

## EUGÉNIE MATTHEY-JONAS

### Responsabilités de l'art dans le cycle *Soifs*

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

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

---

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

en plus de vies<sup>2</sup>.

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

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

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

---

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

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

L'importance de cette question dans ce tome est inscrite dans la structure même de *Dans la foudre et la lumière* ; les mentions de l'engagement des différents artistes qui peuplent le texte reviennent à intervalles réguliers, nuancées par la voix narrative, notamment en les précédant de l'avis d'un personnage plus jeune ou aux préoccupations différentes. D'ailleurs, la mort de Jean-Mathieu qui organise le récit, est liée de près à cette question puisque le syndrome de Stendhal<sup>3</sup> est à l'origine du malaise qui lui sera fatal. Que sa mort soit ainsi liée à un choc esthétique est très significatif et donne à l'art une prise immense sur le réel, sur le corps et en fait un acteur aussi puissant que les autres agents négatifs du cycle.

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

### **L'art, dernier bastion de l'harmonie**

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

---

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

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

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

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

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

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

qui sait si ce Frédéric [...] célèbre pour sa virtuosité au piano, tel Paganini au violon, n'avait pas interrompu la dissolution des mondes ; invités par les chefs d'État, ils avaient abrégé grâce aux sons de leur instruments les hostilités entre pays ennemis, quelle douceur passait avec eux sur ces empires des hommes qu'assommait l'usure de la cruauté, en les écoutant jouer, les dictateurs avaient souri, se leurrant de feinte bonté à quelques instants du déclenchement de maléfices (*FL*, 42)

Dans sa thèse, Nathalie Roy fait une lecture de ce passage à travers le prisme de l'ironie. Précisément, le passage « se leurrant de feinte bonté à quelques instants du déclenchement de maléfices » vient miner la supposition que l'art a réellement sauvé le réel ; la collaboration avec les dictateurs a tout au plus retardé la destruction. Il s'agit d'un passage très nuancé dans lequel Nathalie Roy lit de la naïveté dans le point de vue de Jean-Mathieu, mais où un certain pouvoir est tout de même reconnu à l'art. Une responsabilité d'influer sur le réel est donnée à l'enfant prodige, mais la portée de son art sera peut-être moindre que celle qui était espérée<sup>4</sup>.

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

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

<sup>4</sup> Nathalie Roy, « De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 306.

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

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

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

### **L'art, menace de destruction**

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

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

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

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

Qui comprenait mieux que lui, pensait-il, la fureur de Goya, dans ses croquis de guerres et de désastres, son obsession des laideurs et des corruptions du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'artiste était un sorcier, un démon, analyste mais fougueux perturbateur, il disait, regardez, voyez où est le scandale de la douleur, [...] gare au Croquemitaine, celui du millénaire, pensait Ari, aux offenses à la nature se multipliant dans ce monde physique de l'univers qui ne contrôlait ni ses déluges ni ses sécheresses [...] c'était aussi ce qu'entreprenait de décrire l'œuvre gravé d'Ari (FL, 91-92).

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

## **L'art et la colère**

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

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

### **L'art, seule façon de s'engager**

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

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

Samuel et tous ceux qui avaient son âge enclin à la paresse, à la sensualité, rêvaient d'un monde qui ne fut que confortable, rien de plus qu'un monde qui ne fut qu'un paradis, la nouveauté d'un paradis pour ceux qui apprendraient à le construire, à l'écart des valeurs du vieux monde, ce monde dût-il être parfois sans passé ni mémoire, mais la pensée de Samuel s'embrouillait de mélancolie, ne serait-ce pas démoralisant si la jeunesse, naïve et sans expérience, ne fut qu'un leurre, non, Samuel ne pouvait le croire, [...] même si leurs idées me pèsent, que serais-je sans eux ? (*FL*, 104)

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

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

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

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

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

### **L'art vecteur identitaire**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

l'idée d'un engagement proprement « littéraire » permet[tant] de reconnaître en littérature une articulation particulière entre modèle éthique et modèle esthétique, fondée sur l'instauration d'une autorité textuelle complexe et ambiguë — car à la fois ouverte au pari de l'imputabilité et de la réfutabilité, et assurée malgré tout par ses options formelles et rhétoriques d'exercer, discrètement et pourtant sensiblement, un pouvoir conditionnant<sup>7</sup>.

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

---

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