

## Un rituel de l'avidité

Élène Cliche

Volume 8, numéro 2, hiver 1983

Marie-Claire Blais

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200382ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200382ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cliche, É. (1983). Un rituel de l'avidité. *Voix et Images*, 8(2), 229–248.  
<https://doi.org/10.7202/200382ar>

## Un rituel de l'avidité

par Èlène Cliche, Université du Québec à Montréal

Si le duel que ton écriture mène contre la mort; qui la mène tout contre la mort; qui l'amène si près qu'elle est attirée à elle par tendresse et hostilité; si la lutte qui les lie devait se terminer par ta victoire, par sa défaite, tu ne lèverais jamais le stylo. *Death's duel*. Heureusement c'est *son* duel. L'issue demeure incertaine. En tant que mortelle tu n'as jamais écrit qu'à condition de ne pas perdre la mort; celle qui est suprême; afin de t'assurer d'elle; pour te faire sentir à toi-même que tu es mortelle; pour sentir qu'elle te comprend. Que tu n'as pas perdu le secret.

Hélène Cixous, *Angst*, Paris,  
Éditions des femmes, 1977, p. 149.

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

D'ailleurs, ces déplacements de l'instance du discours ont provoqué — tant du côté de la critique que du public — une résistance, parfois très vive. Chez la majorité, M.-C. Blais demeure l'écrivain d'un seul Livre, la Référence, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*. Le petit Emmanuel n'avait pas le droit de grandir. L'écrivain n'a plus d'autre choix que de tourner autour du berceau, en jouant du même et de l'autre. Cependant, la parole agit, chemine, et cela au risque de ses différences, de ses errances pour utiliser un des signifiants les plus choyés de cette écriture.

Par exemple, qu'un roman comme *Un joualonnais se joualonne* (1973)<sup>1</sup> ait surgi comme un symptôme, pour être immédiatement rejeté comme une mauvaise protubérance, est un fait significatif quant à la difficulté d'en saisir la complexité signifiante, la subtilité de sa construction, son théâtre fou, surtout

de langage. Et c'est précisément sa « langue » qui a choqué, cette non-langue d'hybride, de déraciné(e), ce vrai et faux joulal, cette invention verbale avec un mélange d'argot français : « Mimi était donc tout guilleret pour la causette »<sup>2</sup>, un ton parfois célinien, des dialogues intermédiaires entre l'oral et l'écrit, une énonciation constamment perturbée par différents registres de parole, malmenant l'identité du sujet. Comment pouvait-on saisir ce foisonnement discursif ? Ou faire valoir l'interrogation nietzschéenne *Qui veut ?* ce texte ? Aujourd'hui, il faut bien se rendre compte que l'œuvre de M.-C. Blais n'existe pas sans, ou n'existe qu'avec ce texte, et c'est grâce à celui-ci, tout aussi bien qu'à *Une liaison parisienne* (1975)<sup>3</sup>, tous deux composés de styles singuliers — décriés, accusés, rendus coupables — que l'œuvre est souverainement plurielle, et peut déjouer ou carrément repousser l'analyse.

M.-C. Blais s'est donné liberté, « liberté fugace » (écrivait-elle, de façon insoumise), d'essayer des langages.<sup>4</sup> Nous pouvons dès lors souligner la fascination (pour ne pas employer le mot séduction, déjà usé par la mode) exercée sur le texte par différents types de discours. Aussi, dès le 1er paragraphe du chapitre I d'*Un joulonais sa joualonie*, le narrateur identifie son moi-je, interpelle son (sa) lecteur (trice) « savez-vous ce que ça veut dire en français », et se présente d'emblée comme un malade de langage :

...j'suis pas comme un autre, j'ai pas une graine d'instruction mais j'attrape les mots comme une maladie, j'me fais des fois une jasette pas mal savante mais ça c'est mon secret à moé, y paraît que les mots ça fait vivre quand on a personne.<sup>5</sup>

Jouir du secret, ne pas le perdre (Cf. fin de l'exergue *supra*). Désir sémiologique, effervescence de la pragmatique du langage, satisfaction d'une voix romanesque dont le silence fonde la parole. Cette considération m'amène vers des romans ultérieurs. Se manifestait également, dès le début du premier chapitre des *Nuits de l'Underground* (1978), un engouement de la narration pour le signifiant discursif, du point de vue extérieur et paradoxal de l'autochtone étrangère, à l'écoute d'un « dialogue jazzé » de la « cadence verbale » de ces jeunes Québécoises ardentes qui « parlaient toutes si vite et en sautant parfois des syllabes et des mots entiers ».<sup>6</sup> L'élan du texte était donné par l'ivresse — de langage, et il n'en tenait qu'à nous de bien vouloir entrer dans le jeu des signifiants.

Je me tiendrai délibérément dans cette zone (terme dont nous verrons plus loin l'impact sociologique) tracée par la production romanesque récente de M.-C. Blais, soit en m'attachant aux trois derniers romans publiés à ce jour, *les Nuits de l'Underground* (1978), *le Sourd dans la ville* (1979), *Visions d'Anna* (1982), récits se focalisant principalement sur des figures féminines. Ces textes ne sont pas coupés de ceux qui les précèdent, bien que les deux derniers soient d'abord et avant tout la mise en place d'une nouvelle rythmique de la phrase. L'intertextualité commence dans et par l'œuvre elle-même. *Le Jour est noir* (1962) est parfois si palpable, même si Anna se répète qu'il n'y a rien de palpable, et surtout, la charge intensive qui pèse littéralement sur *David Sterne* (1967), c'est la puissance d'écrasement que supporte l'œuvre entière.

ce chien qu'on écrase, c'est moi<sup>7</sup>

Il y a dans la littérature blaisienne une crise pathétique qui confère au texte sa propre théorie. Nul métadiscours ne peut en rendre compte avec justesse, sinon l'écriture elle-même, la finesse du matériau linguistique. Le pathos qui, bien sûr, recouvre tout ce qui est de l'ordre de l'affect (de ce que l'on éprouve par opposition à ce que l'on fait), accule la critique au mur, en la forçant à parler à partir d'éléments affectifs plutôt que logiques. Ils ne sont pas pour autant psychologiques — ou pathologiques — ils sont tout simplement cénesthésiques, émergeant de ce que Barthes aurait appelé le « champ moiré du corps », de ces moments de leurre et de vérité qui forment à eux seuls une existence minimale : « tout ce qui est en nous si malade de douleur ou d'une intensité aussi menaçante ».<sup>8</sup>

Marie-Claire Blais est maîtresse du pathos par sa capacité (incluant l'in-capacité, l'in-soumission qui permet d'essayer encore, encore pour plus de jouissance) d'écrire, de penser, ce que j'appellerai, grâce au texte,<sup>9</sup> le friable. Ici, penser le friable — la fragmentation, la dissolution —, c'est le ressentir comme menaçant, catastrophique, quelque chose qui vous met en péril, sorte d'angoisse primordiale peut-être sous la gouverne de l'instinct de mort, sur laquelle vous avez peu de prise, de maîtrise. Ceci met en jeu une énergie pulsionnelle qui, lorsqu'elle est conduite dans l'écriture, détermine tout aussi bien la qualité des personnages (par exemple Lali Dorman n'étant toujours pour Geneviève « qu'une suite de visions »<sup>10</sup> évanescentes, les autres femmes étant pour Florence des « fragments d'elle-même perdus dans le temps, ces fragments qu'elle n'avait pas réussi à achever, à parfaire »<sup>11</sup>), que la teneur diégétique du texte toujours au bord de, ou du... Les intensités sont programmées à partir d'une philosophie de l'éphémère : « combien la finesse d'un élan, d'un espoir peut être facilement broyé ».<sup>12</sup> Notons qu'étymologiquement, « friable » vient du latin « friare » qui signifie justement « broyer ». Dans cette optique textuelle, l'amour comporte évidemment sa propre perte. Plus qu'une menace, nous assistons à un véritable travail de l'énergie broyante dans le discours, dont le résultat est une discontinuité plus radicale, une brisure, blessure renouvelée de syntagme. Dans *Visions d'Anna* par exemple, l'intrigue est dissoute, le texte (la phrase-corps) est morcelé, entre un point de départ temporel qui est le même que le point d'arrivée, soit l'événement de la réunion des thérapeutes, éducateurs d'un Centre de Réhabilitation chez Raymonde, la mère d'Anna. Un présent figé, des fragments de passé investis d'affects, un futur articulé par le texte comme une aporie, par rapport à quoi la voix maternelle esquisse en toute fin du récit une légère alternative, celle du « retour » — à un plus ou moins de vie — ce que ne permettait même pas en définitive, comme on le sait, le texte précédent, *le Sourd dans la ville*.

Fantasmer le friable, cette réduction en poudre, la « sanglante poussière », demeure essentiellement une position affective du sujet ainsi que de son rapport au langage, une façon de penser la vie à même la mort, ce qui conditionne l'écriture, sa science investie, par le présage de l'entropie<sup>13</sup> donnant lieu à une compulsion de répétition qui soumet les éléments à son principe. Par exemple, la fluctuation des images du *même* anéantissement, de la *même*

torpeur inorganique<sup>14</sup>. Il y a jouissance dans le pathos pur, complètement retiré du vouloir-agir. Le « sans élan » d'Anna, la perte du désir de Florence — « plus rien ne m'attend »<sup>15</sup> — ou celle de Françoise des *Nuits de l'Underground*, voilà bien ce qui rend possible « ce drame »<sup>16</sup> romanesque où le sens est suspendu au profit d'un espace vide, dévorant et engloutissant, d'une paix comateuse. C'est le désir de Guislaine qui s'énonce ainsi : ... « je meurs de vivre sans passion » (*Visions d'Anna*, p. 106), du vivre sans lutte.

Ce qui contribue à fabriquer, appelons cela le tragique du drame, est, entre autres choses, l'effet du pouvoir réducteur ou plutôt l'effet de la force de rétrécissement de l'entropie. Ainsi y-a-t-il, à proprement parler, une misère entropique, qu'elle soit psychique ou physique. (Nous n'insisterons pas sur la permanence de celle-ci dans l'œuvre de l'auteure, c'est une problématique déjà envisagée). Or, les visions multiples et fragmentées d'Anna tombent dans le piège (signe fortement connoté chez M.-C. Blais et réitéré surtout dans l'idiome « piège de vivre ») de l'Un, c'est-à-dire la vision « sombre et définitive »<sup>17</sup>. De même, l'explosion désirante des fragments multiples de Florence (cf. citation plus haut) se réduit-elle dans l'unique — irrécupérable — que vient corroborer la détonation finale. Car dans les trois cas textuels qui nous occupent, le même choix structural (structures dramatique et narrative) se pose : la possibilité ou l'impossibilité de faire revenir une force active. En l'occurrence, le dernier terme négatif de l'alternative renvoie métonymiquement à un autre désir, autopunitif et coupable (il y a d'ailleurs une perversion à vouloir tenir la place de coupable, position d'énonciation d'une défection du sens, du pouvoir), celui de l'enfermement, de la réclusion. D'où la prédilection pour les lieux clos : le bar de l'Underground est décrit comme un « univers clos », la chambre d'hôtel où se réfugie Florence, ou la chambre d'Anna associée à une île où l'on a fait naufrage, à un lieu d'exil. Dans *Visions d'Anna*, l'acte final de quitter la chambre, l'île, est la métaphore possible et supposée d'une certaine présence au monde expulsant une part maudite d'absence, discours prêt à la mère, qui coche ainsi potentiellement le premier terme de l'alternative structurale. Une fin de captivité et des visions par conséquent. La nuance formelle est bien sûr dans le mode narratif, c'est-à-dire grâce à une focalisation sur le monologue intérieur de Raymonde, transférant l'énonciation de la 3e personne à la première, à l'acte producteur « je pense que », qui est une façon stratégiquement neutre de déjouer en dernière instance le paradigme du sens, la structure oppositionnelle. Ceci est un déplacement par rapport au choix brutal et intransigeant du texte *le Sourd dans la ville* où s'imposait le besoin de mettre fin sans équivoque à la contradiction et au déchirement du sujet.<sup>18</sup>

Le signe de la captivité ainsi que sa chaîne signifiante est un de ceux que la parole investit de polysémie jusqu'à l'excès. Nous avons vu que certains lieux en rendaient compte. Aussi, le signe peut-il servir à étiqueter certains personnages : Lali, Françoise, Florence, Mike, Lucia, Anna, Philippe, et une contamination chez plusieurs autres. Par exemple, dans *le Sourd dans la ville*, on relève de nombreuses occurrences de son usage, de sa mention. (Je ne fais ici qu'ouvrir le dossier). Être prisonnier(ère) de soi-même, et/ou de l'autre. Captif(ve) du maître, de l'homme, de la douleur, de l'amour, de la mémoire sans

pitié « captive de tous les détails »<sup>19</sup>. L'enfant Sylvie à un an « captive de ses illusions »<sup>20</sup>, ou l'enfant Mike captif de son corps souffrant, que la fiction enferme dans une cage qui s'est fermée dès la naissance<sup>21</sup>. D'une part, le texte évalue la captivité comme force négative, par exemple chez Guislaine qui veut se délivrer de sa famille, rêvant d'aller travailler au Brésil<sup>22</sup>, même vœu chez Madame Langenais qui elle rêve d'aller à Vienne<sup>23</sup> ou chez Gloria rêvant de partir à San Francisco avec Mike, rejoignant la captivité du corps et de l'esprit chez Françoise<sup>24</sup>; d'autre part, la force positive du signe catalyse le désir de se rendre captif(ve), — Lali, Anna, Florence —, de s'abandonner, se condamner soi-même, positiver l'expérimentation désespérée du délaissement de l'être. Allons plus loin, désir morbide de (se voir) pourrir, se dessécher, se décomposer comme un cadavre: effet fantastique d'*unheimliche* (cf. Freud, *l'Inquiétante Étrangeté* (1919)), et plaisir narcissique. Raymonde n'hallucine-t-elle pas sa fille comme un ange « touché par une secrète pourriture »<sup>25</sup>? Et Michelle, fille de Guislaine, ne trouve-t-elle pas sa jouissance — désir entropique — à dormir dans une cour d'école sur le sol froid dans les feuilles pourrissantes?<sup>26</sup> Retour du mauvais objet, du fantasme du sein empoisonné. En revanche, être gelée, compacte, lisse, fermée, comme un cercueil peut-être. Florence veut devenir immobile, calme, insensible. Jouer le deuil. Lali mimant la mort froide, aigre, sèche, indifférente. Irrémédiablement seule. Voix de la mort: « Ne m'approchez pas ! »<sup>27</sup>

La puissance de l'énergie friable vers l'entropie est telle, qu'elle parvient presque à créer une stéréotypie du discours (ceci est nullement péjoratif puisque tout texte comporte ses réseaux d'insistance) ou du moins une chaîne paradigmatique de superpositions qui est une technique romanesque pour loger ici une des manifestations du pathos. Les superpositions se réalisent à partir de ces « engloutis dans leur propre silence sans écho » (*Visions d'Anna*, p. 137), au pluriel et au singulier, « un être englouti dans sa propre captivité comme le sont tous les hommes » (*les Nuits de l'Underground*, p. 227), avec Judith Lange, sœur des martyrs de l'existence, ou Florence se retrouvant dans un « havre de compassion pour les captifs ou les désespérés comme elle » (*le Sourd dans la ville*, p. 27, 140). Par rapport à une sémiologie pragmatique de l'interpellation, il est certain que cet automatisme de répétition emprisonne en quelque sorte la lecture (ce n'est pas une question d'intentionnalité, celle-ci est en procès dans le texte), la *captivité* dans les deux sens du verbe.

Qui est *la meute*?<sup>28</sup>

Si le texte s'intéresse à un groupe social — ou anti-social — en particulier, à ces martyrs inertes dont nous venons de parler plus haut, il s'agirait grosso modo d'un groupe de marginaux, ici pris dans un sens très large. Ceci, après l'expérience pénible de représentation volontairement précieuse d'une certaine bourgeoisie française dans *Une liaison parisienne* (1975), de cette répugnante Madame d'Argenti qui donnait du faux-filet à ses chats, nous étions loin d'*Une saison*.

Nous pouvons tenter d'énumérer qui, dans la contiguïté, appartiendrait à cette collectivité sociale et psychique ; psychique parce que souvent souffrante, angoissée, révoltée, désespérée, se rapportant au sujet de l'inconscient divisé, clivé, éparpillé, à celui qui, comme l'écrit M.-C. Blais, au fond du cœur cache un paria.<sup>29</sup> Les amis délinquants d'Anna, les drogués, les Zonards de Paris et d'autres zones de déchéance et de misère,<sup>30</sup> les ivrognes, mendiants, prostitués(es), travestis, réfugiés, exilés, « criminels, voleurs, lesbiennes, suicidés » (juxtaposition par le texte de leurs « souffles fébriles » dans *les Nuits de l'Underground*, p. 84), les clochards-vagabonds, poètes, artistes — bien qu'ici ne serait pas considéré artiste qui veut — un monde de victimes, entre autres des camps de concentration nazis, bref tous ceux, celles que la force de la littérature transposera en un monde de fantômes d'errants, capables de s'abreuver d'humiliations.

Les signifiants errer, errant, travaillent beaucoup dans les textes. Par exemple, martelés à deux temps dans *le Sourd dans la ville* et dans *Visions d'Anna*<sup>31</sup>, parfois avec l'ajout de l'expression « sans but » comme pourrait l'être une pulsion. (Ex. : dès le début du premier chapitre des *Visions d'Anna* ; ou dans les premières pages des *Nuits de l'Underground*, la silhouette de cet homme errant sans but.) Le signifiant peut être associé à l'exil perpétuel<sup>32</sup>, à l'absence, au silence, à la torpeur, à la passivité. Ici, certains pourraient rétorquer que l'errance est le contraire de la passivité. Il n'en est rien dans le système signifiant de M.-C. Blais. Le paradoxe est que l'errance est signifiée comme étant une forme de captivité, et nous avons vu plus haut l'ambiguïté de cette dernière. C'est donc un lieu discursif insolite, une force pathétique ambivalente : « cette liberté funeste »<sup>33</sup>. Dans *les Nuits de l'Underground*, il y a plusieurs mentions des errants (on peut entendre désirants). Simplement, le fait de raconter que Geneviève errait la nuit est fondamental dans la mise en place de l'intrigue du récit, et enfin pour le déroulement de celui-ci, sinon le livre n'aurait pas lieu. Le signifiant est également utilisé comme métaphore sensuelle, « son chandail gris à la forme lâche errant autour de sa poitrine maigre »<sup>34</sup>, ou sert à produire l'image occulte d'une aura avec dédoublement du sujet et réunion des contraires : « (...) cette Lali, encore vivante, frémissante de toutes ses gourmandises, de tous ses désirs, errait comme une flamme autour de ce visage long et fermé qui était maintenant le sinistre masque de Lali n'aimant plus ».<sup>35</sup>

Dans *Visions d'Anna*, les errants(es) sont classés sous le nom de *drifters* ou *runaway children*, et ce qui nous est donné, c'est l'*action* (d'un participe présent) en train de se faire, le *drifting away*. C'est aussi la marque équivalente de l'infinitif double « glisser, glisser »<sup>36</sup>. À remarquer l'importance de la langue anglaise dans les derniers textes de M.-C. Blais, des mères et pères étrangers. Ex. : Lali Dorman, une des protagonistes des *Nuits* est une Autrichienne parlant anglais d'abord, et un français châtié ensuite. Dans *le Sourd dans la ville*, pensons à Tim l'Irlandais, à John et son « nice feeling », au serveur grec « born an immigrant », à Gloria d'origine norvégienne parlant anglais avec Tim et québécois, ayant donné un nom anglais à son fils Mike, qu'elle appellera également « mon Michel », alors que sa fille Lucia portera un nom italien, car le père Luigi était Italien. Dans *Visions d'Anna*, le père de celle-ci est

Américain, Californien, cependant les monologues intérieurs (qui constitueraient à eux-seuls une étude) qui pourraient s'énoncer en anglais dans les textes sont pris en charge par la narration, la langue étrangère est donc récupérée dans la langue maternelle de l'écrivain. L'énonciation de la transgression de la loi par les *drifters* est proférée par Peter, le père, ex-drifter lui-même, ex-opprié, objet de conscience, artiste.

Le *drifting away* se définit par un mouvement, un processus qui pousse le sujet — au gré de ses pulsions. L'action d'aller à la dérive, de se laisser entraîner, déporter, flotter, absente le sujet, ou l'investit de malheur: le «jeune roi à la dérive» qu'est Tommy des *Visions d'Anna* (p. 149) et «tous les trous-de-cul à la dérive» d'*Un joualonnais sa joualonie* (pp. 276, 299).

Ce mouvement est avant tout celui de la dérivation du texte, du poétique au spirituel (spiritiste), à une pensée de l'éthéré quand le signifiant se déplace jusqu'à «fantômes à la dérive»<sup>37</sup> des *Visions d'Anna*, ou jusqu'à cette dernière phrase du *Sourd dans la ville*, décrivant maintenant Florence comme n'étant plus «qu'une silhouette dans le brouillard, qu'un fantôme peut-être»<sup>38</sup>. Dans *les Nuits de l'Underground*, Geneviève poursuit en rêve le «fantôme de Françoise (...) s'enfuyant dans le brouillard du matin»<sup>39</sup>. Le texte irrealise d'inconscient, d'inquiétante étrangeté, ces figures, ces corps à la dérive, ces «bras durs à la dérive»<sup>39</sup>. Il y a une rencontre de cette écriture avec le discours ésotérique, occulte, du corps éthéré; nous avons déjà mentionné une trace de l'aura (chez Lali avec le verbe «errait»), ce champ de force magnétique entourant l'objet. Il faudrait donc signaler ici, en relation toujours avec le pathos du sujet, ce qu'on appelle dans les sciences occultes l'*empathie*, qui est une fontaine d'énergie émotionnelle permettant de se projeter dans l'autre ou les autres (ce que le texte indique comme meute à la dérive) pour mieux comprendre, ceci étant basé sur des considérations universelles. Le «em» de empathie signifie que le sentiment, la qualité de ce qui est vécu ou observé, «est donné». Cela détermine le potentiel énergétique (qui dans le cas qui nous occupe serait très fort), la puissance de l'aura, du corps d'énergie et de la dépense (au sens de Bataille) dans l'interaction de divers champs de forces qui vont agir les uns sur les autres. Ainsi se correspondent différents systèmes de signes. Des éclats textuels ont fomenté ici une pensée du fluide qui s'avère pertinente, mais qui n'a pas une valeur de vérité.

Il faut cependant convenir de la force débordante de l'image de la dérive, de *ça* qui se laisse aller, du pulsionnel en déroute dans les textes. Les trames romanesques (contre-trames) sont elles-mêmes des études de dérive intime. Pensons également au rêve hallucinatoire de Guislaine<sup>40</sup>, plus précisément à l'image onirique du *canot à la dérive*, magistralement seul sur un lac suisse, duquel ses filles, semble-t-il, se sont évaporées, comme des fantômes dirais-je. (Rêve conçu à partir d'une réelle promenade en canot que mère et filles avaient faite ensemble.) Le micro-récit de ce rêve prend une allure quelque peu cauchemardesque. Image de désolément, d'insaisissable, de perte. Plus loin, une suite au rêve est fantasmée par Guislaine et investie d'un affect d'impuissance devant le cri désespéré de sa fille Michelle qui apparaîtrait soudainement seule à la dérive dans ce même canot (conjonction sujet-objet),

à partir de quoi se noue le drame mère-fille. Cette image canalise par surcroît une pluralité de désirs, fuite, espoir, évasion, liberté. Partir. Voilà bien le rêve d'Anna, de Lali, de Gloria, de Tim, de Michelle qui rêve de s'envoler à bicyclette sur l'air, le feu.<sup>41</sup> Le «drifting away» est donc en définitive, le lieu ambigu et contradictoire de l'impuissance (des états erratiques : peur, ennui, culpabilité) et de la délivrance.

Il y a bien entendu, et de cela il faut tenir compte, tous les *résistants(es)* à la dérive<sup>42</sup>, les partisans de la vitalité éperdue appartenant au registre signifiant de la contre-résignation. C'est Judith Lange du *Sourd dans la ville* qui veut imposer à Florence le devoir de vivre ; le même type d'intervention discursive était opéré par Geneviève auprès de Françoise dans *les Nuits de l'Underground*. Dans *Visions d'Anna*, les rôles correspondant à ce registre de parole seront tenus par Raymonde et Liliane. Celle-ci, comme Jill des *Nuits de l'Underground*, incarne beauté, insouciance, celle qui lève la censure de l'homosexualité, du désir incestueux. C'est la volonté de l'Eros dans toute sa force incluant son énergie de refus, au nom de la survie, à quoi vient se greffer un discours écologique, anti-pollution. C'est le signe de l'innocence, du vivre mieux, qui renvoie dans le texte aux fantasmes utopiques de Philippe.<sup>43</sup> Ceci est fondamental, car une des conditions de l'écriture, après que nous ayons soulevé celle de la sensibilité à la douleur et à l'échec, c'est la dénonciation de la *perte de l'ingénuité*, de la candeur enthousiaste, d'un espace sacré. Ainsi Tim, une des voix importantes du texte *le Sourd dans la ville*, fantasme-t-il l'Irlande comme le paradis perdu de son enfance avec des agneaux qui bondissaient dans la lumière.<sup>44</sup>

Cette condition de l'écriture entraîne le discours à parler l'Histoire (incluant l'actualité quotidienne) comme crise de sang, du sens, sous le signe de la terreur, du génocide et de l'imposture. Le texte s'attaque au pouvoir,<sup>45</sup> à la répression sexuelle, il devient paranoïaque, déploie les défenses de l'artiste sous la menace de destruction, (de la réduction en poudre, le friable), de la «sourde fougue discriminatoire».<sup>46</sup> Ce discours est solidaire de la rage «punk» du «no future», et de tous les discours pacifistes contre les armes nucléaires, discours donc à teneur politique, mais sans l'arrogance qui lui est propre. Le texte blaisien bute sans cesse, aveugle et sourd (une analyse de la signifiante pourrait être faite à partir de ces deux adjectifs cruciaux qui renverraient au handicap généralisé du monde), contre son présupposé de base, le monde maléfique, dont le roman *David Sterne* (1967) rendait compte de manière exemplaire.

Dans *Visions d'Anna*, le livre «en abyme», le livre à venir qu'Alexandre doit écrire sur la survie de l'espèce, indiquée comme étant *le seul sujet* d'un romancier d'aujourd'hui<sup>47</sup>, exige qu'il aille voir ce qui se passe dans les zones de la honte. Cette mise en abyme a une fonction révélatrice. C'est en fait le livre que nous donne Marie-Claire Blais sur le pressentiment du suicide collectif, l'apocalypse sociale et individuelle comme dans *le Sourd dans la ville*. Or, dans ce dernier livre, l'écriture n'était-elle pas envisagée comme arme, dénonciation, prophétie?<sup>48</sup>

Ainsi, l'écriture fonctionne comme mise à jour des mécanismes de prédation par rapport auxquels les rôles s'échangent et abolissent la barre dévoreur/dévoré. L'interaction de Tim et son chien dans *le Sourd dans la ville* témoigne de ce jeu réciproque, de même que les désirs meurtriers sont souvent le retournement d'un défaitisme intense. Tim tuera son chien, par amour-haine, il en portera la culpabilité subséquente. Comme en éthologie, où l'animal est toujours une proie potentielle et/ou un prédateur imminent il y a dans les romans que nous traitons une indifférenciation violente (persécuteur et/ou persécuté). Cette loi s'applique par exemple à Anna, la proie des autres par excellence, mais consciente de son propre potentiel de violence.<sup>49</sup> Ainsi en est-il de Florence, dans *le Sourd dans la ville*, qui cependant le retournera sur elle-même. Elle découvre l'ennemi dans toutes les représentations oppressives, particulièrement son aliénation pour ne pas dire son esclavage par rapport à l'emprise masculine. Même accès de lucidité chez Geneviève face à Jean dans *les Nuits de l'Underground*, qui détermine une reconquête de l'identité perdue (sorte d'ingénuité également) dans laquelle Florence échoue.

Dans l'échange bourreau/victime,<sup>50</sup> chacun est l'ennemi mortel de son semblable. Il y a dans le texte une fixation orale dévoreur-dévoré représentée par des fantasmes de carnage, non seulement chez les représentants du pouvoir, appelés nazis contemporains, mais également chez les *drifters* dont nous avons parlé plus haut. Anna, Tommy ou Manon possèdent la « faim des carnassiers », et les jeunes clochards constituent une « meute de carnassiers ». <sup>51</sup> Par ailleurs, comme dans le délire paranoïaque, ils doivent vivre à l'affût car les vautours guettent et ne meurent pas. <sup>52</sup> Nous sommes tous des « chacals » et/ou de « tendres cibles ». L'éthique libérée consiste à ne pas être la proie des âmes mortes, c'était le conseil de Philippe à Anna, cet engagement impérieux *il ne faut pas*<sup>53</sup> conditionnant l'écriture.

C'est pas vrai qu'on va toujours vivre comme des chacals, c'est pas vrai, ça Christ!

(*Un joualonnais, sa joualonie*, p. 290)

L'agressé(e) s'identifie à l'agresseur — maître et esclave ont la même peur — par *introjection* du sentiment de culpabilité. Le discours « névrotique » d'Anna, de Florence ou de Françoise, est produit par le fait d'*introjecter* dans le moi le monde extérieur perçu, nous l'avons montré, comme mauvais, comme l'ennemi du sujet. Ainsi, les défenses projectives vont s'annihiler d'elles-mêmes. Dans le cas de Florence (*le Sourd dans la ville*), le moi sera complètement écrasé par l'objet, et l'autopunition est une façon de tirer vengeance de l'objet originaire — perdu — ayant contribué à appauvrir le moi. Les situations romanesques d'abandon (formant un syndrome)<sup>54</sup> sont des prototypes générateurs d'angoisse dans les textes de Marie-Claire Blais, et se rapportent à des états très archaïques de détresse initiale. Par exemple, le nourrisson, dépendant entièrement d'autrui pour la satisfaction de ses besoins, se montre impuissant à accomplir l'action spécifique visant à mettre fin à la tension interne. (Cf. le roman d'Hélène Cixous, que nous avons cité en exergue, qui fait passer dans la fiction délirante cette « scène Horrignaire », articulée en psychanalyse surtout par Mélanie Klein).

Le texte blaisien met en scène l'ambivalence de l'amour (bon et mauvais sein) de façon à montrer qu'il est tout aussi meurtrier que n'importe quel type de violence dénoncée. À ce titre, les souvenirs amoureux introjectés de Florence sont des images mortelles, ils s'inscrivent dans la terreur (mère disparue), et le sujet est ainsi *puni* par l'amour.<sup>55</sup> Il y a toujours une victime sacrificielle — de l'acte prédateur —, René Girard dirait un bouc émissaire. Ceci renvoie, je le répète, à un état archaïque d'*avidité*, et le texte de Marie-Claire Blais est précisément, à mon avis, un excellent rituel (au sens de pratique textuelle réglée, à caractère sacré, à valeur absolue) de l'avidité, telle que définie par Mélanie Klein:

L'avidité est la marque d'un désir impérieux et insatiable, qui va à la fois au-delà de ce dont le sujet a besoin et au-delà de ce que l'objet peut ou veut lui accorder. Au niveau de l'inconscient, l'avidité cherche essentiellement à vider, à épuiser, ou à dévorer le sein maternel; c'est dire que son but est une introjection destructive.<sup>56</sup>

Il faudrait souligner, en relation avec ce désir, l'exploitation généreuse de la relation mère-enfant dans les textes que nous envisageons. Par exemple, Lali et l'enfant de Martine, qu'elle appelle «my son», ce petit dieu dans *les Nuits de l'Underground*. Gloria et Mike, ou Madame Langenais et ses filles dans *le Sourd dans la ville*, et particulièrement dans *Visions d'Anna*. Guislaine et ses filles, Raymonde et sa fille. L'avidité circule comme système de prédation réciproque. L'envie excessive de l'objet originaire fait dire à Michelle, s'adressant à sa mère: «je te mangerais», ou encore elle répète cette phrase par intervalles: «Maman, tu es si belle, si sexy».<sup>57</sup> Le désir avide s'indique également par Michelle dans l'énonciation «je t'aime (...) *même si* tu es parfois un peu détestable»<sup>58</sup> destinée à sa mère. Le *même si*, petit morphème de discours, se superpose dans un autre texte, au *malgré tout* que Judith répétera aussi à sa mère Joséphine Langenais, dans la formule «je t'aime malgré tout».<sup>59</sup> Ce manque, cerné dans et par le discours, c'est la marque insatiable de l'avidité dont parle Mélanie Klein. Le *pas assez* de l'amour, ne pas assez aimer à cause de l'introjection, et ne pas être assez aimé(e).<sup>60</sup> Le personnage de Lali Forman dans *les Nuits de l'Underground* est également calqué sur ce modèle. Si la fille dévore dans ce processus, la mère ressent (niveau du pathos) cette dévoration. À noter, sur le sujet, l'usage agressif et métaphorique du verbe cribler dans l'expression «ne criblaient-elles pas l'existence de leurs mères».<sup>61</sup> Ce qui se joue, sur le plan de l'inconscient, c'est le meurtre de la mère. (On se souvient que dans Freud, *Totem et tabou*, tuer et manger le père est la base du complexe d'Œdipe et le point de départ de la religion, de la morale, de la société et de l'art.) Mais dans la loi de la réciprocité que nous mettons en valeur, l'inverse est également vérifiable, à considérer les crises faites par la mère à sa fille<sup>62</sup>, que le texte articule comme délire de jalousie, là où se manifeste l'avidité, et le souvenir de la mère folle et cruelle de Lali.<sup>63</sup>

Je n'insisterai pas sur le rapport père-fille, que le texte évalue, tout compte fait, de façon assez négative. Par exemple, dans *le Sourd dans la ville*, le père est absent, mafioso assassiné, remplacé par cinq chiens policiers d'après Mike,<sup>64</sup> ce qui en dit long sur la représentation du patriarcat. L'anti-oedipe sera

énoncé par Florence dans ce morceau de phrase magnifique : « (...) car on n'était le père ou la mère, avant tout, que de soi-même (...) ». <sup>65</sup> Nous avons dans *Visions d'Anna* le pendant de la mère débauchée Gloria, du *Sourd* : Peter, père débauché, porteur de syphilis, <sup>66</sup> séparé de Raymonde, voleuse du temps où elle était avec lui. La relation père-fille, d'un deuxième mariage, incarnée par l'image récurrente du père tenant la petite Sylvie au bout de ses bras, produit dans le texte un réseau redondant et dérisoire, <sup>67</sup> ambivalent, s'insérant aussi dans le rituel avide, le père incarnant en définitive la figure du tyran et celle du traître. De cette façon, le texte opère un télescopage de Sylvie et Anna, sa demi-sœur, duquel se détache le souvenir d'une peur infantile, réminiscence californienne d'Anna dans le panier du vélomoteur de son père, vécue comme apocalyptique, trauma allégorique de son propre rapport au monde. Donc, ce qui est narré, dans cette dimension particulière du texte, c'est l'anéantissement du rapport père-fille. Je ne m'étendrai pas davantage sur le familialisme mis en action par l'écriture, mais il demeure certain que les drames familiaux constituent un des enjeux importants du déploiement de la matière romanesque, et dans le rapport du sujet à un monde terrifiant. Ceci semble recouvrir le discours freudien, cependant Marie-Claire Blais n'a jamais si bien écrit elle-même que :

(...) le martèlement d'une colère sourde, familiale, éclatait aussi, plus dangereuse encore car elle était plus proche et recouverte d'une sombre sauvagerie qui faisait parfois paraître le monde et son drame comme des décors en flammes autour d'une scène de massacre qui, elle, se passait dans l'intimité.

(*Les Nuits de l'Underground*, p. 32)

Je voudrais en dernière instance, mettre en lumière dans la zone des trois textes récents de M.-C. Blais, *l'espace culturel ouvert* dans lequel ils s'inscrivent, et qu'ils contribuent eux-mêmes à inscrire. Ceci afin d'ajouter d'autres réseaux signifiants ou configurations désirantes à l'analyse du discours blaisien, sans quoi il pourrait apparaître centré ou fermé sur lui-même. L'éclatement du système référentiel, comme une constitution moléculaire, est inhérent à l'écriture qui prend plaisir à exhiber certains relais, permettant ainsi de mieux en cacher d'autres (l'impact du texte woolffien par exemple). La transtextualité dite ou mi-dite est essentielle au fonctionnement et à l'élaboration même du discours.

Ce mouvement dans l'espace tel une danse écrite, conférant précisément une densité parmi d'autres au texte, est en fait une vaste *circulation* des arts et des lieux (circulation des livres comme des monnaies disait Barthes) <sup>68</sup>. Or, je recueille un espace référentiel multiple qui a pour fonction principale de *décloisonner* les textes. S'il existe une hiérarchie quelconque, c'est simplement du fait qu'il y ait des tableaux-tuteurs comme le *Portrait d'une jeune femme* de Van Eyck dans *les Nuits de l'Underground*, le *Cri* de Munch dans *le Sourd dans la ville*, la reproduction du tableau de Boudin dans la chambre d'Anna dans *Visions d'Anna*. Pour chacun des textes, il y a des nombreuses occurrences de la mention et description de ces œuvres d'art. Dans les trois cas, ce sont des enclencheurs discursifs, et des catalyseurs d'affects. (Par exemple, le tableau

de Boudin représentant la bourgeoisie sereine sur une plage de Honfleur, exprime la nostalgie d'une autre vie, d'une autre époque, signe des «visions convalescentes».

Voici une liste, quelque peu exhaustive, pour chacun des textes (les numéros entre parenthèses indiquent les références des prélèvements dans les textes), des agents de circulation, fonctionnant dans cet espace décloisonné comme des *miroirs* du texte. Et cela, indépendamment des significations et des effets qu'ils ont dans le texte lui-même, car à titre citationnel, il est certain que ces agents travaillent (dans) les textes.

Dans *les Nuits de l'Underground* (1978), à la suite de la peinture flamande (9), de Van Eyck (12, 36, 77, 197), il y a mention de Goya (66, 197 avec focus sur un chien), du *Confesseur* d'El Greco (69), de Courbet (265 avec focus sur une truite solitaire mourant sur un rivage), d'une «Pietà homosexuelle», c'est-à-dire une sculpture de Rodin représentant une mère enlaçant sa fille mourante (45, 47), d'un tableau de Delvaux avec des jeunes femmes (88, 92), des Vierges bretonnes dans les fresques des églises (27). La musique de Mozart est indiquée (155). Dans le système littéraire, nous retrouvons la mention de Whitman (110-111), Proust (208), les sœurs Brontë (240), Kafka (195, avec focus sur *le Château*), la littérature russe (146, avec focus sur les «paresseux imaginatifs» dans cette littérature). Ce système référentiel dessine dans le texte une configuration désirante, une «meute» artistique qui peut être mise en relation avec la meute dont nous avons déjà parlé, la collectivité sociale et psychique privilégiée par le texte. La capacité empathique (cf. plus haut sur cette projection multiple) provoque également une circulation toponymique, en plus des lieux qu'évoquent les artistes eux-mêmes, ou les œuvres d'art. Par exemple, la géographie référentielle du texte comprend ici Paris (50, 219), le Croisic (22), la Dordogne (223, 225), l'Autriche (11, 27), Jérusalem (132), l'Espagne (247); Montréal, où est situé l'Underground, n'est pas nommé.

Dans le roman suivant, *le Sourd dans la ville* (1979), *le Cri* de Munch agit comme acte producteur du texte, et renvoie à tout ce qui crie, dans le silence même. Signe de l'agression introjectée (l'avidité sur laquelle nous avons élaboré plus haut), de l'angoisse persécutive, de la douleur du corps. C'est la captation d'une sensation (presque) psychotique de l'énergie broyante — du friable — comme force de désintégration (l'étude comparée du tableau et du texte de M.-C. Blais est d'ailleurs très pertinente). Disons simplement que la peinture, comme dans *les Nuits de l'Underground* qui pose dès la première phrase une équivalence entre l'amour et la passion pour une œuvre d'art, se fait texte, est texte, c'est-à-dire qu'elle conduit l'énergie graphique du texte. Ceci déplace la *responsabilité* de l'œuvre qui n'est plus consacrée par une propriété étroite, celle de la créatrice immédiate, l'auteure.

Mentionnons trois autres tableaux de Munch que le texte *le Sourd dans la ville* affectionne: 1- *Portrait de sa sœur malade* (74, 75, 208); 2- *Madona* (86), image de l'ambiguïté érotique et mystique, associée à Gloria; 3- *les Trois jeunes filles sur le pont* (150). Le texte donne également une large part à

la peinture expressionniste. Par exemple, le portrait d'Otto Dix (150) d'une mère et d'un enfant, qu'on peut rapprocher de la sculpture de Rodin décrite dans *les Nuits de l'Underground* (plus haut, nous avons montré l'investissement textuel de la relation mère-enfant). Aussi Toulouse-Lautrec (68, 106), Grosz (68), Degas (106). Une allusion à la peinture chinoise (46), à l'art égyptien (59-60, 70), à l'architecture de Chartres (70), à une collection de tableaux que possède Florence (80-81). Du côté de la musique avant toute chose, Mozart est évoqué encore, dont *la Flûte enchantée* (66, 72), Strauss (72), une cantate de Bach (122), une berceuse (71, 159).

Les relais littéraires sont, toujours dans *le Sourd dans la ville*, Rilke (exergue), Dostoïevski (77), Tolstoï (122, 125) que lit Madame Langenais, on peut supposer qu'il s'agit de *Anna Karénine*, avec lequel on peut établir une relation intertextuelle avec *le Sourd dans la ville*, particulièrement sur la question du suicide. On retrouvera le prénom d'Anna dans le roman suivant de M.-C. Blais. Donc, une part est faite à la littérature russe comme dans *les Nuits de l'Underground*. Il y a mention également de Kierkegaard (138), Kafka (149), des «élégies de Holderlin» (157), les livres étant pour Florence «la morne explosion sonore de son silence intérieur» (112). Notons aussi une transposition du célèbre vers de Baudelaire: «quel or enfin trouvé au fond de la boue» (113), ceci est une façon détournée de citer Baudelaire sans le nommer au lecteur hypocrite.

Ce roman de M.-C. Blais pousse la toponymie dans tous les sens: Norvège, pays de Munch qui provoquera un circuit imaginaire, faire de la mère Gloria une Norvégienne dont l'enfant malade, Mike, se superpose par conséquent à l'enfant malade de Munch par sa mère norvégienne immigrée qui rêve (en bonne Québécoise) d'aller aux États-Unis, à San Francisco. Encore l'Autriche, comme dans *les Nuits de l'Underground* par la réminiscence nazie, ici le camp de Mauthausen (34), Vienne, le rêve de Madame Langenais, l'Irlande de Tim, les souvenirs de Florence en Italie (22) et en Afrique (100, 116, un safari), l'Inde (76, un enfant mourant dans les rues de Madras vu dans un magazine), le Népal, l'Himalaya (182), la Suisse (185), le Japon à cause d'Hiroshima (195), l'Allemagne (157), l'Angleterre (188). Encore une fois, Montréal n'est pas nommé, mais la «rue Crescent» l'est (94). Nous nous contentons d'énumérer ici, car les contextes font apparaître des sens qui à eux seuls provoquent des départs d'analyse.

Dans *Visions d'Anna* (1982), le nom de Dostoïevski revient encore, plus particulièrement avec Aliocha Karamazov (12, 15, 67) et la question «comment justifier Dieu ou les hommes devant les larmes des innocents» (42), que le texte extrapole comme étant l'interrogation constante par excellence. Nous constatons donc que le texte relit sans cesse d'autres textes, que la pratique signifiante s'élabore à partir d'autres pratiques signifiantes, non seulement littéraires, mais musicales, picturales, architecturales, etc. Dans *Visions d'Anna*, nous prélevons les noms de Sartre, Camus (22), les œuvres d'Alexandre Dumas (109), un poème de Pouchkine (165). Nous avons surtout la répétition d'une référence, celle d'un livre au sujet de Cosima Wagner, à cause d'une passion de Michelle pour Wagner (26, 32, 45, 58-59, 158). Deux héroïnes

féminines sont nommées: Rosa Luxembourg, Kathe Kollwitz (163). De la musique, nous avons la syntonisation écrite d'une sonate et une messe de Bach (17, 19, 34), un concerto de Beethoven (101, 111), Wagner (107-108), Vivaldi (125, 135). De la peinture, seulement le tableau-tuteur de Boudin (30, 41, 66, 115, 160, 168) vu par Anna et par Raymonde.

En revanche, les repères toponymiques sont nombreux emportant la lecture, comme dans *le Sourd dans la ville*, pour la faire respirer loin de ses lieux clos. La révolte contre la mort est universelle. Danemark, Japon (14), Paris (16, 93), New York, Prague, Londres (16), une église d'Espagne (36), USA: Floride (40, 131), Miami Beach, Portland (24), Old Orchard (36, 139) qui représente un lieu d'évasion, un rêve apaisant pour la femme d'Asbestos, comme San Francisco l'était pour Gloria du *Sourd dans la ville*. Los Angeles (91), Dallas (65), Arizona (77), Hawaïi (35), San Juan, St-Thomas (51), Caraïbes (50, villes, villages de *drifters*, «iles de naufrage» qui renvoient à la chambre d'Anna), Mexique (50), Pérou (28), Vancouver (55), enfants du Sahel (65), Inde (43, 163), Brésil (107), Suisse (33, 113), midi de la France (116), Écosse (120), Biafra (125, 127), Mont Hannah (157), allusion aux Indigènes d'Australie (167). On peut interpréter le cosmopolitisme des signes comme une pulvérisation de la québécoïté de la terre maternelle dévorante, ce qui témoignerait d'une autre forme d'avidité transférée par l'énonciation.

Le procès de nomination des lieux, des artistes et des œuvres d'art opère une connexion dans l'infinité transtextuelle, qui a fonction d'ouverture par rapport à la fermeture entropique déjà exposée. Ces projections empathiques de l'artiste M.-C. Blais, lèvent les frontières et barrières de l'existence individuelle. C'est une propagation d'ondes qui aspire la lecture dans son réseau. L'intertexte comme trace indélébile, selon Riffaterre, joue le rôle d'un impératif de lecture et gouverne le déchiffrement. Le texte littéraire est un lieu où fusionnent des systèmes de signes, issus à la fois du social et du pulsionnel, ceci constituant un théâtre de masques (comme dans certains tableaux expressionnistes justement), sorte de conduction anonyme, un jeu de signifiants hétéroclites en mouvement. Le texte cependant impose les choix de cette conduction, en translatant des formes subjectives. On pourrait ajouter à cela d'autres codes citationnels, tel que dans *Un joualonnais sa joualonie*, le *scrapbook* sur les défunts de l'année 1925 et le gribouillage à partir des photos (cf. note de référence 69), ou les parties de chanson citées.

La circulation désirante et dévorante des arts et des lieux détruit les appropriations instanciées. De même que la description des marques des corps souffrants, torturés, sur quoi il y aurait tout un dossier à constituer, particulièrement des visages, renvoyant au code du portrait en peinture ou dans la photographie. On retrouve certaines marques récurrentes, yeux cernés, cernes mauves, têtes aux yeux vides comme dans *le Cri* de Munch, des visages tragiques dans leur opaque froideur. Ces marques se vérifient tant dans la description des œuvres d'art que chez les personnages. Ce sont des archétypes de surface corporelle.<sup>70</sup> Le corps torturé comme chiffre immédiat du désir, portant les traces différentes de ses affects:

N'écrire que dans l'effroi. À cause de la nostalgie. Tu es obligée de t'avouer que tu tiens à la chambre de douleur comme on tiendrait à la plus grande joie. N'écrire que dans l'espoir et dans l'appréhension.

(Hélène Cixous)<sup>71</sup>

Ainsi s'affirme le sujet de l'imaginaire — de sa capacité d'imaginer à partir de — ainsi que le désir de faire éclater des images, dans un processus d'apparition/disparition, de présence/absence. Dans *Visions d'Anna*, ainsi que dans *le Sourd dans la ville*, il y a d'une part des images fugitives, fulgurantes, éphémères, qui se dissolvent, immédiatement friables, souvent en relation avec des lieux que nous avons déjà énumérés. Ex.: «un paysan paisible, menant son âne, au bout d'une corde, au Pérou ou ailleurs.» (*Visions d'Anna*, p. 28) et toujours dans le même roman, femme de Genève baillant en jouant du violoncelle (p. 33), femme de 60 ans sans domicile à manteau gris (p. 29), femme s'efforçant de lire son journal à l'aéroport avec cigarette entre les lèvres (p. 70), une détenue de 15 ans (p. 23), la petite prostituée de Johnson (p. 18), le camionneur portugais qui héberge Rita et ses fils (p. 138), le mathématicien Egbert suicidé à 17 ans (lu dans le journal, pp. 58-59) ou l'accumulation de trois scènes-images (p. 81). Le sujet de l'imaginaire produit une série de fantasmes prêts à s'évaporer, bien qu'ils puissent s'inscrire dans des chaînes associatives, de la meute, de l'innocence etc. Il y a donc une multitude de petits personnages comme dans une gravure de Callot, ou une immense fresque, une pluralité de voix, peu importe si «ça parle» ou non; ces voix circulent avec les autres dont nous avons parlé plus haut. Je me suis référée ici seulement à *Visions d'Anna*, mais le même phénomène est repérable dans les deux autres textes. D'autre part, des images insistent, ce sont souvent des traces mnésiques répétées. Ex.: «vêtement maculé de sueur» de Philippe (*Visions d'Anna*, pp. 11, 93, 96, 168), ou l'action reprise — itération du signe — à glisser le long des murs. Ces images pénètrent dans la mémoire de la lecture.

Mais nous pouvons dire que le sujet de l'imaginaire n'est pas aliéné à la répétition, au retour incessant, métaphore de la prison dans la matérialité du texte (métaphore mise en valeur antérieurement à un autre niveau). Non-aliéné à la pulsion de mort (malgré sa puissance d'écrasement), à la forclusion du nouveau et aux effets de vie. Au contraire, car le travail du friable, qui défait ce qui ne serait que du discours obsessionnel stérile, est vivant par son dérèglement<sup>72</sup> et l'agitation des intensités qu'il provoque. Autrement dit, pour rendre compte du désinvestir de Florence ou d'Anna, le texte s'impose formellement la règle d'une foule d'investissements et de relais circulatoires (cf. plus haut), tant métaphoriques, affectifs que référentiels. Il y a donc également le retour du nouveau, du fugace, des images fugitives dont nous avons donné des exemples, comme appartenant à un système provisoire de différences.

Au niveau syntaxique, les emboîtements du monologue intérieur témoignent également d'une énergie de déplacement métonymique constante dans les deux romans récents, *le Sourd dans la ville* et *Visions d'Anna*. Ainsi, le texte se ré-embraye sans cesse (*shiftérisation* renouvelée, au sens des *shifters*, embrayeurs définis par Jakobson dans les *Essais de linguistique*

générale) et les temps verbaux agissent en alternance. Les changements brusques d'énonciation forment un tissu de voix entrelacées. L'énergie cinétique du texte se manifeste à chaque fois que le texte bifurque, et qu'il y a des anacoluthes, provoquant un changement de direction. C'est la technique de la *sinuosité* de l'écriture. Pour dire cela, je m'inspire de la perspective étourdissante créée par les bandes rouges sinueuses du ciel dans le tableau *le Cri* de Munch cité dans *le Sourd dans la ville*, et je transpose cette technique à l'écriture de M.-C. Blais. Dans ce dernier livre, comme on le sait, le texte s'enfile en un seul paragraphe, ponctué cependant. Précisons que les trois romans sur lesquels nous nous sommes penchés, sont narrés à la 3e personne au passé. Les deux derniers se particularisent grâce à des représentations du psychisme par le monologue intérieur sans qu'ils soient pour autant l'apanage du Je. Dans *les Nuits de l'Underground*, il y avait des velléités d'altération de la voix par l'interférence Lali — souvenir — Françoise au 3e chapitre, mais cela demeure bien maîtrisé par le mode narratif à la 3e personne.

La pratique de la sinuosité se fera jour à partir du *Sourd dans la ville* (1979). Le roman se donne narré à l'imparfait et à la 3e personne, mais déplacé au présent, entrecroisé, par le monologue intérieur, de participes présents, d'infinitifs. On peut sentir un impact expressionniste sur cette technique, celle des arbres convulsés à la Van Gogh ou des ciels de Munch, du plaisir à malmenier la toile ou à déformer. Le texte s'enroule et se déroule comme une bande tordue rappelant le ruban de Moebius. L'intériorité est donc tout extérieure. Certains parleraient de baroque à cause de la phrase longue (vérifiable dans les deux derniers textes) avec incidences; cependant les parenthèses, qu'on peut comparer à des courbes, tourbillons ou volutes arborescentes. Dans *Visions d'Anna* (1982), il y a davantage de cassures, de plans nets, peut-être déjà à cause du découpage matériel du texte en trois chapitres avec respectivement 5, 14 et 12 paragraphes qui contribuent à couper le souffle du texte. De même, le rythme est brisé par les digressions comme dans *le Sourd dans la ville*. Par exemple, dans *Visions d'Anna*, une digression sur les vacanciers (p. 141), sur un certain Narcisse anonyme (pp. 143-144).

Cette technique sinueuse, qui existe grâce à une systématique de renvoi métonymique, permettant d'enchaîner comme de faire revenir, est chez Marie-Claire Blais une astuce de *drifting away* dont nous avons déjà parlé. L'écriture est réflexive, sa forme est son contenu en miroir. L'organisation du syntagme exhibe l'inquiétude qui fait l'objet de la parole. Effet de redoublement, le *drifting*, le glissement de l'écriture est une forme de discours lyrique, pas dans une conception idéaliste de l'auteur inspiré, mais dans une optique matérialiste du *faire* glisser les mots, comme dans l'expressionnisme pour accentuer le caractère dramatique du sujet traité, le degré de tension émotionnelle, du pathos. Ceci échappe à la logique rationnelle du sujet absolu. C'est une dynamique singulière du bouleversement.

N.B.: À l'heure où j'écris, se déroulent simultanément deux événements contradictoires. Le génocide des Palestiniens au Liban par l'armée israélienne, et la rencontre pacifiste de 700 000 personnes à Central Park, New York, en faveur du désarmement. Par conséquent, l'actuel

discours de Marie-Claire Blais retentit, plus que jamais, comme un cri sourd, une écriture-témoin, accompagnatrice de l'Histoire.

12 juin 1982

1. M.-C. Blais, *Un joualonnais sa joualonie*, Montréal, Éd. du Jour, 1973, 300 p. (reproduit sous le titre *À cœur joual*, Paris, Laffont, 1974, 200 p.); (Montréal, Stanké, 10/10, 1979, 307 p.)
2. *Ibid.*, p. 114.
3. M.-C. Blais, *Une liaison parisienne*, Montréal, Stanké/Quinze, 1975, 175 p.
4. « (...) on essaie un langage comme on essaie un vêtement; plus ça colle, c'est-à-dire plus loin ça va, et plus on est heureux. » R. Barthes, interview pour *les Lettres françaises*, 20 mai 1970 in *le Grain de la voix*, Paris, Seuil, 1981, p. 77.
5. M.-C. Blais, *Un joualonnais sa joualonie*, p. 9. (Définition subjective du monologue intérieur. Que l'appropriation du discours soit ici associée à la maladie, quand on connaît l'importance de cette dernière dans l'œuvre de M.-C. Blais depuis le cancer à la joue de Louise, la mère de *la Belle Bête*, la tuberculose de Jean-Le Maigre n'est certes pas sans importance quant à l'actualisation de ce même discours, et à son pouvoir de contamination dans des lieux insistants du texte, là où ça s'infecte.)
6. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, Montréal, Stanké, 1978.
7. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, Montréal-Paris, 1982, p. 85, voix intérieure de Tom. J'opère un couplage immédiat et direct de cette énonciation avec la mort sauvage et brutale du poète-cinéaste Pier Paolo Pasolini. Plusieurs identifications sont également possibles.
8. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, Montréal, 1979, p. 45.
9. Cf. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, 1978, pp. 202-203 sur la « friabilité des êtres ».
10. *Ibid.*, p. 20.
11. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, 1979, p. 193.
12. *Ibid.*, p. 141.
13. Le principe de dégradation de l'énergie comme dans le sens étymologique de « entropia », fait retour en arrière, s'inscrit dans le texte avant même qu'il ne devrait, en principe, advenir. On peut faire la connexion significative avec les vers de Rilke cités en exergue du *Sourd dans la ville*, décrivant cette « mort étrange et difficile (...), celle qui nous prend avant que notre propre mort soit mûre en nous. » Voir également toutes les marques de pétrification chez les personnages: « Florence était déjà morte » (*le Sourd dans la ville*, p. 27), Lali « cette mortuaire silhouette que la vie avait quittée » (*les Nuits de l'Underground*, p. 130) ou Françoise qui « avait depuis longtemps cessé de vivre » *ibid.*, p. 197, l'« inertie monstrueuse » d'Anna, *Visions d'Anna*, p. 96, etc.
14. Cf. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, p. 81 (Je souligne).
15. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, p. 60. Rejet du pathos dans le néant: « je ne peux plus rien ressentir, c'est bien cela, s'en aller, désertier », *ibid.*, p. 139 (Je souligne).
16. Cf. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, p. 13.
17. *Ibid.*, p. 90.
18. Car, contre l'entropie, il y a bien sûr, la puissance de « cet éternel recommencement des êtres et des choses dans nos vies ». M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, p. 215.
19. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, p. 102.
20. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, p. 79.

21. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, p. 83. Nous retrouvons plusieurs traces dans l'œuvre de cette fatalité, la condamnation depuis la naissance, un destin de malédiction comme dans la tragédie grecque. Ex.: «hérédité maudite», *ibid.*, p. 78, «lignage pervers», *ibid.*, p. 93, être né(e) dans une «constellation de crimes», *ibid.*, p. 129; le personnage Charlie défini comme «une bête coupable traînant ses blessures, était-ce le fouet ou la misère qui l'avait voué depuis sa naissance», *ibid.*, p. 132. J'associe ceci à la croyance innéiste de la pulsion de mort, et de façon plus vague et plus poétique, à la «puissance d'écrasement» dont je parlais au début de l'introduction.
22. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, pp. 106-107, 111-112.
23. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, p. 167.
24. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, pp. 264-265.
25. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, p. 117.
26. *Ibid.*, pp. 97-99, 105.
27. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, p. 129. La certitude de toute conscience est ainsi décrite: «(...) tu seras toujours seul, impassible dans ta chair et dans ton âme», *ibid.*, p. 232.
28. Je prélève ce mot de l'expression «meute à la dérive» (*le Sourd dans la ville*, p. 146), ou «cette meute humaine» (*Visions d'Anna*, p. 11), ou encore «cette meute de déportés» (*les Nuits de l'Underground*, p. 199).
29. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, p. 204.
30. Cf. *Visions d'Anna*, pp. 79-80, renvoie au sème des profondeurs souterraines, aux pulsions inconscientes de l'abjection.
31. Cf. *le Sourd dans la ville*, pp. 31, 38, 45, 81, 184, 210 et «errants, errants», *Visions d'Anna*, p. 120. Bien que le signifiant soit aussi utilisé seul dans des expressions verbales telles que «sa pensée qui errait», *ibid.*, p. 70, foule «qui errait sans but», *ibid.*, p. 90, etc. Mais la dynade «errer, errer» comme chiffrage du texte s'installe non seulement dans la syntaxe répétitive, mais aussi à d'autres niveaux. Ainsi elle peut servir à un découpage du roman *le Sourd dans la ville*, grâce à une taxinomie des interactions doubles: Gloria-Mike, Judith-Florence, Florence-Mike, John-Lucia, Tim-chien, et les souvenirs-fantasmes? 2 femmes de l'abbaye, 2 patineuses, 2 alpinistes, etc. Tous les effets de double, de redoublement, de scission ou de substitution du moi, et les transferts: «la peur qui peut comprendre la peur», *ibid.*, p. 145. Le thème du double renvoie ici au narcissisme et à la fantasmagorie homosexuelle par rapport aux couples de femmes admirés. Cf. aussi à ce sujet *les Nuits de l'Underground*, p. 69, le couple Ruth et Clara, pp. 133, 191. Dans *Visions d'Anna*, deux prénoms féminins sont investis du rythme double: «Sylvie, Sylvie» p. 91 et «Liliane, Liliane» p. 102.
32. Cf. Philippe «l'errance maudite» p. 95, et la femme d'Asbestos «sa solitude d'exilée, d'errante» p. 137, *Visions d'Anna*.
33. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, p. 38.
34. *Ibid.*, pp. 100-101.
35. *Ibid.*, p. 131.
36. *Visions d'Anna*, *op. cit.*, pp. 40, 44.
37. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, p. 143.
38. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, p. 256.
39. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, p. 104.
40. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, pp. 113-115.
41. *Ibid.*, pp. 155-156.
42. Vincent Nadeau parlerait ici du rôle d'antidote ou de contrepoison des personnages, de tendresse salvatrice. Cf. V. Nadeau, *Marie-Claire Blais: le noir et le tendre*, les Presses de l'Université de Montréal, 1974, chap. 4 et 5. La fonction de résistance pourrait se donner autrement, par exemple dans la jouissance perverse, voir l'énonciation du travesti Mimi s'écriant qu'il n'a jamais le temps de pleurer, car «autant choisir baisade que jérémiade». M.-C. Blais, *Un joulonais sa joulonie*, p. 295.

43. Rêve d'une cite future. cf. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, pp. 93, 97.  
Tendance du texte à s'orienter vers l'univocité du signe — imaginaire —. Ceci a déjà été remarqué par Gilles Marcotte qui décèle cette « vision du monde plus univoque, axée sur les exigences d'une morale à inventer » en la situant à partir des *Manuscrits de Pauline Archange*, délaissant selon lui l'ironie dévastatrice et l'ambiguïté qui précédait. (Cf. Gilles Marcotte, « Une saison dans la vie de Geneviève Aurès », *le Devoir*, 25 mars 1978, p. 35). Pour ma part, je serais portée à écrire que l'ambiguïté subsiste; ambivalence et pluralité des forces. Mais en effet, peut-on sentir sur le texte, une pression de délaissement de ces critères, sans qu'ils soient annulés complètement. Quant au pouvoir destructeur de l'ironie déjà mis en valeur par M.-C. Blais, il est certain qu'il est presque dissous (peut-être soumis lui aussi à la loi du friable) depuis *Un joulonais...* Dans *Visions d'Anna*, il est noté que le type de langage utilisé par le sujet parlant Liliane, ce discours de l'exaltation physique et de la joie triomphante, inclut des *mots ironiques* qui blessent (p. 104), le père et la mère en l'occurrence. Dans le cas du père, ces mots sont indiqués sans être donnés, ils manquent. Il est peut-être significatif que dans le cas de la mère, un exemple soit donné du type d'ironie de Liliane sous une forme interrogative (p. 112), que Guislaine sexualise en recevant les mots de sa fille comme une agression phallique, un viol. Ainsi le texte associe l'ironie à la représentation psychique du viol de la mère par la fille. C'est donc une des rares traces que nous retrouvons de la dévastation par l'ironie.
44. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, pp. 52-55.
45. Le pouvoir est signifié comme sénile dans *Visions d'Anna* (pp. 14-15, 31) mâle (21, 41), les femmes étant parfois complices de la cruauté signifiée masculine (153-54). Le monde lui-même est perçu comme vieux (« sénescence du monde » *ibid.*, p. 14, « érosion des êtres et des choses » et association dans l'imaginaire du monde à une « vieille tapisserie honteuse », *ibid.*, p. 33).
46. *Ibid.*, p. 165.
47. *Ibid.*, p. 15.
48. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, p. 149. Cf. également sur la question du langage comme arme défensive, les mots-boucliers dans *Visions d'Anna*, pp. 162-64. Sur le présage de la mort, Freud indique (cf. « L'homme aux rats », Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1970, p. 253) que la pensée compulsive sous-tendue par une culpabilité inconsciente, est perpétuellement préoccupée par la durée de la vie et les possibilités de mort d'autres personnes. Ceci peut cacher un souhait compulsif de mort, que Marguerite Duras par exemple articule dans *le Camion*, « que le monde aille à sa perte ». Dans *le Sourd dans la ville*, M.-C. Blais écrivait: « l'aridité de cette terre où tout ce que l'on aimait allait mourir demain », p. 18; on peut supposer un désir sous-jacent, — oui, que tout cela meure.
49. Cf. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, p. 96.
50. Cf. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, pp. 34-35, sur l'abolition du paradigme jouir/souffrir.
51. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, pp. 77, 79, 15.
52. *Ibid.*, p. 127.
53. *Ibid.*, p. 93.
54. Elles sont généralement vécues douloureusement dans les textes de femmes. Cf. l'écartèlement de Florence à partir du choc d'une situation de rupture, d'abandon, vécue dans l'imaginaire comme défaite, échec, terreur, la confrontant ainsi avec ses pulsions destructrices. Dans *Visions d'Anna*, la femme d'Asbestos est le signe fort de cette situation conditionnant le *repli* du sujet. Il y a d'autres mentions fugitives de cela, *ibid.*, p. 25. Dans le cas de Raymonde et de Peter, il semble que ce soit une séparation qui ne soit pas marquée par le sceau de la douleur ou de l'abandon. S'il y a un effet pathétique quelconque, il serait plutôt vécu par Anna, abandonnée, trahie par le père remarié, et de nouveau père. Dans *les Nuits de l'Underground*, Lali est une fille déjà abandonnée, par sa mère comme par une amante, et elle abandonnera Geneviève à son tour. Comme dans la prédation, les rôles sont interchangeable. Françoise créera d'elle-même son propre abandon, *ibid.*, p. 225, l'acte de désespoir, la condamnation par soi-même. Voir aussi le sentiment d'abandon et de rigidité de René, *ibid.*, p. 146.

55. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, pp. 202, 219. Il faut voir quel type de discours la narratrice utilise pour décrire la scène de la perte amoureuse, comment Lali, victime exilée de l'après-guerre devient bourreau. Ceci est fabriqué grâce à une métaphorisation à partir de la profession de médecin de Lali, et de son vêtement de travail: (...) «Geneviève se dit qu'elle s'était ainsi distraitemment armée du vêtement de l'innocence pour mieux répandre son sang» (...) *ibid.*, p. 123.
56. Mélanie Klein, *Envie et Gratitude*, Paris, Gallimard, coll. tel, 1968, p. 18.
57. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, pp. 110, 126, 135.
58. *Ibid.*, p. 156.
59. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, pp. 20, 123.
60. Trois occurrences exhibent ce manque dans *Visions d'Anna*, pp. 118, 123, 124.
61. *Ibid.*, p. 156.
62. Cf. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, pp. 26, 32, 86.
63. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, pp. 31-32.
64. M.-C. Blais, *le Sourd dans la ville*, pp. 65-66.
65. *Ibid.*, p. 77.
66. M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, p. 39.
67. Cf. *ibid.*, pp. 37, 46, 73, 74, 82, 91, 134.
68. Cf. «Je ne crois pas aux influences» (1964), R. Barthes, *le Grain de la voix*, *op. cit.*, p. 32.  
 «Il faut s'efforcer — et ce peut être là l'une des tâches de la critique — de percevoir ces relais multiples, non pour renforcer l'isolement de la littérature, mais au contraire pour comprendre par quelle chaîne de contraintes elle se rattache au malheur des hommes qui est toujours son véritable objet.» *Ibid.*, p. 32 (J'ai souligné).
69. M.-C. Blais, *Un joualonnais sa joualonie*, 1973, p. 212. Cela fait partie de l'humour noir du texte, assez mal perçu jusqu'à maintenant il faut dire.
70. Par exemple, le visage de Lali, copie du tableau de Van Eyck déjà cité, incarne une lointaine et mélancolique spiritualité, le regard étrange endolori, «masque d'ange froissé». Cf. M.-C. Blais, *les Nuits de l'Underground*, p. 129.  
 Autre exemple, les occurrences descriptives des cheveux, dans *Visions d'Anna* (37, 53, 68, 88), ou dans *les Nuits de l'Underground*, le paradigme établi par «ruisselantes de cheveux», ceci associé à l'audace, signe de gloire et de fantaisie, vs cheveux ras de Lali (14, 11).
71. H. Cixous, *op. cit.*, p. 149.
72. Car ce dérèglement «atteste que sur le corps organique circule et s'investit la libido dans son imprévoyante déplaçabilité», Jean-François Lyotard, *Economie libidinale*, Paris, Ed. de Minuit, 1974, p. 68.  
 Cf. aussi sur la question de la confusion des instances Eros et mort, *Ibid.*, pp. 38, 42, 69, 354.