

MICHAËL BLAIS

Vers une poétique de la ligature.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Personnages, espaces et moments de transition. Quelques seuils.

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

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

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

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

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

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

et des renouveaux¹⁶.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

de correspondance entre ce qui apparaît désuni et désolidarisé.

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

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

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

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