

Du corps à la société
Représentations de la souffrance dans *Soifs* de Marie-Claire Blais

Par

Rachel Arsenault

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire présenté à l'Université McGill en vue de l'obtention de la maîtrise ès arts

(M. A.) en langue et littérature françaises

Avril 2013

© Rachel Arsenault

RÉSUMÉ

Ce mémoire explore la question de la souffrance dans le roman *Soifs* de Marie-Claire Blais, souffrance en tension constante entre sa représentation particulière et générale. La soif ressentie par plusieurs personnages révèle le lien entre leur manque physique et individuel et l'injustice sociale qu'ils subissent. Une critique de la condition des femmes, de la marginalisation des homosexuels et du racisme peut se lire directement et indirectement à travers les pensées et paroles des personnages. Une analyse féministe et une critique des genres sexuels soulignent l'importance accordée aux corps dans le roman, que ce soit les corps des femmes, des malades ou des exilés. Ceux-ci incarnent la soif de justice attendue par ces personnages qui ressentent en eux-mêmes la misère d'un monde pour lequel ils craignent l'avènement de l'apocalypse.

ABSTRACT

This thesis explores the question of suffering in Marie-Claire Blais' novel *Soifs*, a suffering that is in constant tension between its specific and general representations. The thirst experienced by several characters reveals the link between their physical and individual deficiency and the social injustice they face. A critical stance towards the female condition, the marginalization of homosexuals and racism can be read, directly and indirectly, in the thoughts and words of the characters. A feminist analysis and a gender critical approach underscore the importance given to the body in the novel, whether it be the bodies of women, or of ill or exiled individuals. These embody the character's thirst for justice; they feel, in themselves, the misery of a world which they fear may be approaching its apocalypse.

REMERCIEMENTS

Je remercie particulièrement Jane Everett, dont la patience et le dévouement ont su transformer mon approche à l'écriture et à la littérature de manière à produire ce mémoire, plus exact, concis et limpide que je ne pouvais l'imaginer. L'attention soutenue dont j'ai bénéficié demeurera précieuse tout au long de mes prochaines études ou, simplement, de ma vie.

Merci à Laura Lopez-Morales, de l'Universidad Nacional Autónoma de México, dont l'accueil et les commentaires ont certainement avivé mes réflexions.

Je remercie évidemment tous ceux et celles qui ont partagé mon quotidien depuis les trois dernières années. Sans vous, les pauses comme les moments de travail intense auraient été plus sombres, ennuyants. Camille, David et Stéphanie, vos encouragements et votre confiance absolue ont créé un havre protecteur pour mon estime personnelle. Lyne, Simon, Joël et Gabrielle, vous aurez été les compagnons de rédaction que chacun et chacune rêve d'avoir. Alexandre, pour avoir assisté aux pires moments et être resté là, merci.

Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et la faculté des arts de McGill dont l'aide financière m'a permis de rester concentrée sur la maîtrise durant tout son processus.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	p. i
Abstract.....	p. ii
Remerciements.....	p. iii
INTRODUCTION	p. 1
CHAPITRE I :	
Tensions entre le général et le particulier, l'unité et l'éclatement	p. 10
La voix narrative.....	p. 10
De la répétition.....	p. 15
L'horreur en arrière-plan.....	p. 20
La voix des subalternes et les <i>Étranges Années</i>	p. 25
CHAPITRE II : Représentations des corps de femmes	p. 30
Renata ou le corps d'une femme.....	p. 31
Lucidité, soif et rébellion.....	p. 34
Cigarettes et désobéissance	p. 38
Maternité.....	p. 41
Malédiction	p. 45
Les femmes et la mort.....	p. 48
Le thème du viol	p. 51
CHAPITRE III :	
La soif et les corps souffrants : synecdoques de la « société malade ».....	p. 56
La maladie.....	p. 56
Vincent	p. 57
Jacques.....	p. 58
Renata	p. 64
Les exilés	p. 66
Julio	p. 67
Marie-Sylvie	p. 68
Jenny.....	p. 69
Les corps vieillissants	p. 70
Mère.....	p. 70
Soif et mort : Jean-Mathieu, Suzanne et Adrien.....	p. 72
Les âmes damnées.....	p. 73
CONCLUSION.....	p. 76
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 81

INTRODUCTION

Aboutissement d'une œuvre vaste, le cycle *Soifs*, qui comprend aujourd'hui six romans¹, reprend une série de thèmes que l'on peut reconnaître dès les premiers romans de Marie-Claire Blais et à travers la plupart de ses écrits. Une préoccupation pour le sort du monde en même temps qu'une certaine distance de l'artiste par rapport à l'ensemble de la société apparaissent. Dès les premiers séjours de la jeune écrivaine aux États-Unis, un désespoir se donnait à lire dans ses carnets, dans lesquels Mary Jean Green lit « [...] her feeling of the impossibility of being an artist in a world headed toward destruction, where everything seems criminal and all action meaningless² ». Une telle description de l'artiste n'est pas sans rappeler les réflexions de quelques personnages du cycle *Soifs*, en particulier l'écrivain Daniel, habité par la mémoire du XXe siècle. Toutefois, espoir et désespoir se maintiennent en équilibre et l'art prend souvent l'apparence d'un salut pour ceux qui le vivent.

Marie-Claire Blais conserve « une indépendance radicale par rapport aux modes et aux courants littéraires³ » de son temps. Elle écrira sur le Québec rural et religieux en pleine Révolution tranquille sans que l'on puisse l'intégrer longtemps à la mouvance nationaliste, puis elle décrira le désespoir d'une femme

¹ Ce sont, dans l'ordre de publication, *Soifs* (1995), *Dans la foudre et la lumière* (2001), *Augustino et le chœur de la destruction* (2005), *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008), *Mai au bal des prédateurs* (2010) et *Le jeune homme sans avenir* (2012), tous parus chez Boréal.

² « [...] son sentiment qu'il est impossible d'être artiste dans un monde orienté vers la destruction, où tout semble criminel et toute action dénuée de sens. » M. J. Green, *Marie-Claire Blais*, p. 4-5. Nous traduisons.

³ Michel Biron cité par Celita Lamar dans C. Lamar, « Amour et haine sous un soleil éclatant », p. 172.

mariée dans *L'insoumise* (1966), la scène lesbienne montréalaise dans *Les nuits de l'underground* (1978) ainsi qu'un univers lesbien dans *L'ange de la solitude* (1989) sans se revendiquer explicitement du féminisme ou du militantisme gai ou lesbien. Bien que solidaire de ses collègues écrivaines⁴, Blais ne s'inscrit pas vraiment dans le mouvement de l'écriture au féminin, s'abstenant de rechercher un « langage-femme ⁵ », comme l'ont fait, par exemple, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, Louky Bersianik et France Théorêt⁶.

Malgré la discrétion de l'auteure par rapport à un engagement politique quelconque, plusieurs textes ont fait l'objet de lectures féministes ou s'inspirent des « gender studies »⁷. De manière générale, Marie-Claire Blais donne une attention particulière à ceux et celles qui souffrent; les femmes et les homosexuels représentés dans son œuvre s'inscrivent dans une description du monde où les thèmes du danger de la guerre, de la dévastation du sida et du désespoir lié aux drogues et à la pauvreté sont des thèmes récurrents⁸.

⁴ Elle participe à l'écriture de la pièce féministe *La nef des sorcières* avec le monologue « Marcelle » en 1976.

⁵ Voir L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 84.

⁶ Ces quatre auteures sont étudiées dans *Writing in the Feminine* de Karen L. Gould qui en dit : « When considered together, the writings of Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, Louky Bersianik and France Théorêt constitute some of the most transgressive, politically explosive and singularly poetic texts to surface anywhere in the last fifteen years. [The] four writers [...] share a series of common concerns about women, language and culture ». (K. L. Gould, *Writing in the Feminine*, p. xv.) Les quatre auteures sont aussi citées par Lori Saint-Martin en tant qu'« aînées féministes ». (L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 79.)

⁷ Parmi les critiques qui l'ont suivie tout au long de sa carrière, plusieurs s'inscrivent dans la critique au féminin ou critique féministe, dont Karen L. Gould, Mary Jean Green, Irène Oore, Marie Couillard et Roseanna Lewis Dufault. Pour la liste de toutes les études portant sur Marie-Claire Blais avant 2008, voir la bibliographie de Janine Ricouart et Roseanna Dufault dans J. Ricouart et R. Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, p. 262-319.

⁸ Voir M. J. Green, *Marie-Claire Blais*, p. ix.

Le roman *Soifs*, sur lequel porte ce mémoire, décrit une île du golfe du Mexique et, par les pensées et paroles d'une soixantaine de personnages, donne à lire les préoccupations d'une partie de la société contemporaine. En l'honneur d'une fête pour leur nouveau-né Vincent, un jeune couple, Mélanie et Daniel, reçoit des membres de la famille de Mélanie et des amis artistes, écrivains, peintres, photographes et critiques littéraires. D'autres personnages, originaires de l'île et employés du jeune couple, témoignent d'une réalité différente; la pauvreté et le racisme les menacent. À travers un long monologue narrativisé⁹, les nombreux personnages évoqueront leurs préoccupations, leurs souffrances et parfois leur espoir.

Dans ce mémoire, nous traitons uniquement du roman *Soifs*, le premier du cycle. Plusieurs textes critiques auxquels nous ferons référence abordent les trois premiers romans ou le cycle entier, mais nous considérons que *Soifs* se distingue par son traitement spécifique d'une voix plus incarnée, plus corporelle. La maladie joue un rôle important dans ce premier volet du cycle. Elle apparaît en premier plan dans les histoires de Renata, de Jacques et de Vincent. Aussi, le titre se distingue fortement des autres : beaucoup plus court, il est le seul à faire allusion spécifiquement à un manque physique, à l'incarnation corporelle d'une souffrance en plus de ne nommer aucun personnage. Les soifs, au pluriel, représentent une multitude de vulnérabilités, à la fois individuelles et connues de tous et toutes.

La douleur, caractéristique de l'époque plus que d'un contexte précis, se

⁹ Nous reviendrons sur ce terme dans le premier chapitre, à la page 11.

donne à lire dans les pensées de la plupart des personnages. Leurs soifs révèlent le lien entre la souffrance physique et l'injustice. Métaphore d'une société malade, le corps souffrant, qu'il s'agisse de celui des femmes, des malades ou des réfugiés, témoigne des maux qui grugent l'époque. Cette attention au corps met en évidence la fragilité des êtres : Renata souffre d'un cancer au poumon, Jacques meurt du sida, Vincent naît avec une maladie respiratoire, Jean-Mathieu, Frédéric et Mère souffrent de leur vieillesse. Parce qu'elle conduit à un état de lucidité chez certains personnages, l'expérience de la douleur rend visibles d'autres souffrances. Ces personnages ne peuvent plus « ne pas voir » le monde dont ils font partie; ils ressentent l'injustice jusque dans leur propre corps et leur soif est la manifestation de cette sensibilité dont ils ne peuvent se défaire.

La forme du roman favorise l'intrication du particulier et du général, de manière à accorder une portée plus large aux détails et aux individus. Comme l'île qui représente le « véritable microcosme d'une société¹⁰ », chaque événement, chaque pensée tend à signifier plus que son aspect anecdotique. Nathalie Roy note que les moments et les lieux des événements dans *Soifs* sont systématiquement escamotés, et qu'ils accèdent de ce fait à une forme de généralité¹¹. Marie-Pascale Huglo, pour sa part, voit dans le devenir de l'événement un changement de paradigme du factuel à l'indiciel; la forme éclatée du roman permettrait « [qu'] une événementialité infra-ordinaire émerge¹² ». L'événement indiciel aurait une

¹⁰ I. Oore, « Remarques préliminaires sur le contexte éthique dans *Soifs* de Marie-Claire Blais », p. 65.

¹¹ N. Roy, « Perspectives sur l'événement chez Marie-Claire Blais », p. 185 et 187.

¹² M. Huglo, « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien ? », p. 95.

fonction métonymique¹³. En effet, dans *Soifs*, des événements banals prennent un caractère générique et généralisable en partie parce qu'ils ne se démarquent pas du quotidien. Ainsi apparaissent les souffrances particulières aux femmes, la menace toujours présente du viol, la discrimination envers les sidéens, le poids du souvenir des réfugiés et le racisme : ils sont particuliers, mais universels à la fois.

Afin d'analyser l'aspect formel du jeu entre le particulier et le général et la manière dont la soif acquiert une valeur métaphorique, nous observons comment le monologue narrativisé orchestre l'ensemble des points de vue en une seule voix narrative. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les concepts narratologiques de Gérard Genette et Dorrit Cohn¹⁴ et sur les travaux de Nathalie Roy sur la trilogie *Soifs*.

Par son propos explicite sur les groupes marginalisés et son attention particulière aux femmes, nous considérons *Soifs* comme un roman métaféministe, au sens où l'entend Lori Saint-Martin¹⁵. Celle-ci se sert de quatre critères principaux pour distinguer l'écriture métaféministe de l'écriture au féminin : il y est peu question du féminisme comme mouvement ou comme idéologie, l'expérience personnelle y est omniprésente, la forme demeure plus ou moins traditionnelle et l'écriture relativement accessible et, finalement, la quête d'une écriture spécifiquement féminine est abandonnée¹⁶. L'indépendance de l'écriture blaisienne déjà mentionnée ne permet pas de situer *Soifs* dans une catégorie

¹³ Voir M. Huglo, « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien ? », p. 92.

¹⁴ Pour les définitions de ces concepts, voir le premier chapitre, p. 10-12.

¹⁵ Voir L. Saint-Martin, « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », p. 78-88.

¹⁶ Voir *ibid.*, p. 84.

précise; par exemple, le critère concernant la forme accessible ne s'applique pas de manière évidente au roman. Toutefois, l'accent mis sur l'individuel, l'unique, correspond à cette « omniprésen[ce] » de « l'expérience personnelle », tout comme il n'est pas question de revendications ou de défense collective de droits pour un groupe précis, en même temps que ces revendications sont évoquées dans la diégèse.

La condition féminine conventionnelle est critiquée par de nombreux personnages, notamment Renata, Mère et Mélanie¹⁷. Sonia Théberge-Cockerton considère que, dans ce qui était alors la trilogie *Soifs*, « [le] discours féministe [est] représenté dans toutes ses nuances et ses variations¹⁸ ». Nous soutenons cette hypothèse et analysons les rôles des femmes du roman à partir d'une critique féministe des genres sexuels¹⁹. Katri Suhonen définit la critique féministe en tant que « [...] base *philosophique* de toute critique qui prend pour objet l'image hégémonique des femmes et des hommes²⁰ ». À la suite de Simone de Beauvoir et Kate Millet, l'ensemble de la critique féministe reconnaît que « [...] notre idée de la féminité est socialement construite, basée sur des oppositions binaires, et variable selon les époques et les sociétés²¹ ».

¹⁷ Ces trois personnages sont nommés plus de 200 fois chacun, soit plus que tout autre. Elles occupent donc un rôle important, soit parce qu'elles apparaissent dans les pensées des autres, soit parce que l'on accède souvent aux leurs.

¹⁸ S. Théberge-Cockerton, *Le XXe siècle en héritage. L'inscription de l'histoire dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, p. 23. Parmi les perspectives qu'elle évoque en conclusion de son mémoire, elle affirme : « Il semble qu'une étude entière devrait être consacrée à l'inscription du discours féministe [...] ». (*Ibid.*, p. 121.)

¹⁹ Nous utilisons le terme de genre sexuel pour parler des identités sexuelles socialement construites, distinctes du sexe biologique.

²⁰ K. Suhonen, *Prêter la voix. Le discours masculin chez les Québécoises à la fin du XXe siècle*, p. 42. L'auteure souligne.

²¹ *Ibid.*, p. 39. (La critique de l'identité masculine se fonde sur les mêmes constats. Voir

Dans *Soifs*, le rapport entre hommes et femmes donne souvent lieu à ces oppositions binaires; Renata et son mari, Claude, constitueraient le principal exemple d'individus assujettis à leurs rôles. Alors que tous deux souhaitent un rapport égal, ils reproduisent des comportements typiquement féminins et masculins à l'intérieur de la structure du couple, recréant entre eux l'iniquité qu'ils combattent.

Le cycle *Soifs* a déjà donné lieu à plusieurs analyses. Sa portée éthique²², la représentation de la souffrance dans l'intertextualité du roman²³, l'inscription de l'histoire du XXe siècle dans le récit²⁴ ou encore la représentation du corps postmoderne²⁵ ne sont que quelques exemples des recherches qu'il a générées. Peu de critiques se sont concentrés sur l'importance d'un propos féministe et la prévalence du corps comme lieu privilégié des interactions entre les personnages. En nous concentrant sur la soif, nous espérons dégager le lien toujours présent entre le particulier et le général, aussi bien dans la construction formelle du roman que dans la description de la souffrance lucide de certains personnages.

Notre premier chapitre porte principalement sur la forme du roman. Cette forme, plutôt monolithique, établit un contraste avec l'éclatement diégétique. Le concept de monologue narrativisé permet d'analyser comment la multiplicité des

p. 48-68 pour une analyse de l'identité masculine.)

²² Voir I. Oore, « Remarques préliminaires sur le contexte éthique dans *Soifs* de Marie-Claire Blais », p. 65-72.

²³ Voir K. Tardif, « La bibliothèque imaginaire de l'humanité souffrante dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », p. 141-157.

²⁴ Voir S. Théberge-Cockerton, *Le XXe siècle en héritage : l'inscription de l'histoire dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, 129 p.

²⁵ Voir D. A. Oprea, « De la performance à la décadence : avatars du corps postmoderne dans le roman québécois contemporain au féminin », p. 205-216.

points de vue s'estompe sous l'effet d'une instance narrative hétérodiégétique. Le style langagier relativement uniforme renforce l'impression de lire une voix unique, porteuse des paroles et pensées de plusieurs. Cette voix possède des caractéristiques propres; elle porte la rumeur de l'époque de *Soifs*. Les préoccupations de plusieurs deviennent le leitmotiv du roman, souvent sous forme de litanie et de plainte.

Le deuxième chapitre explore le point de vue des femmes. Renata évoque explicitement sa souffrance en tant que femme et réfléchit à ses rôles d'épouse et de séductrice. Son corps devient le lieu d'un conflit entre le désir dévorant de fumer et la nécessité de cesser à cause de sa maladie. Sa soif de fumer renvoie métaphoriquement à sa soif de séduction. Elle vit là aussi une impasse, ramenée à un statut d'objet au regard des hommes, elle recherche ce regard pour se sentir vivante. Mère et Mama représentent la maternité, que la première perçoit comme un poids. Ces deux rôles, la mère et la séductrice, accablent les personnages et leurs pensées témoignent souvent d'un apitoiement devant la « malédiction » qui pèse sur les femmes. Le thème du viol, finalement, apparaît plusieurs fois, comme une conséquence prévisible du rapport de domination qui existe toujours entre hommes et femmes.

Le point de vue des femmes n'est pas le seul qui donne à lire une oppression sociale à travers un récit individuel. Leurs voix font partie d'un chœur où les personnages racialisés, pauvres, homosexuels, exilés et exploités trouvent place. Le troisième chapitre propose une analyse des corps souffrants : devant la mort, les malades, les réfugiés, les personnes vieillissantes et les âmes fictives du

roman de Daniel finissent par évoquer un propos semblable; de nombreux personnages appréhendent le monde à partir de leur souffrance incarnée²⁶.

²⁶ S'agissant d'un mémoire inspiré par la critique féministe, nous sommes consciente de l'ironie d'une formulation où, parfois, « le masculin l'emporte » dans le choix de certains pronoms et adjectifs pluriels. Plusieurs critiques et écrivaines ont déjà reproché le fondement patriarcal de la grammaire française; on peut penser à Patricia Smart qui, sur le « e » muet, écrit que « [l]e féminin dans la grammaire française est un élément accessoire, l'embellissement silencieux d'une structure signifiante axée sur le masculin ». (P. Smart, *Écrire dans la maison du père*, p. 27.) Puisque le mémoire nous semble un exercice plutôt conventionnel, nous avons tenté, généralement, de trouver une expression épïcène, c'est-à-dire « dont la forme ne varie pas selon le genre ». (Voir Office québécois de la langue française, « Féminisation et rédaction épïcène », http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?t1=1&id=4015, page consultée le 28 mars 2013.) Par ailleurs, nous n'avons pas rencontré, lors de nos recherches, de mémoire ou de thèse qui explore une écriture où la féminisation soit employée régulièrement.

CHAPITRE I

Tensions entre le général et le particulier, l'unité et l'éclatement

La construction narrative de *Soifs* est le lieu d'une tension entre l'unité et l'éclatement. L'unité formelle permet d'inscrire un propos général dans le texte, alors que l'éclatement de l'histoire et les nombreux cours de pensées rendent toute perception générale friable. En fait, il serait plus juste de parler de multiples histoires qui créent un univers de *Soifs*, puisqu'il n'y a pas de chaîne d'événements qui donne un ordre ou encore une hiérarchie aux thèmes ou aux événements relatés dans les pensées des personnages. L'attention à la souffrance rassemble certainement les préoccupations évoquées. Nous observerons comment une « conscience collective » émerge des multiples cours de pensées. Par le monologue narrativisé, l'unité stylistique et quelques incongruités diégétiques²⁷, la voix narrative en vient à représenter cette « conscience collective ». Puis, le traitement du langage et de l'horreur qui s'y glisse donnent à la « conscience » son souci particulier pour « le sort du monde ». Nous analyserons finalement comment la voix des subalternes, à la fois dans *Soifs* et dans le roman du personnage de Daniel, les *Étranges Années*, devient la voix principale de l'œuvre.

La voix narrative

Ce qui frappe lors de la lecture de *Soifs*, c'est l'impression d'entrer dans un univers sans limites définies. Presque aucune ponctuation forte, aucun

²⁷ Gérard Genette définit ainsi le terme : « [D]ans l'usage courant, la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit; donc, dans notre terminologie, en ce sens général, diégétique = "qui se rapporte ou appartient à l'histoire" [...] ». (Voir G. Genette, *Figures III*, p. 280.)

paragraphe, ni aucun chapitre ne rompent ce qui devient un long flux. Cette unité formelle accapare l'attention du lecteur. On remarque aussi que le style de la voix narrative ne change pas ou très peu, aussi bien pour raconter les pensées d'un personnage que pour rapporter directement ses paroles. La notion de monologue narrativisé, pour reprendre le terme utilisé par Nathalie Roy²⁸, permet d'analyser le rôle d'une instance narrative principale hétérodiégétique²⁹ dans *Soifs*. Ce mode narratif s'infiltrerait dans les deux autres modes de représentation de la vie intérieure, soit le psycho-récit et le monologue rapporté³⁰, tous deux aussi présents dans *Soifs*. Ainsi, quelques passages donnent à lire des pensées rapportées directement et d'autres indiquent une présence hétérodiégétique, mais la plupart évoquent l'entre-deux, c'est-à-dire la prise en charge de la vie intérieure des personnages par la voix narrative³¹. Dans le passage qui suit, les pensées de Jacques sont rapportées à la fois directement et indirectement. Une instance narrative externe peut être supposée, mais le flou qui l'entoure donne l'impression d'avoir un accès intime aux pensées de Jacques :

[...] Jacques serait vite fatigué par la confiance débonnaire du pasteur Jérémy en ces forces divines qu'il niait, il repousserait du pied les coqs et les poules sur la pelouse rêche, froisserait une herbe dans son

²⁸ Elle explique : « La forme du monologue narrativisé est comme transposée à tous les autres modes narratifs, ce qui nous paraît révéler la présence d'une perspective narrative unifiée dont dépend l'ensemble des voix, d'une perspective, autrement dit, qui représente leur point d'origine. » (N. Roy, *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, p. 176.)

²⁹ « [N]arrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...]. » En opposition à « narrateur homodiégétique » : « [...] narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...] ». (Voir G. Genette, *Figures III*, p. 252.)

³⁰ Cohn les définit ainsi : « [...] (1) le psycho-récit, discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage ; (2) le monologue rapporté, discours mental d'un personnage ; (3) le monologue narrativisé, discours mental d'un personnage pris en charge par le discours du narrateur ». (D. Cohn, *La transparence intérieure*, p. 29.)

³¹ Voir *ibid.*, p. 29.

poing en disant, mais non, la vallée des Orchidées, c'est ici bas, pasteur, je peux vous assurer de cela, je l'ai vue, ou encore il dirait que les Blancs ne méritent pas d'y entrer et le pasteur Jérémie approuverait d'un hochement de tête [...] (S, p. 27).

L'usage du monologue narrativisé soumet les paroles des personnages à la syntaxe de la voix narrative³², ce qui permet, comme le démontre Roy, d'entrevoir la conscience collective³³ qui unit les différentes histoires. Cette conscience serait le filtre à travers lequel l'ensemble de l'univers est décrit : les personnages de tout horizon, les descriptions de l'environnement géographique, les ambiances musicales, les références historiques, les prédictions catastrophiques, mais aussi les tracasseries, les hésitations et les souffrances de quelques individus.

La prolifération des points de vue rassemblés grâce au monologue narrativisé dresse un portrait général de l'univers du roman, comme autant de fragments qui refléteraient une image³⁴. La focalisation interne variable permet de « connaître » la souffrance féminine de Renata, le rapport conflictuel à la maternité de Mère, le poids des souvenirs d'exil de Julio ou la mort du sida de Jacques tout en reconnaissant qu'ils donnent un indice du « sort du monde ». L'assemblage des différentes histoires grâce à la voix narrative fait ressortir leurs points communs; quelques traits de la conscience collective se donnent à lire.

Nathalie Roy cerne le paradoxe de la multiplicité traitée comme une totalité à partir du concept d'ironie romantique. L'instance narrative dans *Soifs* occuperait

³² Voir D. Cohn, *La transparence intérieure*, p. 127.

³³ Voir N. Roy, *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, p. 157.

³⁴ Différente de la voix narrative, la focalisation serait le « point de vue » d'un personnage, ou la « restriction de champs » qui résulte de ce point de vue. (Voir G. Genette, *Figures III*, p. 203-207.)

la « posture de l'ironiste » en étant au cœur d'une situation apparemment contradictoire : elle représenterait à la fois une conscience collective ou universelle « effacée » derrière les personnages et une instance capable de « prendre en charge » les voix et les pensées des personnages³⁵ :

La narration de la trilogie *Soifs* sera donc envisagée selon cette posture paradoxale, à savoir celle d'une instance qui joue constamment de la tension entre une expression de la pluralité visant l'universel et une voix qui domine tout, par l'adoption de moyens dissimulés, *socratiques*, pour dialoguer avec les personnages, autrement dit, avec ses contemporains³⁶.

Cette intrication du général et du particulier dépend de la mise en place de plusieurs stratégies. La première consiste en l'usage particulier du langage que l'on observe chez l'instance narrative. Peu de traits idiolectaux permettent d'identifier les personnages. Aucune particularité langagière ne permet de distinguer les personnages ou les milieux sociaux; toutes les classes sociales et les origines culturelles sont représentées à travers le même registre langagier. Par exemple, aucune différence n'existe entre le langage utilisé pour traiter des vols de bicyclettes de Carlos, le fils du pasteur Jérémy, ou des pensées de Daniel au sujet de la communauté d'écrivains (S, p. 197). L'unité du style s'en trouve renforcée et un autre repère de lecture s'efface.

La deuxième stratégie par laquelle l'individuel en arrive à représenter le collectif serait le flottement au sujet des origines nationales ou ethniques des personnages. Par exemple, rien n'indique que Mélanie, Jacques, Luc ou Jean-Mathieu soient liés à des milieux francophones et Samuel, Augustino et Vincent,

³⁵ N. Roy, *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, p. 161.

³⁶ *Ibid.*, p. 163. L'auteure souligne.

les trois fils de Mélanie, portent des prénoms qui suggèrent des origines variées. Jérémy, « Mama », Carlos, Deandra et Tiffany, soit le pasteur et sa famille, représenteraient plutôt un milieu hispano-anglophone.

Les langues étrangères insérées dans le texte font référence à des œuvres classiques artistiques : l'italien apparaît dans les citations de *La Divine Comédie* et l'allemand, dans celles d'Huldrych Zwingli, de Kafka et du poème *Der Tod und das Mädchen* ou *La jeune fille et la mort*. Quelques vers du poème d'Emily Dickinson, *Because I could not stop for death*, sont en anglais. La langue parlée, de tous les jours, n'est pas représentée. Les traces d'espagnol, de créole haïtien ou d'anglais populaire s'effacent devant la prise en charge de cette même voix sensible aux oppressions de genre, de race, de classe, etc³⁷. Le recours à une seule langue neutre permettrait d'utiliser le fond commun aux différentes langues parlées, permettant au propos de la souffrance de prendre son sens général.

La troisième stratégie serait une certaine confusion quant à la représentation du temps à travers certains événements du XXe siècle. L'âge de Mère ou celui de Renata ne concordent pas tout à fait avec les différents parcours d'étude et de profession marqués par la Deuxième Guerre mondiale³⁸. Nathalie Roy affirme

³⁷ Quelques paroles d'Edouardo, un aide ou un domestique mexicain de Frédéric, sont représentées en espagnol (S, p. 309-310) et des touristes à l'hôtel de Renata parlent d'elle en anglais (S, p. 39). Ce seraient les seuls exemples de représentation de la langue parlée des personnages.

³⁸ Dans ce premier volet du cycle *Soifs*, Mère aura « bientôt soixante-cinq ans » (S, p. 89) et nous sommes à l'aube du nouveau millénaire. Il nous est dit pourtant qu'après des études en sciences politiques puis des études d'ingénieur (S, p. 151), elle décide d'émigrer en Amérique pour fonder une famille « [...] quand l'Europe serait bientôt embrasée par la folie des dictateurs atteints de sénilité » (S, p. 151). Nathalie Roy fait remarquer qu'elle devrait avoir au moins vingt ans vers la fin des années trente, ce qui devrait lui donner une vingtaine d'années de plus, soit quatre-vingt-cinq ans. Renata, une parente éloignée, semble avoir une cinquantaine d'années et aurait aussi connu la Deuxième Guerre, tout comme Franz, qui, plus jeune que Renata, aurait fui l'Ukraine

que ces « incongruités » invitent le lecteur à « s’interroger sur le statut paradoxal des voix³⁹ », de manière à voir la part d’allégorie dans chacune des histoires.

Dans le paradoxe éclatement/totalité, la voix caractéristique de *Soifs* se révèle empreinte d’un souci pour la souffrance en général. Le registre langagier unique, les incongruités et le monologue narrativisé permettent de mettre au jour le lien entre les différentes histoires. La plupart des personnages se révèlent sous l’angle de leur vulnérabilité, que celle-ci soit physique, socio-économique, psychique ou autre. Cette vulnérabilité est souvent signalée sous la forme de la répétition.

De la répétition

Les différentes formes que prend celle-ci font entendre les voix des vulnérables. L’analyse de ces formes permet de cerner plus précisément la nature de l’univers du roman.

À plusieurs reprises, la narration passe par la litanie. Les répétitions de mots évoquant la souffrance et la plainte sont fréquemment liées à la soif : la soif de Jacques à l’agonie, celles de Renata qui se manifestent surtout par son désir de cigarettes et sa souffrance d’être une femme, ou les prénoms de la famille morte assoiffée de Julio.

Celui-ci songe à la mort de sa mère et de ses frères et sœurs noyés et déshydratés dans leur tentative d’atteindre les berges d’un autre pays. L’eau de la mer devient doublement menaçante pour lui; salée, elle peut aggraver la soif en

avec toute sa famille pour éviter le sort des cousins de Pologne (Voir S, p. 134).

³⁹ N. Roy, « Narration et traitement des personnages. Du visible à “l’espace derrière” dans le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais », p. 103.

plus de menacer de noyade les occupants du frêle radeau. La répétition en boucle des prénoms a l'effet d'une incantation :

[...] lorsqu'il reprit connaissance, il les reconnût, Oreste, Ramon, Edna, Nina, à la couleur de leurs cheveux dans un flottement d'épaves suspendues au radeau, Oreste, Ramon, Edna, Nina, qui n'avaient pas été sauvés [...] les voix à peine audibles d'Edna, Oreste, Ramon, disant à leur frère, viens vite vers moi [...] (S, p. 122-123).

Julio ressasse le souvenir de la mort de sa famille comme si une réparation pouvait survenir en entretenant sa douleur : « [...] mais obstiné, était-ce une opiniâtreté folle, Julio irait chaque nuit attendre sur les plages, Ramon, Oreste, Nina, Edna, voulait-il en perdre le sommeil, la raison [...] » (S, p. 167). En répétant les prénoms de sa famille, Julio s'empêche d'oublier. La mémoire de la souffrance, aussi évoquée abondamment par le roman de Daniel les *Étranges années*, semble servir de salut; à défaut de racheter les fautes passées, leur évocation répétée permettrait d'échapper au pire.

Une « Ombre » apparaît dans les pensées de plusieurs et finit par représenter l'angoisse en général face à l'avenir et au présent. Cette ombre rappelle la menace constante qui plane dans l'univers de *Soifs*; elle se glisse dans les pensées de plusieurs personnages, qui l'intègrent à leurs préoccupations individuelles. Daniel interprétera ainsi ce que Julio aurait dit à Mélanie : « [...] fuyez avec les enfants, car les Blancs Cavaliers sont de retour, il avait reconnu l'Ombre qui frôlait la clôture, tout près de l'oranger aux oranges amères [...] » (S, p. 128), puis il pensera : « [...] et l'Ombre se rapprochait de l'autre côté de la clôture, on entendait sa clameur, sa voix sinistre [...] » (S, p. 129). Plus loin, Jenny fait allusion à l'Ombre pour exprimer sa propre crainte, soit le retour du shérif qu'elle a dénoncé pour l'avoir violée : « [...] cette Ombre, n'était-ce pas

celle du shérif, les ombres redoutables de ses amis, marins, chasseurs, fantômes à cagoule [...] » (S, p. 148). Mélanie verra dans l'Ombre une menace à la santé de son plus jeune fils Vincent : « [...] Vincent grandissait au paradis, pensait Mélanie, mais il y aurait toujours l'ombre des prédateurs, l'Ombre au visage cramoisi, sous la cagoule, dont avait parlé Julio [...] » (S, p. 245). Un long passage suit; il ne s'agit plus explicitement des pensées de Mélanie, mais plutôt de l'instance narrative hétérodiégétique :

[...] ces fils de l'Ombre au visage cramoisi sous une cagoule, néophytes de la haine, du racisme, combien ils eussent aimé lancer des pierres sur les jambes sveltes de Samuel, sur ses patins, ils s'emparaient d'un chérubin, Augustino, de leurs mains avides de pierres, de coups de bâtons, violer, tuer ces enfants de Mélanie [...] il leur fallait brutaliser ces êtres d'une autre classe, d'une autre religion [...] (S, p. 246).

Dans tout le roman, l'Ombre est à la fois une menace du racisme, du néonazisme et du viol, selon les personnages qui y réfléchissent ou en parlent. Elle est souvent liée aux Blancs Cavaliers, aussi nommés Blancs Cavaliers de l'Apocalypse (S, p. 87-89), qui ressemblent par leur description aux Ku Klux Klan (S, p. 86). Elle n'en demeure pas moins une représentation de l'angoisse en général.

Jenny, Marie-Sylvie et Julio songent particulièrement à l'Ombre. Ils sont les premiers à témoigner de sa présence durant la nuit de fête, suivis de Daniel et Mélanie qui pensera : « [...] était-ce vrai ce que disait Julio, ce que disaient Jenny et Sylvie [...] était-ce vrai que les Blancs Cavaliers étaient arrivés? » (S, p. 246-247). Les Blancs Cavaliers ne représentent pas une menace spécifique; ils sont plutôt le « mal » en général, guerrier, raciste, présent dans les conflits actuels et passés. À noter que « les Blancs Cavaliers de l'Apocalypse » suggèrent aussi,

d'une certaine manière, un futur qui s'annonce fatal. Certains personnages décrivent en pensée des affrontements mortels sans préciser de quel conflit il s'agit : « [...] ces Blancs Cavaliers de la mort, soldats ou jeunes gens armés qui seraient bientôt tués à leur tour par les noirs escadrons qui les guettaient » (S, p. 155). La formulation « soldats et jeunes gens armés [...] tués à *leur tour* » dégage une impression de violence perpétuelle et de mort inévitable.

On finit par reconnaître les personnages à leurs préoccupations, signalées par des formules répétées. Elles permettent parfois de distinguer le cours des pensées d'un personnage particulier, à la manière d'une trame sonore. Par exemple, on reconnaît les pensées de Jacques aux auteurs qu'il évoque. La maladie de Jacques est constamment rapportée à l'œuvre de Kafka : la *Métamorphose* permet d'évoquer l'étrangeté et le dégoût du corps malade qu'il ressent (S, 25, 26, 29, 33, 43, 49, 59, 70, 83, 93, 130, 236). Les allusions à Beethoven, plus précisément au *Christus am Oelberge* (S, p. 175-177, 199, 272, 300, 301), et au poème d'Huldrych Zwingli avec le vers « Tröst, herr gott, tröst! » (S, p. 130, 131, 236-238) se font plus présentes à partir du moment où Jacques meurt (S, p. 91-92), contrairement aux allusions kafkaïennes, abondantes durant l'agonie du personnage, mais pratiquement absentes par la suite. Les allusions à Mozart, à sa vie et ses œuvres, signalent qu'il est question de Jacques du début à la fin du roman (S, 44, 55-58, 65, 66, 82, 174-177, 199, 310).

On reconnaît le frère de Marie-Sylvie à l'appellation de « Celui-qui-ne-dort-jamais » (S, p. 183, 184, 186) ou encore par « [un] bâton dont l'extrémité était munie d'une mince lame argentée [...] » (S, p. 154, voir aussi p. 156, 183, 184, 186, 268, 269). À partir du moment où Carlos vole un chien qu'il nomme Polly,

les deux prénoms apparaissent presque toujours l'un près de l'autre (S, p. 69, 78, 79, 81, 87, 88, 94, 95, 257-259, 261, 271, 292, 293, 296).

Des noms de peintres, compositeurs ou sculpteurs reviennent souvent lorsqu'il est question de la communauté d'artistes et de leurs amis; Dante, Virgile, Schopenhauer, Picasso, Gertrude Stein, Grieg, Giacometti, Mendelssohn, Paganini, Bosch, Max Ernst ou Keats apparaissent pour appuyer un propos ou critiquer le travail de l'un d'entre eux. Les artistes possèdent leur propre univers référentiel; ils semblent légèrement détachés de l'île et de ses habitants, comme isolés par leur milieu culturel. Les références à des auteurs très connus permettent de caractériser cette communauté sans toutefois la particulariser. Les commentaires répétés de certains artistes suggèrent une exagération du prestige qu'ils s'accordent. Par exemple : « [...] Charles, Adrien, Jean-Mathieu, comme Virgile, Dante Alighieri, avaient joué leur rôle [...] » (S, p. 197), ou encore « [...] Gertrude Stein siégerait au sénat des immortels, entre Virgile et Dante, Suzanne et Caroline y seraient aussi [...] » (S, p. 224). D'autres suggèrent une certaine ironie : « [...] ils discuteraient demain dans ce club sélect des immortels des problèmes linguistiques qui les préoccupaient ou de tel sonnet que Dante avait écrit pour Béatrice [...] » (S, p. 198).

Renata songe souvent aux poèmes *La jeune fille et la mort* et *Because I could not stop for Death*, suggérant un lien entre la condition féminine et la maladie mortelle du personnage⁴⁰. Mère évoque Bach, Piranese, Erté, Gauguin et Puccini à maintes reprises dans ses discussions avec sa fille ou dans ses pensées.

⁴⁰ Nous reviendrons plus longuement sur les rôles féminins et les corps souffrants dans les chapitres suivants.

Leur mention sert souvent à exprimer un malaise chez Mère; ces références seraient les valeurs qui devraient lui assurer la reconnaissance, ou du moins de l'importance aux yeux de sa fille. Elle n'y trouve pourtant pas de consolation et son désarroi apparaît, alors qu'elle touche la limite des « bienfaits » des œuvres qu'elle valorise :

[...] certes, il fallait remercier Dieu pour les bienfaits reçus, que Puccini eut composé *Madame Butterfly*, perçu avec le drame de la femme, le pitoyable drame des bourgeois dont Mère faisait partie, elle qui avait perdu l'amour de sa gouvernante française, ensuite celui de son mari, pour quelque affaire de libertinage [...] (S, p. 179).

La syntaxe interrogative, privilégiée, signale le doute et l'indétermination⁴¹. Selon Irène Oore, elle témoigne « [d']un débat intérieur, un effort de modifier la conscience individuelle, et par là de modifier la conscience collective⁴². » L'interrogation est une forme d'ouverture, là où les affirmations pourraient être fortes et catégoriques, elle rappelle l'incertitude, ou encore la fragilité du personnage dont on lit les réflexions : « [...] Renata n'entendait-elle pas la voix de Franz lui dire qu'il ne la désirait plus, ou était-ce sa hantise que la vieillesse fût toujours trop proche pour une femme [...] » (S, p. 133). On ne sait pas si l'interrogation est celle de Renata ou celle de la voix narrative. Cette formulation apparaît constamment⁴³, elle transmet ainsi son effet d'ouverture et d'hésitation à la voix narrative externe de *Soifs*.

⁴¹ Signalée généralement dans *Soifs* par l'inversion du sujet et du verbe, la forme interrogative est rarement marquée de points d'interrogation.

⁴² I. Oore, « Remarques préliminaires sur le contexte éthique dans *Soifs* de Marie-Claire Blais », p. 66.

⁴³ Oore affirme que « [p]resque chaque page du roman contient une interrogation et la plupart en contiennent plusieurs ». (*Ibid.* p. 66.)

L'horreur en arrière-plan

Le passé évoqué est généralement marqué par l'horreur. Puisqu'elle se glisse dans les histoires et pensées de nombreux personnages, elle devient un trait de la conscience collective, comme une toile de fond, toujours présente sans être nécessairement le sujet principal des préoccupations des personnages. Tous les personnages vivent des tragédies; leurs souvenirs traumatiques demeurent, qu'ils soient personnels ou qu'ils fassent référence au passé collectif. Marie-Sylvie et Julio, employés chez Daniel et Mélanie, évoquent des souvenirs personnels; Daniel rappelle plutôt des événements de la Deuxième Guerre mondiale et Jenny, certains moments charnières de la lutte des noirs américains, et plus spécifiquement des femmes noires américaines.

Le premier type de mémoire est associé à la misère des personnages pauvres. De ces moments pénibles, nous n'avons que des instantanés, des moments saisis comme par un cliché photographique. Trois personnages, Julio, Marie-Sylvie et Jenny, témoignent de leur passé avant de vivre chez Mélanie et Daniel, demeure qui semble être un havre de paix pour eux. Le passage où Marie-Sylvie parle du départ de son village avec son frère, Celui-qui-ne-dort-jamais, donne une description très précise du moment. La vie de Marie-Sylvie ou l'histoire de son drame ne font pas l'objet d'un récit plus long; l'horreur d'un court moment devient centrale :

[...] Marie-Sylvie avait entendu son nom dans la rafale des mitraillettes, venez avec moi, avait crié le prêtre, la mer est votre seul refuge, ils iraient ainsi vers les îles Bahamas, ils succomberaient tous, ceux qui ne portaient pas, sous les machettes, les sabres, sous le feu des mitraillettes, déjà l'odeur putride des cadavres que déterraient les chiens et les porcs faméliques empuantissait le village de Dieu-est-bon, était-ce la faim ou la soif qui avait ainsi ulcéré l'esprit de Celui-

qui-ne-dort-jamais ou était-ce la dysenterie qui avait emporté trois de ses frères, il les revoyait se traînant dans le sable, maculés d'excréments, délirant de soif [...] (S, p. 184).

Jenny, une autre employée, s'adresse ainsi à Augustino, le fils de Mélanie dont elle prend soin : « [...] ce ne sont pas tous les petits garçons qui ont chaque soir un pyjama propre à se mettre, sorti de la buanderie, [...] j'en connais qui dorment sur la terre durcie, sans pyjama, disait Jenny » (S, p. 84). Aucune précision du lieu ou du rapport de Jenny à ces petits garçons; les paroles de Jenny témoignent d'une conscience de la misère, mais ne nous permettent pas de saisir une histoire. Ce passage et ceux du même type rendent présents et immédiats des moments douloureux du passé.

Les rappels du passé dans *Soifs* passent par des images évoquées. L'écrivaine et théoricienne Susan Sontag accorde aux images un rôle spécifique dans l'établissement de « ce sur quoi la société décide de réfléchir⁴⁴ », ou « mémoire collective »⁴⁵. Selon elle, le récit servirait à comprendre, alors que la photographie aurait le pouvoir de choquer, de hanter son observateur⁴⁶. Les passages empreints d'horreur dans *Soifs* joueraient ce rôle de photographies, ils projetteraient l'horreur sans nécessairement en fournir d'explication et révéleraient une conscience de la misère chez les personnages, inséparable du souvenir.

La seconde forme de mémoire se rapporte au passé collectif. La guerre et la

⁴⁴ S. Sontag, « *Regarding the Pain of Others*, un commentaire », p. 131.

⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 131.

⁴⁶ Voir S. Sontag, « *Regarding the Pain of Others*, un commentaire », p. 133. Parlant d'une photographie prise durant la guerre des Balkans, Sontag affirme que la photographie nous dit peu de choses, sinon que « la guerre, c'est l'enfer, et que d'avenants jeunes hommes arborant des armes sont capables de donner des coups de pied à la tête de femmes étendues le visage contre terre ». (*Ibid.*, p. 134.)

condition historique des femmes occupent les pensées de plusieurs. Mère et Renata évoquent souvent leurs « [...] cousins de Pologne [qui] avaient tous péri dans le village de Lukow, dans le district de Lublin [...] » (S, p. 114), « [...] ces marais de la Dachauer Moos où, dans des camps construits pour eux, ils avaient été déportés, exterminés [...] » (S, p. 152) ou encore « [...] ce train qui les avait tous menés à Treblinka [...] » (S, p. 297). Ces allusions surgissent dans des pensées qui n'ont souvent rien à voir avec la guerre. Mère songe à Mélanie, à ses études et à sa propre carrière quand soudainement sa tristesse lui rappelle ses lointains cousins, dont le souvenir est « toujours au bord de sa conscience » :

[...] aujourd'hui Mélanie avait plus de trente ans, elle était mère de trois fils, des études en sciences politiques, qu'était-ce que l'obtention de diplômes quand Mère soudain avait connu la honte de sa démission, telle l'haleine d'une lointaine décomposition sur les joies de sa vie, toujours au bord de sa conscience, le vague souvenir des cousins de Pologne l'avait attristée [...] (S, p. 152).

Frédéric évoque son passé de pilote de guerre (S, p. 282), époque durant laquelle il peignait des fleurs à Munich. Son œuvre, dont le titre *Les Fleurs d'Ève* semble révélateur, représente pour lui « [le] sentiment d'une vaste innocence répandue sur l'humanité [...] » (S, p. 282), sentiment qui fait ressortir le contraste entre son activité guerrière et son espoir.

Le père de Daniel aurait vécu les camps de concentration :

[...] c'est le passé de Joseph qui avait terrassé Daniel [...] comment a-t-il vu, a-t-il su ce qu'était le secret de Joseph pour tous, l'immatriculation sur le bras de son père [...] oh, qu'ils ne sachent rien non plus du grand-oncle Samuel fusillé dans le ghetto, mais ils avaient su [...] (S, p. 225).

L'imprécision avec laquelle Daniel se remémore la Deuxième Guerre mondiale permet qu'une impression de continuité, de perpétuité se dégage. Daniel, qui

évoque les âmes de « [...] ceux qui avaient été refusés aux portes de l'enfer [...] » (S, p. 222), suggère que la souffrance humaine traverse indistinctement les époques et les lieux.

La condition des femmes marque aussi les pensées de bien des personnages qui en évoquent les peines. Quelques-uns pensent à tant de pionnières et porte-paroles d'une position féministe. Jenny pense à toutes ces femmes noires oubliées ayant participé à l'obtention de droits jusque là refusés :

[...] Jenny serait plus tard l'une de ces héroïnes dont elle relisait souvent la défiante histoire, dans son album, bien que pour les Blancs ces héroïnes ne fussent que des vestiges [...] née en 1823, Mary Ann Schadd Cary avait été la première femme journaliste noire du continent nord-américain, [...] Crystal Bird Fauset, spécialiste des relations raciales en 1938, leader d'un parti démocratique à Philadelphie, ou d'Ida B. Wells Barnett, l'éditrice d'un journal pour la liberté d'expression, de Nina Mae McKinney, première actrice noire dans les théâtres de New York, d'Ida Gray, première femme chirurgien dentiste noire à Cincinnati [...] (S, p. 149-150).

Renata réfléchit au sort des femmes en général : « [...] pesait toujours, pour une femme, le sentiment de sa liberté, de sa dignité [...] » (S, p. 16). Elle y voit un destin inéluctable : « [...] le destin d'une femme, mon destin, est un destin incompréhensible et informe, je n'étais pas prévue dans les plans de Dieu [...] » (S, p. 17). Pour Renata, la situation de femme est un poids qui l'empêche d'agir librement.

Renata et Jenny évoquent plusieurs histoires de viol, dont les leurs. Renata relate le cas du « chansonnier-tueur » qui filme son crime dans un campus floridien (S, p. 141-142). Ses pensées donnent à lire les détails horribles de l'événement. Bien qu'elle fasse allusion à plusieurs lieux et moments, les détails de chaque événement se ressemblent, rappelant que la crainte du viol est, d'une

certain manière, la même pour toutes les femmes⁴⁷ :

[...], car la caméra minutieuse lui apporterait les images agrandies de ses crimes, ici, une jambe qui pend d'un lit, là une bouche qui semble encore respirer comme une rose, des boucles de cheveux voilent des regards de biche aux aguets, le bouquet de jeunes vies pillées, rejetées dans des draps, sur un parquet, près de chaises renversées [...] (S, p. 142, 143).

L'évocation des détails permet d'atteindre un propos général; les préoccupations des réfugiés, des artistes et des femmes donnent à lire un souci qui, finalement, se retrouve partout et en vient à caractériser la « conscience collective ».

La voix des subalternes et les *Étranges Années*

L'instance narrative, dont on peut considérer qu'elle reflète la conscience collective, se fond dans la focalisation multiple du roman. Tout en s'effaçant, elle orchestre l'ensemble; à travers elle, les récits individuels des femmes, des malades et des réfugiés accèdent au général.

L'inscription du collectif ou de l'universel dans une instance narrative qui tend à unifier un ensemble morcelé permet de soulever un questionnement éthique par rapport à plusieurs enjeux contemporains. Les voix des subalternes se font entendre, soit directement avec des personnages qui témoignent de leur situation, soit par les préoccupations des plus privilégiés, comme Claude, le mari juge de Renata, ou Daniel et ses amis écrivains.

Claude ne souffre pas personnellement. Toutefois, à travers les allusions à

⁴⁷ Nous reviendrons à la question du viol dans le deuxième chapitre où il sera plus spécifiquement question de la condition féminine.

son travail de juge, il inscrit le propos de son empathie dans une critique du système de justice :

[...] il n'était pas si loin le temps où le père de Claude, un père, un grand-père, ce temps n'était pas si loin où ces juges acceptaient dans leur pays que des femmes, des hommes, fussent exécutés par pendaison, pensait Claude, se dépasser, on ne rachetait jamais les fautes de ses pères, y aurait-il enfin une génération d'hommes équitables [...] (S, p. 14).

La « génération d'hommes équitables » imaginée par Claude pourrait bien s'incarner dans le personnage de Daniel, dont la mémoire des souffrances passées dérange ses amis écrivains (S, p. 221). Son roman *Les Étranges Années* serait inspiré de *La divine comédie* de Dante; Daniel évoque des âmes innocentes en enfer, ou à ses portes. Il pense aux enfants de Goebbels, assassinés, ou encore au chien d'Hitler. L'écrivain redoute le retour de ces âmes injustement condamnées :

[...], car n'était-il pas à craindre, avait-il écrit, qu'interdites au seuil de l'enfer comme du paradis qui n'avait jamais pu être conquis, ces âmes, celles du chien, des enfants témoins de ces atroces événements ne reviennent dans leur déception [...] (S, p. 222).

Adrien, qui voudrait faire la critique du roman de Daniel, considère que les âmes damnées y sont trop présentes, gênantes même (S, p. 221). « Tutti son pien de spiriti maladetti⁴⁸ », pensera Adrien lorsqu'il critique la lourdeur des *Étranges Années* (S, p. 220, 261, 262). La même phrase se retrouve dans les pensées de Daniel lorsqu'il voit « l'ombre » qui se glisse autour de lui (S, p. 221, 223). Jean-Mathieu et Frédéric l'évoquent aussi, abordant les misères la vieillesse et de la maladie (S, p. 245, 288, 290). La phrase prend un sens différent selon les pensées qui la portent, elle exprime les différentes plaintes devant le monde

⁴⁸ « Ils sont tous pleins d'esprits maudits. » Dante. *La divine comédie*, chant XI, vers 19, traduit par Jacqueline Risset, p. 108-109.

contemporain tel qu'il est perçu par chacun de ces personnages.

Les artistes imaginent la fin du monde; elle menace de leur enclave. Le travail de Daniel choque certains. Charles exprime explicitement qu'il voit l'enfer s'approcher de lui tout en même temps qu'il désire profiter du calme pendant qu'il le peut encore :

[...] était-ce ainsi, comme l'imaginait Daniel, pensait-il, que chacun de ces trois poètes concevait pour lui-même la Divine Comédie dont il était habité, chacun soupçonnant que l'enfer menaçait de l'expulser de la chambre retirée où il pensait et écrivait dès l'aube, quel mal y avait-il à écrire dans sa chambre, disait Charles, si le monde, la terre, était à leur déclin, ce jeune homme, Daniel, n'en croyait rien, mais c'était pourtant la vérité, tout s'évanouirait [...] (S, p. 197).

Karine Tardif cerne le rôle des intertextes de *La divine comédie* dans l'œuvre de Daniel et chez Marie-Claire Blais :

Ainsi le jeune écrivain, en se référant aux âmes maudites de *L'enfer* de Dante pour décrire le malheur des enfants de Goebbels ou celui des enfants abandonnés, est engagé dans l'activité même que Blais accomplit en ayant recours à l'intertextualité dans sa trilogie : dire le monde à l'aide de la littérature, laquelle est appelée à réveiller les morts et rassembler les vaincus, à faire venir au jour les voix silencieuses des victimes oubliées⁴⁹.

Karen L. Gould souligne que les deux œuvres, *Soifs* et celle qu'il met en scène, les *Étranges Années*, « [explorent] les thèmes de la douleur, de l'injustice et du jugement⁵⁰ » et rappelle que, dès ses premières œuvres, « [...] 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

⁴⁹ K. Tardif, « La bibliothèque imaginaire de l'humanité souffrante dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », p. 145.

⁵⁰ K. L. Gould, « La nostalgie postmoderne ? Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », p. 77.

politique d'exclusion⁵¹ ». Dans *Soifs*, ce n'est plus une culture traditionnelle qui est critiquée, mais un ordre établi dans lequel les vulnérables n'ont que peu d'espoir⁵². Irène Oore souligne que l'écriture blaisienne constitue un « acte éthique » par son engagement à nommer le « Mal », ce qui serait déjà une manière de le combattre⁵³. Les réflexions sur la guerre, la peine de mort, le viol, la vulnérabilité des femmes et le racisme sont autant de dénonciations inscrites dans *Soifs*.

En faisant entendre les voix des subalternes, en questionnant l'ordre établi, *Soifs* engagerait un procédé semblable à la démarche féministe : un ordre apparemment normal est questionné, ses rouages sont mis au jour par les voix de ceux-là mêmes que l'on ne voyait ni n'écoutait.

L'évocation de la souffrance entraînerait une forme d'espoir de combat ou de changement. L'écriture de Daniel, qu'on peut interpréter comme le miroir de l'écriture blaisienne, dénonce le « mal » contemporain qui s'infiltré partout : « [...] Daniel, dans ses écrits, stimulait la colère des esprits réactionnaires, [...] Daniel songea qu'il n'y avait de paradis pour l'homme que dans le silence et la lâcheté » (S, p. 128-129). Faire voir l'horreur, comme le font Blais et Daniel, est une manière d'encourager la révolte. Stéphane Inkel souligne l'importance d'intégrer cette révolte à l'analyse du cycle *Soifs* et considère « l'exigence irrépressible de justice⁵⁴ », particulièrement présente dans les pensées de Claude

⁵¹ K. L. Gould, « La nostalgie postmoderne ? Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », p. 72.

⁵² Voir *ibid.*, p. 80.

⁵³ Voir I. Oore, « Remarques préliminaires sur le contexte éthique dans *Soifs* de Marie-Claire Blais », p. 68.

⁵⁴ S. Inkel, « Mémoire du présent. Double dette et forme d'une politique à venir dans le

et Renata. La révolte en attente guiderait la trame romanesque. L'intrication du passé et du présent serait au cœur de cette recherche de justice⁵⁵.

Le propos général de *Soifs* serait donc le malheur de ceux et celles que l'on oublie, que ce soient les âmes devant les portes de l'enfer, les pauvres, les malades, ceux et celles que l'on discrimine au nom de leur race ou de leur sexe. Les pensées des personnages donnent à lire un monde où les temps passé, présent et futur se mêlent; les souvenirs, les impressions du moment et les appréhensions se retrouvent dans les mêmes flots de pensées. La forme de *Soifs* participe de l'unité vers laquelle tendent toutes les histoires des personnages. L'absence de repères idiolectaux et de contextes précis fait ressortir la ressemblance entre toutes les histoires; le passé, chargé de drames et d'horreurs, doit être évoqué puisque, à cause de la douleur qu'il a laissée, il fait toujours partie du présent.

cycle *Soifs* », p. 94.

⁵⁵ S. Inkel, « Mémoire du présent. Double dette et forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs* », p. 96.

CHAPITRE II

En tant que combattante, c'est
avec toutes ses libérations
que la femme fait corps.
Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse*, p. 49.

Un personnage marquant du roman serait Renata Nymans, avocate en convalescence sur l'île. Sa maladie et la condition féminine la font souffrir et se ressemblent parfois dans ses pensées. Elles causent chez elle des soifs inaltérables. L'une est associée au désir physique de fumer : « [...] cette creuse sensation de soif qui lui serrait la poitrine [...] avec le désir de fumer auquel elle ne devait pas céder [...] » (S, p. 60, voir aussi S, p. 15, 61-63, 211, 264). Une soif de séduire ou de se savoir désirée l'anime (S, p. 111, 118, 161, 264), en même temps qu'une soif exaspérée par la condition de femme l'afflige (S, p. 99-103, 131, 139-141, 247).

Sa souffrance entraîne à la fois une envie de rébellion et une empathie pour les autres. Mère évoque fréquemment le poids de la maternité. Quelques personnages pensent la féminité en termes de malédiction, surtout religieuse. Renata l'associe même à la mort à plusieurs reprises, association qui trouve son expression la plus cruelle dans les nombreux récits de viol qui se donnent à lire dans le roman.

Ces pensées et récits prennent un sens plus large que celui qu'ils ont dans les histoires individuelles des personnages. Le traitement de la féminité chez Renata, le rapport de certaines femmes à la maternité et les récits de viol ne sont pas anecdotiques, ce sont plutôt les indices de contextes sociaux et politiques, ils témoignent d'un discours féministe dans l'univers de *Soifs*.

Renata ou le corps d'une femme

Les premières pages du roman révèlent une femme préoccupée, fragile et rebelle. Elle associe ses désirs et ses souffrances, souvent contradictoires, à la condition féminine. Avant même de connaître la raison de leur présence dans une chambre au bord de la mer des Caraïbes, on découvre que le mari est juge, qu'il a maintenu un verdict de culpabilité qui le préoccupe⁵⁶ et que Renata est profondément accablée par une autre sentence : « [...] 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 [...] l'exécution d'un Noir inconnu dans une prison du Texas [...] » (S, p. 13).

Le thème de la justice est campé à l'intérieur d'une relation de couple homme/femme. Le politique, ou le public, se glisse entre deux êtres comme la souffrance du monde se glisse dans la vie de Renata : elle est envahie par elle, il n'y a de distance avec l'homme qui subira l'exécution qu'« en apparence ».

La féminité de Renata se révèle en partie à travers les quelques descriptions physiques que l'on trouve d'elle⁵⁷. Alors qu'on apprend d'abord son état

⁵⁶ À quelques reprises, Claude et Renata penseront à « cette affaire de délinquants et de proxénètes mis en prison » (S, p. 13, voir aussi p. 16, 18, 63, 97, 98, 99, 101, 162, 298, 299, 300), parfois pour justifier le verdict de Claude et parfois pour en douter.

⁵⁷ En général, quelques détails physiques caractérisent les personnages, leur accordant un trait spécifique : une vulnérabilité, une force ou un attrait sexuel ou sensuel. Ces traits seront rappelés quelques fois, mais aucun personnage n'est décrit « au complet » : « [Mélanie] glissait sur ses hanches osseuses la robe de mousseline blanche [...] » (S, p. 77), « [...] Vénus, ses sœurs, les lèvres fardées, maquillées, dans leurs robes empesées du dimanche, et ce gonflement hardi sous leurs t-shirt [...] » (S, p. 31) « [...] ce Carlos, il était musclé et fort [...] » (S, p. 32), « [...] Mère n'était plus mince comme l'était Mélanie, sa poitrine n'était-elle pas trop opulente [...] » (S, p. 136), « [Carlos] que Mama ramenait sur ses seins lourds [...] sous la robe de coton mauve, laquelle descendait si bas sur ses jambes, les plantureuses jambes noires [...] » (S, p. 41), « [...] la fermeté de leurs corps bruns [à Luc et Paul] dans leurs shorts blancs [...] » (S, p. 44), « [...] les doigts de Jacques glissaient sur les joues proéminentes de Tanjou, sur ses lèvres

d'extrême fragilité, Renata paraît imposante pour plusieurs. Son mari observe « [son] front de penseur chez une femme [...] » (S, p. 14). Mère la voit entrer lors de la fête et juge son apparence sévèrement, tout en laissant voir une certaine admiration : « [...] elle conservait depuis si longtemps déjà, pensait Mère, son air de déesse, le cou, la tête, n'étaient-ils pas un peu masculins, mais quelle dignité dans son port [...] » (S, p. 109). Suzanne évoque aussi la « dignité » de l'avocate lorsqu'elle demande à son mari : « [...] n'ai-je pas moi aussi la même attitude défiante et royale que Renata [...] » (S, p. 262). De l'extérieur, Renata dégage une impression de force, mais ses pensées traduisent un malaise; elle-même pense souvent à « [...] l'intérieure fissure, la défaillance de la femme [...] » (S, p. 214). Son corps fait l'objet du désir ou de l'envie de plusieurs et les regards semblent se partager ce corps, au point que Renata donne l'impression de ne pas s'appartenir complètement :

[...] n'était-elle pas toujours observée, surveillée, le regard des autres n'était-il pas intimement lié à sa démarche, au mouvement de ses hanches, de son cou, à la rutilance des bijoux dont elle masquait sa fragilité [...] (S, p. 16-17).

Un rapport entre la surveillance extérieure, le masque et la fragilité se crée : Renata ne peut pas cacher sa vulnérabilité, seulement la masquer par des bijoux. Un certain paradoxe émerge avec l'expression de « [la] rutilance des bijoux dont elle masquait sa fragilité [...] » : on cache la fragilité avec le même objet qui souligne une « délicatesse » typiquement féminine, qui n'est pas sans rappeler, ironiquement, la fragilité⁵⁸. On détourne l'attention vers les bijoux, on glorifie la

pulpeuses [...] » (S, p. 48).

⁵⁸ Pour protéger une femme, on peut lui imposer la passivité et l'inaction, caractéristiques d'une poupée, un rôle qu'on offre très tôt aux filles et finalement aux femmes : « [...] la

féminité pour dissimuler autre chose, comme s'il s'agissait d'attirer l'attention sur une féminité convenue pour masquer une femme intérieure qui se débat.

Claude attache une grande importance aux bijoux de Renata, comme s'ils pouvaient être une armure pour elle. S'ils ne la protègent pas, ils cachent au moins sa vulnérabilité :

[...] sa femme lui paraissait vulnérable, avec son vaste front, ses oreilles nues, le lobe troué d'une lumière rose, la chair des enfants lorsqu'elle est blessée, ces oreilles nues, il fallait les orner, les couvrir, avec les boucles d'oreilles, c'est plus joli, dit-il [...] (S, p. 15).

La lumière rose, la chair des enfants lorsqu'elle est blessée et la répétition du mot « nues » sont autant d'indices de l'inquiétude de Claude. Les lobes d'oreilles nus suggèrent la faiblesse de Renata; sans ornements, les oreilles révèlent une façade enfantine, blessée, comme inachevée, de l'image d'une femme.

Les pensées de Claude concernent, généralement, la vulnérabilité de sa femme ou ses préoccupations de juge, qui se bousculent parfois rapidement : « [...] y aurait-il enfin une génération d'hommes équitables, pensait-il accablé, et les boucles d'oreilles, qu'elle n'oublie pas de porter les boucles d'oreilles [...] » (S, p. 15). Les femmes, représentées par Renata, et les victimes prises dans l'engrenage des systèmes de justice auraient ceci en commun que Claude occupe un rôle dans lequel il reconnaît leur misère et peut les protéger. Il joue, peut-être inconsciemment, le rôle de protecteur que l'on s'attend à voir chez un mari. Il

fillette dorlote sa poupée et la pare comme elle rêve d'être parée et dorlotée ; inversement, elle se pense elle-même comme une merveilleuse poupée. » S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, p. 28.

cherche à protéger « sa » femme en la confortant dans son rôle féminin. Il incarne une certaine fatalité du couple, puisque, malgré sa sensibilité et ses intentions bienfaites, il ne peut que reproduire une situation convenue.

Lucidité, soif et rébellion

La démarche, le « mouvement des hanches et du cou » (voir S, p. 17) et les bijoux s'observent de l'extérieur. Le terme « masquait » suggère que Renata elle-même est consciente de cette surveillance. L'idée conventionnelle de la féminité met l'accent sur l'apparence et crée une façade, une distance entre un être intérieur vulnérable, qui se cache, et son corps, livré à l'observation des autres. Lorsque Renata pense « [...] nos visages ne sont pas complètement à nous [...] » (S, p. 19), elle évoque le partage de son propre corps, puisqu'il existe, en partie du moins, pour ces autres qui la regardent. Iris Marion Young traite de la réduction du corps féminin à ce statut de chose :

[T]he modalities of feminine bodily existence have their root in the fact that feminine existence experiences the body as a mere thing—a fragile thing, which must be picked up and coaxed into movement, a thing that exists as *looked at and acted upon*⁵⁹.

Young relie les contraintes corporelles imposées aux femmes à la manière qu'elles ont de se concevoir. La chosification du corps entraîne inévitablement une réduction de l'éventail des possibilités offertes aux femmes. À force d'être considéré comme fragile, le corps féminin est privé de son plein espace et de son

⁵⁹ I. M. Young, « Throwing Like a Girl and Other Essays », p. 43. L'auteure souligne. « [L]es modalités d'une existence corporelle féminine ont leur racine dans le fait que l'existence féminine expérimente le corps comme une simple chose, une chose fragile, qui doit être soulevée et mise en mouvement, une chose qui existe en tant qu'elle *est regardée* et qu'elle *subit le mouvement des autres*. » Nous traduisons.

plein pouvoir. En ce sens, il tend à une certaine objectification, puisqu'il demande à s'observer lui-même et à être regardé comme corps, c'est-à-dire comme objet, davantage que comme sujet⁶⁰.

Toutes sortes d'attentes, de codes implicites et explicites régissent la vie des femmes, ce qu'elles pensent ou ce qu'elles font. Ainsi agit la soif de Renata; elle est la manifestation physique d'une souffrance éminemment sociale. Elle est aussi bien le déclencheur de la souffrance féminine que son symptôme. C'est le signe du sentiment de dépossession et de fragilité qui coince Renata dans l'impossibilité, entre la rébellion et l'enfermement. Ce que Renata identifie comme contrainte est avant tout une norme. La soif peut être le symptôme d'un malaise devant la condition féminine aussi bien que la source de la lucidité de Renata.

Les regards des autres pèsent sur elle. On la sait belle; Franz et Mère témoignent de points de vue opposés sur cette femme et sa beauté. Franz, l'ex-mari, apparaît surtout à travers les pensées de Renata, qui se souvient de lui comme d'un homme dur envers elle. Elle se regarde dans le miroir d'un coiffeur et pense « [...] c'étaient cette tête, ce crâne qui surgissaient victorieux de l'abîme de l'humiliation de Franz, de ses infidélités [...] » (S, p. 19). Les événements passés s'infiltrèrent dans les pensées Renata et transforment son interprétation du présent. Elle imagine Franz à plusieurs reprises :

[...] et pourquoi pensait-elle à Franz à cet instant, à ce qu'il lui avait dit au retour de l'un de ces concerts à Vienne, qu'elle, Renata, pendant son absence, avait un peu vieilli, ou était-ce que désormais qu'elle était vieille [...] (S, p. 102).

⁶⁰ I. M. Young, « Throwing Like a Girl and Other Essays », p. 44.

Cette critique de l'âge l'affecte particulièrement et revient dans plusieurs contextes, comme un reproche :

[...] tu, vous, n'avez-vous pas vieilli pendant que je n'étais pas là, à mes concerts à Vienne [...] l'un après l'autre, à l'exception de Claude qui était un homme et un juge précoces, l'avaient bannie dans les limbes du rejet, de la dépossession où séjournaient ces âmes infantiles que Dieu refusait dans son Royaume [...] (S, p. 104).

Le rejet des hommes renvoie Renata dans l'oubli total, dans les limbes dantesques.

Elle doute de sa propre beauté, mais Mère en témoigne avec l'intensité de celle qui en souffre. Mère décrit le pouvoir d'attraction de sa cousine éloignée sur ceux et celles qui l'entourent pendant la fête. L'entrée remarquée de Renata l'énerve :

[...], car n'était-ce pas Renata qui arrivait par la grande porte d'entrée de la maison, elle ne pouvait donc arriver simplement par le portail du jardin, comme tout le monde, pensait Mère qui rajusta ses lunettes pour observer celle qui apparaissait si tard, les épaules nues sous une veste de satin [...] Mère pensait qu'il était bien agaçant que Renata changeât si peu avec les années, qu'elle eût encore rajeuni, elle conservait depuis si longtemps déjà son air de déesse, le cou, la tête, n'étaient-ils pas un peu forts, presque masculins, mais quelle dignité dans son port, qui était Mère à côté de cette femme [...] (S, p. 108).

Renata pensera à « [...] ces liens de rivalité entre les femmes, ainsi entre elle et la mère de Mélanie [...] » (S, p. 103), sans pour autant se troubler au point d'y penser souvent. Mère réfléchit à « [...] cette complicité d'une secrète lutte, entre elles, femmes adultes [...] » (S, p. 115). Elle se sent menacée par la présence de Renata auprès de sa fille, Mélanie :

[...] que Mère fut une directrice de musée dans le Connecticut et une militante engagée comme sa fille ne semblait plus impressionner

Mélanie, Mélanie avait élu dans son cœur une tante lointaine, Renata [...] (S, p. 90).

La souffrance de Mère grandit au cours de la fête, elle observe constamment la conversation de Renata et Mélanie, puis elle applique sa propre situation à la plainte d'Orphée : « [...] ce cri ou cette plainte, j'ai perdu mon Eurydice, ne venaient-ils pas d'elle-même ? Mère avait perdu Mélanie, pensait-elle [...] » (S, p. 96). En comparaison, Renata pense peu à sa parente éloignée, elle ne l'envie pas ni ne cherche à prendre sa place.

L'angoisse mêlée de dépit que Mère ressent devant le supposé pouvoir d'attraction de Renata se traduit par un geste de distanciation, comme si elle voulait se protéger ou se défendre :

[...] et ces femmes très belles étaient si orgueilleuses, pourquoi les enviait-on tant, et *les mains croisées sur sa poitrine compacte, ramassée*⁶¹, Mère se sentit soudain aussi dépréciée qu'elle l'avait été l'après-midi dans le hamac pendant qu'elle parlait à Mélanie de la Constitution américaine [...] (S, p. 109).

Renata est le point de mire de Mère. Cette dernière réagit à la popularité de Renata; elle se place en opposition directe avec elle, affirmant que sa « stabilité » n'est plus appréciée par sa fille, qu'elle lui est même reprochée (S, p 90). Mère envie Renata au point de se sentir menacée et de craindre de perdre sa place. L'« instabilité » reconnue de Renata (S, p. 90) serait la nouvelle préférence de sa fille. Mère formule donc plusieurs reproches qui laissent croire que le côté rebelle de sa parente causerait son principal tourment, alors qu'elle hériterait d'un rôle plus conservateur.

⁶¹ Nous soulignons.

Renata ne laisse personne indifférent. Claude veut la protéger, Franz lui reproche de vieillir et Mère se sent menacée par elle. Son caractère fort, son besoin de se savoir désirée et ce qu'il reste de sa maladie font d'elle une femme à la fois victime et rebelle. Lucide, elle n'ébranle pourtant que peu la binarité « homme » — « femme »; une fois la norme reconnue, les moyens de s'en défaire n'ont rien d'évident. Un désir de révolte subsiste chez le personnage, mais ses fins demeurent incertaines.

Cigarettes et désobéissance

Fumer est une manière de s'opposer à plusieurs prescriptions sociales : d'un côté Renata défie les prescriptions des médecins, et de l'autre, elle défie le couple et le mariage en écartant son mari de son rituel de fumeuse. L'acte de fumer est empreint de volupté :

[...] les cigarettes, l'étui, le briquet en or, ces creuses sensations de soif qui évoquaient les langueurs de l'amour, autour de ces objets, objets auxquels elle se rattachait avec toute la ténacité de ses sens [...] (S, p. 46).

Lorsque Renata demande à un inconnu d'allumer sa cigarette, elle aborde non seulement un *autre* homme, mais elle désobéit à son mari, inquiet qu'elle ne respecte plus l'interdiction de fumer :

[...] elle n'avait pas réfléchi à l'audace de son geste, mais n'était-il pas nécessaire de secouer le joug d'une liberté défendue, lorsqu'elle avait ramené près d'elle un homme en costume blanc, à qui elle demandait qu'il allumât sa cigarette, l'homme était un Noir américain, effilé, il se penchait vers elle qui était grande, formant avec sa main un abri pour la flamme, cette flamme qui montait entre leurs regards, pendant qu'elle le remerciait d'une voix humble [...] (S, p. 17).

Fumer permet donc de franchir des barrières. Renata sent qu'elle « [a] acquis un peu plus d'espace dans ce territoire où se débattait sa pensée [...] » (S, p. 18), comme si ses pensées étaient habituellement confinées à un espace restreint. Elle se rapproche d'un autre homme, elle cède « seule et isolément à ses rites » (S, p. 20) comme s'il s'agissait de tromper son mari.

Dans ce contexte, Claude est à la fois le mari, représentant du « joug d'une liberté défendue » (S, p. 17), et celui qui voudrait voir tiédir le désir des cigarettes. Il se montre protecteur, inquiet de la santé de sa femme, mais aussi de sa sensibilité : « [...] toujours du côté des humiliés, il dit à sa femme qu'elle était comme le gibier à l'affût du chasseur, la tourterelle qui entend le crépitement des plombs dans le bruissement de ses ailes [...] » (S, p. 36). Claude compare son épouse à un animal, généralement reconnu pour sa douceur ou sa tristesse, et l' imagine chassée et blessée. L'allusion à une condition naturelle conforte le rôle de Claude; il prend soin du corps et de la maladie de Renata, ainsi que de ses émotions⁶². La sensibilité extrême de Renata paraît déplacée, risquée dans le milieu juridique, qui, sans y être hostile, n'a tout simplement pas de place pour ce genre de rapport au monde. Comme l'enfant qui ne connaît pas le monde, elle risque de s'autodétruire plutôt que de parvenir à changer la société. Le regard de Claude sur la société et la justice est empreint d'un rapport « rationnel » à la dure

⁶² Katri Suhonen démontre l'importance du « discours de la Nature » dans le discours patriarcal : « Selon le discours de la Nature, contre laquelle [sic] s'élève toute critique féministe, l'identité féminine est définie par des caractéristiques physiques et psychologiques innées et non pas par des contraintes sociales. Ce discours fait une équation entre certains traits biologiques de la femme et la place qui lui est attribuée dans la société ; par exemple, la faiblesse physique est associée automatiquement à une faiblesse intellectuelle et, par la suite, à une incapacité à assumer des responsabilités sociales. » (K. Suhonen, *Prêter la voix. Le discours masculin chez les romancières québécoises à la fin du XXe siècle*, p. 46.)

réalité, contrairement à celui, « sensible », de Renata. Claude associera la féminité à une infinie capacité de clémence et de merci et plus exactement au rôle maternel :

[...] Renata était avant tout une mère, une femme, son histoire, dans l'histoire de l'humanité, n'était-elle pas inscrite depuis toujours, pour une clémence, une tendresse, inconnues de l'homme; l'homme est incapable d'éprouver cette tendresse, surtout lorsqu'il est dans la position de juger les actes de dangereux criminels [...] (S, p. 298).

Claude évoque une séparation essentielle des rôles féminins et masculins comme un fait. Son approche à lui serait rationnelle, distante, alors que celle de Renata, féminine, serait émotive et empathique, finalement, l'approche d'une mère⁶³. Sa description des genres sexuels semble être un écho de celle que l'on retrouve généralement dans le discours social. Johanne Daigle rappelle que :

Dans les premières décennies du XXe siècle, l'identité féminine est tout entière associée à la notion de maternité (réelle ou symbolique). Cet idéal correspond à certaines qualités comme l'amour, la douceur, la patience, l'abnégation, la supériorité morale. En contrepartie, les femmes seraient faibles, passives, impressionnables, illogiques, intuitives, incapables de vision d'ensemble, et sait-on pourquoi, coquettes. La pierre angulaire de l'identité masculine est alors la virilité, entendue dans le sens d'un principe général en vertu duquel les hommes seraient « naturellement » actifs, forts, autoritaires, protecteurs, pourvoyeurs, logiques, raisonnables, froids et capables de vision d'ensemble⁶⁴.

Tous ces qualificatifs ne se retrouvent pas explicitement dans le discours de Claude, mais celui-ci s'exprime comme s'il portait en lui ces distinctions binaires entre hommes et femmes. Il paraît aussi prisonnier de son rôle que sa femme. Il souhaite son bien, mais n'arrive qu'à reproduire une relation inégale; son rapport

⁶³ Cette phrase, « Renata était avant tout une mère », est plutôt étonnante considérant qu'il n'est jamais question des enfants de Renata dans tout le roman ni, semble-t-il, dans les autres romans de la série.

⁶⁴ J. Daigle, « Le siècle dans la tourmente du féminisme », p. 70.

doux, mais conventionnel à Renata prend l'apparence de la norme, supportable certes, et potentiellement destructrice. Il participe à l'oppression de sa femme simplement par la reproduction du rôle normal d'un mari.

Maternité

La mère connaît ses propres soifs. Mère et Mama représentent une identité réduite à la maternité. Leurs noms rappellent sans cesse leur rôle familial. Mère considère la maternité comme un frein à son épanouissement personnel et elle peine à comprendre le désir de Mélanie, sa fille, d'être mère à son tour :

[...] que disait Mère à ses amies dans les salons de thé, dans les cocktails du soir, ma fille est un leader, très jeune elle obtenait son baccalauréat ès Arts et Sciences à l'université [...], mais pourquoi s'est-elle mariée, a-t-elle eu des enfants, je ne comprends pas, quand nous avons tant besoin de femmes leaders en Amérique [...] (S, p. 74).

Mère oppose explicitement la carrière qu'elle souhaitait pour sa fille et le choix d'avoir des enfants : « [...] tout semblait annoncer que Mélanie serait un jour au Sénat et soudain, elle n'était que mère [...] » (S, p. 109). Lorsque Mère dit qu'elle ne comprend pas, elle met en lumière la différence entre le contexte sociohistorique qu'elle a elle-même connu et celui de Mélanie. Mère ne pouvait pas choisir d'avoir ou non des enfants. Elle n'accorde que peu de valeur au rôle maternel, le renvoyant au domaine du banal et du quotidien, alors que la politique, encore souvent un milieu d'hommes, est à ses yeux le lieu du pouvoir⁶⁵. Mère

⁶⁵ La perspective de Mère rappelle, sur plusieurs points, le combat des féministes égalitaires, durant les années 60 et 70. Qualifié de réformiste plutôt que véritablement révolutionnaire par les féministes radicales, le féminisme égalitaire se caractérise par un optimisme face aux institutions qu'on espère voir restructurées : l'éducation, la famille, le travail et l'habitat. Le droit au travail sera au cœur des revendications de la NOW

s'inquiète vivement pour sa fille, réjouie de la naissance de son troisième enfant. Pour Mère, la maternité est un poids qui tombe sur les femmes et dont elles ne peuvent se décharger.

Les pensées de Mère font écho à une critique du rôle maternel que l'on retrouve aussi dans d'autres œuvres. Plusieurs auteures traitent de la fatalité du rôle maternel dont Lori Saint-Martin, qui compare la sœur de William Shakespeare imaginée par Virginia Woolf et une patiente analysée par Joseph Henderson, un psychanalyste, et dégage un trait général de la maternité :

Aux deux femmes, on impose, pour leur bien, une protection qui les conduit au mutisme. La maternité comme violence, viol, fin d'un monde. [...] La destinée féminine a longtemps été cela : les grossesses inopinées qui bouleversent une existence, la tentation de la mort, le bourdonnement sourd de la folie. [...] Elles voulaient la tête, on leur a imposé le corps⁶⁶.

Ce confinement au corps que forcerait la maternité serait une forme de contrôle qui, évidemment, ne peut atteindre que les femmes. Pour Mère, la décision de Mélanie équivaut à l'acceptation d'une limite, à l'abandon du monde en dehors de la vie familiale. La carrière et les ambitions demeurerait le propre des hommes, pour qui le choix d'avoir des enfants viendrait sans contraintes.

L'écart socio-économique qui sépare Mère et Mama se reflète dans leur rapport à la maternité. Le personnage de Mama n'a pas de voix pour parler de son rôle. On sait que Mère s'appelle Esther, alors que le prénom de Mama ne nous est jamais donné. Mère, ou Esther, possède une identité en dehors de son

(National Organisation for Women), ainsi que le « droit à la disponibilité », c'est-à-dire « [la] disponibilité physique et morale dont jouiront les femmes, libérées des grossesses inopportunes et de la fonction maternelle à temps plein ». Voir G. Castro, « Le féminisme égalitaire », p. 49.

⁶⁶ L. Saint-Martin, *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, p. 44.

rôle de mère et lorsqu'elle parle, elle se distancie de ce rôle, rappelle qu'elle existe en dehors de lui, contrairement à Mama, qui semble réduite au rapport à ses enfants. Mama, par ailleurs, n'apparaît que lorsqu'il est question d'un ou de plusieurs de ses enfants, envers lesquels elle se montre toujours à la fois sévère et attentive :

[...] Mama ramassait les assiettes maculées de sauce et de fèves brunes, dans les broussailles du jardin, sa voix perçante sifflait aux oreilles de Carlos qui tentait de fuir vers la rue et que Mama ramenait sur sa poitrine, contre ses seins lourds qui haletaient de colère sous la robe de coton mauve [...] (S, p. 41).

Dans toute sa colère, Mama conserve les marques de la nourrice. Fâchée contre son fils, elle demeure celle qui est associée à la nourriture, elle ramasse les assiettes et ramène son fils sur sa poitrine.

Mélanie aussi est mère, mais elle n'est pas la seule à prodiguer des soins maternels à ses enfants. Une autre forme de condition servile, celle de Marie-Sylvie et Jenny, se révèle : toutes deux aident Mélanie et son mari, Daniel, à s'occuper de Samuel, Augustino et Vincent. Elles ont la responsabilité des garçons pendant la fête; ce qu'Augustino ou Samuel font ne doit pas leur échapper : « [...] on entendit les cris perçants d'Augustino dans l'air du soir, échappant à nouveau à la surveillance de Jenny et Sylvie, il courait à nouveau dans le jardin [...] » (S, p. 108). Mère note leur dévouement : « [...] à peine Samuel fut-il sorti de l'eau dans un éclat de rire que Jenny et Sylvie étaient près de lui emmaillottant Samuel dans une robe de chambre soyeuse et fleurie [...] » (S, p. 123). Le luxe des objets décrits contraste avec la condition subalterne de ces mères-substituts. Elles sont aussi sujettes aux critiques : « [...] la surveillance de Jenny auprès des enfants n'était-elle pas un peu distraite, pensait Mère, elle

jouait avec Augustino plus qu'elle ne le surveillait [...] » (S, p. 146) sans bénéficier de la reconnaissance d'être mère de trois enfants, comme Mélanie.

Jenny contemple la vie familiale, on dirait qu'elle est toujours là, mi-présente mi-absente, à la fois utile et accessoire :

[...] Jenny, une brise chaude l'effleurant à peine sous le maillot de bain, voyait Augustino apprendre à nager avec Mélanie, Samuel nageant sur le dos autour d'eux [...] était-ce hier, pensait-elle, quand Augustino, sous le regard adorateur de Mélanie, bien qu'il fût déjà trop bruyant et aimât trop le sucre, faisait ses premiers pas [...] (S, p. 167).

Jenny est ici l'observatrice à distance, elle contemple la mère et son enfant, sans faire partie du tableau. Certaines tâches lui sont déléguées, elle assiste à tout, mais certains moments spéciaux doivent rester ceux de la « vraie » mère. Comme Mama, Jenny et Sylvie ne deviennent « visibles » que lorsqu'elles s'occupent des enfants. En d'autres termes, elles n'accèdent à une forme d'agentivité qu'à travers le rôle de mères-substituts.

Jenny et Sylvie jouent un rôle de soutien par rapport à Mélanie. Cette dernière est membre d'une certaine classe sociale et profite de privilèges qui facilitent son expérience de mère. Mélanie s'oppose à sa propre mère en affirmant qu'elle appartient à une époque différente⁶⁷, sans faire allusions à sa situation privilégiée.

On nomme Mélanie plus que quiconque dans le roman, mais on a rarement accès à ses pensées⁶⁸. Elle rassemble les invités et ses employés, les personnages parlent d'elle pour parler de la fête qu'elle donne, pour parler de la beauté de la

⁶⁷ Parlant des femmes enceintes nues ou en bikini sur les pages couvertures des magazines, elle les appelle « mères évoluées » (S, p. 234).

⁶⁸ Son nom est mentionné plus de 260 fois, mais les mots « pensait Mélanie » ou « dit Mélanie » ne reviennent qu'une quarantaine de fois.

maison ou pour évoquer, avec un certain optimisme, les changements politiques à venir. Mélanie et son mari Daniel incarnent le futur artistique et politique dont rêvent les membres du groupe d'artistes, de plus en plus présents à mesure qu'avance la lecture du roman⁶⁹ : « [...] c'est que Mélanie songe sérieusement à devenir politicienne, il y aura un nouveau parti, elle pourrait être élue, c'est une femme intelligente, pensait Jean-Mathieu [...] » (S, p. 226). Le souci maternel et le souci politique de Mélanie convergent vers Vincent, le nouveau-né. Mélanie, Daniel et leurs enfants finissent par représenter l'avenir dans les pensées de plusieurs, sans que leurs pensées ne soient souvent rapportées directement.

La maternité est représentée par Mère, Mama, Jenny, Sylvie et Mélanie, de manières très différentes. Elle apparaît moins déterminée que la critique qu'en fait Mère, elle change selon les contraintes typiques de la condition de femme, mais aussi selon les groupes sociaux. Le poids de la maternité symbolise aussi bien une contrainte imposée aux femmes qu'un souci devant la précarité de certaines situations.

Malédiction

La représentation du destin des femmes s'appuie sur la soif, le vide et le manque. On pourrait dire qu'une certaine malédiction à connotation religieuse

⁶⁹ Le début du roman se construit autour des pensées de quatre personnages, soit Renata et son mari Claude, Jacques et le pasteur Jérémy. La famille du pasteur et ceux qui entourent Jacques apparaissent ensuite. La famille et les domestiques de Daniel et Mélanie apparaissent à partir de la page 72, Mère à la page 74. La communauté d'artistes n'apparaît qu'à la page 196. Dans *Soifs*, cette communauté regroupe Adrien et Suzanne, Jean-Mathieu et Caroline, Frédéric et Charles, qui se retrouvent tous dans les romans suivants de la série, accompagnés de quelques autres. Ils sont de plus en plus présents, de telle manière qu'ils sont les principaux personnages de la page 251 jusqu'à la fin.

semble peser sur ce destin. Le pasteur Jérémy parle des femmes comme d'un danger, il les désigne comme une tentation du diable. Ainsi dit-il de ses propres filles :

[...] ces filles fardées de rouge, les siennes, les lèvres boursoufflées, c'était l'enflure du désir, de l'appétit sexuel, pourquoi Dieu avait-Il décidé dans sa sagesse qu'il y eût des filles [...] Dieu avait créé la sécheresse et les filles, ces démons qui insultaient le Seigneur [...] (S, p. 30.)

Il établit un lien direct entre un appétit sexuel répréhensible et la féminité. Ses propos font écho à tout un discours religieux et conservateur; la femme est à l'origine du péché. Lorsque Jacques pense à la liberté sexuelle, il évoque lui aussi, à sa manière, ce discours religieux et conservateur :

[il] parla de sortir, d'être lascif, incontinent de luxure, de violer du regard de posséder, il prononçait ces mots pendant qu'une lueur de doute traversait ses yeux [...] n'avait-il pas toujours méprisé la délectation des chrétiens dans la souffrance, le châtement [...] (S, p. 24).

Jacques affirme son rejet des valeurs chrétiennes sans gêne, mais Renata se reproche de plaire aux hommes et porte cette honte comme un fardeau. La souffrance de sa condition de femme lui apparaît comme une punition : « [...] si les peines dont était tissée la condition féminine étaient insidieuses, n'en était-elle pas, elle aussi, responsable, car elle plaisait aux hommes [...] » (S, p. 104). Jacques et Renata, ces deux personnages rebelles, ne jouissent pas des mêmes libertés. La condition de femme et un persistant sentiment de culpabilité pèsent sur Renata et l'empêchent d'assumer pleinement, comme le fait Jacques, son rejet des valeurs qui la condamnent.

Renata pense sans cesse à « [la] malédiction inscrite dans la chair des femmes depuis des siècles [...] » (S, p. 39). Le mot « chair » renvoie à un

vocabulaire typiquement chrétien, on traite le corps de manière à l'éloigner de l'esprit, à le rabattre du côté de ce qui est superficiel, vil et indigne d'attention. L'expression la « chair des femmes » rappelle l'immoral aussi bien par le terme « chair » que par le terme « femme ». Les pensées de Renata sur la malédiction laissent une impression désolante de ce qu'est la féminité, c'est-à-dire un fardeau, un péché dont il serait impossible d'être délivrée :

[...] c'était là sans doute la raison de ce parcours disgracieux et souvent humiliant dans les limbes d'une condition féminine si peu sûre d'elle-même, seule, la femme se sentait infructueuse, son corps était menacé de toutes parts [...] (S, p. 140).

Les limbes représentent bien la médiocrité à laquelle Renata associe la féminité. Certaines expressions comme « la petitesse du rejet » (S, p. 61), « la douleur de son infinie défaillance » (S, p. 61) et « un être incomplet, pensait-elle, porteur de doutes » (S, p. 111) témoignent de ce sentiment. Les limbes seraient le lieu fade et sans importance souvent associé à une condition féminine liée au quotidien et au travail ménager. La faiblesse, les doutes sont des caractéristiques féminines : « [...] mais son destin ne consistait-il pas à savoir que l'homme aurait toujours raison, même au moment de la survie, car elle n'était qu'une femme, un être porteur de doutes, d'incertitudes [...] » (S, p. 125). Lorsqu'elle parle avec Mélanie, Renata exprime son désespoir de pouvoir changer la condition des femmes : « [...] lorsque je plaide pour une femme, je sais qu'elle est née et mourra dans la douleur [...] » (S, p. 216). Cette phrase, « elle est née et mourra dans la douleur », rappelle le « dans la douleur tu enfanteras des fils » de Dieu au moment de chasser Ève de l'Éden⁷⁰. Pour Renata, la vie entière d'une femme se

⁷⁰ Genèse, 3. 16.

déroule dans la douleur, elle associe la condition de mère à la condition générale des femmes⁷¹.

Les femmes et la mort

Pour Renata, deux œuvres en particulier incarnent le destin inéluctable des femmes. L'un est un poème d'Emily Dickinson, *Because I could not stop for death* : « [...] le poème d'Emily Dickinson qui serait souvent évoqué, pensait Renata, dans d'autres circonstances périlleuses de sa vie [...] » (S, p. 125). Elle revoit son opération en pensée :

[...] cette révélation de l'état de désarroi qui l'habitait depuis ce jour où elle avait pensé qu'elle fumait pour la dernière fois, dans le corridor d'un sinistre hôpital de New York, à cet instant où, comme dans le poème d'Emily Dickinson, la mort ne s'était pas arrêtée, la laissant seule avec la blancheur de son passage et ce goût mémorable de la dernière cigarette [...] ce « just ourselves and Immortality » n'était peut-être rien d'autre que la compagnie de ces objets qu'elle aurait tant de mal à quitter [...] (S, p. 46).

La référence à Dickinson révèle la faiblesse et la maladie de Renata. Elle songe au poème et y voit l'expression de son rapport aux cigarettes, à sa convalescence ainsi qu'à sa soif de vivre. La mort telle qu'elle est décrite dans le poème correspond à l'ambiguïté du sentiment de Renata; la douleur et son soulagement sont vécus simultanément dans le repos mortel. Chez Dickinson, la mort est un homme galant qui emmène la narratrice en chariot. La femme menée

⁷¹ La représentation de la parole religieuse n'est pas sans rappeler celle, plus explicite, que l'on trouve dans les premiers romans de Blais, comme *Une saison dans la vie d'Emmanuel* ou *Les Manuscrits de Pauline Archange*. Ces deux romans décrivent une relation étroite entre la religion et la sexualité des personnages. D'un côté, la religion réprime la sexualité et d'un autre elle la forge et la construit en tant que réaction à l'interdiction. Élise dans *Une saison* passe du couvent au bordel, Pauline dans *Les Manuscrits* hait les religieuses tout en reproduisant leur sévérité vis-à-vis de son amie et amoureuse Séraphine.

par la mort paraît docile, disposée à être guidée par l'individu : « Because I could not stop for Death — / He kindly stopped for me — [...] We slowly drove - He knew no haste / And I had put away / My labor and my leisure too, / For his civility⁷² ». La mort arrive sans surprise, sans détour ni stratégie. La narratrice et la mort avancent, passent devant des champs, dépassent le soleil couchant puis atteignent une maison décrite comme une tombe⁷³. La poétesse semble accepter la mort et l'éternité : « Since then - 'tis centuries – and yet / Feels shorter than the Day / I first surmised the Horses' Heads / Were towards Eternity -⁷⁴ ». L'aspect inquiétant de la mort, de la maison ou de l'éternité ne transparaît donc pas dans le poème. La mort semble amicale et l'éternité apparaît doucement, donnant à la maladie de Renata un aspect étrangement doux, comme si la souffrance de cette maladie exprimait son état véritable.

Un poème de Mathias Claudius, *Der Tod und das Mädchan* ou *La jeune fille et la mort*, et l'opus du même titre de Schubert qu'il a inspiré, évoquent plusieurs moments difficiles avec Franz et des cas juridiques que Renata se remémore souvent. Les deux, Franz et les procès, s'entremêlent dans les pensées de Renata :

[...] elle entendait aussi la musique de *La Jeune Fille et la Mort*, le chant de son impuissance, de sa mélancolie [...] pourquoi pensait-

⁷² « Puisque je ne pouvais m'arrêter pour la mort, / Ce Gentleman eut la bonté de s'arrêter pour moi [...] Nous roulions lentement - il n'était pas pressé / Et j'avais mis de côté mon labeur / ainsi que mon loisir, / En réponse à sa civilité » E. Dickinson, *Poésies complètes*, p. 450, 451. Traduction de Françoise Delphy.

⁷³ « We passed the Fields of Gazing Grain / We passed the Setting Sun – [...] We paused before a House that seemed a Swelling of the Ground - ». « Nous passâmes les Champs d'Épis qui nous dévisageaient - / Nous passâmes le Soleil Couchant - / Nous fîmes halte devant une maison qui semblait / Un Gonflement du sol - » *Ibid.*, p. 452, 453.

⁷⁴ « Depuis – ça fait des siècles – et pourtant / Cela paraît plus court que le Jour / Où je me suis doutée que la Tête des Chevaux / Était tournée vers l'éternité – ». *Ibid.*, p. 452, 453.

elle à lui, Franz, comme à eux, ces amants déshérités, pourquoi revoyait-elle aussi l'Antillais à la porte du casino, ou pendant sa fuite [...] (S, p. 133).

Lorsqu'elle pense au cas du « chansonnier-tueur », qui viole et assassine un groupe de jeunes filles dans un campus floridien (S, p. 143), Renata repense à Franz, comme si l'idée de la violence envers les femmes lui rappelait nécessairement cet homme :

[...] Renata entendait passer la liturgique musique de *La Jeune Fille et la Mort*, sur chacun des cadavres, sur ces lèvres où n'affluait plus la couleur vermeille, s'étendait tel un drap mortuaire, la liturgique musique de Schubert, la jeune fille et la mort, der Tod und das Mädchen, la jeune fille et la mort. Et Franz pénétrait soudain durant la nuit dans cette chambre secrète où s'était réfugiée Renata [...] (S, p. 143-144).

La présence d'un des rares points suivis d'un « Et » dénote aussi la coupure incertaine entre les deux pensées; le lien entre les deux paraît évident et faux tout à la fois. Le consentement incertain d'une femme aux demandes de son mari et le viol suivi d'un assassinat ne se comparent pas aisément, sauf à partir du point de vue d'une difficile condition féminine, qui serait celui de Renata. Sa relation avec Franz apparaît alors comme le danger banal et attendu, le sort prévisible des femmes mariées.

Dans *La jeune fille et la mort*, la jeune fille commence par repousser la mort, lui demandant de cesser de la troubler : « Vorüber! Ach vorüber! / Geh, Wilder Knochenmann! / Ich bin noch Jung, geh Lieber! / Und rühre mich nicht an⁷⁵ ». La mort prend la parole, contrairement au poème de Dickinson où seule la jeune fille raconte l'événement. La mort répond avec douceur : « Gib deine Hand,

⁷⁵ « Passe, passe! / Pars, squelette sauvage! / Je suis encore jeune, mieux vaut partir! / Et ne me touche plus ». M. Claudius, *Botengänge*, p. 100. Nous traduisons.

du schön und zart Gebild! / Bin Freund, und komme nicht, zu strafen. / Seit gutes Muts! Ich bin nicht wild, / Sollst sanft in meinen Armen schlafen!⁷⁶ ». La douceur de la mort paraît ici plus trompeuse; devant les protestations de la jeune fille, elle se fait insistante, annonçant finalement que la jeune fille s'endormira dans ses bras. La mort se fait pressante, active. Elle touche, elle demande la main, parle de dormir « dans mes bras ». *La jeune fille et la mort* apparaît lorsque Renata pense aux viols ou aux situations de violence, alors que *Because I could not stop for Death* évoque plutôt l'inquiétante normalité de la mort lente et inéluctable de Renata.

Le thème du Viol

Le thème du viol occupe une place importante dans *Soifs* ainsi que dans les autres romans de la série qui le suivent⁷⁷. Renata subit elle-même un viol. Elle demande à un homme pauvre qu'elle a vu au casino (S, p. 37) de l'aider à porter ses valises de son hôtel jusqu'à la maison qu'elle loue. Une fois arrivé, l'homme révèle sa colère et son désir de vengeance en la violant (S, p. 99-103).

Par rapport à la plupart des événements racontés dans le roman, celui-ci est exceptionnel, bouleversant et se déroule en partie « en temps réel », c'est-à-dire qu'il est présenté au moment où il a lieu ainsi qu'à travers les souvenirs de Renata. De courts passages au passé simple donnent l'impression de sortir de la

⁷⁶ « Donne-moi ta main, être beau et délicat / je suis un ami et ne viens pas pour punir / Aie courage, je ne suis pas sauvage / Tu viendras dormir doucement dans mes bras ». M. Claudius, *Botengänge*, p. 100.

⁷⁷ Par exemple, dans *Dans la foudre et la lumière*, le deuxième tome, Caroline se souvient des abus de son beau père lorsqu'elle était enfant. Dans le troisième, *Augustino et le chœur de la destruction*, Petites Cendres et Mai sont victimes de violence sexuelle.

perception de Renata, alors que le plus-que-parfait semble nous y ramener :

[...] serrant toujours dans sa poigne de sa main ferme et sèche la main de Renata, l'Antillais lui dit qu'il observait depuis longtemps cette femme seule la nuit au casino, parmi les hommes, étreignant subitement Renata, il lui reprocha d'avoir été témoin de sa destitution ce soir-là [...] d'un seul geste colérique de son bras, il l'avait rejetée sur le lit, ce lit sur lequel il avait respectueusement déposé les valises quelques instants plus tôt [...] (S, p. 100).

Dans la scène de viol apparaît la violence de la rencontre de deux personnes vulnérables; l'homme qui viole Renata, désigné en tant que « l'Antillais », se trouve humilié devant elle, alors qu'elle le paye pour porter des valises (S, p. 99). Elle est en position de supériorité face à lui jusqu'à ce qu'il instaure entre eux un rapport de violence physique. Il devient alors dominant.

Pour l'Antillais, le viol serait un moyen de venger l'injustice de sa naissance et de sa classe sociale. On ne sait trop s'il pense ou s'il dit ces paroles : « [...] je vous ai vue me sourire de votre sourire hautain, méprisant [...] quand scintillaient vos bracelets, l'éclair de votre étui d'or, car il faut désormais que tout soit avili, détruit en vous [...] » (S, p. 101). Presque toute la scène est racontée à travers les impressions de Renata. Elle perçoit le danger de la situation au moment où elle craint de paraître « insolente » : [...] baissant les yeux, tournant la tête, elle avait tenté de s'échapper, le remerciant d'une voix vague qu'il avait sans doute, pensait-elle, jugée faussement craintive, encore trop affirmée de son insolence [...] (S, p. 99).

L'homme insulte Renata, l'accuse, puis s'enfuit. Ses paroles se succèdent jusqu'à ce qu'elles s'interrompent soudainement :

[...] qui êtes-vous donc avec votre attitude hautaine envers moi,

quelle est donc votre race, cette attitude, ces bijoux, ce ruissellement de perles, que représentent-ils pour vous [...] je vous ai vue me sourire de votre sourire hautain, méprisant, dans la fumée près de l'eau la nuit, quand scintillaient vos bracelets, l'éclair de votre étui d'or, car il faut désormais que tout soit avili, détruit en vous, puis l'Antillais avait cru entendre un bruit dans les buissons par les fenêtres grandes ouvertes et lâchement il avait fui [...] (S, p. 101).

On apprendra que ce bruit était probablement « [...] le bruit mat de la goutte de pluie sur la feuille de palmier [...] » (S, p. 120). Un peu plus loin, l'Antillais est à nouveau décrit dans la misère. Il n'est plus question de qui il est, encore moins de ce qu'il pense, mais seulement de sa condition, de son « indigence » :

[...] son dos brun, ses cheveux dans lesquels il y avait, comme sur ses bras, ses mains, une poussière, ou une patine poussiéreuse sous la sueur, ces grains de poussière, cette poudre de saleté et de sable adhéraient à l'indigence de l'Antillais, ils étaient sa peau, son odeur, sa fatigue aussi [...] (S, p. 133).

Les pensées et paroles de l'Antillais n'apparaissent que dans ses interactions avec Renata. Alors qu'il est caractérisé par la poussière et la saleté, Renata est entourée de plantes grimpantes, la maison louée est couverte de végétation luxuriante (S, p. 102). La rencontre des deux univers paraît impossible, sinon dans une violence destructrice. Alors que Renata imagine l'Antillais ignoré de tous les touristes, « [...] couché sur l'asphalte des rues dans ses vomissures [...] » (S, p. 133), le souvenir qu'elle garde de lui est envahissant, encore trop proche : « [...], mais le goût de cette poussière, de cette sueur, serait encore sur ses lèvres [...] » (S, p. 134). Le viol de Renata est un moment d'abolition des distances sociales, un moment où les oppressions se choquent. Que l'un ou l'autre personnage domine l'autre, cette domination demeure insupportable; les deux personnages semblent toujours profondément meurtris.

Le viol de Renata fait écho à de nombreux autres évoqués dans le roman.

Elle se remémore plusieurs cas de viols collectifs dont elle a pris connaissance au cours de son travail d'avocate : celui d'une jeune fille dans un dortoir du sud des États-Unis (S, p. 118), un groupe d'étudiantes sur un campus floridien (S, 141-142) et un groupe dans le dortoir d'un kibboutz (S, p. 118-120). Mélanie évoque avec espoir les procédures entourant la reconnaissance des viols en contexte de guerre en donnant l'exemple de l'ancienne Yougoslavie (S, p. 214). À travers les pensées des femmes, le viol finit par apparaître comme une fatalité de la condition féminine générale :

[...], car mutilées à jamais les femmes, les petites filles, à peine venues au monde, s'il fallait se les représenter à l'esprit par une image, tenaient entre leurs mains pour les offrir leurs seins, leur utérus, tous ces organes prêts à la torture et au viol, à la mutilation des hommes, ou elles étaient vouées à des disparitions de tout ordre, abaissées dans leur silence, par un viol, un crime, elles tenaient en naissant ces organes de leur vie comme de leur destruction [...] (S, p. 215)

Renata ancre la condition féminine dans le corps, plus particulièrement les seins et l'utérus. Pour elle, c'est parce qu'elles sont forcées de donner leur corps que les femmes ne sont pas maîtresses d'elles-mêmes. Le mot « mutilation » exprime la violence que Renata observe dans la manière qu'ont les hommes de s'emparer du corps des femmes. Lorsqu'elle se remémore le viol sur un campus floridien, Renata se concentre sur quelques détails⁷⁸ :

comment le troubadour de la mort, vêtu de son complet avec cravate comme s'il fût un homme d'affaires à la voix suave, vint-il parmi eux tous, ce soir, ou cette nuit-là, les charmer, les séduire des funestes mélodies de sa voix [...] il effleure avec un plaisir sadique la lame de son couteau, un couteau de militaire [...] et vinrent le viol et le crime, le meurtre et la mutilation, et pendant qu'il les violait, qu'il les tuait,

⁷⁸ L'insistance sur ces détails morbides semble donner le même effet que les détails concernant la fuite de Marie-Sylvie, soit un effet choc dans lequel un propos sur le monde contemporain se donne à lire.

chacune, chacun, entendit sa voix, la mélodie funeste de cette voix que scandaient les coups de couteau [...] (S, p. 141-142).

Il nous est dit que le couteau du chansonnier-tueur appartenait à un soldat : « [...] de ce couteau dans les champs de riz, un infortuné soldat, coupable de grands massacres lui aussi, avait ouvert le ventre des petites filles et de leurs mères [...] » (S, p. 142). De ce soldat, il n'est rien dit de plus. Il est encore un indice de la présence générale du viol dans les vies des femmes et des hommes, chacun dans leur rôle de violées et violeurs⁷⁹. Renata pense même : « [...] le cas du chansonnier-tueur n'était-il pas un cas parmi tant d'autres, car de la naissance à la mort la vie d'une femme était vouée à l'immolation [...] » (S, p. 143). L'usage du terme d'« immolation » rappelle la dimension religieuse de l'oppression que subissent les femmes. Dans les pensées de Renata, la condition des femmes est un fardeau insupportable.

⁷⁹ Cette allusion représente une autre réalité atroce: les viols en temps de guerre représentent la victoire ultime. Susan Brownmiller dira : « Le corps d'une femme violée devient un champ de bataille avec un cérémonial, un lieu de parade pour le salut au drapeau des vainqueurs ». (S. Brownmiller, *Le viol*, p. 52.)

CHAPITRE III

All the effects of depth and interiority
can be explained in terms of the
inscriptions and transformations of
the subject's corporeal surface. Bodies have
all the explanatory power of minds.
Elizabeth Grosz, *Towards a Corporeal
Feminism, Volatile Bodies*, p. vii

La soif et les corps souffrants : synecdoques de la « société malade »

Un avenir sombre apparaît dans les pensées de bien des personnages tout au long du roman. Les corps souffrants sont l'indice d'un monde au bord de la destruction⁸⁰. On sent les effets de la maladie ou du malaise physique au présent tout en redoutant leur continuation ou même la mort. Tant l'individu que l'île, voire le monde, sont sur le point de périclitter.

La maladie

Quelques personnages, dont Vincent, Jacques et Renata, vivent la souffrance physique sous la forme d'une maladie. La douleur qu'ils supportent est individuelle, souvent intérieure, contrairement à d'autres dont la souffrance physique résulte de conditions extérieures.

Malgré la présence de la maladie, les personnages font rarement référence à la médecine⁸¹. Le rôle accordé à la science, que ce soit à travers l'espoir d'un traitement ou la victoire face à la maladie, n'est même pas évoqué, comme s'il ne

⁸⁰ À propos des corps souffrants, Karen Gould dira : « On le sait déjà, dans l'œuvre blaisien le corps malade et souffrant est presque toujours site de condamnation sociale et de déplacement poétique ». (K. L. Gould, « La nostalgie postmoderne? Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », p. 75.)

⁸¹ On sait qu'un médecin ou chirurgien a opéré Renata (S, p. 47, 160), et il est question d'une infirmière auprès de Jacques : « [...] l'infirmière, la sœur aînée, l'amie, la mère, celle qui avait eu un profil classique [...] » (S, p. 65). Lorsque Jacques meurt, ce personnage se révèle plus explicitement une sœur (Voir S, p. 82, 91-92).

revenait pas aux individus de soigner le « mal » dont il est question dans *Soifs*. La guérison individuelle n'affecte pas ce mal, qui demeure plus diffus et incurable.

Vincent

La souffrance de Vincent, le plus jeune enfant de Mélanie, souligne et renforce la tension entre la beauté de l'île et la menace d'un mal inconnu. En tant que lecteur, on ne peut savoir précisément de quoi souffre le nouveau-né; il respire difficilement, laissant seulement une impression inquiétante à ceux et celles qui l'observent. Mélanie pense :

[...] qu'était-ce que ce souffle à peine hâtif, oppressé, qui avait été diagnostiqué à la naissance, Vincent était le plus vigoureux de ses fils, Samuel et Augustino, étaient nés à Paris, New York, dans une île aux parfums enivrants, près de la mer, c'était un bébé joufflu [...] (S, p. 73).

Alors que tout annonçait la santé et le bien-être, Vincent serait le plus fragile des trois fils; ce que ses parents ont mis en place pour lui est peut-être vain. Nouveau-né, il se montre comme le plus vulnérable de tous; malade, il semble que tout peut lui nuire. Par exemple, les vents sur l'Atlantique causent, immédiatement, une inquiétude pour Mélanie qui craint que « le souffle de Vincent » (S, p. 110) ne soit troublé.

Le nouveau-né devrait marquer un nouveau début, une vie encore sans tache. L'histoire se déroule à l'aube d'un nouveau millénaire et Nathalie Roy en relève l'allusion dans le choix du « [prénom], homonyme de vingt [fois] cent, [qui] semble être une évocation explicite de l'an 2000⁸² ».

⁸² N. Roy, « Narration et traitement des personnages, du visible à l' "espace derrière" dans *Soifs* de Marie-Claire Blais », p. 103.

Pour Mélanie, il incarne l'espoir en l'avenir : « [...] la vie de Vincent était cette plage qu'aucun pas, aucune empreinte n'avait encore foulée, non, qui pouvait vivre sans la sérénité, le bonheur, l'espoir, pensait Mélanie [...] » (S, p. 250). Daniel, son père, voit plutôt dans son souffle la menace qui plane sur tous : « [...] ce souffle à peine oppressé de Vincent n'était-il pas, dans leurs vies, comme ce son menaçant, long, rugissant et grave, annonçant une secousse sismique [...] » (S, p. 127). Vincent représente donc à la fois la vulnérabilité, l'espoir et l'appréhension générale. Sa respiration défaillante dans une île paradisiaque laisse redouter le pire.

Jacques et Renata sont deux adultes qui incarnent l'avenir malade. Très sexualisé, le corps de l'un et de l'autre est le site privilégié de la représentation de la souffrance physique. Leur identité sexuelle sociale se mêle à leur maladie. La souffrance physique rend les deux personnages plus conscients de leurs failles et de leurs vulnérabilités, lesquelles sont intimement liées à leur condition respective d'homosexuel et de femme.

Jacques

À travers le drame de Jacques se construit le récit d'une maladie difficilement traitable. On ne la nomme jamais, pourtant plusieurs indices laissent croire qu'il s'agit du VIH-sida. Bien des descriptions des soins apportés à Jacques rappellent ceux donnés aux sidéens dans les années 90. Les symptômes dont il souffre, les allusions à la communauté homosexuelle et à certains lieux fréquentés, comme « [...] les parcs, les bosquets, les saunas, à Paris, New York,

Hambourg, Berlin [...] » (S, p. 50) ou encore celles au sperme et au sang suggèrent ce qui n'est pas nommé.

Une communauté homosexuelle existe dans l'univers de *Soifs*, mais l'aisance avec laquelle les identités sexuelles sont vécues permet à plusieurs personnages de vivre l'homosexualité, comme l'hétérosexualité, sans y faire référence dans leurs pensées ou leurs conversations. Par exemple, Frédéric et Jean-Mathieu pourront parler du passé amoureux de Frédéric et Charles sans jamais faire allusion à l'orientation sexuelle (S, p. 242, 243). L'univers blaisien laisse une place à la description de l'intimité tout en nuance; certains personnages conservent une forme d'incertitude dans leurs relations, ils ne représentent pas nécessairement les formes de couple ou de famille conventionnelles.

L'évocation du sida serait le vecteur qui introduit les questions de la discrimination et de la marginalisation que subissent souvent les homosexuels. Encore dans les années 90, moment de la publication de *Soifs*, le VIH-sida était associé surtout aux homosexuels et aux utilisateurs de drogues injectables⁸³; l'idée d'une « punition de comportements de déviants⁸⁴ » demeurait commune. La sœur de Jacques est le seul personnage qui se montre à la fois hostile devant l'homosexualité et raciste :

[...] son visage au noble profil n'avait pu retenir une expression de mépris pour Tanjou [...], car n'était-ce pas auprès de ces jeunes gens qui n'étaient pas de sa race, dans leur fréquentation, que son frère avait connu ce déclin sordide [...] (S, p. 82).

⁸³ C. Francoeur. « Les multiples visages du VIH-sida. Représentations, expériences, interventions », p. 153.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 153.

La sœur de Jacques représente une certaine norme. Pourtant, suite à la mort de son frère, elle semble influencée par lui. Elle se sent libérée, en même temps que le retour vers son mari et ses enfants paraît difficile (S, p. 104-105). Un commentaire sur la rigidité de la famille conventionnelle se donne à lire dans ce court passage.

Un autre personnage, le pasteur Jérémie, porte un regard peu bienveillant sur les expressions de la sexualité. Ses pensées au sujet des femmes et au sujet du professeur, son voisin, se ressemblent. Dans les deux cas, l'idée d'une punition divine y germe. Dans ses souvenirs d'une conversation avec le pasteur, Jacques paraît prêt à écouter, mais ne se range pas à l'avis de ce dernier pour autant :

[...] le brave homme lui dirait sans doute comme d'habitude, monsieur le professeur, il y a ceux qui entrent dans la vallée des orchidées et ceux qui n'y entrent pas [...] Jacques serait vite fatigué par la confiance débonnaire du pasteur Jérémie en ces forces divines qu'il niait [...], mais non, la vallée des Orchidées, c'est ici bas, pasteur, je peux vous assurer de cela, je l'ai vue [...] (S, p. 27).

Jacques rejette les propos du pasteur sans toutefois rester indifférent ou parvenir à se libérer du cadre de référence à Dieu ou à la religion; il voit celle-ci comme la cause de bien des maux. Souffrant des élancements de sa maladie, il associe Dieu et la mort, comme deux atteintes à sa liberté : « [...] et quelle menace de sentir Dieu planer autour de soi quand on était sans défense, tel un alpiniste dont le dos eût été brisé dans sa chute [...] » (S, p. 33). Il écoute le *Davidde Penitente* de Mozart et le *Christus am Oelberge* de Beethoven, dans lesquels il trouve un soulagement en même temps qu'une évocation du châtement auquel le sida a été associé. La maladie n'étant jamais nommée, la situation de Jacques peut s'appliquer à d'autres. La syphilis, par exemple, a longtemps été la

maladie dont beaucoup d'artistes et d'intellectuels souffraient et à laquelle on associait le même châtement d'une sexualité débridée⁸⁵.

Jacques n'éprouve pas de regrets ou de remords au sujet de sa sexualité. Explicite, l'expression de ses désirs affirme une rupture nette avec la « norme ». On apprend son goût pour l'amour libertin et aventureux : « [...] l'instinct sexuel fonctionnait chez lui comme une machine, un engin pour ses rêves où le risque augmentait le plaisir [...] » (S, p. 48-49). Il souligne particulièrement l'aspect sexuel de ses amis. Par exemple, en regardant Luc et Paul qui partent pour une fête, il pense : « [...] ces désirs qu'ils semblaient si bien contenir sous leur apparence chaste, réservée, avec leurs cuisses, leurs fesses enchâssées dans le short blanc, leurs sexes durcis et enflammés sous la fermeture éclair [...] » (S, p. 44).

Jacques parvient à jouir de ce qui l'entoure malgré le mal qui le gruge et la nature qui se désintègre :

[...] on eût dit que la soif qui consumait Jacques asséchait le sol des jardins, recourbant les feuilles du laurier espagnol, les fleurs éparses des frangipaniers dont, même à travers les secousses de ses vomissements, Jacques avait respiré les odeurs enivrantes [...] (S, p. 174).

En même temps que s'assèche la nature autour de lui, il respire les odeurs de son jardin avec une passion toute sensuelle. Dans ce premier roman de la série, Jacques incarne la liberté et le détachement par rapport aux normes sociales, familiales et religieuses. Il défend le droit au plaisir et à une sexualité sans contraintes.

⁸⁵ Voir S. Sontag, *La maladie comme métaphore / le sida et ses métaphores*, p. 39.

Jacques évoque *La Métamorphose* à plusieurs reprises et reconnaît l'insecte répugnant dans la maladie en lui. Les références à la *Métamorphose* signalent un dégoût de soi et une honte que même l'apparente désinvolture de Jacques ne peut cacher complètement : « [...] il n'avait jamais cru, avant ce jour, que le sujet de son étude sur Kafka, c'était lui-même et cette faune malsaine qui germait sous sa carapace [...] » (S, p. 26). L'idée d'une « faune » intérieure évoque l'envahissement; le corps est occupé, en guerre. La menace du sida, dans son aspect sournois et ravageur, ressemble à celle que représentent l'Ombre et les Blancs Cavaliers dans l'île⁸⁶. Comme eux, la maladie s'infiltré un peu partout. Jacques pense aux fêtes et aux rencontres de jeunes garçons; dans ce contexte, la maladie qui frappe paraît sournoise :

[...] ces garçons qui aimaient la fête, l'orgie et qui, pensait Jacques, eussent dû se calfeutrer les uns les autres du halo protecteur de leur sperme, lequel se répandait autour d'eux comme un brouillard blanc, bleuté, la couleur de leurs veines, car voici que ce sperme innocent, jovial, était teinté de sang [...] (S, p. 50).

Le thème du sida dans *Soifs*, que Karen Gould identifie en tant que « [...] symbole privilégié de la souffrance des innocents, le lien unissant de nombreux corps affligés et assoiffés dans ce roman⁸⁷ », est inséparable d'un propos sur la sexualité. Il révèle la vulnérabilité de la communauté homosexuelle devant l'hostilité d'une société où l'homophobie demeure normale⁸⁸. Susan Sontag

⁸⁶ Voir Chapitre 1, p. 16-17.

⁸⁷ K. L. Gould, « La nostalgie postmoderne ? Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », p. 75.

⁸⁸ Notons toutefois l'absence complète de personnage lesbien dans *Soifs*. Le désespoir féminin y est représenté exclusivement par des hétérosexuelles. Les homosexuels sont tous des hommes : Jacques, Paul, Luc, Charles, Frédéric. Certaines œuvres de Blais explorent beaucoup plus le désir lesbien, comme *Les nuits de l'underground* et *L'ange de la solitude*, où l'éclatement des genres sexuels s'observe uniquement à travers des corps

associe les métaphores du sida et de la syphilis à la peste. Parce qu'elles sont repoussantes et épidémiques, ces maladies évoquent la punition d'une communauté, encore plus que la punition individuelle⁸⁹. Le cas de Jacques serait exemplaire d'un malheur contemporain qui s'acharne, de manière injuste et imprévisible, sur des groupes marginalisés. Au regard d'une norme patriarcale, le viol punirait les femmes qui ne respectent pas les contraintes qui leur sont imposées; à travers ce même regard, le virus du VIH-sida serait le châtiment qui attend particulièrement les homosexuels.

La représentation du sida signifie toutefois davantage que la discrimination d'un seul groupe, soit la communauté homosexuelle. Quelques critiques considèrent le sida dans *Soifs* comme un trait caractéristique de l'époque contemporaine, il serait « la maladie postmoderne par excellence⁹⁰ » selon Denisa-Adriana Oprea, ou encore un trait du « monde occidental, particulièrement nord-américain⁹¹ » selon Nathalie Roy. En effet, le virus est de moins en moins rattaché aux hommes homosexuels et s'installe plutôt chez divers groupes déjà marginalisés; il génère d'autres métaphores, moins sexuelles, mais tout aussi teintées de discrimination. Susan Sontag rappelle

[qu']aux États-Unis comme en Europe occidentale, se multiplient les déclarations rassurantes selon lesquelles « la majorité de la population » est en sécurité. Mais cette « majorité de la population »

de femmes. Voir D. M. Roche, *From Object to Subject : Language and the Body in Novels by Marie Cardinal, Christiane Rochefort, Marie-Claire Blais, and Marie Darrieussecq*, p. 206-109 et J. Caron, *Brouillage de genre, ambivalences et mouvance identitaire dans L'ange de la solitude de Marie-Claire Blais*, 126 p.

⁸⁹ Voir S. Sontag, *La maladie comme métaphore / le sida et ses métaphores*, p. 171-172.

⁹⁰ D. A. Oprea, « De la performance à la décadence : avatars du corps postmoderne dans le roman québécois contemporain au féminin », p. 214.

⁹¹ N. Roy, *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, p. 168.

désigne peut-être de manière voilée tant les Blancs et que les hétérosexuels. [...] le sida est une maladie qui, dans cette partie du monde, touche les minorités, tant raciales que sexuelles⁹².

Il prend alors, d'autant plus, les caractéristiques d'une maladie d'époque.

Renata

Renata s'est fait opérer pour, semble-t-il, un cancer du poumon. Une incertitude plane durant les premières pages. On saisit qu'elle a été malade en apprenant qu'elle a besoin d'une convalescence (S, p. 15), comme on comprend qu'il s'agit d'un problème aux poumons par le biais d'allusions à la fumée malsaine et au briquet, « objet maléfique » (S, p. 16). Le terme « tumeur » (S, p. 17) précise la nature du problème; plus loin, la mention du « poumon prélevé » (S, p. 160) confirme ce qu'on devine.

Rapidement, la maladie de Renata et sa condition de femme se confondent :

[...] le destin d'une femme, mon destin, est un destin incompréhensible et informe, je n'étais pas prévue dans les plans de Dieu, quelle sensation de douloureuse oisiveté l'avait poussée à dire à son médecin, enlevez cette tumeur maligne, le plus pénible, c'était la pensée du briquet oublié dans la chambre d'hôtel [...] (S, p. 17).

Lucidité, impuissance et empathie convergent dans la soif de Renata : elle souffre, impuissante devant sa misère à elle et celle qui l'entoure. Tout au plus peut-elle fumer une cigarette comme substitut d'une action qui permettrait de changer quelque chose à l'insupportable. Fumer, une rébellion dérisoire qui ultimement nuit à sa santé, devient le principal moyen d'apaiser sa soif, finalement insatiable (S, p. 131). Plus qu'indignée, elle se meurt de colère devant

⁹² Voir S. Sontag, *La maladie comme métaphore / le sida et ses métaphores*, p. 217-218.

l'injustice. Chaque cigarette est un soulagement, une désobéissance en soi, mais aussi une mise en péril de sa santé :

[...] elle était déjà dans la foule, s'allumant vite une cigarette puis une autre, elle avait attendu si longtemps ce moment, aucune tendresse, aucune prévenance n'avait pu la retenir, pensait-il, cette tremblante soif était la sienne, la soif de Renata, que cela semblait obscur, ingouvernable, quand elle savait qu'elle pouvait en mourir [...] (S, p. 15).

L'acte de fumer engendre le sentiment d'une certaine liberté. Renata frôle la destruction et se sent plus vivante. Prendre la cigarette et l'allumer devient le symbole d'une prise de pouvoir sur sa personne : « [...] c'était la singularité de son destin d'oser ces gestes qui lui donnaient la certitude d'exister librement, autonome et rebelle [...] » (S, p. 18). Pour Renata, être femme est une condition à ébranler, un risque toujours déjà pris. Elle s'insurge contre les prescriptions concernant sa santé et sa sécurité, rejetant certaines valeurs associées généralement à la santé et à la maladie. En effet, on définit un bon comportement, un style de vie sain en l'opposant au pathologique. Catherine Mavrikakis souligne la situation spécifique des femmes dans ce contexte :

Les femmes, dans les sociétés capitalistes, sont le public-cible de [la] propagande pour la santé. Les affaires du corps (qui vont imaginativement du maquillage au dépistage du cancer) sont traditionnellement réservées aux femmes et dans cette idée, celles-ci sont plus susceptibles de comprendre des campagnes où l'on confond santé et bien-être du corps⁹³.

Le corps souffrant de Renata représente une violence subie particulièrement par les femmes et sa lucidité, comme sa rébellion, ne la libère pas.

⁹³ C. Mavrikakis, « Réflexions mêlées sur la santé, l'État, les femmes au temps du sida », p. 50.

Les exilés

L'exil cause d'autres souffrances, physiques et psychologiques. La soif des exilés est la métaphore, limpide, d'un désir de liberté ou de paix. La description des corps ancre le propos social dans l'intimité des personnages.

Julio quitte Cuba avec sa mère, ses frères et sa sœur; Marie-Sylvie et son frère quittent un pays en guerre avec l'aide d'un prêtre. Comme c'est le cas pour Renata, leur soif demeure inassouissable, peu importe leurs efforts; elle est le symptôme de la difficulté qu'éprouvent les exilés et les réfugiés à trouver un pays où ils peuvent s'installer sans craindre d'être chassés. Quelques voix se font entendre qui évoquent la violence que peuvent subir les employés de Daniel et Mélanie :

[...] vous recevez trop d'activistes noirs dans votre maison, disait à Daniel l'infirmière que Mélanie avait consultée pour les maux d'oreilles d'Augustino cet hiver, et ces filles, Jenny et Sylvie, qui sont-elles, pourquoi les accueillez-vous, Marie-Sylvie, Julio, des réfugiés, n'est-ce pas, ces radeaux qui échouent sur nos plages, qu'on les retourne à la mer [...] (S, p. 129).

L'infirmière utilise la couleur pour distinguer ceux qui sont « de trop », soit les activistes et les réfugiés. Elle aborde Daniel sur le ton de la mise en garde, comme un des siens. On soupçonne que l'attitude de l'infirmière est plus répandue à cause de la crainte exprimée à travers les nombreuses allusions au Ku Klux Klan et aux Blancs Cavaliers faites par ceux qui assistent à la fête.

Julio

La soif de Julio et l'eau salée de la mer sont souvent associées. Comme une barrière meurtrière, l'eau assèche les corps avant qu'ils n'atteignent les berges

espérées. Julio perd toute sa famille :

[...] Julio, longtemps, eut l'air de dormir au soleil comme sous la pluie, le jour ou la nuit, pendant deux semaines sur son radeau, lorsqu'il reprit connaissance, il les reconnut, Oreste, Ramon, Edna, Nina, à la couleur de leurs cheveux dans un flottement d'épaves suspendues au radeau, Oreste, Ramon, Edna, Nina, qui n'avaient pas été sauvés bien que grondât encore dans le ciel l'hélicoptère *Home Land*, terre retrouvée (S, p. 122-123).

L'eau salée, chimère d'un salut, le tourmente sans cesse dans son délire. La

soif dont souffre Julio viendrait du désir de retrouver sa famille :

[...] cette soif cuisait ses lèvres, n'avait-elle pas ce goût des mers salines qui jamais ne désaltéraient les réfugiés, celui qui par mégarde avalait de cette eau en mourait, comme Oreste, Ramon, Edna [...] (S, p. 165).

Le projet d'une vie meilleure sur une terre d'accueil s'est révélé aussi trompeur que l'eau salée. Julio porte en lui la trace de l'événement tragique. Ses souvenirs, rappelés à travers les pensées de Mère, créent un parallèle entre l'eau verte de la piscine et la mer meurtrière :

Puis Mère observa Julio qui était assis seul près de la piscine, il semblait perdu dans sa méditation, pendant que, du bout de ses pieds ballants, il effleurait l'eau iridescente sous les lumières qui éclairaient le jardin [...] » (S, p. 121).

Entre la mer et l'eau calme de la piscine, il y a la mémoire hantée de Julio. Même entouré de luxe, il voit dans l'eau de la piscine, douce et calme, la menace de la mer. Blessé à la tête et à l'œil après avoir été battu la nuit sur la plage (S, 107, 121), Julio cherche à combler le vide laissé par la mort de sa famille malgré le danger auquel il s'expose. Sa douleur est trop grande, et le pousse à prendre des risques; Jenny pense : [...] ce n'était pas raisonnable que Julio continuât d'errer sur les plages, la nuit [...] Julio attirait à lui trop de violence dans son

vagabondage [...] » (S, p. 166). Julio se place dans une situation où il sera blessé, son corps demeure souffrant, comme son esprit; marcher la nuit sur la plage l'expose au danger, comme s'il recherchait la menace de la mer qui l'a une fois épargné.

Marie-Sylvie

Lorsque Marie-Sylvie quitte son pays natal, la mer représente la seule issue possible :

[...] venez avec moi, avait crié le prêtre, la mer est votre seul refuge, ils iraient ainsi vers les îles Bahamas, ils succomberaient tous, ceux qui ne partaient pas, sous les machettes, les sabres, sous le feu des mitraillettes [...] (S, p. 184).

Le départ est forcé et ne garantit rien; l'eau salée représente encore la menace d'une frontière infranchissable : [...] était-ce la faim ou la soif sur le bateau qui avait ainsi ulcéré l'esprit de Celui-qui-ne-dort-jamais, ou était-ce la dysenterie qui avait emporté trois de ses frères [...] (S, p. 184).

Le frère de Marie-Sylvie, Celui-qui-ne-dort-jamais, survit à la soif physique, mais, frappé de folie, il n'atteint les berges que pour commencer une vie de misère. Les récits du départ de Marie-Sylvie et de son frère témoignent d'une horreur insupportable. Le frère porte en lui la conséquence d'une violence inimaginable. Sa réaction paraît ainsi compréhensible devant la brutalité qu'il a observée :

[...] déjà l'odeur putride des cadavres que déterraient les chiens et les porcs faméliques empuantissait le village de Dieu-est-Bon [...] il les revoyait [ses frères] se traînant dans le sable, maculés d'excréments, délirant de soif, la soif aussi douloureuse que les crampes de leurs rouges diarrhées [...] (S, p. 184).

Le surnom du frère témoigne d'une fébrilité, comme si Celui-qui-ne-dort-jamais redoutait toujours une menace. Ce surnom proviendrait de son rôle de veilleur avant que n'éclate le conflit : « [...], car son frère avait eu la charge de veiller jour et nuit sur ces rives de la mer où poindrait l'ennemi dans des rafales de mitraillettes [...] » (S, p. 183). Alors que Julio perd connaissance et délire « de soif et de fièvre » pendant deux semaines (S, p. 120), Celui-qui-ne-dort-jamais reste délirant toute sa vie après avoir été attentif, alerte, dans le moment de l'horreur.

Jenny, l'héritage d'iniquités perpétuelles

Jenny associe son histoire à celle des Noirs américains à plusieurs reprises. Dans ses pensées, la soif se rattache à la guerre et à l'esclavage. C'est une soif héritée, dont elle porte le poids même si sa propre situation diffère de celle de ses ancêtres. Lorsqu'elle fait référence « aux siens » dans un camp de réfugiés en Somalie, on dirait qu'elle évoque en même temps un tout autre déplacement, soit celui des esclaves africains transportés sur le continent américain pour y travailler :

[...] Jenny ne verrait-elle pas les siens blessés, offensés, atteints de tous les malheurs, là-bas, sur la terre rouge et sèche de Baidoa, les yeux dévorés par les mouches, ils se blottissaient en vain contre le sein vide de leur mère, leurs ombres squelettiques s'entassaient comme bientôt s'entasseraient leurs cadavres, dans des camions, des fosses communes, sur cette terre aride, sans nuages de pluie, eux qui avaient eu si soif, leur écuelle à la main, eux qui ne pouvaient fuir ou qui mouraient dans leur fuite [...] (S, p. 170).

En évoquant les camps d'aide humanitaire, le récit de Jenny fusionne iniquité locale et universelle, il évoque tous ceux qui ont été exilés, rendus

esclaves, exploités pour servir les fins d'autrui. Jenny ressent les deux réalités avec la même appréhension mêlée d'un espoir de faire une différence :

[...] Jenny serait plus tard l'une de ces héroïnes dont elle relisait souvent l'histoire [...] bien que pour les Blancs ces héroïnes ne fussent que des vestiges, pensait Jenny [...] elles étaient de retour dans ces limbes de la ségrégation, de l'oubli, où elles avaient toujours vécu [...] (S, p. 149).

Lorsqu'elle pense au camp, Jenny espère « [...] joindre quelque équipe de secours international comme l'avait fait Mélanie autrefois [...] » (S, p. 170). Dans les volets suivants, on la verra s'associer aux Médecins sans frontières⁹⁴.

Accueillis chez Daniel et Mélanie, Julio, Marie-Sylvie et Jenny ne peuvent espérer de salut autre que ce confort, qui, ultimement, ne soulage que superficiellement leurs souffrances⁹⁵.

Les corps vieillissants

Mère

La piscine dans le jardin luxueux de Daniel et Mélanie est un lieu qui rappelle les misères des réfugiés tout en les replaçant dans le contexte de richesse de l'île. Le regard de Mère révèle la complexité des rapports qui unissent le couple et leurs employés. La piscine est le lieu où se révèlent son angoisse de la

⁹⁴ Voir, par exemple, M.-C. Blais, *Dans la foudre et la lumière*, p. 160, 234, 235. et M.-C. Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, p. 151-153.

⁹⁵ Ce qui apparaît comme un conflit potentiel dans *Soifs* s'avère un enjeu complexe dans la suite de la série. Dès *Dans la foudre et la lumière*, le deuxième volet de la série, Marie-Sylvie se montre amère devant la richesse et l'insouciance de Daniel et Mélanie, qui ne semblent pas être sensible aux tensions dans leur maison. Puis, dans le troisième volet, *Augustino et le chœur de la destruction*, la situation entre les enfants et Marie-Sylvie devient éminemment problématique, mais le couple ne semble toujours rien remarquer. (Voir N. Roy, *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, p. 199.)

vieillesse et son insatisfaction d'un corps qu'elle juge sévèrement.

Les exercices qu'elle fait dans la piscine dévoilent sa vulnérabilité. Elle s'y sent ridicule :

[...] Mère avait pensé qu'un bain dans la piscine lui ferait du bien [...] Mère avait dérivé vers cette eau verte, rutilante, sous le ciel brûlant [...] et s'arrêtant de nager au centre de la piscine, Mère avait été prise de désarroi en regardant les rives de marbre, comme si dans la piscine on l'eût capturée dans cette position ridicule où elle agitait les bras et les jambes dans de maladroits clapotements [...] (S, p. 136).

Le « désarroi » de Mère est indissociable de sa crainte de ne plus être estimée par Mélanie. Comme si son corps lui échappait, ses mouvements semblent pouvoir la trahir, révéler aux autres la dégénérescence qu'elle redoute.

Elle semble plus sensible au malheur des autres à cause de ce malaise qui l'habite. Son regard se fait plus alerte; elle *voit* plus que d'autres, tout en se reprochant « [...] d'être si peu sensible aux drames d'autrui » (S, p. 121)⁹⁶. Mère doute de sa propre perception, pourtant, elle est certainement la plus lucide devant la situation complexe de Julio et Marie-Sylvie dans leur relation avec sa fille Mélanie. Le trouble omniprésent de l'île ne lui échappe pas non plus. Mère a soif de l'affection de sa fille et son empathie serait liée à l'angoisse de perdre le contrôle de son corps⁹⁷.

⁹⁶ Sur la sensibilité de Mère devant Julio et Marie-Sylvie, sur cette « conscience supérieure », voir N. Roy, *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, p. 200.

⁹⁷ Dans les romans suivants, Mère surveillera fréquemment le tremblement de sa main, qui devient le principal signe de sa vieillesse. Dans *Soifs*, Mère appréhende la vieillesse plus qu'elle n'en souffre.

Soif et mort : Jean-Mathieu, Adrien et Suzanne

Jean-Mathieu, un écrivain qui fait partie de la communauté d'artistes, se sent vieillir. Quelques plaisirs lui sont interdits, comme l'alcool qui lui manque (S, p. 200). La soif de vivre qui tourmente Jean-Mathieu révélerait cette frustration de ne plus jouir de son corps avec aisance : « [...] quel sot d'avoir pensé ce jour-là aux problèmes de l'âge [...] cette boisson gazeuse qu'il boirait serait insipide, longtemps le verre miroiterait au soleil de ses inavouables, languissantes soifs [...] » (S, p. 201). Bien qu'il n'apparaisse pas aussi vulnérable que les personnages observés plus tôt, la soif de Jean-Mathieu indique qu'il fait partie de la communauté souffrante du roman. La vieillesse semble pénible, presque inacceptable⁹⁸.

Un couple adopte une attitude différente devant la souffrance. Contrairement à Renata, par exemple, qui explore abondamment ce sentiment et en vient à critiquer son époque, Suzanne et Adrien rejettent la douleur et la vieillesse. Craignant la « déchéance », ils prévoient leur suicide :

[...] n'était-ce pas simple, bien naturel, quand on avait sereinement vécu au paradis toute une vie, d'aller, encore en bonne santé, vers cette porte, Daleth, d'y marcher, sans déchéance, avec honnêteté, franchise, comme vers le court de tennis le matin [...] (S, p. 278).

Suzanne et Adrien arrivent à maintenir une distance entre un monde souffrant et leur individualité. En choisissant le suicide avant de se faire vieux, ils évoquent l'importance d'un corps « fonctionnel ». Ils refusent de soumettre leur existence

⁹⁸ Jean-Mathieu mourra dans le deuxième tome *Dans la foudre et la lumière*, alors qu'il visite une église en Italie. Voir M.-C. Blais, *Dans la foudre et la lumière*, p. 149-150.

aux nécessités d'un corps qui ne correspondrait plus à leurs souhaits⁹⁹.

Les âmes damnées

Le roman de Daniel, les *Étranges Années*, traite de la souffrance généralisée et dépersonnalisée à travers l'évocation de la soif des « âmes damnées ». Certains passages ressemblent aux récits des exilés : « [...] enfants de pères et de mères damnés, dans ce cercle des vagues où ils s'étaient noyés, de là-bas, si loin, jamais ne leur apparaissait le rivage et jamais leur soif ne serait assouvie [...] » (S, p. 223).

Les « âmes innocentes nées de la damnation » (S, p. 222) évoquées dans le roman de Daniel rappellent que la souffrance est universelle. Le jeune homme serait parvenu à l'écriture suite à une période trouble, qui lui aurait donné accès à cette perception globale du monde. Mélanie se remémore « [un] accident [...] l'illumination qui transformerait leurs existences, celle de l'écriture de Daniel [...] » (S, p. 77). On sait que le récit des étranges années correspond « [aux] années de dépendance à la cocaïne à New York [de Daniel] » (S, p. 128). L'« illumination » évoquée par Mélanie serait ce moment où Daniel se sent investi par l'histoire de son grand-oncle dans les camps de concentration :

[...] Daniel avait eu l'intuition de tout, soudain, pendant ses expériences avec les drogues fortes, Mélanie l'avait vu qui hurlait,

⁹⁹ Le suicide apparaît aussi dans l'histoire de Luc et Maria, dont il est rarement question dans le roman. Les deux amoureux partent en bateau pour se laisser mourir en mer alors qu'ils sont gravement malades (S, p. 171-175, 255-257). Une scène semblable se trouve aussi dans la pièce *l'Île* de Blais, dans laquelle Jim part seul en bateau pour mourir de ce qui prend les traits du sida. (Voir C. Lamar, « Amour et haine sous un soleil éclatant », p. 174.)

debout sur un rocher, près de l'océan, pendant des vacances sur la côte atlantique du Maine, que criait-il, dans l'égarement de son extase, qu'il était debout sur l'une de ces têtes décharnées de Dachau [...] debout sur la tête ensanglantée du grand-oncle Samuel [...] (S, p. 227).

Frôler la mort aurait été nécessaire pour arriver à l'écriture (S, p. 227).

L'empathie et la lucidité dépendraient de cette souffrance, ressentie physiquement, traduite par la soif. Comme la vision plus sensible de Mère, la fiction de Daniel met au jour une réalité que la communauté d'artistes ignore, probablement parce que son confort lui en bloque l'accès. Par exemple, Jean-Mathieu juge plutôt sévèrement le passé de Daniel et ne comprend pas son écriture : « [...] sous l'influence de l'héroïne, du cannabis, Daniel avait dû écrire ces prophéties insensées [...] » (S, p. 224).

La soif témoigne d'une souffrance incarnée, sans distance, et les corps témoignent d'un rapport au monde presque sans filtre. Jacques et Renata n'ont pas besoin d'imaginer les misères des autres, elles se manifestent en eux.

Les soifs de Julio, Marie-Sylvie, son frère Celui-qui-ne-dort-jamais et Jenny sont les traces permanentes de misères et d'oppressions à la fois individuelles et généralisées. La souffrance de Mère lui permet de voir plus clairement le vécu de ces derniers; par contre, la soif de Jean-Mathieu ne transforme pas son regard. Un commentaire implicite apparaît dans la juxtaposition des corps souffrants. Pourtant, même si certaines soifs paraissent tolérables alors que d'autres semblent dévorantes, le terme même de la soif rappelle l'aspect commun de la souffrance humaine. Les « âmes damnées » évoquées par Daniel évoquent cet aspect général en englobant toutes les souffrances et toutes les injustices. Comme s'il avait lui-

même connu les horreurs de la guerre et même la mort suite à son délire et un grave accident, Daniel peut écrire « le monde » à partir de ce qu'il sent, comme un témoin direct.

CONCLUSION

Soifs se termine sur la scène de Samuel et Vénus chantant « [...] de leurs voix unies, ô que ma joie demeure, ô que ma joie demeure. » (S, p. 314). L'un riche et l'autre pauvre, ils joignent leurs voix, implorant, semble-t-il, pour que cette euphorie des fêtes sur l'île paradisiaque ne s'achève pas. Le chant que Vénus entonne aussi à l'église évoque l'appel à une puissance supérieure, comme si les deux chanteurs savaient que rien d'humain, de terrestre, ne pouvait les sauver de l'apocalypse à venir.

Nous avons démontré que la soif, dans ce premier roman du cycle, apparaît chez certains personnages comme une manifestation du monde souffrant dans leur corps. La technique du monologue narrativisé participe à ce que bien des pensées et des événements prennent un sens général et qu'une conscience collective émerge. La répétition de plusieurs préoccupations imprègne le texte d'une douleur presque obsédante. Un doute plane sur les perceptions des personnages, renforcé par l'emploi de la forme interrogative, en même temps que des descriptions détaillées à l'effet presque photographique révèlent les misères de certains de manière limpide et crue. La rumeur de l'Ombre se laisse entendre dans les pensées de bien des personnages; de la litanie douloureuse qu'entend Julio au « Tutti son pien di spiriti maladetti » des écrivains, leurs évocations témoignent d'une angoisse qui devient caractéristique de la « conscience collective » du roman.

Pour certaines femmes, la souffrance ambiante est inséparable de l'identité

sexuelle : elles vivent un rapport aux hommes qui les fragilise. Renata critique explicitement la condition des femmes, mais sa conscience des problèmes et son désir de se rebeller sont vains et Mère évoque ce qu'elle voit comme des misères dues à la maternité qui, à son époque, n'était pas un choix librement consenti. La vulnérabilité des deux apparaît intimement liée à leur rapport aux hommes et même, dans ces deux cas, à leur mari. Les cas de viol décrits semblent servir de rappel qu'une menace plane encore sur les femmes; en effet, le viol apparaît comme la manifestation concrète d'une violence latente plus générale.

Pour Jacques et Renata, l'identité sexuelle et la maladie sont liées. Les allusions au sida de Jacques introduisent un propos sur la transgression d'une norme sexuelle et sur la marginalisation d'une communauté. Jacques rejette le jugement du pasteur en même temps qu'il imagine un Dieu sévère qu'il associe à la mort imminente. Le sida a aussi un sens métaphorique; l'envahissement du corps de Jacques ressemble à l'envahissement de l'île par les Blancs Cavaliers.

La soif de liberté et de paix des réfugiés est associée à la mer meurtrière ou à la guerre. Ces soifs profondes entrent en contraste avec celles de Mère ou de Jean-Mathieu et pourtant, toutes accaparent les personnages et questionnent leur rapport au corps et à la mort. Le roman des *Étranges Années* reflète les soifs des réfugiés en même temps qu'il fait référence à la guerre; les soifs qu'il représente sont aussi bien celles du passé que du présent.

Le personnage de Renata occupe une place importante dans les trois sections de notre analyse. À travers ses pensées s'articule une réflexion

accompagnée d'angoisse sur les cas d'injustice pénale, sur la soif de liberté d'une femme mariée et sur la maladie. Comme la situation de Renata lui paraît sans issue, son indignation devant le monde ne peut arriver à un aboutissement. Michel Biron observe le côté « noble » d'une telle posture, dont rien ne peut atténuer la douleur et dont on ne peut plus rire¹⁰⁰ :

Son sentiment de révolte ne passe pas par une lutte contre ceux qui exécutent le Noir, mais contre ceux qui sont indifférents à cette exécution. Autant dire qu'il s'agit d'une lutte sans fin, et peut-être même sans objet, une lutte qui dépasse le contexte immédiat et qui trouve son sens non plus dans quelque mouvement politique, mais dans une sorte de communauté nouvelle fondée sur les débris de la famille et de la nation¹⁰¹.

Les failles du système de justice rappellent la tension entre l'individuel et le social, tension que l'on retrouve aussi dans la manière d'aborder le rapport au corps et à la sexualité. Renata représenterait cette obsession pour la justice indissociable de la douleur typique au roman *Soifs*.

La soif des personnages que nous avons analysée est indissociable de la conscience d'un système d'oppressions et d'un désir de provoquer une rupture avec lui. Rien n'est simple et deux catégories de personnages évoquent des situations qui transforment, au moins partiellement, un modèle conventionnel.

Premièrement, les mères-substituts, c'est-à-dire Jenny et Marie-Sylvie, problématisent la notion même de maternité. Elles allègent grandement les tâches les plus onéreuses du rôle maternel en même temps qu'elles subissent les

¹⁰⁰ Michel Biron compare le rire de Jean le Maigre dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel* à l'indignation de Renata. Voir M. Biron, « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », p. 36.

¹⁰¹ *Ibid.*

contraintes inhérentes au soin d'enfants ainsi que leur condition subalterne vis-à-vis de la « vraie » mère qui les engage. Grâce à elles, Mélanie peut faire un choix, soit avoir des enfants sans modifier autrement sa carrière ou sacrifier ses intérêts. Les domestiques n'incarnent pas l'aspect « naturel » de la maternité puisque leur corps n'est pas transformé par la grossesse ou l'allaitement qui demeurent le propre de Mélanie. Cette-dernière jouit du prestige typiquement accordé aux mères dans une société patriarcale (on peut penser à la présentation grandiose de son nouveau-né, (S, p. 134)). Mère serait la femme lucide qui trouve ce prestige factice. La question du choix d'avoir des enfants ou non se transforme complètement si l'on considère la situation des mères-substituts.

Deuxièmement, l'identité sexuelle parfois « subversive » de certains personnages exprime une forme de rébellion, relation qu'on retrouve dès les premiers romans de Blais. Bien que la libération sexuelle comme thème se manifeste dans l'œuvre de bien des auteurs québécois des années 60¹⁰², celui de l'éclatement de l'hétéronormativité est beaucoup moins présent. Marie-Claire Blais fait partie des auteurs qui explorent les limites de l'identité sexuelle, entre autre par la description de la sexualité des enfants et des jeunes adultes. Les personnages, souvent habités par des désirs ardents, lient explicitement l'intensité de leurs émotions et leur sexualité¹⁰³. Ces sexualités ont quelque chose de brut, comme si les enfants et les adolescents avaient accès à leurs désirs sans la médiation des codes de conduite qui régissent le comportement des adultes.

¹⁰² Voir M. Biron, F. Dumont et É. Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 421.

¹⁰³ On peut penser à Isabelle-Marie dans *La belle bête*, à Jean le Maigre d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, à Pauline dans *Les manuscrits de Pauline Archange*, à Anna des *Visions d'Anna* et à tous les autres jeunes rebelles de l'univers blaisien.

Une étude des représentations de la maternité transformée et de la sexualité « subversive » des enfants et des adolescents dans l'univers blaisien permettrait de relier plusieurs périodes de l'écriture de Marie-Claire Blais à partir d'un nouveau point de vue. Une critique des genres sexuels est indissociable de ces thèmes et nous croyons que cette approche permettrait d'explorer davantage le rapport à l'éclatement des normes et à la rébellion qui se révèlent être des constantes à travers l'ensemble de l'œuvre blaisien.

BIBLIOGRAPHIE

I Corpus primaire

A) Œuvre analysée

BLAIS, Marie-Claire. *Soifs*, Montréal, Boréal, 1995, 314 p.

B) Autres œuvres

BLAIS, Marie-Claire. *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, 301 p.

BLAIS, Marie-Claire. *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001, 250 p.

BLAIS, Marie-Claire. *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 2012, 301 p.

BLAIS, Marie-Claire. *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, 322 p.

BLAIS, Marie-Claire. *Manuscrits de Pauline Archange*, Montréal, Stanké, 1981, 217 p.

BLAIS, Marie-Claire. *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008, 296 p.

BLAIS, Marie-Claire. *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du jour, 1965, 168 p.

II Corpus secondaire

BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1976 [1949], 588 p.

La Bible. Paris et Montréal, Bayard et Médiaspaul, 2001, 3 186 p.

BIRON, Michel. « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. XLVI, n° 1, 2010, p. 27-39.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, 684 p.

BROWNMILLER, Susan. *Le viol*, traduction de l'anglais par Anne Villelaur, Montréal, Édition de Poche Ltée, coll. « Opuscule », 1980, 569 p.

CLAUDIUS, Matthias. *Botengänge*, Berlin, Eckart-Verlag, 1965, 527 p.

- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie intérieure dans le roman*, traduction de l'anglais par Alain Bony, Paris, Éditions du Seuil, 1981, 317 p.
- CARON, Julie. *Brouillage de genre, ambivalences et mouvance identitaire dans L'ange de la solitude de Marie-Claire Blais*, mémoire de maîtrise, Montréal, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2000, 126 p.
- CASTRO, Ginette. « Le féminisme égalitaire », dans *Radioscopie du féminisme américain*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, 1984, p. 47-71.
- CIXOUS, Hélène. *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, 196 p.
- DAIGLE, Johanne. « Le siècle dans la tourmente du féminisme », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. III, n°2, 2000, p. 65-86.
- DANTE. *La divine comédie : l'enfer*, traduction de l'italien, introduction et notes de Jacqueline Risset, édition bilingue, Paris, Flammarion, 1985, 354 p.
- DICKINSON, Emily. *Poésies complètes*, traduction de l'anglais de Françoise Delphy, Paris, Flammarion, 2009, 1469 p.
- FRANCOEUR, Christine. « Les multiples visages du VIH-sida. Représentations, expériences, interventions », *Reflets : revue d'intervention sociale et communautaire*, vol. VXII, n°2, automne 2011, p. 150-162.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 286 p.
- GOULD, Karen L. « La nostalgie postmoderne? Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », *Études littéraires*, vol. XXXI, n° 2, 1999, p. 71-82.
- GREEN, Mary Jean. *Marie-Claire Blais*, New York, Twayne Publishers, 1995, 152 p.
- GROSZ, Elizabeth. *Towards a Corporeal Feminism, Volatile Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 250 p.
- GUILBEAULT, Luce et al. *La nef des sorcières*, Montréal, Quinze, 1976, 80 p.
- HUGLO, Marie-Pascale. « Que se passe-t-il quand il ne se passe rien ? », dans Anne Martine Parent, Nicolas Xanthos (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. XXVIII, Montréal, 2011, p. 81-96.

- INKEL, Stéphane. « Mémoire du présent. Double dette et forme d'une politique à venir dans le cycle *Soifs* », *Voix et images*, vol. XXXVII, n°1 (109), 2011, p. 87-98.
- LAMAR, Celita. « Amour et haine sous un soleil éclatant », dans Janine Ricouart et Roseanna Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2008, 323 p.
- MAVRIKAKIS, Catherine. « Réflexions mêlées sur la santé, l'État, les femmes au temps du sida », *Canadian Women Studies / Les cahiers de la femme*, vol. XXI, n° 2, 2001, p. 49-52.
- OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, « Féminisation et rédaction épïcène », http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?t1=1&id=4015, page consultée le 28 mars 2013.
- OORE, Irène. « Remarques préliminaires sur le contexte éthique dans *Soifs* de Marie-Claire Blais », *Tessera*, vol. XXIX, hiver 2000, p. 65-72.
- OPREA, Denisa-Adriana. « De la performance à la décadence : avatars du corps postmoderne dans le roman québécois contemporain au féminin », dans Keith Barttaby et Mélanie Buchart (éd.), *Canadian Studies in Europe / Études canadiennes en Europe*, vol. VIII, 2009, p. 205-216.
- ROCHE, Daria Michelle. *From Object to Subject : Language and the Body in Novels by Marie Cardinal, Christiane Rochefort, Marie-Claire Blais, and Marie Darrieussecq*, Thèse de doctorat, Bloomington, Department of French and Italian, Indiana University, 2000, 302 p.
- ROY, Nathalie. *De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, Thèse de doctorat, Montréal, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2007, 348 p.
- ROY, Nathalie. « Narration et traitement des personnages, du visible à l'«espace derrière» dans *Soifs* de Marie-Claire Blais », *Voix et images*, vol. XXXVII, n°1 (109), 2011, p. 99-112.
- ROY, Nathalie. « Perspectives sur l'événement chez Marie-Claire Blais », dans Anne Martine Parent et Nicolas Xanthos (dir.), *Poétiques et imaginaires de l'événement*, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », vol. XXVIII, Montréal, 2011, p. 179-194.
- SAINT-MARTIN, Lori. *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 294 p.

- SAINT-MARTIN, Lori. « Le métaféminisme et la nouvelle prose au Québec », *Voix et Images*, vol. XVIII, n°1, 1992, p. 78-88.
- SMART, Patricia. *Écrire dans la maison du père : l'émergence du féminin dans la littérature dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1988, 337 p.
- SONTAG, Susan. *La maladie comme métaphore / le sida et ses métaphores*, traduits de l'anglais américain par, respectivement, Marie-France de Paloméra et Brice Matthieussent, Lonrai, Christian Bourgeois Éditeur, 2009, 232 p.
- SONTAG, Susan. « *Regarding the Pain of Others*, un commentaire », *Diogène*, n° 201, 2003, p. 127-139.
- TARDIF, Karine. « La bibliothèque imaginaire de l'humanité souffrante dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. XLIV, n° 3, 2008, p. 141-157.
- THÉBERGE-COCKERTON, Sonia. *Le XXe siècle en héritage : L'inscription de l'histoire dans la trilogie Soifs de Marie-Claire Blais*, Mémoire de maîtrise, Montréal, Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 2008, 129 p.
- SUHONEN, Katri. *Prêter la voix. Le discours masculin chez les romancières québécoises à la fin du XXe siècle*, Thèse de doctorat, Montréal, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2003, 389 p.
- YOUNG, Iris Marion. « Throwing Like a Girl », dans *On Female Body Experience, «Throwing Like a Girl» and Other Essays*, New York, Oxford University Press, 2005, 177 p.