelaine*, 28, n° 8, Août 1987, p. 18-24

Vergereau-Dewey, s. Pascale (2008): «Vision blaisienne de l'enfance: le salut par l'écriture», dans Ricouart (ed.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*. Montréal, Éditions du Remue-Ménage, p. 37-51

Vernier-Larochette, Béatrice. « Satire et appartenance transitoire : 'la figure du sot' dans *Une Liaison Parisienne* de Marie-Claire Blais' », dans Steele, Larry (ed), *Appartenances dans la Littérature Francophone d'Amérique du Nord*. Ottawa, Collection Roger-Bernard, 2005, p.145-156

Verreault, Robert. *L'autre Côté du Monde : le Passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*. Montréal, Liber, 1998

White. Sheryl E. « Conversation and feminine identity in selected novels of Catherine Rihoit, Isabel Marie, and Marie-Claire Blais ». Thèse doctorale. Department of French and Italian. University of Indiana. Septembre 2000

Zagolin, Bianca, « Marie-Claire Blais: la fureur sacrée de la parole », dans Gallays F., Simard S. et Vigneault R. (ed.). *Le Roman Contemporain au Québec (1960-1985)* Tome VIII, Montréal, Fides, 1992, p.145-170.

10.3. Études sur le Québec et la littérature québécoise

- Biron M., Dumont F., Nardout-Lafarge E. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boréal, 2007
- Bouchard, Chantal, *La Langue et le Nombriil: histoire d'une obsession québécoise*. Montreal, Fides, 1998
- Bourque (ed) *Les Littératures d'expression française d'Amérique du Nord et le carnavalesque*. Moncton, Editions d'Acadie, 1998
- Brown, Anne. « La Haine de Soi : Le Cas du Roman Québécois », *SCL/ELC*; Vol 14.1, 1989, p. 108-127
- Brown, Anne. « La violence dénoncée dans le roman féminin des années soixante », dans Joubert, Lucie (ed). *Trajectoires au Féminin dans la Littérature Québécoise*. Québec, Nota bene, 2000, p. 178-179.
- Caron, Valérie. « Le bruit des choses vivantes et Tableaux : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *Voix et Images*, Vol. 28, n° 1, (82) 2002, p. 126-141
- Chapman, Rosemary. *Siting the Quebec Novel: the Representation of Space in Francophone Writing in Quebec*. Bern, Peter Lang, 2000
- Duhet Paule-Marie (ed.). *Le Canada*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1999
- Dupré Louise, *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*. Editions Nota Bene, 2002
- Gallays F., Simard S. et Vigneault R. (ed.). *Le Roman Contemporain au Québec (1960-1985) Tome VIII*, Montréal, Fides, 1992
- Gilbert Lewis, Paula (ed.) *Traditionalism, Nationalism and Feminism: Women Writers of Quebec*. Connecticut, Contributions in Women's Studies, n° 3, 1985

- Green, Gould & Allii. *Postcolonial Subjects: Francophone Women Writers*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996
- Hamel, Réginald (ed.). *Panorama de la Littérature Québécoise Contemporaine*. Montréal, Guérin Littérature, 1997
- Harel, Simon. *Le voleur de parcours : Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Le Préambule, 1989
- Harel, Simon. *Braconnages Identitaires : Un Québec palimpseste*. Montréal, VLB Éditeur, 2006
- Joubert, Lucie (ed). *Trajectoires au Féminin dans la Littérature Québécoise*. Québec, Nota Bene, 2000
- Joubert, Lucie. *Le Carquois de Velours : l'Ironie au Féminin dans la Littérature Québécoise*. Montréal, Editions de l'Hexagone, 1998
- Lewis Dufault, Roseanna (ed). *Women by Women*. Cranbury, Associated University Presses, 1997
- Lüsebrink, Hans-Jürgen. « La perception de l'autre : jalons pour une critique littéraire interculturelle », *Tangence*, n° 51 (mai), p 51-56
- Mauguière, Bénédicte « Memory, Identity and Otherness in contemporary women's writings in Quebec », dans Lewis Dufault (ed). *Women by Women*. Cranbury, Associated University Presses, 1997, p. 54-67
- Melançon, Benoît & Popovic, Pierre (eds.). *Montréal 1642-1992: le grand passage*. Montréal, XYZ éditeur, 1994
- Nardout-Lafarge, Élisabeth & Fratta, Carla (eds.). *Italies imaginaires du Québec*. Montréal, Fides, 2003
- Nepveu, Pierre. *L'Écologie du Réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal. Boréal, 1999
- Nepveu, Pierre. *Lecture des Lieux*. Montréal, Boréal, 2004

- Ouellet, Pierre. *L'Esprit Migrateur: Essai sur le non-sens commun*. Montreal, VLB Éditeur, 2005
- Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le Roman Québécois*. Québec, Éditions Nota Bene. 2004
- Penrod, Lynn Kettler. « Hélène Cixous : Lectures Initiatiques, Lectures Centrifuges », dans Johnson Dominique (ed.). *Du Féminin*. Québec. Le Griffon d'Argile, 1992, 83-95
- Portes Jacques. « L'Héritage du Passé », dans Duhet Paule-Marie (ed.). *Le Canada*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1991
- Resch, Yannick « Le phénomène du rejet dans les métropoles culturelles », dans Melançon, Benoit & Popovic, Pierre (ed.). *Montréal 1642-1992: le grand passage*. Montréal, XYZ éditeur, 1994
- Roberts, Katherine Anna. « Le roman national des femmes du Québec » (1891-1984). Thèse doctorale. Département d'études françaises. Queen's University. Kingston. 1999.
- Saint-Martin, Lori. « Malaise et Révolte des femmes dans la littérature Québécoise depuis 1945 ». Thèse doctorale. Les Cahiers de recherche du GREMF, cahier 28, Bibliothèque nationale du Québec, 1989
- Saint-Martin, Lori. « Le corps et la fiction à réinventer : métamorphoses de la maternité dans l'écriture des femmes au Québec », *Recherches féministes*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 115-134
- Saint-Martin, Lori. *Le Nom de la Mère : Mères, Filles et Écriture dans la Littérature Québécoise au féminin*. Québec, Nota Bene, 1999
- Saint-Martin, Lori. « Les espaces impossibles de la relation père fille », dans Dupré Louise, *Sexuation, espace, écriture : la littérature québécoise en transformation*. Québec, Éditions Nota Bene, 2002, p. 391-490
- Simon, Sherry. *Fictions de l'Identitaire au Québec*. Montréal, XYZ, 1991

Simon, Sherry. *Translating Montreal : Episodes in the life of a divided city*. Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006

Smart, Patricia. *Ecrire dans la Maison du Père : l'Emergence du Féminin dans la Tradition Littéraire du Québec*. Montréal, Littérature d'Amérique, 1988

Steele, Larry (ed), *Appartenances dans la Littérature Francophone d'Amérique du Nord*. Ottawa, Collection Roger-Bernard, 2005

Tremblay, Roseline. *L'Écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois : 1960-1995*. Montréal, Éditions Hurtubise, 2004

10.4. Bibliographie générale

- Amadiou, Jean-François. *Le poids des apparences : beauté, amour et gloire*, Paris, Odile Jacob, 2002
- Amossy, Ruth. *Les Idées Reçues: Sémiologie du stéréotype*. Paris, Nathan, 1991
- Aron, Paul, Saint-Jacques, Denis, Viala, Alain. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002
- Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Librairie José Corti, Paris, 1942
- Bachelard, Gaston. *Poétique de l'Espace*. Paris, Presses Universitaires de France, 2009.
- Bachelard, Gaston. *L'Air et les Songes*. Paris, Librairie José Corti, 1943
- Bachelard, Gaston. *La Psychanalyse du Feu*. Paris, Éditions Gallimard, 1949
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Éditions Gallimard, 2006
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Éditions Gallimard, 2006
- Bergson, Henri. *Le Rire : Essai sur la signification du comique*. Paris, Presses Universitaires de France, 2007
- Bettelheim Bruno. *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Hachette/Pluriel, 1976
- Booth, Wayne. *Retórica de la Ironía*. Madrid, Taurus, Alfaguara, 1986
- Bourdieu, Pierre. *La Domination Masculine*, Paris, Editions du Seuil, 1998
- Caro Baroja, Julio. *El Carnaval*. Madrid, Círculo de Lectores, 1992
- Cohn, Dorrit *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris, Editions du Seuil, 1981
- Crespo, A. *Dante y su Obra*. Barcelona, El Acantilado, 1999

- Dante, A. « La Divina Comedia », dans Gonzalez Ruiz, N. (ed.) *La Divina Comedia*, 1994, p. 21-534
- Deneys-Tunney Anne. *Écritures du corps de Descartes à Laclos*. Paris, Presses Universitaires de France, 1992
- Detrez, Christine. *La Construction sociale du corps*. Paris, Editions du Seuil, 2002
- Devret, Claude. « Nature humaine et nature animale », dans Niderst, Alain, *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*. Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1994
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas, 1969
- D'Humières (ed.) *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008. p. 221-234
- Freud, « Roman familial des névrosés », dans Rank, Otto, *Le mythe de la naissance du héros*. Paris, Payot, 1983
- Garoux, Roger. « Souffrance globale et entre-deux-morts », dans Vion-Dury, Juliette (ed) *Entre-deux-morts*. Presses Universitaires de Limoges, 2000, p 53-64
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Gervais-Zaninger, Marie-Annick. « Pour une sémiologie du corps malade », dans Labesse, J. *Analyses et Réflexions Sur le Corps*. Vol II. Ouvrage Collectif. Paris, Edition Marketing, 1992, p. 37-43
- Irigaray, Luce. *Le corps-à-corps avec la mère*. Ottawa, Les éditions de la pleine lune, 1981
- Jankélévitch, Vladimir. *L'Ironie ou la Bonne Conscience*. Paris, Presses Universitaires de France, 1950
- Jankélévitch, Vladimir. *La Mort*. Paris, Flammarion Editeur, 1966
- Johnson, Dominique (ed.). *Du Féminin*. Québec. Le Griffon d'Argile, 1992

- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'Horreur : Essai sur l'abjection*. Paris, Editions du Seuil, 1980
- Labesse, Jean. (ed.) *Analyses et réflexions sur le Corps*. Vol 1, Paris, Editions Marketing, 1992
- Labesse, Jean. (ed.) *Analyses et Réflexions Sur le Corps*. Vol 2, Paris, Edition Marketing, 1992
- Le Breton, David. *Corps et Sociétés: essai de sociologie et d'anthropologie du corps*. Paris, Librairie des Méridiens, 1985.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris, Editions du Seuil, 1996
- Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*. Paris, Plon, 1962
- MacCannell, Dean. *The Tourist: a new theory of the leisure class*. New York, Schocken Books, 1976
- Massey, Doreen, *Space, Place and Gender*. Cambridge, Polity Press, 2007
- Mathis, Paul. *Le corps et l'écrit*. Paris, Aubier Montaigne, 1981
- Niderst, Alain, *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*. Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen
- Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris, Gallimard, 1997
- Purdy, Anthony. *Literature and the body*. Amsterdam, Éditions Rodopi, 1992
- Rank, Otto, *Le mythe de la naissance du héros*. Paris, Payot, 1983
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, Éditions du Seuil, 2000
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard, 1972
- Rommeru, Claude. « Statut du Corps dans les Différentes Religions et les Différentes Civilisations », dans Labesse, J. *Analyses et réflexions sur le Corps*. Vol 1, Paris, Editions Marketing, 1992, p. 7-12
- Starobinski, Jean. *L'Œil Vivant*. Paris, Gallimard, 1961
- Tadié, Jean-Yves. *Le roman au XX^{ème} siècle*. Paris, Belfond, 1990

- Todorov, Tzvetan. *Les Abus de la Mémoire*. Paris, Arléa, 1995
- Urry, John. *The Tourist Gaze: Leisure and travel in contemporary societies*. London, Sage Publications, 1990
- Van Gennep. A. *Les Rites de Passage*. Paris, Mouton & Co and Maison des Sciences de l'Homme, 1969
- Vassallo & Cooke (ed.) *Alienation and Alterity: Otherness in Modern and Contemporary Francophone Contexts*. Bern, Peter Lang, 2009
- Vion-Dury, Juliette (ed) *Entre-deux-morts*. Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000
- Wolf, Naomi. *El Mito de la Belleza*. Barcelona, Emecé Editores, 1991.