

JULIEN ALARIE

Réappropriation et mort du paysage dans le cycle *Soifs*

L'expérience contemporaine de l'espace est fortement marquée par la virtualisation des lieux et par les processus de mondialisation qui provoquent leur « nivellement » et l'« effacement de leurs marques distinctives¹ ». La représentation de l'île que met au jour le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais est inextricablement liée à la mondialisation et à ses effets. Bien entendu, le cycle, qui couvre vingt-trois ans et s'arrime étroitement à l'actualité², ne propose pas une vision homogène, unidimensionnelle de l'espace insulaire mondialisé : l'étude des représentations spatiales dans les romans *Soifs* (1995) et *Une réunion près de la mer* (2018), qui entame et clôt respectivement l'impressionnante fresque de Blais, témoigne d'une évolution nette dans le rapport de l'œuvre à l'espace. Les deux romans mettent en scène, à des échelles différentes, une dissolution des frontières spatiales, mais se distinguent par la résistance opposée à cette nouvelle fluidité de l'île. Le roman *Soifs* repense, grâce à une attention portée au « paysage³ », « l'alliance entre l'homme et son environnement » afin de lui redonner ce qu'elle comporte de sensible, d'artistique. L'espace insulaire semble couvert « d'un voile d'uniformité [propre à la mondialisation] qui estompe [s]es particularités nationales et locales⁴ », mais le roman parvient à s'éloigner de cette objectivation du lieu en le repositionnant du point de vue de l'habitant. En 2018, moment de la parution d'*Une réunion près de la mer*, une telle représentation de l'espace, dans laquelle prédomine l'expérience subjective, n'est plus envisageable : le paysage n'importe plus, relégué au second plan derrière le souci causé par sa dégradation et l'expansion d'un espace concurrent, celui du numérique. Depuis le début du « troublant nouveau millénaire⁵ », la crise environnementale et la virtualisation spatiale se sont nettement accélérées,

¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine : Avant-propos et notes pour un état présent », *temps zéro*, <http://tempszero.contemporain.info/document974>, (page consultée le 12 janvier 2018.)

² Le temps de l'histoire est plus ou moins celui de la publication du cycle.

³ Le « paysage » est un concept que l'on emprunte à Michel Collot et à Anne Cauquelin. La notion est expliquée de façon sommaire dans la deuxième partie du présent article.

⁴ Peter J. Taylor, « La régionalité dans le réseau des villes mondiales », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. III, n°181, 2004, p. 401.

⁵ Marie-Claire Blais, *Une réunion près de la mer*, Montréal, Boréal, 2018, p. 26. Désormais abrégé en RM, suivi du numéro de la page et entre parenthèses.

commandant des réactions collectives, ce dont le dernier roman du cycle, sorte de bilan, fait foi. La mondialisation a à ce point progressé – les menaces présentes dans *Soifs*, encore à l'état de mauvais présages, sont activées dans *Une réunion près de la mer* – qu'il est dérisoire de chercher à la nier, à s'y opposer. Le dernier opus met ainsi en scène un espace déshumanisé, entièrement intégré à la ville-monde et dénaturé.

***Soifs* : un espace insulaire effacé et objectivé**

Une évidence d'abord : *Soifs*, premier roman du cycle, est celui de la mise en place de l'espace insulaire. Si l'île où se déroule le cycle n'est jamais nommée explicitement, elle est néanmoins située dans le golfe du Mexique et balayée par le Gulf Stream. Les révélations de l'auteure dans diverses entrevues permettent d'identifier sans trop de mal Key West, située dans l'archipel des Keys, entre Cuba et la Floride. À première vue, l'île de *Soifs* est une « oasis tropicale⁶ », une enclave paradisiaque, habitée par une végétation luxuriante. Les personnages s'y rendent ou s'y établissent pour sa prétendue dimension idyllique – il s'agirait d'un espace à l'abri de tout – et pour son isolement supposé. Renata, par exemple, y loue une maison « engloutie sous une dense végétation de cactus et d'arbustes tropicaux » (S, 102) – elle cherche la réclusion la plus complète – dans le but de se rétablir d'une opération chirurgicale. La riche famille de Daniel et Mélanie y élit domicile pour échapper au consumérisme du temps, contre lequel l'île offrirait un rempart bienvenu : « et papa avait décidé qu'ils iraient tous vivre ailleurs, Samuel, comme Veronica et Maximilien, deviendrait-il lui aussi victime de ce matérialisme accumulateur de notre temps, tous, ils iraient vivre dans une île » (S, 159).

Pourtant, le déplacement en lieu insulaire ne remplit pas ses promesses : les marques qui devraient distinguer l'île ne la démarquent plus, ne sont plus opérantes. La « creuse sensation de soif » (S, 60 ; 139 ; 141) qui assaille Renata n'est en rien interrompue par son séjour sur l'île, où elle croit être « cernée » (S, 110) de toutes parts. L'avocate, loin de se laisser aller à la détente, retourne rapidement à ses obsessions et se remet à penser à l'injustice de la mort par injection létale et à divers carnages, préoccupations que l'exotisme présumé de l'île ne parvient pas à apaiser. Le déménagement sur l'île caribéenne n'atténue en rien le train de vie luxueux et l'opulence de la famille de Daniel et Mélanie, qui multiplie les « fantaisies coûteuses » (S, 107) qui font honte à Mère, parmi lesquelles l'achat d'un bateau pour Samuel, qui

⁶ Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, 2003, p. 129. Désormais abrégé en S, suivi numéro de la page.

baigne paradoxalement dans l'égotisme le plus absolu jusqu'à son retour à New York. Le voyage vers l'espace insulaire n'est guère plus fructueux pour la famille de Julio, pourtant convaincue d'y trouver cette « terre de miel et de lait » (S, 164) longuement désirée : la récurrence de l'expression⁷ est d'autant plus cruelle que Julio est le seul à accomplir la traversée avec succès.

Alors que sa situation géographique laisse présager l'isolement le plus complet, une protection maximale, l'île dans *Soifs* est perméable à la violence du monde et devient le théâtre de toutes sortes d'intrusions : elle est intégrée aux réseaux mondialisés et ses frontières s'effacent, se dissolvent, désormais poreuses. Quand Julio, inquiet de la présence sur l'île des Blancs Cavaliers qui pourraient s'en prendre à Mélanie à cause de ses déclarations publiques, lui conseille de fuir avec ses enfants, elle s'étonne en ces mots : « pourtant, on était si loin de tout ici » (S, 86). Même le « jardin féérique » (S, 133) de Daniel et de Mélanie, représentation de l'Eden⁸, est encerclé, surveillé : cet espace idyllique, que l'on croirait à l'abri du monde, s'ouvre aux menaces, devient vulnérable. L'évocation continuelle de « l'appel lancinant des sirènes de patrouilleurs » qui parcourent l'île témoigne de « l'implacable résurgence » (S, 299) de ses crimes, ce qui lui vaut d'être comparée, dans un passage étonnant, à la « ville de Bagdad » (S, 211). Le rapprochement d'une oasis insulaire et d'une métropole en proie à la guerre confirme la dégradation généralisée de l'espace mondial à l'œuvre dans *Soifs*.

Peu à peu, l'environnement de l'île devient malsain pour un certain nombre de personnages : le lieu perd ses attributs supposés qui finissent même par se retourner contre lui. Le petit Vincent que l'air marin devait revigorer, revivifier, voit ses problèmes de respiration s'aggraver : son souffle est « oppressé » (S, 166) par la moiteur de l'air, la poussière végétale peut lui être « fatale » (S, 158). Le silence et l'atmosphère de paix que l'île caribéenne devrait garantir sont mis à mal par l'ouverture des fêtes sur l'île : Jean-Mathieu se désole de cette « agitation harassante » (S, 235) et de « tout ce bruit, tout ce bruit » (S, 242). Le soleil et la chaleur, marques de l'exotisme de l'île, acquièrent peu à peu des connotations négatives : « nul ne sembl[e] trouver refuge de la chaleur » (S, 174), qui est par ailleurs « suffocante » (S, 204), « asphyxiante » (S, 159), « brûlante » (S, 53 ; 136 ; 203). L'usage récurrent de l'adverbe d'intensité

⁷ Expression biblique (*Exode*, III, 8, v. 17).

⁸ Voir les travaux de Nathalie Roy à ce sujet : « La caractérisation de l'espace dans *Soifs* : considérations sur les valeurs mythiques du décor romanesque », dans Janine Ricouart et Roseana Dufault (dir.), *Visions poétiques de Marie-Claire Blais*, Montréal, Les Éditions du Remue-ménage, 2008, p. 90-107.

« trop », accolé aux signifiants de l'espace, montre le caractère inhospitalier de l'île : « le soleil les aurait trop hâlés » (S, 176), « cette fin de la nuit ne serait-elle pas trop humide » (S, 249), « l'air [est] trop chaud » (S, 249). Devant un tel état de faits, plusieurs personnages émettent le désir de quitter l'espace insulaire qui semble perdre petit à petit tout son attrait, son pouvoir de séduction : Luc et Paul veulent devenir fermiers en Australie, Jean-Mathieu substituerait volontiers à l'humidité de l'île « le climat fortifiant des Alpes maritimes » (S, 203) et Samuel, qui s'interroge sur le bien-fondé du déménagement de sa famille, préférerait rejoindre Veronica à New York.

Le renversement des spécificités de l'île en fait un espace potentiellement mortel, apocalyptique, où se dégagent du ciel des nuages de fumée, qui symbolisent fort probablement la menace nucléaire. Dans son article sur l'espace dans *Soifs*⁹, Nathalie Roy oppose à l'utopie présumée de l'île une dystopie, que l'on doit beaucoup à l'enfer dantesque et qui est matérialisée par l'omniprésence de la couleur rouge, étroitement associée au feu. L'île, sous « ces flammes, cette combustion dans un ciel d'été » (S, 166), est plus inquiétante que rassurante, plus infernale que paradisiaque. Les eaux qui l'entourent sont également associées de manière très claire à la mort, qui est justement traitée comme une épreuve spatiale, une traversée, par l'entremise, notamment, du motif de la descente dans l'océan. Le caractère potentiellement mortel de l'eau, exposé par la noyade des proches de Julio, est concrétisé dans le roman par des expressions comme « la vague meurtrière » (S, 124), « la mer sanglante » (S, 185), « ces eaux de tant de ruines » (S, 208) et « ce sarcophage de la mer » (S, 172). Sur l'île, les jeunes gens meurent à un rythme effréné, les cadavres s'entassent, il est dit du « cimetière des Roses » qu'il « débord[e] » (S, 131), ce qui incite le pasteur Jérémy à vouloir ouvrir un mouroir. La transformation graduelle de l'île au rythme de la mondialisation lui fait perdre, selon certains, sa nature première : l'essor du tourisme et l'immigration y modifient indéniablement la vie. L'évocation du passé sur l'île, qui était autrefois « un îlot de paix », est systématiquement nostalgique : « Daniel et Mélanie avaient eu autrefois plusieurs raisons de se réjouir, en arrivant ici, c'était le paradis, nous étions gouvernés par la liberté et la poésie, ou les deux à la fois, l'île était l'Athènes de notre maire socratique, l'Athènes de Platon, nous étions la cité du libéralisme » (S, 235). L'espace insulaire perd, aux yeux de ses habitants, ce qui faisait sa spécificité, comme son caractère profondément artistique, ses « poètes qui lisaient leurs œuvres partout sur les terrasses », « ses galeries d'art » (S, 235), et entre dans le mouvement irrémédiable du tourisme de masse : « il est trop tard désormais » (S, 235). L'exotisme de l'île commence à être entaché par une telle forme de tourisme

⁹ Nathalie Roy, « La caractérisation de l'espace dans *Soifs* », *op. cit.*, p. 90-107.

et certains animaux, parmi lesquels « ces oiseaux rapaces à qui manquait une aile » ou « cette tortue se soulevant avec peine » (S, 39), apparaissent alors meurtris :

ces élégants paquebots que Luc avait vus accoster au port le matin naviguaient déjà vers d'autres îles, les bateaux des pêcheurs, comme les légers bateaux à voiles rangés le long du quai, invitant le touriste aux safaris qui défloraient la dentelle de la faune sous-marine adhérent au corail dont elle avait emprunté les couleurs (S, 52)

Cette porosité nouvelle de l'île ne se fait pas sans opposition. La Folle du sentier est assurément celle qui conteste le plus radicalement l'ouverture de ses frontières, elle qui rêve d'un passé plus homogène. À son avis, les vagues successives d'immigration sur l'île sont responsables de sa malpropreté et de sa criminalité grandissantes. En « salissant de leurs déchets [les] trottoirs, [les] sentiers », en « mendiant dans les rues » devant « les édifices les plus respectables » (S, 265), hauts-lieux qu'ils désacralisent selon elle, les nouveaux venus, « ces voyous », font de l'île anciennement paradisiaque une « ville infernale, des bas-fonds de l'enfer » (S, 265), qui mérite la damnation. Si elle est traitée avec beaucoup d'ironie par la narration qui désavoue son opinion, la Folle du sentier illustre néanmoins, par sa sensibilité, la transformation de l'île qui est en cours.

Nouvellement intégrée à la ville-monde, soit le « nœud de commutation des réseaux mondiaux¹⁰ », l'île dans *Soifs* comporte si peu de sa dimension idyllique espérée, de sa qualité de refuge. Elle n'est plus à l'abri de « cet émoi incendiaire, dans le monde » (S, 74) et ses traits spécifiques s'en trouvent effacés, parfois dévalorisés. Le roman multiplie les procédés qui aboutissent à un nivellement des espaces, qui les rendent interchangeables, parmi lesquels leur dédoublement presque systématique (qui suggère également une forme de destin partagé) : « dans toutes les villes d'Europe, d'Amérique » (S, 49), « dans les villes de New York, San Juan, Porto Rico » (S, 225), « en Angola, au Cambodge » (S, 239), etc. L'atténuation des traits distinctifs de l'île passe également par l'impossibilité de la cartographier : l'espace référentiel est déréalisé, il est réduit à une succession de jardins¹¹, de plages et de rues, et à quelques lieux très généraux : un supermarché, un bar, une discothèque. Les espaces sont souvent désignés de la même façon, dans les mêmes mots : on sait seulement qu'ils

¹⁰. François Moriconi-Ebrard, « Ville mondiale », dans Jacques Levy et Michel Lussault (dir.), *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2003, p. 992.

¹¹. La plus grande partie du roman se déroule dans trois jardins distincts : celui de Daniel et de Mélanie, celui de Jacques et celui du pasteur Jérémy.

ouvrent tous sur la perspective de la mer¹². À des personnages-silhouettes semblent correspondre des espaces effacés, fuyants, indéterminés. Seuls quelques lieux précis sont nommés et leur rôle semble souvent accessoire dans le contexte du roman : les rues Bahama et Esmeralda, le boulevard de l'Atlantique, la terrasse du Grand Hôtel, le cimetière des Roses, la plage des militaires... Les personnages, qui se déplacent très peu sur l'île malgré qu'il est dit de plusieurs qu'ils sont des « nomade[s] » (S, 90), sont conviés à une expérience circulaire de l'espace. Ils retournent continuellement dans les mêmes endroits : Suzanne et Adrien se rendent au terrain de tennis chaque jour, Mélanie fait son jogging sur la plage tous les matins... La représentation de l'espace est par ailleurs dépourvue d'indications de direction, de vitesse : l'espace n'est pas *parcouru*, il est *ressenti*.

Soifs : la réappropriation subjective du paysage

Pour opposer une résistance à cet aplanissement, à cette apparente déréalisation spatiale, le roman *Soifs* véhicule une pensée du « paysage » qui ouvre « à une réflexion anthropologique sur la place de l'homme dans son environnement¹³ ». Les lieux sont réappropriés par les personnages, re-subjectivés, ce qui est grandement favorisé par la forme du monologue narrativisé. La notion de paysage, manière de lire l'espace, est féconde dans l'analyse des représentations spatiales de *Soifs*, récit dépourvu d'un narrateur omniscient à la vue panoramique, globale. En effet, le paysage, « défini par le point de vue d'où il est envisagé », suppose, comme sa condition même d'existence, « l'activité constituante d'un sujet¹⁴ ». C'est donc dire que le paysage varie, se module : il y a dans *Soifs* autant de paysages qu'il y a de personnages qui s'expriment. Par conséquent, l'espace, toujours fragmentaire, est constitué par l'addition des représentations intériorisées des personnages. Le roman s'éloigne d'une vision strictement cartographique, géographique, qui priverait le lieu de son horizon en l'objectivant, en lui refusant toute fragmentation. La représentation spatiale est presque entièrement assujettie, dans le roman, à ce que ressentent les personnages, qui projettent sur le décor, devenu alors miroir, leurs inquiétudes, leurs angoisses, mais aussi leurs joies.

¹². La récurrence du syntagme « près de la mer » est absolument impressionnante : « un bassin, près de la mer » (S, 39), « une résidence, près de la mer » (S, 69), « un terrain vague, près de la mer » (S, 78). L'espace de l'île est déréalisé puisqu'il est réduit à cette stricte proximité.

¹³. Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 10.

¹⁴. Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *L'Espace géographique*, vol. XV, n° 3, 1986, p. 212.

Les monologues narrativisés des personnages, empreints de nostalgie, accordent une place importante à leur passé, conformément à cette possibilité qu'a le paysage, énoncée par Anne Cauquelin, de « devenir un lieu de mémoire¹⁵ ». L'espace antérieur des personnages prend souvent le pas sur l'espace de leur présent. Leurs pensées, dont plusieurs revisitent des épisodes de leur passé avec une acuité inouïe, sont envahissantes et l'espace imaginé se substitue en plusieurs endroits à l'espace habité. Leurs visions se superposent à leur espace, ce qui provoque une confusion. Les marqueurs des transferts spatio-temporels sont éminemment subtils : il s'agit le plus souvent de verbes – « Mélanie voyait les tours de communication [...] de Bagdad » (S, 211), « une ville montagneuse *apparaît* à Jean-Mathieu » (S, 200, nous soulignons) –, puis le retour dans le temps et dans l'espace est effectué. L'espace, accueillant ce que Nathalie Roy nomme « des pérégrinations mémorielles¹⁶ », est composé de plusieurs couches spatio-temporelles. La prééminence de l'espace passé s'explique par l'incapacité des personnages à appréhender un présent chaotique qu'ils cherchent à mieux comprendre : pour Karen L. Gould, qui s'est attachée à problématiser la représentation de la nostalgie postmoderne dans *Soifs*, les protagonistes « cherchent à s'évader du réel », qui est « ancré dans un présent touristique », et à s'approcher d'un « passé idéalisé¹⁷ ».

En plus de cet espace passé qui prévaut souvent sur l'espace habité, les épisodes de rêve, qu'il est parfois difficile d'identifier tant ils sont nombreux, ajoutent une nouvelle dimension spatiale, en plus d'exacerber l'indétermination. « Engloutis » (S, 283), envahis par cette « démoniaque puissance du rêve », pris « comme sous l'aile d'un cauchemar » (S, 283), les personnages de *Soifs*, engourdis en quelque sorte, proposent une interprétation brouillée des lieux : Renata séjourne « dans les limbes » (S, 46), Jacques se dit « dans le brouillard de la demi-conscience » (S, 82), Luc et Paul sont, à un moment, ramollis par les vapeurs de l'alcool...

Les humeurs et les préoccupations des personnages, auxquelles les monologues narrativisés donnent accès, dictent la représentation qu'ils font des lieux. Des expressions comme « la peine occupait entièrement l'espace de la chambre » (S, 145) montrent que les états d'esprit des personnages sont matérialisés dans le décor. De façon similaire, la soif de Jacques apparaît, dans un passage, cristallisée dans le paysage : « on eût dit que la soif qui consumait Jacques asséchait le sol des jardins,

¹⁵ Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, op. cit., p. 9.

¹⁶ Nathalie Roy, « La caractérisation de l'espace dans *Soifs* », op. cit., p. 96.

¹⁷ Karen Gould, « La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs* », *Études littéraires*, vol. XXXI, n°2, hiver 1999, p. 72.

recourbant les feuilles du laurier espagnol, les fleurs éparses des frangipaniers » (S, 174). Le paysage évolue donc au rythme des changements d'humeurs des personnages. Quand elle est sur la plage avec Samuel et Augustino, Mère, « submergée par un sentiment d'incommensurable vitalité », se réjouit de « l'air marin » et de la « chaleur qui la rempli[t] jusqu'à l'euphorie » (S, 117) ; quelques pages plus tard, à la vue de Renata pour qui elle a très peu de sympathie, Mère se plaint de la « chaleur extrême » et « accablante » et de l'état de « torpeur », de « nonchalance » (S, 135) dans lequel elle la plonge. Ces modulations du décor, projections de l'humeur des personnages, reflets de leur point de vue dans un contexte précis, sont très fréquentes dans le récit qui soumet l'espace à la perception des personnages. La sœur de Jacques, venue sur l'île pour s'occuper de lui et de ses affaires, dresse un portrait très négatif de l'île :

les parfums du jasmin, du mimosa qu'exhalait le jardin l'accablaient, l'étourdisaient de leurs effluves capiteux, presque nauséabonds, dans l'humiliation et la honte, n'avait-elle pas toujours détesté le climat de ces îles tropicales, la stagnante végétation de leurs rives étouffantes dans la chaleur torride, l'humidité, ce climat n'était pas sain, et mystérieusement grisé par les parfums du jasmin, du mimosa qu'exhalait le jardin (S, 83)

En se rendant chez Jacques, sa sœur, qui ne voit rien du décor paradisiaque, pose son regard (sélectif) sur « l'interminable route côtoyant de glauques marécages près de la mer, la savane où croupissaient les crocodiles, les serpents » (S, 92). Plus loin, elle trahit son agacement à l'égard de son frère, sa jalousie, attitudes qui orientent nécessairement sa description spatiale : pendant qu'elle travaillait fort toute sa vie, « son frère, pendant ce temps, voyageait en Asie, écrivait des livres, rêvait en aspirant l'air fluide de son jardin » (S, 93).

Ailleurs, l'angoisse de Charles infléchit une perception négative de son environnement : « Charles n'avait-il pas les nerfs à vif depuis quelque temps, il ne supportait plus la mer, il eût fallu la clôturer afin de ne plus la voir, ne plus entendre ce clapotement ennuyeux des vagues sous la fenêtre » (S, 251). Les mauvaises dispositions dans lesquelles se trouve Charles le poussent à s'attarder aux problèmes de l'île, qui prennent alors toute la place dans sa représentation dysphorique :

les mers, les océans avaient perdu leur souveraineté, leur titanesque grandeur, en ouvrant sa fenêtre, le matin, que voyait-on qui n'avait pas gagné le large, pitoyables objets que les flots des mers n'avaient pas secourus, ils étaient là, sur nos rives, englués dans le sable mouillé des plages (S, 204)

Au contraire de Charles et de la sœur de Jacques, dont l'humeur massacrant

contamine la description spatiale, Adrien et Suzanne, « si heureux » (S, 278 ; 280 ; 301), « sereins et paisibles » (S, 301), ne sont attentifs qu'à « l'ardente lumière du soleil » (S, 278) et aux « jardins odorants de fleurs ouvertes sous des gouttes de rosée, d'hibiscus rouges éclatants¹⁸ » (S, 301).

L'aspect fragmentaire et limité du paysage – il est l'expression d'un seul point de vue, à un moment donné – le soumet, selon Michel Collot, à un « cadrage perceptif » : « cette délimitation prépare le paysage à devenir tableau. Le cadrage perceptif appelle le cadre, et c'est une des raisons qui fait du paysage perçu un objet esthétique¹⁹ »²⁰. Les lieux dans le roman sont imprégnés d'un caractère artistique qui a tout à voir avec la subjectivité et la sensibilité des personnages, pour la plupart artistes. Ils sont régulièrement désignés, par l'entremise de la voix de Mère qui contemple son environnement, comme « des tableaux » : elle évoque « l'instantanéité de ce tableau » (S, 110) qui met en scène Renata et les jeunes gens à la fête, elle refuse d'imaginer « le tableau flottant » (S, 122) de Julio et de sa famille, elle est attendrie par Jermaine et ses parents, qui forment selon elle un « charmant tableau » (S, 304). Les différentes scènes du roman apparaissent ainsi comme une succession de tableaux : le rapprochement de l'écriture et de la peinture dans certains passages (il est dit de Daniel qu'« il est avant tout un peintre » (S, 274) nourrit également l'impression que le roman est une gigantesque fresque. La relative immuabilité des scènes (l'espace, on l'a vu, est dépouillé de « ses vecteurs de direction, de ses quantités de vitesse²¹ », les personnages semblant le plus souvent s'exprimer à partir d'un point fixe) contribue à façonner un espace bidimensionnel, tel qu'on le voit sur des tableaux.

La thématization du design, de la décoration, de même que l'attention portée aux couleurs font également de l'espace de *Soifs* un objet esthétique « apprécié en termes de beauté ou de laideur²² ». Mère critique le décor de la maison de Mélanie et de Daniel selon des critères de symétrie, d'harmonie : « le sujet du tableau déplaisait à son goût, à son sens du beau, le brasier du ciel et de la ville en feu lui semblait

¹⁸. Conformément à la « dimension stratigraphique » de l'espace énoncée par Bertrand Westphal, l'île est d'ailleurs fortement appréhendée par l'odorat : ses effluves, ses exhalaisons orientent fortement la représentation qu'en font les personnages. Voir Bertrand Westphal, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, 311 p.

¹⁹. Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *art. cit.*, p. 213.

²⁰. L'idée de cadre renvoie justement à ces nombreuses fenêtres à travers lesquelles les personnages perçoivent le paysage, par exemple celle de Jacques.

²¹. Michel de Certeau, « Pratiques de l'espace », dans *L'invention du quotidien 1, arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 173.

²². Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », *art. cit.*, p. 213.

trop pourpre, d'un rouge foncé vulgaire » (S, 188). Elle répète également que tel ou tel objet « ne convient pas du tout dans cette maison de style espagnol » (S, 85), elle s'indigne qu'on « unisse dans un même agencement barbare l'art ancien et le moderne » (S, 120). Elle déplore le choix d'une toile qui est « la note la plus incohérente du décor » et dont « l'harmonie des formes n'est pas parfaite » (S, 121). De même, Esther « étudie » (S, 187) les tableaux que comporte la maison avec son œil affûté de directrice de musée et semble nous faire une leçon d'histoire de l'art. Plusieurs éléments qui composent les lieux sont par ailleurs comparés à des œuvres réelles dans un recoupement entre l'espace habité et l'espace artistique : les amants de la rue sont « comme ces amants qui avait posé pour les corps sculptés de Rodin » (S, 131), les enfants et petits-enfants de Mère sont « comme ces visages de beaux indigènes qui, dans les tableaux de Gauguin, se tournent vers le ciel rose de leur paradis » (S, 152).

En s'attardant ainsi au caractère artistique du décor, Mère fait se superposer une nouvelle couche spatiale à l'espace habité : un espace idéalisé, désiré pour ses qualités esthétiques. En effet, Esther se plaît à ré-imaginer l'espace, à le rendre conforme à ses attentes, à son sens du beau : « un bassin eût été une charmante idée près du pavillon sous les lauriers-roses » (S, 233), « une lithographie d'Erté eût été agréable dans cette maison art déco » (S, 120) et

une exotique plante japonaise eût donné ici une note apaisante, dans ce décor du jardin qu'elle ne cessait de parfaire, de compléter, comme l'intérieur d'une maison, qui lui paraissait trop lourd, là, sur le patio, il eût fallu la parure de quelques oiseaux de paradis, dans un vase, sur une table, et l'éclatante floraison des bougainvillées contre la porte du pavillon près de la piscine (S, 153-154)

Cette volonté de sublimer l'espace, de le « parfaire » (S, 153), a également pour effet de le rendre factice. Cette mise en scène de l'espace (afin qu'il corresponde à sa forme la plus aboutie, la plus perfectionnée) est particulièrement bien exprimée dans ce passage : « n'est-ce pas ainsi que cette scène avait été prévue, pensait Mère, Mélanie serait charmante parmi les orchidées, sur la haute véranda au-dessus du jardin, Samuel, dans son costume de serveur emprunté à Julio versant le champagne dans les verres » (S, 134). Il semble que le récit ait besoin d'envisager l'espace selon ses qualités esthétiques, poétiques. Le moindre élément du décor (ou les personnages qui le composent) est susceptible de subir une abstraction, une poétisation : les musiciens de l'orchestre deviennent, par l'entremise de Renata, « cet hallucinant goût de l'eau et de la fumée, du feu au bord des lèvres » (S, 160), les jeunes filles auprès de Jenny sont « ces fleurs qui ne seraient écloses que dans la nuit, comme les fleurs de

l'arbre qu'on avait planté pour Samuel cette année » (S, 157). L'abstraction spatiale se donne également à voir par de nombreuses allusions à la distillation : « se distillaient dans l'air parfumé les fleurs du jasmin, du mimosa » (S, 229), « tout se distillait dans l'air parfumé » (S, 207), etc.

L'espace insulaire ne remplit pas ses promesses de paix, de détente, et devient perméable au monde, à sa diversité, à sa violence, à ses menaces, contrairement au système clos qu'il présuppose. La transformation subie par l'île sous l'effet de la mondialisation en fait un lieu touristique potentiellement malsain, mortel, que plusieurs veulent fuir. L'atténuation ou l'effacement des marques qui devraient distinguer l'île tropicale signale également une objectivation et une uniformisation du lieu, conformes à ce que révèlent les études actuelles sur l'espace. La notion de paysage est productive pour penser les représentations spatiales de *Soifs* qui sont aussi nombreuses qu'il y a de personnages. L'intérêt que suscite le paysage est à « interpréter comme une réaction contre l'invasion de notre environnement par des espaces conçus ou construits sur un modèle géométrique, sans tenir compte du point de vue de l'habitant, et donc inhabitables²³ » selon un point de vue qui est mis de l'avant dans le roman. En effet, le paysage, pourtant soumis à toutes sortes de dérèglements, retrouve sa part de sensibilité, de créativité, sa part d'art et de poésie aussi. La représentation de l'espace que fournit un personnage tient à son passé, ses aspirations, ses angoisses, qui ouvrent d'autres couches spatiales superposées à la première.

Le cas du dernier roman : *Une réunion près de la mer* et la mort du paysage

Dans le dernier opus du cycle, le paysage est relégué « dans les lointains, derrière le souci causé par sa dégradation²⁴ ». En effet, les enjeux environnementaux auxquels tous font face nécessitent « une appartenance commune » et des actions collectives, « qui ne saurai[ent] se limiter aux frontières nationales²⁵ ». Animé d'une véritable conscience écologique, *Une réunion près de la mer* est d'ailleurs traversé par des considérations au sujet de catastrophes en tous genres, comme l'agent orange utilisé pendant la guerre du Viêt Nam, l'explosion de Tchernobyl et le réchauffement climatique. Les cataclysmes du passé hantent désormais le présent, à l'heure où

²³. Michel Collot, « Points de vue sur la perception des paysages », art. cit., p. 213.

²⁴. Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 9.

²⁵. Zaki Laïdi, « La mondialisation comme phénoménologie du monde », dans *Revue Projet*, <https://www.revue-projet.com/articles/la-mondialisation-comme-phenomenologie-du-monde/>, (page consultée le 4 décembre 2018.)

l'urgence se fait nettement sentir. Dès lors, le rapport poétique et imaginaire au lieu précis importe moins que le rapport à l'espace du monde, car c'est de façon universelle que se posent de telles problématiques, qui commandent des solutions concrètes et « renvoient de plus en plus à une société de risques partagés²⁶ ». À la vision réduite, partielle du lieu, il faut désormais substituer une vision globale, panoramique que le paysage ne fournit pas. La numérisation de l'espace, qui s'est accélérée dans les dernières années, explique également la perte d'intérêt pour ledit paysage et sa destitution en tant que rapport privilégié à l'espace : l'immersion dans une réalité virtuelle prend le pas sur l'expérience empirique, sentie, du lieu habité. Bien entendu, la crise écologique et la virtualisation du monde se donnent déjà à voir dans *Soifs*, mais sont toujours à l'état de présages ; *Une réunion près de la mer* matérialise ces appréhensions. La menace ne se profile plus à l'horizon, elle est désormais bien activée. Les nuages de fumée qui se dégageaient du ciel dans le premier roman du cycle, allusion subtile au danger atomique, se transforment en véritable « flambeau nucléaire » (RM, 203), évocation beaucoup plus explicite de la crise. De façon similaire, les ombres rôdeuses qui cernaient le jardin de Daniel et de Mélanie dans le premier opus ne passent jamais à l'acte, tandis que l'homme « dans son habit de cuir noir » qui « traînasse » (RM, 35) autour du Fantasque met son plan à exécution.

Le dernier roman du cycle de Marie-Claire Blais se place sous le signe de la déshumanisation systématique : les longs passages consacrés à Josef Mengele et à Herta Oberheuser en témoignent. La représentation de l'espace, complètement dépouillée de sa part de sensible, de ressenti n'échappe pas à cet état de faits : *Une réunion près de la mer* marque l'entrée dans une ère « post-paysagère²⁷ » – au même titre que les commentateurs parlent d'une ère « post-exotique²⁸ » –, où la dimension rêvée, imaginaire, artistique de l'espace s'efface, parce qu'elle n'offre pas de réponse productive à l'urgence des « responsabilités du temps présent²⁹ ». Comment envisager l'espace selon ses qualités poétiques quand le territoire « est

²⁶. *Ibid.*

²⁷. Jean-Simon DesRochers, « Le jardin comme post-paysage et projection imaginée », dans *Projets de paysage*, http://www.projetsdepaysage.fr/le_jardin_comme_post_paysage_et_projection_imaginee, (page consultée le 12 décembre 2018). L'essayiste envisage le « post-paysage » comme « la détermination imaginée d'une perception subjective que l'on tend à objectiver ».

²⁸. Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de déviation*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2012, 303 p. L'auteure postule la mort de l'exotisme, qui serait remplacé par le tourisme : la notion de découverte serait devenue dérisoire alors que le monde entier a été parcouru.

²⁹. Zaki Laïdi, « La mondialisation comme phénoménologie du monde », *art. cit.*, (page consultée le 4 décembre 2018).

en proie à tous les délires » (*RM*, 234)? Comment encore « attribuer au paysage un caractère contemplatif, ingénument teinté du sentiment de la nature³⁰ » quand « se déroulent chaque jour tant de catastrophes » (*RM*, 239)? Le dixième roman du cycle *Soifs* rend compte d'une destruction d'ordre général, qui n'épargne nul lieu, pas même l'île caribéenne, « illusoire forteresse » (*RM*, 126) : il n'y a « plus de sanctuaire, de lieu sacré » (*RM*, 31). Cette désacralisation de l'île est bien exprimée par cette antithèse au sujet de Vénus : « elle vivait dans un paradis, mais ce paradis était plein de choses venimeuses » (*RM*, 120).

La mondialisation et ses déboires sont de plus en plus admis comme irrémédiables, selon une perspective eschatologique : « les actions cruelles n'auront jamais de fin » (*RM*, 111). La croyance dans un paysage idyllique devient alors une gigantesque illusion – « nous vivons dans cette illusion » (*RM*, 120) –, qu'Augustino refuse d'entretenir :

ne croyez pas au paradis, écrivait-il, notre île s'écroulera sous les fissures de la côte du Corail, sous les phosphorescences de ses eaux se dissimulent des armes stratégiques que dirigent de loin des maîtres loufoques, vous, pauvres habitants, n'en savez rien, pendant que l'on vous réjouit de ces images de couchers de soleil tièdes et doux (*RM*, 232).

Bien entendu, puisqu'« il n'est plus question que de préservation, de conservation, de défense [du] patrimoine³¹ », le dernier roman, à mille lieues de *Soifs*, accorde très peu d'importance aux modulations dans le rapport à l'espace des personnages. Alors que les représentations spatiales dépendent fortement, dans le premier opus, de leurs humeurs, de leurs rêves³², elles subissent beaucoup moins de variations dans *Une réunion près de la mer* : tous s'entendent, par exemple, pour dire que la « chaleur [est] trop accablante » (*RM*, 223), que le soleil est « cuisant » (*RM*, 195) et « maléfique³³ » (*RM*, 200). Les descriptions olfactives, qui abondent dans le premier roman du cycle, sont désormais beaucoup plus rares, devenues dérisoires du moment que l'exotisme de l'île est devenu chimérique.

Le dernier roman de la fresque de Marie-Claire Blais est attentif à l'accélération de la création de la ville globale et à la mise en forme d'une conscience universelle. Les

³⁰. Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, op. cit., p. 9.

³¹. *Idem*.

³². Les épisodes de rêve sont d'ailleurs pratiquement absents du dernier roman.

³³. Le climat de l'île apparaît, dans le dernier opus du cycle, invivable, et témoigne du réchauffement climatique bien enclenché.

nombreux renvois à la catastrophe nucléaire de Tchernobyl, considérée aujourd'hui comme « le deuxième grand événement de la mondialisation », concrétisent, dans le roman, la naissance d'une « vulnérabilité collective³⁴ ». Mélanie associe la fragilité respiratoire de Vincent à « la gouttelette de plutonium sur les champs de la République d'Ukraine » (RM, 68), qu'elle s'imagine « s'épan[dre] en nappe sur des kilomètres » jusqu'à « travers[er] les vents contraires de l'Atlantique » (RM, 61). Les évocations successives de la tragédie permettent de façonner un monde où tous sont « mêlé[s] au souffle de l'univers » (RM, 177), tous sont atteints par sa radiation, image féconde pour évoquer un rayonnement universel, tous azimuts. Symbole de la mondialisation qui gagne du terrain, la goutte de plutonium se « fortifie », se « magnifie » et son « écoulement est systématique » (RM, 90). Le discours d'un destin universel et partagé est omniprésent dans le roman : chacun est animé des « mêmes inquiétudes », des « mêmes espoirs » (RM, 70), le « sang qui est épandu et versé » est chaque fois le « même » (RM, 32). Les considérations au sujet de l'univers – « notre résilience bientôt universelle » (RM, 256), « l'univers est notre splendeur » (RM, 204) – excèdent largement en nombre les réflexions au sujet de l'île, dont l'insularité importe désormais peu : elle n'est plus cette « hétérotopie » qui « n'existe[rait] pas selon le même régime que les autres emplacements³⁵ », elle en est la continuité. Certains personnages, comme Augustino et Rafael, cherchent à s'exclure de la ville-monde, ce qui implique de quitter l'île, maintenant trop intégrée, et d'y revenir « lorsque le monde sera un lieu pacifique, non le terrain d'une guerre entretenue par la passivité d'adultes répugnants » (RM, 68). À la recherche de ces endroits que la mondialisation n'a pas encore atteints, Augustino fuit l'île « pour aller [...] dans la désolation d'une ville inhabitée » (RM, 28), « à l'intérieur de la carcasse du monde » (RM, 232). Rafael, quant à lui, presse Kim de « retourner à la pureté de la nature » pour y avoir « une existence [...] primitive » (RM, 172) et échapper aux dérives du monde contemporain, contre lesquelles l'île n'est plus immunisée :

et il faut fuir la décadence de cette civilisation où l'on pollue les lacs et les océans, où tout n'était que destruction et ravages, il fallait fuir aussi les guerres qu'instauraient les gouvernements, fuir toute corruption qui aurait pu frôler Perle Sauvée des Eaux, leur enfant chérie, et emmener aussi avec eux tous les enfants des différentes races de Rafael (RM, 173)

Irréfutable, la mise en réseaux de l'île est également annoncée dans le roman

³⁴. Zaki Laïdi, « La mondialisation comme phénoménologie du monde », *art. cit.*

³⁵. Benoît Doyon-Gosselin et David Bélanger « Les possibilités d'une île. De l'utopie vers l'hétérotopie », *temps zéro*, <http://tempszero.contemporain.info/document956B>, (page consultée le 3 décembre 2018).

par la multitude d'avions « qui traversent [son] ciel, si bas que l'on ne pouvait plus s'entendre » (RM, 19) : elle est à ce point absorbée dans le réseau mondial qu'elle est dorénavant l'un de ses points les plus achalandés, les plus traversés. Cette porosité de l'île, cette manière de s'intégrer au monde se traduisent également dans *Une réunion près de la mer* par une accélération marquée de l'immigration. Le discours au sujet des « réfugiés » (RM, 27), des « exodes sans fin » (RM, 25), très contemporain « en cette ère de rafles de ces pauvres familles que l'on casait dans des autobus, des avions, pour les renvoyer en Colombie, au Honduras » (RM, 140), est particulièrement présent dans le dixième opus du cycle. Les appréhensions de la Folle du sentier, réfractaire à l'idée de la fluidité nouvelle dans *Soifs*, deviennent bien réelles dans le dernier roman, qui valorise, par l'entremise de la voix de Rebecca, la diversité grandissante de l'île. Contrairement à sa mère qui parle encore et toujours de « ségrégation » (RM, 113), Rebecca, animée par l'idée que « l'espace appart[ient] à tous » (RM, 170), revendique une ouverture maximale des frontières de l'espace insulaire, étape qu'elle juge nécessaire à son « évolution » (RM, 113). Rebecca réclame même une ouverture des frontières de l'espace cosmique à tous : « elle voyait les premières astronautes noires bientôt navigatrices dans l'espace, elles navigueraient au-dessus des océans, des pays, des planètes » (RM, 170). Elle est ravie d'étudier « dans une école mixte, ouverte à toutes les discussions sur la compréhension et l'avancement social, culturel » (RM, 113) et aimerait que le monde soit

comme dans sa classe [...], un monde dans lequel les gens viendraient de partout, des gens de toutes les couleurs, et parfois des réfugiés, il fallait que le monde devint pour Rebecca, encore enfant, une grande maison très solide, avec de très solides fondations, et que tous ses amis, de toutes les couleurs et venus de partout, soient heureux (RM, 114)

Des personnages comme Martha, qui « loge les sans-papiers, le dimanche », et le prêtre Alfonso, « qui a un refuge pour les clandestins dans l'Archipel » (RM, 141), montrent aussi que la fluidité de l'île est de plus en plus acceptée et fait désormais partie de son « devenir » (RM, 170).

Une réunion près de la mer met également en scène un monde fortement virtualisé, où prolifèrent les écrans en tous genres : le bar de Robbie comporte « plusieurs écrans de grandeur magistrale » (RM, 65), Kim communique avec Fleur grâce à un téléphone portable et même Adrien écrit des poèmes sur sa « tablette » (RM, 192). Les menaces se font désormais par voie virtuelle : Isaac apprend grâce à son portable que son île est « dans la trajectoire d'une tornade » (RM, 234), Geisha reçoit des messages qui préfigurent l'attentat du Fantasque... L'omniprésence, le

rôle-clé joué par la technologie ont pour effet de rendre l'île poreuse, de brouiller les frontières qui la séparent du dehors. Les communications ne sont plus contraintes par l'espace, elles le transcendent, nouvelle réalité qu'un passage au sujet de Mai évoque de manière efficace :

et Mai sans doute comme chaque jour écrivait à ses correspondants internautes, amis, partenaires du bout du monde, comme si les océans, les mers, les continents ne fussent que des couloirs d'air où s'inscriraient ses mots, ses souhaits, ses désirs, et soudain cet affolant désir de franchir l'inconnu où l'autre pourrait la rejoindre, peu importe qui fût cet autre, on ne se connaissait qu'en s'écrivant (RM, 82)

Les lieux, l'île comprise, apparaissent intégrés aux mêmes réseaux, aux mêmes « couloirs », « du Japon à l'Amérique, partout » (RM, 82) : le nivellement spatial, esquissé dès *Soifs*, est désormais complet.

L'unicité et la spécificité de l'île importent moins, à l'ère de la mondialisation, que son intégration à un réseau qui l'excède, qui la dépasse. *Une réunion près de la mer* met en scène une dénaturation du lieu habité, qui perd son essence jusqu'à devenir un prétexte microcosmique plus qu'un véritable contexte. Les indications spatiales, éminemment réduites et répétitives, servent bien davantage l'identification des personnages qu'une véritable représentation du lieu habité : la voix de Mélanie est systématiquement introduite par « les fleurs de l'hibiscus » (RM, 67) et « le jardin ensoleillé » (RM, 111), par exemple. Le temps particulièrement dilaté de l'ouvrage peut expliquer la redondance des descriptions : les personnages semblent faire du surplace et c'est sans cesse le même décor qui se présente à eux. Trois mouvements au ralenti s'entrecroisent : la promenade de Daniel et Isaac qui longent la plage, le trajet qui conduit Mélanie à l'aéroport et celui de Mama et de Carlos qui reviennent du centre de détention d'Atlanta. De plus, les nombreuses teintes qui composaient la chromatique de l'île dans *Soifs* cèdent la place à des « lueurs grises » (RM, 45), à un « ciel gris » (RM, 15), à « un paysage gris » (RM, 16) : cette couleur, symbole de l'effacement, de l'atténuation, confirme la neutralisation spatiale qui se donne à voir dans *Une réunion près de la mer*. Tandis que le premier roman du cycle se déroule dans trois jardins (ceux de Mélanie et Daniel, de Jacques et du pasteur Jérémy), l'ultime opus comporte une dimension plus urbaine : la narration alterne entre le loft où réside Kim, « l'aéroport bruyant » (RM, 230) où Mélanie va chercher Mai, le bar Le Fantasque et le somptueux Grand Hôtel d'Isaac. Si le vocable « ville » est parfois utilisé dans *Soifs* pour désigner l'île, il est beaucoup plus fréquent dans le dernier roman, qui se refuse à nommer les lieux : entre « île », « ville » et « archipel » (cet

emploi métonymique est récurrent dans le dixième roman), l'espace est en proie à un brouillage généralisé. Comme dans *Soifs*, les lieux qui composent l'île sont très peu nommés, conformément à cette perte d'intérêt pour ce qui relève du local. Son statut particulier, sa cartographie, à l'heure actuelle, n'importent pas : l'île du cycle *Soifs* n'est désormais significative que par son adhésion, sa participation à l'espace du monde. Plongée dans la confusion, la construction spatiale apparaît alors factice, désincarnée et aisément substituable à une autre.

L'objectivation du lieu passe également, dans le roman, par son réalignement graduel selon une logique capitaliste, clientéliste. En la remodelant à sa mesure, en mettant à exécution « ses rêves d'édification, de construction » (*RM*, 216), ses ambitions architecturales, le vieil oncle fait de l'île un « royaume de la convoitise » (*RM*, 77) conçu pour les plus riches, par les plus riches, et contribue dès lors à la dénaturer :

ce temps-là n'était plus où l'humble et jeune oncle Isaac construisait pour ses écrivains, ses artistes, ses chers cœurs, une grande demeure qui serait son premier hôtel, dans l'île, ce même hôtel peint en blanc dominant une mer couleur d'émeraude, avec le temps, la conquête financière de l'oncle Isaac, la modeste grande maison des écrivains serait de plus en plus ample, solidifiée, une demeure royale avec ses piscines annexées, ses cours d'eau, son chemin de marbre jusqu'à l'océan, ses feux de bois dans la nuit, soudain ce serait le Grand Hôtel et son imposante majesté (*RM*, 166)

Habitué du tourisme de luxe – pensons à sa « confortable loge dans la jungle » du Népal, à « son confort exquis » (*RM*, 165) dans une cabane au Niger –, muni de sa « loupe du privilège » (*RM*, 165), le « richissime » (*RM*, 216) Isaac transforme l'île « pour les besoins de l'homme indépendant et riche » (*RM*, 165), pour ces « extravagants aimant le faste » (*RM*, 77). L'île du golfe du Mexique est désormais une destination de plus pour « ces Européens, ces Italiens de noblesse » (*RM*, 193), qui peuvent y loger au Grand Hôtel, chaîne implantée « dans tous les lieux où la beauté était légendaire » (*RM*, 216), dont l'évocation a pour effet d'intégrer une nouvelle fois l'île aux réseaux mondialisés : ses innovations sont désormais exportées, reproduites ailleurs. L'agentivité et l'obsession d'Isaac pour la restauration de l'île – chaque « cyclone » lui offre une nouvelle raison d'en rénover une partie ou d'y installer quelque « arcade de nouveaux pins australiens, ici, et de nouveaux palmiers argentés » (*RM*, 125) – sont plutôt mal accueillies par Daniel, qui lui reproche d'avoir préféré « l'art de l'architecture [...] à tout » (*RM*, 13) et qui ne tombe pas dans le piège de la fausse modestie de son oncle (« trop de luxe, je n'aurais pas dû y céder » (*RM*, 77)). Par l'entremise d'Isaac, le lieu prend les traits d'un objet que l'on peut emprunter – ainsi propose-t-il, pour la fête de Mai, de « prêter ces jardins, ces plages, la stupéfiante beauté de ces lieux » (*RM*, 11) : le vieil homme

insiste sur son statut de « propriétaire exclusif » (RM, 216) du Grand Hôtel et de l'Île qui n'appartient à personne – qu'il a lui-même, comble de l'ironie, « nommée ainsi » (RM, 216). Les animaux qui s'y trouvent lui appartiennent, comme « s'il eût été le maître souverain » (RM, 29) : ce sont « ses panthères floridiennes », « ses lions », « ses zèbres » (RM, 29, nous soulignons). Le rapport marchand à l'espace développé dans *Une réunion près de la mer* participe de l'objectivation du lieu, dont l'évolution est entièrement assujettie au désir de grandeur d'un propriétaire élitiste. Isaac devient ici une figure de l'artiste quelque peu dévoyé : de l'architecte qui imagine, on passe à celui qui remodèle l'espace à sa façon dans une illusion de toute-puissance.

La dénaturation accélérée de l'archipel, particulièrement problématique sur l'Île qui n'appartient à personne, située tout près de l'espace insulaire du cycle, se donne aussi à voir, dans *Une réunion près de la mer*, par l'anéantissement de sa faune et de sa flore. Soumise à des cyclones, des tempêtes, des tornades, l'île est fortement touchée par la crise écologique, qui monopolise une bonne partie de la représentation de l'espace dans le roman. Le discours en faveur d'une sauvegarde de la côte du récif du corail et de ses formes de vie, épars et secondaire dans *Soifs*, est prédominant dans le dernier opus du cycle de Marie-Claire Blais, véritable roman environnemental. Ce sont Isaac et le double Portia/Porsha qui sont les plus attentifs à la crise écologique et tout particulièrement à l'extinction de plus en plus probable d'un certain nombre d'espèces de l'archipel. L'espace paradisiaque que le vieil oncle observait du haut de sa tour est maintenant le théâtre de scènes complètement hallucinées, dignes de l'apocalypse :

mais voilà que j'avance dans ce qui est désormais non plus mon île mais ma jungle où s'enchevêtrent les débris d'arbres, et que je vois un iguane naissant courant de toutes ses pattes écartelées vers un sentier qu'il ne reconnaît plus, mes rosiers ne sont plus que des boucles noires que les vents ont retournées, les orangers, les cocotiers font pleuvoir leurs fruits, mais tous noircis par la calcination des vents en furie, quant à mes biches, mes faons, ils vont dans toutes les directions, à gauche à droite, ne sachant plus où ils vont (RM, 235)

L'Île qui n'appartient à personne, espace de paix autrefois réservé aux écrivains, aux artistes, est désormais entièrement baignée dans le chaos. Les animaux ne sont plus seulement meurtris comme dans *Soifs* ; ils commencent à s'éteindre massivement. Portia et Porsha, couple étonnant de fermiers, s'inquiètent beaucoup de « tout ce que l'on fait disparaître de nos jours » (RM, 144). Vêtu en flamants roses et ne consommant que des cocktails de cette couleur lors de l'ouverture du bar de Robbie, le duo rend une forme d'hommage à ces oiseaux, qui se font de plus en plus rares « dans les

marécages de l'île » (*RM*, 144) : « c'est un jour pour fêter les flamants roses, afin qu'ils ne soient pas en voie de disparition comme tant d'autres oiseaux de notre Archipel » (*RM*, 143). Tandis qu'Isaac craint surtout d'être dépossédé (il ne veut pas perdre ses animaux³⁶), Portia et Porsha, qui se disent « végétariens et équilibristes de la nature » (*RM*, 144) et dont la ferme « vise à prévenir la cruauté envers les hommes » (*RM*, 144), tiennent le discours le plus militant, le plus authentiquement engagé envers la cause écologique. *Une réunion près de la mer* met en scène une île à la nature déchaînée et à ce point bouleversée par la mondialisation et ses ravages qu'elle finit par perdre définitivement ses marques les plus distinctives, ses traits les plus exotiques.

L'étude des représentations de l'espace insulaire dans les romans *Soifs* et *Une réunion près de la mer* permet de constater une nette évolution dans le rapport aux lieux. Les deux romans mettent en scène une île mondialisée, qui n'est plus à l'abri des menaces du monde contemporain, de ses bouleversements et qui est intégrée, à des niveaux distincts, à ses réseaux virtuels. Dans *Soifs*, l'objectivation spatiale que devraient garantir les processus de mondialisation est en bonne partie compensée par un repositionnement de la représentation du lieu habité, du côté du paysage subjectif du sujet. Les progrès indéniables de la ville-monde et de l'espace virtuel depuis le début du vingtième siècle commandent pourtant des réflexions d'ordre universel. Devant l'urgence de la situation, un rapport empirique et poétique à l'espace, tel qu'observé dans le premier opus du cycle, n'est plus productif. Les thèmes de la dégradation et de la virtualisation du territoire sont omniprésents dans *Une réunion près de la mer* qui actualise les menaces esquissées dans *Soifs*. L'intérêt individuel pour le paysage cède place à la conscience aigüe d'appartenir au monde. L'espace dans le dernier roman du cycle est désincarné, dénué de sa part de sensible, réaligné selon une logique universelle, la seule possible en cette ère « d'une humanité qui se délite » (*RM*, 177).

³⁶ Le personnage d'Isaac, qui « râtisse le monde autour de lui-même » (*RM*, 165), est sévèrement jugé par la narration. Ses revendications écologiques sont moins crédibles : les hôtels, les amis du vieil oncle, contribuent tous à la crise écologique.