

La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs*

Karen L. Gould

Volume 31, numéro 2, hiver 1999

Écriture contemporaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501235ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501235ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Cette étude vise à une analyse de *Soifs* (1995) de Marie-Claire Blais et à la représentation et déconstruction d'éléments nostalgiques évoqués par des référents intertextuels et surtout par des références à l'œuvre de Dante, au paradis perdu et au jugement des damnés.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gould, K. L. (1999). La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs*. *Études littéraires*, 31(2), 71–82.
<https://doi.org/10.7202/501235ar>



LA NOSTALGIE POSTMODERNE :

MARIE-CLAIRE BLAIS, DANTE ET LA RELECTURE LITTÉRAIRE DANS *SOIFS*

Karen L. Gould

■ Comme le titre de notre numéro, cet article vise à une discussion de l'écriture contemporaine et de ses nostalgies en proposant une lecture du roman postmoderne de Marie-Claire Blais, *Soifs*, publié en 1995. Mais d'abord quelques précisions étymologiques sur le mot « nostalgie » seront utiles. NOSTOS est le mot grec pour *retour* ; ALGOS signifie *souffrance, chagrin, douleur*. Les dictionnaires nous instruisent que « nostalgique » veut dire « *regret mélancolique* » ou « *désir insatisfait* ». Ainsi le désir d'une personne qui nous manque ou le regret d'une époque révolue peut-il susciter un sentiment de « nostalgie ».

Nostalgie, féminisme et postmodernité

Pourtant, depuis les années 1970 et l'importance de la réflexion féministe chez des écrivaines québécoises, la nostalgie ne sem-

ble pas être un sentiment privilégié dans l'écriture des femmes. Car la nostalgie peut nous détourner des complexités du monde contemporain en fixant le regard sur un passé idéalisé aux valeurs homogènes qui ont souvent marginalisé les femmes et d'autres groupes exclus. Du côté politique, la nostalgie se lie parfois à une sensibilité conservatrice s'opposant au progrès et aux changements sociaux rapides. Et en littérature, l'esthétique nostalgique tend souvent à préconiser la codification d'éléments formels. Ainsi, dans une étude traitant la nostalgie comme stratégie antiféministe dans l'écriture masculine, Janice Doane et Devon Hodges nous expliquent qu'« [e]n général, des auteurs nostalgiques n'aiment ni les formes littéraires modernes ni les institutions modernes ¹ » (Doane et Hodges, p. 9).

En effet, l'évocation de la nostalgie dans la littérature contemporaine — québécoise

1 C'est moi qui traduis.

et américaine — comme dans la politique nord-américaine actuellement, peut signaler non seulement le regret d'une époque révolue que l'on croit avoir été plus saine, plus stable, mais aussi une prise de position traditionnelle et conservatrice face au présent et à l'avenir. Selon Susan Stewart, la motivation idéologique, comme toute forme narrative, inspire l'écriture nostalgique, car « le passé qu'elle cherche n'a jamais existé sauf comme narration et donc, toujours absent, ce passé menace de se reproduire comme un manque ressenti² » (Stewart, p. 23). Dans une étude plus récente, Lynne Huffer insiste sur le fait que la nostalgie a une structure particulière en littérature, produisant « un système de pensées qui commence à partir de l'idée de retour, du grec *nostos* : le retour chez soi [...] mais la nostalgie existe parce que l'on ne peut pas retourner chez soi³ » (Huffer, p. 14). Cela dit, la question se pose : existe-t-il une nostalgie proprement postmoderne quant aux formes et discours littéraires plus anciens ? Ou la sensibilité postmoderne résiste-t-elle au passéisme artistique à cause du discontinu historique, d'une part, et de l'incrédulité d'autre part devant tout métarécit ?

Compte tenu de ses nombreux ouvrages qui montrent un esprit moderne et rebelle, on aurait du mal à qualifier Marie-Claire Blais d'auteure nostalgique, du moins dans le sens traditionnel du terme. Au contraire, il faudrait plutôt parler d'approche anti-nostalgique, car si elle évoque des thèmes nostalgiques, c'est pour les subvertir et les déconstruire. En fait, dès ses premiers

romans de jeunesse — *la Belle bête* (1959), *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965), *Manuscrits de Pauline Archange* (1968), pour ne citer que les mieux connus — et en passant par des romans de maturité tels *le Sourd dans la ville* (1979), *Visions d'Anna* (1982), et *l'Ange de la solitude* (1989), Blais se montre critique sévère de la culture traditionnelle québécoise et surtout des institutions et idéologies qui s'appuient sur la répression de différences identitaires et sur une politique d'exclusion. Dans la forme et dans le contenu, le regard nostalgique ne semble pas jouer de rôle majeur dans son œuvre.

Cependant, avec la parution en 1995 de *Soifs*, Blais revient aux mythes et aux espaces mythiques anciens afin de problématiser la représentation de la nostalgie dans un vaste et troublant tableau de la culture nord-américaine contemporaine. Telle que décrite dans *Soifs*, cette culture est ancrée de plus en plus dans un *présent touristique* par lequel on cherche à s'évader du réel et à s'approcher d'un passé idéalisé ou d'un avenir rêvé. Cela explique le choix du site narratif qui est l'île floridienne de Key West, lieu idyllique par excellence, lieu d'évasion et de bonheur rêvé. Mais pour Marie-Claire Blais, qui passe régulièrement ses hivers à cet endroit, Key West représente aussi l'asile artistique de notre époque, un endroit où règne une multiplicité de perspectives artistiques et une diversité d'expériences culturelles. À l'aide d'autres voix littéraires et artistiques insérées dans son texte, l'auteure souligne en même temps la récurrence de l'intolérance,

2 C'est moi qui traduis.

3 C'est moi qui traduis.

de la cruauté et de la souffrance humaine qui troublent les vacances touristiques et les séjours prolongés de certains personnages. Voilà pourquoi elle déploie un réseau considérable de références littéraires, artistiques et culturelles — vie d'artistes, tableaux, poèmes, romans, événements historiques — car ces faits réels et ces perspectives venant d'ailleurs dérangent le présent des personnages et posent des questions déconcertantes pour l'avenir.

Art du recyclage et visibilité des intertextes

« Lire un roman postmoderne », nous dit Janet Paterson, « c'est être frappé par l'abondance et la visibilité de l'intertextualité. Dans certains cas, on pourrait même dire qu'il s'agit d'un trait d'écriture tant le discours romanesque est pénétré par la présence d'autres textes » (Paterson, p. 72). Du côté formel, tout semble indiquer en effet que « le roman postmoderne parle inlassablement de l'écriture, de la lecture, du travail critique et, d'une façon plus générale, de l'art » (*ibid.*, p. 20).

Dans des textes d'écrivaines québécoises des années 1970 et 1980, la mise en jeu de référents intertextuels divers ainsi que la réécriture parodique de certains livres canoniques et de normes discursives masculines attirent l'attention du lecteur sur des formes littéraires du passé. Mais l'ironie qui émerge des textes de Louky Bersianik, de Lise Gauvin et de Monique LaRue⁴, pour ne citer que les mieux con-

nues, marque aussi la distance qui les séparent des textes qui les ont inspirées. Il semble ainsi qu'au-delà d'une tentation d'imitation ou de répétition littéraire, leurs stratégies de réécriture parodique mettent en évidence une rupture avec la vision et le discours des « maîtres ».

Dans *Soifs*, Marie-Claire Blais crée un univers de références artistiques et littéraires qu'elle recycle et transforme afin de contourner les idées reçues et de décentrer les identités fixes. Réinsérées dans un roman où la création artistique est fortement valorisée, ces traces d'autres voix et d'autres ouvrages artistiques engendrent, chez ses divers personnages, de nouvelles réflexions sur les conflits moraux de sociétés modernes et les peines profondes d'individus isolés et dépossédés de voix. Les émotions et les questions que suscitent la vie et l'art de Mozart, Schubert, Bach, Kafka, Dickinson, Bosch, Ernst, Dante, et d'autres encore, jouent un rôle important dans ce récit. Ainsi, des bribes de poèmes et de romans, des morceaux de musique et des tableaux connus du passé apportent des perspectives supplémentaires sur les inquiétudes ressenties en cette fin de siècle.

Cependant, si Blais retourne dans *Soifs* à la puissance de certaines visions artistiques du passé, ce n'est ni par nostalgie littéraire ni par désir de figer son texte dans un passé de marbre. Au contraire, il semble que Blais cherche plutôt à élargir les frontières du savoir culturel et artistique contemporain en se servant de mots, de

⁴ Citons la parodie de la Bible dans *L'Euguéllonne* de Louky Bersianik (Montréal, Triptyque, 1976), la réécriture du *Banquet* de Platon dans *le Pique-nique sur l'Acropole* (Montréal, VLB, 1979) de la même auteure, la rénovation des *Lettres Persanes* de Montesquieu par Lise Gauvin dans *Lettres d'une autre* (Montréal, Typo, 1987), et la réécriture du polar américain de Dashiell Hammett, *The Maltese Falcon*, dans *Copies conformes* (Montréal, Denoël / Lacombe, 1989) de Monique LaRue.

phrases, d'images, de morceaux de musique et de perspectives morales qui ajoutent une intensité émotive venant d'ailleurs — d'autres époques, d'autres cultures, d'autres formes d'expression. Tissé d'échos littéraires et artistiques, le roman de Blais se présente donc comme texte de réinscriptions multiples dans lequel l'art sert à enrichir le terrain imaginaire et moral de l'écriture tout en problématisant le désir de retourner aux sources, la nostalgie d'un bonheur perdu et l'espoir d'un monde harmonieux, sans danger. Le cas de l'avocate Renata Nymens en est un bon exemple. Car c'est à travers l'insertion d'une série d'intertextes poétiques et musicaux que se révèle la complexité psychologique de Renata. En vacances après une chirurgie grave au poumon, Renata — dont le nom fait penser à *re-naître* — s'identifie à la poétesse américaine Emily Dickinson qui, elle aussi, a fait seule face à la mort dans une affreuse attente qui l'avait changée à jamais : « ces vers d'Emily Dickinson qu'elle avait lus dans l'air surchauffé de la librairie, Because I could not stop for Death, He kindly stopped for me, The carriage held out just ourselves and Immortality » (*Soifs*, p. 45). Et comme Dickinson, Renata est transformée par sa rencontre avec la mort.

En plus des citations et des allusions littéraires incorporées au texte, *Soifs* réunit de nombreuses références aux éléments visuels et auditifs. Ce collage artistique contient, entre autres, des fragments de vies de musiciens ainsi que des échos musicaux qui se mêlent aux thèmes et aux personnages principaux. La musique et l'existence douloureuse de Schubert, par exemple, ajoutent d'autres perspectives à la vie intérieure de Renata, surtout lorsqu'elle pense à son ex-mari, Franz, et à leur amour ancien qui

se confond à la musique d'un autre « Franz » — le compositeur romantique autrichien, Franz Schubert. Renata se rappelle comment son mari, chef d'orchestre, l'embrassait dans le cou en lui parlant de la maladie et de la surproduction musicale de Schubert pour l'exciter. Or, des références à *la Jeune Fille et la Mort* de Schubert et à son titre allemand, « der Tod und das Mädchen », se répètent fréquemment dans le texte de Blais, produisant un nœud de significations opposées qui évoquent à la fois la sensualité d'un amour-passion (celui de Renata pour Franz), la sexualité insatisfaite de Franz, la mélancolie de la femme repoussée (Renata), l'égotisme de Franz Schubert (mais aussi de son ex-mari), la torture de la syphilis chez Schubert et sa peur de la mort — mais aussi, et de façon ironique, la peur de Renata face au cancer qui la menace toujours. Nostalgique, blessée, Renata repasse cette musique de *la Jeune Fille et la Mort* maintes fois dans le silence de sa chambre, rêvant qu'elle dirige l'orchestre de Franz (son mari) dans une salle de concert à Paris, se confondant avec lui, puis se rendant compte enfin et avec difficulté qu'« elle n'était [...] que ce fond de mélancolie et d'impuissance d'où rejaillissait sa musique, quand elle se retrouvait seule » (*Soifs*, p. 132). C'est donc à l'aide de la musique de Schubert que Renata essaie de faire revivre son amour perdu et de s'évader provisoirement de la douleur et de la solitude. Mais en écoutant cette même musique, son regard nostalgique se révèle trompeur lorsqu'elle se confronte à des émotions refoulées et surtout à sa propre peur de la mort.

Le corps souffrant

À l'ère des virus mortels et des peurs apocalyptiques de la fin de siècle, le roman

de Blais sonde les profondeurs secrètes de la perte et de la douleur, de même que l'altérité qui en est souvent le résultat. On le sait déjà, dans l'œuvre blaisien le corps malade et souffrant est presque toujours site de condamnation sociale et de déplacement poétique. Dans *Soifs*, la souffrance humaine sera d'abord représentée par le corps ravagé de Jacques, professeur de littérature, qui est en train de mourir du sida. La longue agonie de Jacques à laquelle Blais nous introduit au début du roman annonce en effet le moment focalisant du texte. Car l'injustice de cette maladie capricieuse aussi bien que la lutte intérieure de Jacques contre l'impensable fin réapparaissent à plusieurs reprises dans la narration et s'insèrent donc dans d'autres sous-thèmes significatifs du texte.

Mourant du fléau de notre siècle expirant, le corps hideux de Jacques, qui sera comparé à l'insecte répugnant de Kafka dans *la Métamorphose* et à l'image du Christ couvert de crachats, devient donc le symbole privilégié de la souffrance des innocents, le lien unissant de nombreux corps affligés et assoiffés dans ce roman. Passant de la transformation cauchemardesque du personnage de Kafka à l'humiliation injuste du martyr des chrétiens, Jacques se voit ainsi reflété dans ces deux visages de victime et de martyr, visages qui lui rappellent sa séparation humiliante et sa condamnation injuste. Mais si le corps dépérissant de Jacques est retenu par les douleurs qui l'obligent à garder son lit de mort et par le petit cercle d'amis-gardiens qui le surveillent, l'esprit de Jacques refuse

d'être immobilisé par sa condition physique et les préjugés culturels.

Parmi ceux qui cherchent à condamner Jacques au lieu de compatir à son triste sort, sa sœur anonyme (désignée seulement par la phrase « la femme au noble profil » (*ibid.*, p. 59 et 64)) se montre incapable de comprendre à la fois le trajet arbitraire de cette maladie si redoutée et l'iniquité de la mort imminente de son frère. Agissant comme un procureur implacable, elle demande la justice pour Jacques et lance une enquête fiévreuse à la recherche de *l'autre*, le coupable. La sœur de Jacques voudrait blâmer Tanjou, jeune Pakistanais de peau foncée, pour la mort de son frère et, avec Tanjou, toute sa race étrangère : « Ce Tanjou qui n'est pas même de ta race et que tu as tant aimé » (*ibid.*, p. 65). Évitant tout contact avec Tanjou et Jacques qui pourrait l'aider à comprendre la vraie nature des sentiments qui lient son frère à Tanjou, et confrontée également à des traces d'amour homosexuel et de vie marginale, « la femme au noble profil » s'inquiète surtout de son humiliation à elle, de celle de sa famille et de son milieu. Affichant son désarroi, la sœur de Jacques s'aperçoit qu'elle est en territoire étranger dans la maison de son frère. Car ce lieu tabou se révèle un premier espace instable dans *Soifs* où les catégories « discrètes » de masculinité, de sexualité et de race ont été déplacées, sinon entièrement renversées.

Dans une discussion de l'impact culturel et politique du sida, Deborah Britzman affirme que ce virus méconnu a déclenché une vaste « épidémie de signification⁵ »

5 C'est moi qui traduis.

(Britzman, p. 152) dans la culture contemporaine et la vie quotidienne. En mettant en question la rigidité des limites territoriales, l'épidémie du sida a en fait engendré à son tour une déstabilisation des démarcations corporelles, géographiques et identitaires. Face aux frontières floues et aux identités instables, certains personnages dans *Soifs* s'inquiètent de cette nouvelle fluidité et veulent ressusciter des restrictions plus sévères, rendre des lignes de démarcation plus solides et rêver d'un passé plus pur, plus homogène. Celle qui porte le nom de « la Folle du sentier » (*Soifs*, p. 264 et 267), par exemple, considère que l'île floridienne n'est plus le paradis qu'elle était, et que depuis l'arrivée des Noirs, des Juifs, des Chinois et des jeunes gays, elle est devenue une île infernale qui mérite la damnation :

[...] cette île est un enfer [...] Sodome est entre nos murs, et c'est votre faute, monsieur, votre tolérance les a tous amenés ici, ces dépravés, ces travestis qui ne sortent qu'à la nuit tombée dans la peur d'être tués, mais ils le seront tous, ils le seront tous, le Ku Klux Klan brûlera leurs maisons de ses croix en flammes, vous verrez, monsieur, vous verrez, oh, ville infernale, île des bas-fonds de l'enfer, Inferno, Inferno... (*ibid.*, p. 266)

Le réemploi de Dante

Comme le suggèrent les paroles de « la Folle du sentier » lorsqu'elle évoque la notion d'enfer (« Inferno, Inferno », crie-t-elle), la pratique intertextuelle la plus développée dans *Soifs* est de loin la relecture de *la Divina Commedia* de Dante et surtout la réinscription cruciale de *l'Inferno*. Il s'agit, cependant, d'une transformation sélective du texte emprunté plutôt que d'une imitation complète du « maître ». Par conséquent, la relecture partielle de Dante que l'on retrouve dans *Soifs* s'avère un

mode de ré-énonciation de grandes questions morales concernant l'innocence, la culpabilité et la condamnation. La réutilisation donc de certaines phrases, symboles et analogies de Dante sert d'autres fonctions que le désir de renouer avec la tradition.

Tout comme Dante, qui faisait référence ou allusion aux grands débats et aux grandes injustices de son époque, Blais entreprend une critique sociale de sa fin de siècle qui met en relief les peines profondes de ses personnages, les horreurs de l'histoire occidentale ancienne et moderne, ainsi que l'obsession nord-américaine de pouvoir juger, punir et même tuer les coupables. Trajet culturel et historique de plus en plus troublant, *Soifs* offre des réflexions diverses sur des noyades près de l'île, des cercles d'interdiction tracés par des membres du Ku Klux Klan, des parents perdus à Treblinka et à Auschwitz, des enfants miséreux de Bogota et la ville de Bagdad après le bombardement américain. Dans cette descente au fond des pires préjugés et des pires injustices humaines, la narration de Blais dépeint un véritable voyage en enfer dont les parallèles avec la descente souterraine de Dante sont nombreux. En ce sens, *la soif* de l'innocence, de l'harmonie sociale et de la compassion, dans ce roman, se lie directement au désir plus ancien d'un paradis perdu ou rêvé.

En se servant de Dante comme source importante d'inspiration philosophique, Blais retourne à la plus grande agonie morale de l'Occident — celle de l'innocence originelle, du paradis perdu et du jugement des damnés. Mais si le texte de Blais évoque l'odyssée de Dante au « pays des ombres » (*ibid.*, p. 308), c'est aussi pour attirer l'attention du lecteur sur de nombreux personnages de différentes classes, races et

identités sexuelles qui souffrent tous d'une peine personnelle, d'une injustice et surtout d'un sentiment de culpabilité que Blais voudrait problématiser.

D'autres parallèles entre *l'Inferno* et *Soifs* existent également. Par exemple, il s'agit dans chaque texte d'un voyage de philosophes-poètes à travers toutes sortes de misères humaines. Pourtant, dans l'œuvre poétique de Dante, ceux qui doivent subir les douleurs de l'enfer méritent leur punition puisque le poète italien représente la souffrance comme la conséquence pénible d'un jugement mérité. Dans l'œuvre de Blais, c'est tout le contraire. Voilà pourquoi le jeune critique littéraire dans *Soifs* pense que, pour l'artiste contemporain, c'est le pardon et non pas la condamnation qui devrait être le thème central de *l'Inferno* moderne :

[...] il faudrait structurer la partie de l'*Inferno* tout autrement, [...] 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, *tutti son pien di spirti maladetti*... (*ibid.*, p. 262)

Tirée du Canto XI de *l'Inferno* et insérée dans le passage précédent, la citation de Dante, « *tutti son pien di spirti maladetti* » [« ils sont tous pleins d'esprits maudits » (Dante, p. 106-107)], manifeste l'omniprésence de l'injustice — que Dante définit comme « violence » contre ses prochains, soi-même, Dieu, la nature et l'art — et du jugement ; mais l'emploi particulier de cette phrase dans *Soifs* suggère en

même temps le besoin de compassion humaine. Répétée à plusieurs reprises dans la narration sans jamais être traduite, cette petite phrase de Dante fonctionne donc comme un refrain venant d'une autre époque, mettant en relief la continuation farouche de l'injustice et du jugement auxquels les personnages de Blais ne peuvent échapper. L'insistance de cette phrase toscane dans le texte français souligne aussi l'étrangeté et la pluralité des langages, tout comme la répétition du doublon allemand déjà mentionné, « der Tod und das Mädchen ».

Mise en abyme et dédoublement

Se servant de plusieurs éléments qui caractérisent la fiction postmoderne — entre autres, *la réduplication* et *la mise en abyme* —, Blais produit un texte dont les procédés autoreprésentatifs font voir *la réflexivité* de son écriture⁶. En outre, elle souligne *le dédoublement artistique* de son roman en y plaçant des fragments d'un roman fictif en préparation, *Étranges années*, qui explore lui aussi les thèmes de la douleur, de l'injustice et du jugement. Et comme l'auteure réelle de *Soifs*, le jeune auteur fictif, Daniel, s'inspire de *la Divina Commedia* de Dante. Avec cette double mise en abyme, le roman de Blais amène à s'interroger sur la pérennité de certains thèmes littéraires ainsi que sur la fonction de l'intertextualité qui est de nous rappeler que le roman postmoderne se calque sur des textes précédents. L'emploi de l'intertextualité remonte en fait à Dante qui, dans sa *Divina Commedia*, s'est servi du poète latin Virgile comme lien inter-

6 Pour une discussion du concept et de la pratique de l'autoreprésentation dans la fiction postmoderne, voir le chapitre « L'Autoreprésentation : formes et discours » dans l'étude de Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, p. 25-39.

textuel et comme guide en enfer et au purgatoire. Comme Blais et Dante, donc, Daniel recourt à des prédécesseurs, alternant constamment entre auteurs du monde ancien et auteurs de l'époque actuelle⁷. Cela dit, puisque le manuscrit de Daniel est en préparation seulement, le lecteur de *Soifs* ne voit jamais le texte intégral d'*Étranges années*, bien que plusieurs personnages en parlent. La manière dont Blais représente le livre de Daniel laisse par conséquent des lacunes dans la comparaison à *Soifs*, tout en suggérant d'autres rapports soupçonnés plutôt que confirmés.

Dans *Soifs*, comme dans *les Nuits de l'Underground* et *L'Age de la solitude*, c'est l'artiste qui s'imagine et donne forme à la souffrance humaine dans son écriture et son art (Gould, 1981, p. 25). Revenu du monde des drogues, Daniel construit son texte, tout comme le fait Blais dans *Soifs*, à partir d'images apocalyptiques de maladie, de guerre et de jugement final. Mise en abyme inquiétante, le livre de Daniel a au moins trois sources principales d'inspiration artistique : d'une part, la vision douloureuse et ironique de Dante dans son *Inferno* ; de l'autre, les tableaux sexuels et cauchemardesques de Jérôme Bosch tels « le Jardin des Délices » et « la Nef des Fous » et les collages en trompe-l'œil de l'artiste surréaliste Max Ernst. Il semble que, pour le jeune auteur fictif ainsi que pour Marie-Claire Blais⁸, Bosch et Ernst soient des visionnaires dont les éléments humains des tableaux et collages restent très actuels :

barques des morts, corps brûlés, malades incurables, paysages dévastés.

On nous dit dans *Soifs* que le manuscrit de Daniel parle de l'Holocauste et des victimes peu reconnues comme les enfants de Goebbels qu'on oblige à se suicider dans le bunker d'Hitler. Sachant que ces jeunes victimes n'étaient en aucune manière responsables de l'holocauste nazi, l'auteur d'*Étranges années* les prend comme exemple de jeunes innocents qui ont dû subir le même sort que leurs pères violents et le même jugement historique malgré leur innocence. Évoquant des âmes innocentes aux cercles de l'enfer, l'ancien toxicomane écrit :

[...] n'étaient-ils pas les corps, les âmes ruinés dont parlait Dante, mais par quelle malédiction peut-être d'ordre divin ces âmes avaient-elles ainsi porté la calamité, elles qui étaient innocentes [...], ces âmes étaient ces mêmes anges de jadis étouffant sous les eaux ternies des marais, des marécages [...], leurs plaintes étaient celles de l'éternelle soif dans cet air d'une irrespirable substance, ces cercles renfermant les esprits maudits (*Soifs*, p. 222-223).

Dans les religions et les mythologies de l'Occident, l'endroit mythique du jugement est le lieu souterrain habité par les morts. Par contre, l'enfer moderne dans *Soifs*, ainsi que les juges et les gouvernements qui vont punir ou sauver la vie humaine, se trouvent autour de nous dans la vie quotidienne. Car chez Marie-Claire Blais, on n'échappe ni à la cruauté humaine ni au châtement ; paradoxalement, ceux qui ont le droit de juger autrui peuvent provoquer des peines injustes, voire intolérables,

7 Sur la question de l'influence classique sur Dante, voir l'étude de Michelangelo Picone, « Dante and the Classics », dans Amilcare A. Iannucci (dir.), *Dante : Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 51-73.

8 Dans sa préface de *Soifs*, Blais signale sa redécouverte de Max Ernst et de son livre, *A Little Girl Dreams of Taking the Veil*, pendant qu'elle écrivait son roman à Key West.

telles « les bombardements de Hiroshima, de Nagasaki, sous les villes détruites [...] poussière extirpée de la chair brûlée, des hommes, des femmes, des enfants sous le métal des armes » (*ibid.*, p. 263). Pour Blais, la monstruosité de l'agression militaire moderne se manifeste dans toute son horreur à travers la destruction des innocents qui ne peuvent se protéger contre la dévastation atroce de la guerre technologique. C'est dire que malgré leur soif, les personnages de *Soifs* ont du mal à regagner l'innocence, bien qu'ils en gardent le regret.

En réalité, l'acte de juger joue un rôle central dans ce roman. Avocate et femme d'un juge, Renata Nymans regrette parfois de ne pas être juge comme son second mari, bien qu'elle ait déjà refusé plusieurs fois. Ayant défendu beaucoup de femmes violées et ayant été violée elle-même, Renata désire avoir le droit de juger les coupables et de rendre aux accusés la justice tranchante qu'ils méritent. Pour Renata, l'espace du jugement moderne est effectivement la cour de justice. Mais elle s'inquiète aussi de l'innocence possible de jeunes personnes incarcérées, comme le jeune noir condamné qui attend la mort dans une prison du Texas. Plus troublée que son mari, le juge, par l'idée d'une condamnation injuste ou excessive, Renata erre nerveusement, la nuit, dans les rues de l'île sans pouvoir échapper à l'image d'une cellule au Texas — image qui interrompt ses pensées et trouble ses réflexions sur la notion de jugement.

L'île : à la recherche du paradis moderne

Roman de déplacement, roman transculturel, *Soifs* met en relief le désir de l'évasion et la « soif » du paradis. En ce sens, l'île fonctionne comme le lieu par excellence de la nostalgie et du désir inassouvi. Autrefois, avant l'invasion touristique, avant les hôtels et les motels, avant la commercialisation frénétique de l'île, et avant l'arrivée de l'ombre du sida, Daniel, Mélanie et d'autres jeunes artistes croyaient que Key West « était le paradis, nous étions gouvernés par la liberté et la poésie, ou les deux à la fois, l'île était l'Athènes de notre maire socratique, l'Athènes de Platon, nous étions la cité du libéralisme » (*ibid.*, p. 235). On parle en effet du mythe de l'Atlantide perdue, comme si ce continent mythique avait jailli des eaux profondes de la Floride.

Mêlant de durs supplices à la beauté parfaite d'horizons azurés et aux douces brises du golfe, les paradoxes du lieu sont nombreux dans *Soifs*⁹. En contraste avec l'espace solennel de la chambre mortuaire de Jacques et les cercles profonds de l'enfer de Dante, l'île floridienne offre une oasis exotique dans l'Amérique continentale. Entourée par la mer bleue et protectrice¹⁰ des Caraïbes, l'île de Key West sert à la fois d'abri et de lieu d'exil, évoquant le sentiment de sécurité que donne une vie à l'écart des grandes misères humaines. Refuge touristique idéal, l'île représente un lieu de loisirs, de plaisirs sensuels, de renouvellement et de richesses. Pour la

9 Les contradictions du lieu sont le sujet de mon étude sur « Geographies of Death and Desire in Marie-Claire Blais's *Soifs* », dans *Québec Studies*, XXV (printemps 1998), p. 97-104.

10 Victor-Laurent Tremblay signale le rôle de l'eau comme refuge réconfortant chez Blais dans son étude, « la Marginalité dans l'œuvre de Marie-Claire Blais », dans Sandra Beckett, Leslie Boldt-Irons et Alain Baudot (dir.), *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Toronto, Gref, 1994, p. 263.

matriarche du roman, l'île est un « paradis » sur terre où la mort elle-même peut adopter des attributs célestes comme le vol tranquille du héron blanc sur l'horizon.

Mais en fin de compte, le territoire de l'île représente un espace conflictuel dans *Soifs*. Car l'abri promis peut décevoir lorsque le paradis recherché se révèle une ruse. Pour Paul, cet asile où tant de jeunes artistes sont venus, puis sont morts n'est pas suffisamment sain pour les protéger de la grande maladie de leur génération. Paul voudrait donc s'envoler avec Luc pour une autre île-continent lointaine, l'Australie, où ils seraient « sains, jeunes et vivants, partout heureux sur cette terre de lait et de miel, leur paradis » (*ibid.*, p. 177).

Dans *Soifs*, ceux qui sont les plus vulnérables sont les plus déçus, car l'asile souhaité souvent ne tient pas sa promesse. Pire encore, dans les représentations narratives de l'île, on trouve plusieurs scènes de bateaux renversés et de noyades. Seul survivant d'une noyade monstrueuse qui a pris tous les membres de sa famille, Julio se souvient de sa mère qui n'est jamais arrivée au rivage, et surtout de ses descriptions optimistes de l'île comme « la terre de lait et de miel ». En effet, cette phrase qu'elle répétait aux enfants pour leur donner du courage lors du voyage dangereux est prononcée si souvent dans *Soifs* qu'elle devient un leitmotiv ironique et puissant.

Témoin de l'atroce noyade familiale, et ayant survécu à de longues journées de soif sur un radeau à la dérive, Julio a un rapport compliqué avec l'île qui l'a délivré de la mort et avec la famille riche de Daniel qui lui donne refuge. L'énorme peine de sa perte personnelle lui pèse sur

la conscience à l'aune du confort du refuge familial de Mélanie et de Daniel. Or, des eaux profondes de la mer-cercueil à la piscine rafraîchissante des protecteurs privilégiés, les contrastes et contradictions fondamentaux de la vie sur l'île s'intensifient vers la fin du roman. Car en réalité, le paradis tant recherché « de lait et de miel » s'avère un endroit imparfait et contradictoire dans *Soifs*. Malgré son aspect touristique et le fait qu'elle semble bien écartée du continent et des cruautés du monde, l'île ne peut protéger les personnages dans *Soifs* contre la prise de conscience des injustices qui se passent ailleurs, aux endroits plus violents, ni contre les injustices qui se passent sur l'île, fût-ce en cachette (l'intolérance du Ku Klux Klan, le ghetto noir, etc.).

En fin de compte, le roman de Blais ne reproduit pas le paradis recherché de Dante, malgré son cadre idyllique, car la souffrance et l'injustice ne peuvent être repoussées ni justifiées selon une vieille logique occidentale. Si la narration de *Soifs*, comme le texte fictif d'*Étranges années*, reprend certaines visions artistiques du passé, c'est pour reposer des questions morales sur la violence, la douleur, la condamnation et, à l'aube du nouveau millénaire, y répondre autrement.

De l'île au lit de mort, des cruautés modernes au monde mythique de Dante, l'imaginaire postmoderne de Marie-Claire Blais, comme celui de son jeune auteur fictif Daniel, traverse beaucoup de lieux culturels et de siècles. Ainsi, les limites du temps et de l'espace s'effacent afin d'exposer la profondeur de la souffrance humaine. Et pourtant, lorsqu'on voyage au « pays des ombres » (*ibid.*, p. 308)

blaisien où demeurent tant de personnages agonisants, le point de vue narratif réclame « le droit à l'innocence » (*ibid.*, p. 223). Être témoin dans l'art comme dans la vie, semble nous dire Blais, c'est reconnaître l'angoisse des innocents, par-

donner le mal, rendre possible une rédemption provenant des êtres humains. L'ange moderne. Comme l'annonce un personnage dans *Soifs*, c'est dire qu'« il y a des anges, que parfois, cela arrive, sur la terre » (*ibid.*, p. 293).

 Références

- BERSIANIK, LOUKY, *l'Euguélonne*, Montréal, Triptyque, 1976.
- — —, *le Pique-nique sur l'Acropole*, Montréal, VLB, 1979.
- BLAIS, Marie-Claire, *la Belle bête*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1959.
- — —, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Quinze, 1965.
- — —, *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Stanké, 1968.
- — —, *le Sourd dans la ville*, Montréal, Stanké, 1979.
- — —, *Visions d'Anna, ou le vertige*, Montréal, Boréal, 1982.
- — —, *l'Ange de la solitude*, Montréal, VLB, 1989.
- — —, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1995.
- BRITZMAN, Deborah, « Is There a Queer Pedagogy ? Or, Stop Reading Straight », dans *Educational Theory*, vol. XLV, 2 (printemps 1995), p. 151-165.
- DANTE, *la Divine comédie : l'Enfer*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992.
- DOANE, Janice et Devon HODGES, *Nostalgia and Sexual Difference : The Resistance to Contemporary Feminism*, New York, Methuen, 1987.
- GAUVIN, Lise, *Lettres d'une autre*, Montréal, Typo, 1987.
- GREEN, Mary Jean, *Marie-Claire Blais*, New York, Twayne, 1995.
- GOULD, Karen, « The Censored Word and the Body Politic : Reconsidering the Fiction of Marie-Claire Blais », dans *Journal of Popular Culture*, vol. XV, 3 (1981), p. 14-27.
- — —, « Geographies of Death and Desire in Marie-Claire Blais's *Soifs* », dans *Quebec Studies*, vol. XXV, (printemps 1998), p. 97-104.
- HUFFER, Lynne, *Feminist Futures : Nostalgia, Ethics, and the Question of Difference*, Stanford, Stanford University Press, 1998.
- LARUE, Monique, *Copies conformes*, Montréal, Denoël / Lacombe, 1989.
- MCPHERSON, Karen S., « Archaeologies of an Uncertain Future in the Novels of Marie-Claire Blais », dans *Quebec Studies*, vol. XXV, (printemps 1998), p. 80-96.
- PATERSON, Janet, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990.
- PICONE, Michelangelo, « Dante and the Classics », dans Amileare A. Iannucci (dir.), *Dante : Contemporary Perspectives*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, p. 51-73.
- STEWART, Susan, *On Longing : Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993.
- TREMBLAY, Victor-Laurent, « la Marginalité dans l'œuvre de Marie-Claire Blais », dans Sandra Beckett, Leslie Boldt-Irons et Alain Baudot (dir.), *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Toronto, Gref, 1994.