

SOPHIE MARCOTTE**Étude de l'animalité dans le cycle *Soifs* de Marie-Claire Blais**

Déjà, depuis son premier roman, *La Belle Bête*, Marie-Claire Blais porte une attention particulière aux animaux. Dans ses livres, elle explore l'animalité à la manière dont Lucile Desblache la conçoit : « l'animal n'est plus uniquement l'envers de l'humain ; l'idée selon laquelle on est l'un ou l'autre se dissout au profit de celle selon laquelle on peut être l'un et l'autre ou l'un par l'autre¹ ». L'œuvre blaisienne met donc de l'avant une fluidité entre l'humain et l'animal. Or, en entrevue au Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), l'auteure affirme qu'il serait impensable pour elle de ne pas intégrer les animaux dans son œuvre, puisque ces derniers sont constamment menacés². Ces constats m'ont menée à m'interroger sur la manière dont l'animalisation des personnages et la personnification des animaux permettent de mettre en place une dynamique de la menace dans le cycle *Soifs*, plus particulièrement dans *Aux Jardins des Acacias*, le huitième opus. En effet, il semble que l'animalisation permet de penser les personnages comme des prédateurs ou comme des proies, mais souvent les deux à la fois, créant ainsi une des formes antithétiques qui traverse tout le cycle : les personnages et les animaux sont à la fois menaçants et menacés.

Fluidité entre l'humain et l'animal dans *Aux Jardins des Acacias*

D'entrée de jeu, l'animalité s'avère le rapprochement le plus fréquent entre l'humain et l'animal. Arcos-Palma souligne toutefois que « l'un domine l'autre en excluant toute possibilité d'équilibre. Dans cette relation de non-équilibre, on craint l'animal et on lui fait subir la pire des choses. On projette sur lui tout le négatif de

¹ Lucile Desblache, *Bestiaire du roman contemporain d'expression française*, Université de Clermont-Ferrand II, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2002, cité dans Eva Pich Ponce, « La Belle Bête de la littérature contemporaine : la présence de l'animal dans les romans de Marie-Claire Blais », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 36, n° 1, janvier 2011, p. 204-222. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/18636/20329>.

² Marie-Claire Blais, entretien avec Élisabeth Nardout-Lafarge, 16 octobre 2018, Université de Montréal.

l'être humain [...] l'animal est alors considéré comme irrationnel et impulsif³ ». C'est d'ailleurs ce rapport de domination unidirectionnel qui pousse Claude Devret à affirmer que « l'espèce humaine est cruelle [...] c'est, de plus, une espèce qui s'inflige la cruauté, à partir de son animalité⁴ ». L'homme reconnaît donc sa part animale dans son irrationalité, son impulsivité et sa violence. L'humain, par ce qu'il appelle rationnellement son animalisation, devient un prédateur. Il s'opère alors une fluidité entre l'animal et l'humain sur la base de la menace. C'est ce qu'illustre l'œuvre blaisienne. Le cycle est indissociable d'une vision éthique du lien entre l'animal et l'homme : « les romans de Marie-Claire Blais les plus récents mettent en question la prétendue supériorité d'une humanité dont l'attitude destructrice constitue une menace pour la survie de tous les êtres vivants⁵ ».

Dans l'opus étudié, il semble y avoir deux modes d'animalisation principaux. Le premier pose l'animal comme une représentation du vécu d'un personnage. Le second permet de penser l'animal sur le mode de la complétion du personnage. Ces catégories facilitent l'analyse ; toutefois, il est important de noter que ces deux modes ne sont en aucun cas des catégories étanches : l'expérience d'un personnage fait partie de sa caractérisation. L'animal de l'opus étudié qui incarne le mieux le premier mode d'animalisation est Misha, le chien de Brillant. La narration place Misha dans le prolongement des expériences de Brillant, Lucia et Angel. Il incarne principalement un espoir de réhabilitation pour ces trois personnages :

car le bonheur de Brillant, c'est que Misha, lui, comme Lucia qui oubliait tout, avait oublié ses longs séjours dépressifs chez le vétérinaire, ce que lui, Bryan, dont la mémoire était aigüe comme une lame d'un rasoir, pensait-il, ne pouvait oublier, le sauvetage de Misha, au-dessus des eaux, de son propre sauvetage, lors de la Première, de la Deuxième Grande Dévastation⁶

Le chien est alors mis en parallèle avec l'expérience de la démence de Lucia, puis l'expérience du sauvetage de Brillant des inondations. Il incarne un espoir pour Brillant, puisque Misha est complètement réhabilité de son traumatisme lié à cette expérience.

³ Ricardo Arcos-Palma, « Vers une petite histoire de l'animalité », *Inter*, n° 113, hiver 2013, p. 3-5.

⁴ Claude Devret, « Nature humaine et nature animale », dans NIDERST, Alain, et al., *L'animalité : Hommes et animaux dans la littérature française*, Gunter Narr Verlag Tübingen, Allemagne, 1994.

⁵ Eva Pich Ponce, « La Belle Bête de la littérature contemporaine : la présence de l'animal dans les romans de Marie-Claire Blais », *art.cit.*, p. 221. <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/18636/20329>.

⁶ Marie-Claire Blais, *Aux Jardins des Acacias*, Boréal, Montréal, 2014, p. 107. Désormais abrégé en JA suivi du numéro de la page.

Ce n'est toutefois pas encore le cas de Bryan. Misha est aussi présenté comme un symbole d'espoir pour Angel, enfant malade résidant *Aux Jardins des Acacias* : « comme Misha on pouvait survivre à tout [...] ce miracle de Misha pourrait bien être un jour le miracle d'Angel guéri » (JA, 107). Dans cet extrait, le chien est encore une fois mis en parallèle avec l'expérience du personnage. Il devient une sorte d'extériorisation du vécu intériorisé des personnages.

La fluidité entre l'animal et le personnage atteint son paroxysme dans le second mode d'animalisation alors que l'animal vient carrément compléter le personnage. C'est ce qui se produit dans le cas de Lucia et de sa perruche, *Sortir de la Nuit*. Lucia est un personnage extrêmement vulnérable dans le cycle. Elle mentionne au début de l'opus étudié : « en entrant dans mon jardin en désordre, tout était noir, aucune lampe, aucune lumière » (JA, 86). Elle retrouve son chemin en touchant le museau de ses bêtes que ses sœurs lui voleront. La narration évoque souvent le personnage par la faim et le froid qu'elle éprouve. Le nom de la perruche, *Sortir de la Nuit*, prend alors tout son sens : elle complète le personnage qui jusqu'alors ne voyait rien dans le noir, ne pouvait pas s'orienter. Le phénomène de complétion s'accroît : Lucia aimerait avoir une voix pour pouvoir chanter comme le chien Misha qui jappe parce qu'il se sent libre (JA, 134). Elle annonce plus tard dans le récit qu'elle apprendra à sa perruche à chanter et qu'elles seront « inséparables » (JA, 136). Tous les éléments se réunissent finalement : « sa perruche *Sortir de la Nuit* lui rappelait que c'était l'heure de son goûter, par son doux sifflement [...] j'ai pour toi des biscuits au maïs, disait Lucia à sa perruche [...] et pour moi des grappes de raisin, tu les partageras aussi » (JA, 168). On voit bien ici que la perruche et Lucia, véritablement inséparables, sont à la fois l'une et l'autre et l'une par l'autre.

À l'inverse, l'animal est également personnifié dans l'œuvre blaisienne. Le meilleur exemple de cette fluidité de l'animal vers l'humain, c'est encore le chien Misha qui a reçu le prix du Meilleur Citoyen canin. Angel dit : « Misha, le si drôle de chien qui était aussi un citoyen comme s'il eût été une vraie personne » (JA, 65). Bryan ajoute qu'il « faut le respecter, il a ses droits, lui aussi ». Ainsi, le chien Misha est caractérisé par son humanité. À cet égard, son nom, Misha, comme ceux des chiens de Fleur, Max et Damien, sont particulièrement révélateurs. Effectivement, les animaux portent tous des noms qui pourraient être ceux d'humains.

Cette proximité entre les animaux et les humains se dégage également dans le

mode narratif fluide qui « tend à passer directement, sans transition, d'un élément à un autre et à brouiller, sans les effacer, des frontières distinctives⁷ ». Cette stratégie rappelle ce que Renaud Camus désigne comme « un aplatissage général de l'expérience du monde, d'un actif refus de tout ce qui distingue ou sépare, que ce soit dans l'espace ou le temps, dans la volonté ou dans l'être⁸ ». Dans le cycle *Soifs*, plusieurs animaux sont dotés d'une voix qui s'exprime au même niveau de narration que les humains. C'est le cas de la chienne Polly à qui est attribuée un monologue intérieur dans l'incipit de *Dans la foudre et la lumière*. Les animaux sont dotés d'une vision du monde qui est évoquée dans le texte à égalité d'importance avec celle des personnages humains. Ce dispositif prend une valeur particulièrement importante dans le cycle où le monde est entièrement construit par le regard des personnages qui le perçoivent. Il est donc permis de croire que la vision du monde des animaux inscrite dans la narration entre dans la conception de l'univers du cycle : « le perroquet de Mabel, sur le fer forgé du balcon, ne bougeant plus de là pour observer le monde de son œil perspicace » (JA, 20). Cette remarque explicite montre bien l'importance de l'observation animale dans la construction de l'univers du cycle. Ces personnifications animales viennent appuyer l'analyse d'Eva Pich Ponce qui affirme que

[...] les romans de Marie-Claire Blais insistent sur les points communs qui existent entre le monde humain et celui de la bête : la douleur de vivre, la souffrance, la vulnérabilité au sein d'un univers où la violence est omniprésente. [...] Blais affirme que [le monologue intérieur] "permet d'apporter une sorte d'unité de la musique, de la musique humaine, de la chanson humaine, parce que d'une façon ou d'une autre, on a tous quelque en commun⁹.

Par ailleurs, le texte prône explicitement l'abolition de la séparation des espèces, ce que supposait déjà le mode narratif. En effet, cette importance de la fluidité entre les animaux et les humains est explicitée par les propos d'Alexandra qui parle alors de la dissertation qu'elle avait soumise à son professeur :

que dis-tu, Petites Cendres, qu'il n'y a plus d'espèces séparées, par respect pour toutes les espèces vivantes, que nous ne sommes, comme ils disent ici, qu'une seule et vraie famille, Petites Centres dit en hésitant, oh, ce n'est peut-être qu'une illusion, les vraies familles, vous ne le savez pas encore, mais chacun est seul, et appartient à son espèce séparée, dans une communauté où sont en effet réunies toutes les espèces vivantes, les colombes et les chiens y étant

⁷ Marie-Pascale Huglo, « L'art d'enchaîner : La fluidité dans le récit contemporain », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 127-137. <https://doi.org/10.7202/014271ar>.

⁸ Renaud Camus, *Syntaxe et l'autre dans la langue*, Paris, P.O.L., cité dans Huglo, Marie-Pascale, *Ibid.*, p. 128.

⁹ Eva Pich Ponce, « La Belle Bête de la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 221.

inclus, car il ne faut pas oublier que nous sommes nous aussi des animaux et que les animaux nous sont supérieurs lorsqu'ils vivent en communauté, qu'ils sont plus solidaires que nous, oui, c'est en regardant vivre mes colombes que j'ai appris tout cela, dit Petites Cendres, seul notre monde, celui des hommes, est un monde belliqueux et sans pitié (JA, 150-151)

Les animaux sont donc non seulement égaux aux humains, comme le fonctionnement de la narration permet de le penser, mais ils leur seraient même supérieurs en ce qu'ils seraient plus solidaires, plus enclins à manifester de la pitié. L'œuvre blaisienne tend donc à renverser la vision traditionnelle stipulant que les animaux sont irrationnels, impulsifs, et se range plutôt du côté de Claude Devret qui affirme que le monde humain est cruel. Les hommes seraient donc les vrais prédateurs.

L'animalité dans le cycle *Soifs* : entre prédateurs et proies

Comme le mentionne Eva Pich Ponce, l'œuvre blaisienne concentre la similitude entre l'animal et l'humain sur leurs souffrances communes. L'auteure les positionnerait donc tous deux comme des proies potentielles. Pour exemplifier ce point, je me pencherai sur l'étude des chiens comme représentation de la misère dans le texte. En effet, les chiens semblent souvent mis en parallèle avec les enjeux liés à la détresse : la faim, la menace, l'humiliation et la domination. Dans *Dogvilles : Jean Rolin sur les traces de chiens errants*, Manet Van Montfrans note : « Ces chiens errants sont [...] "des auxiliaires de la défaite et de la désolation", symptomatiques d'un désordre à grande échelle¹⁰ ». C'est exactement ce dont témoigne le cycle *Soifs*. Les personnages sont souvent comparés à des chiens pour mettre de l'avant le caractère dégradant de leur situation comme leur faim et leur maigreur. C'est le cas de Lucia, affamée, qui dort sur le seuil de la porte avec les chiens. C'est aussi le cas de Petites Cendres qui remarque les chiens maigres rôdant autour de lui alors qu'il est « affamé de poudre » (JA, 15) :

Mais revoyant les chiens rôdeurs de la rue Esmeralda, [...] Petites Cendres se souvint que l'homme lui avait dit de japper, car Petites Cendres était un chien amuseur de son client, ce jour-là, se relevant de la position humiliante à laquelle il avait été soumis, Petites Cendres avait bondi sur l'homme qui l'avait molesté (JA, 16)

La mention de la rue Esmeralda renvoie dans le texte à la pauvreté, ce qui inscrit

¹⁰ Manet Van Montfrans, « Dogvilles : Jean Rolin sur les traces de chiens errants », dans Sylvie Freyermuth, Jean-François Bonnot et Timo Öbergöker (dir.), *Ville infectée, ville déshumanisée*, PIE Peter Lang S.A., Bruxelles, 2014, p.140.

l'anecdote dans l'univers miséreux des chiens errants décrit par Van Montfrans. Ici encore, la comparaison avec les chiens et l'animalisation de Petites Cendres permettent de penser un personnage extrêmement vulnérable, dominé et humilié, ce qui est généralement la fonction des comparaisons avec un chien. Dans ce passage, d'ailleurs, cette humiliation trop prononcée, additionnée à l'animalisation de Petites Cendres, renforce la sauvagerie du personnage qui bondit sur son agresseur. Petites Cendres, alors trop fortement caractérisé par son rôle de proie, en vient à vouloir se défendre et devient à son tour animal, prédateur. C'est le même phénomène qui se produit lors du passage des familles pauvres du Mexique : « ces familles du Mexique si appauvries et délaissées qu'elles cohabitaient sur les rails de chemin de fer, les proies de la faim des chiens quand elles étaient elles-mêmes décimées par la faim » (JA, 157). Le cas de ces familles correspond exactement à ceux qu'étudie Jean Rolin, « les sans-logis, tous ceux qui partagent leur habitat et leur destin avec les chiens errants, vivant comme eux en marge de la société, tolèrent souvent ces compagnons d'infortune » (JA, 157). Toutefois, ici, ce sont les chiens, ayant trop faim, qui vont les dévorer, devenant donc, à leur tour, prédateurs. Une boucle se crée entre la faim tellement tenace qu'elle mène à la transformation de la proie en prédateur. Selon Eva Pich Ponce : « les chiens deviennent dans l'imaginaire [...] des figures capables de venger par leurs morsures la déchéance qu'ils ont connue¹¹ ». Ainsi, lorsque l'animalisation se concentre sur le personnage déterminé par son caractère de proie, d'animal, il parvient parfois à se révolter et à devenir prédateur à son tour.

Or dans le cycle, les animaux prédateurs sont aussi souvent des proies qui souffrent trop longtemps. Outre ces cas-ci, ceux qui sont le plus souvent les prédateurs, ce sont les hommes. Toutefois, il advient parfois que l'homme soit un prédateur malgré lui. C'est bien ce qui traumatise l'écrivain écologiste Daniel lors de l'épisode du piétinement du lézard sur la véranda :

et dans sa sensibilité reptilienne, il pouvait sans doute éprouver le choc de la douleur autant que nous, de cela, Daniel avait eu soudain la certitude, car ouvrant dans la lumière sa gorge rouge qui palpitait, quand dans les pointes bleues de ses yeux clignaient de silencieux appels de détresse, le lézard avait émis un cri, ce n'était pas un cri perçant, ni même un murmure, mais ce minime, infime cri du lézard à la gorge palpitante, Daniel l'avait entendu pour ne jamais pouvoir l'oublier, c'était comme le pépiement du poussin à la recherche de sa mère dans une rue envahie de passants, ou les battements d'ailes du moineau captif, dans les câbles d'une gare, à Madrid, Daniel ne pourrait jamais oublier ces crissemments, ces gémississements de tant de petites créatures innocentes que nous prenions l'habitude, dans notre indifférence à un autre monde que

¹¹. Eva Pich Ponce, « La Belle Bête de la littérature contemporaine », *art. cit.*, p. 212.

le nôtre, de blesser ou d'anéantir tous les jours, soudain lorsque son ordinateur s'était refermé sur la disparition de Mai, [...] Daniel avait été saisi par l'angoisse d'avoir piétiné le lézard (JA, 55-56)

On perçoit bien la détresse de Daniel qui prend conscience de la vulnérabilité des petits êtres qui nous entourent. Il compare la disparition du lézard à un petit poussin cherchant sa mère, puis à la disparition de Mai lorsqu'il ferme l'ordinateur où il voyait ses messages et son visage, érigeant ainsi un parallèle entre ces petits êtres sans défense qu'on tue et nos enfants, ceux qui sont vulnérables. Il souligne d'ailleurs, juste avant, la sensibilité de ce petit être qui devait éprouver la souffrance tout comme lui, Daniel. L'auteure utilise alors l'expression « dans sa sensibilité reptilienne » qui construit un pont entre Daniel et le lézard, c'est la sensibilité de Daniel qui est caractérisée par celle d'un lézard, ainsi mise en relief, cette qualité conventionnellement attribuée aux humains rejoint celle du personnage. Le lézard et l'homme sont alors en pleine fluidité.

Ce passage fait étrangement écho à la scène où Caroline écrase un scorpion qui se dirigeait vers le pied de Jean-Mathieu. C'est alors Frédéric qui est outré du geste de Caroline :

ce jour où Caroline avait tué un scorpion avec son soulier, [...] ce qui avait choqué Frédéric, qui avait dit, Caroline, on ne peut faire de mal à personne chez moi, Caroline avait répliqué, c'était le scorpion ou c'était le pied de Jean-Mathieu, ce scorpion allait droit vers le pied de Jean-Mathieu, oui, avec une telle lenteur, avait dit Frédéric, et vous savez, Caroline, c'est à peine une piqûre d'abeille, cela vaut-il la peine qu'on les extermine ainsi (JA, 102)

Tout juste après ce passage, la narration place un épisode où le poète Justin condamne la destruction d'Hiroshima dans son livre, or on sait que Caroline avait été un détracteur de l'œuvre. La destruction du scorpion est ainsi subtilement placée sur une échelle similaire à la destruction d'Hiroshima, dans l'annihilation d'êtres innocents très vulnérables. Ce qui choque Frédéric et Daniel, c'est le rapport de domination qu'entretiennent les hommes par rapport aux animaux. Caroline, se croyant menacée par l'animal, devient à son tour animale et cruelle, et écrase le scorpion. Elle devient alors prédatrice en se croyant elle-même une proie. L'attitude de Caroline rejoint tout à fait la théorie de Arcos-Palma sur l'animalité mentionnée précédemment. En effet, Caroline projette le pire sur l'animal et justifie ainsi son geste de l'exterminer. Cette possibilité d'exterminer l'animal aussi rapidement, unilatéralement, dans un rapport de domination totale est, dans le cycle, le cœur de la cruauté humaine. Cet épisode fait aussi écho à la culpabilité de Daniel après le piétinement du reptile : il réalise son

statut de prédateur malgré qu'il conçoive la vulnérabilité du lézard.

L'être humain ne cause pas seulement la perte des animaux par des gestes de prédation directs dans le cycle *Soifs*. En effet, un des grands enjeux de l'œuvre récente de Marie-Claire Blais est le rapport à l'environnement. Bien que certains personnages du cycle témoignent de la crise climatique, comme Brillant rescapé de la Deuxième Grande Dévastation, ce sont les animaux qui en souffrent en premier. Lors de cette crise des inondations, la voix narrative souligne la présence des « pauvres chiens [qui] remplissaient les refuges » (JA, 107). Ces chiens survivant aux crises environnementales rappellent l'analyse de Van Montfrans dans *Dogvilles* :

il met en scène des personnages survivant dans un environnement que nous qualifierons d'inhabitable, et manifeste un étonnement mélancolique devant le spectacle des dégâts causés par la folie des hommes. [...] les chiens errants, associés au monde des morts, offrent un certain réconfort par leur résistance tenace à l'éradication¹².

Toutefois, cet espoir de survivance ne peut pas être étendu à l'ensemble des espèces animales dans le cycle. Effectivement, dans *Le jeune homme sans avenir*, Augustino critique sévèrement les hommes pour leur négligence environnementale : « nous les massacreurs des océans, des mers, des rivages, qu'avions-nous fait, avait écrit Augustino, de l'Atlantique, du Pacifique, sinon des cimetières flottants où les plus beaux oiseaux, hérons, albatros, colombes, toutes les espèces, avaient péri après avoir avalé nos rebuts de plastique, de verre, partout des hécatombes¹³ ». Il est alors très clair qu'Augustino blâme les hommes pour ces victimes, pour ces proies mortes de mains humaines. Ces massacres pourraient d'ailleurs faire écho au titre, par la mention de la perte de l'avenir, titre qui renvoie également à celui du livre fictif d'Augustino, *Lettre à des jeunes gens sans avenir*. Cette impossibilité du futur est alors bien sentie par Augustino dont les interventions sont traversées par un champ lexical de la mort. L'homme devient son propre prédateur.

On peut signaler plusieurs autres occurrences où les personnages sont directement qualifiés de prédateurs dans le texte. C'est le cas de l'intendant Rick qui rôde autour de la maison de Vénus dans *Dans la foudre et la lumière*. Alors que la jeune femme

¹². Manet Van Montfrans, « Dogvilles : Jean Rolin sur les traces de chiens errants », *op. cit.*, p. 151.

¹³. Marie-Claire Blais, *Le jeune homme sans avenir*, Montréal, Boréal, 2012, p. 50.

dit à son iguane et à son teckel que « non, ici, aucun prédateur ne pourra venir¹⁴ », l'intendant finira pourtant par entrer dans l'enclave de Vénus et la violera. C'est aussi le cas des pères qui emmènent leurs filles vierges au bal, dans *Mai au bal des prédateurs*. La prédation figure d'ailleurs dans le titre de cet opus, et la description de la scène du bal permet de penser les pères comme des prédateurs sexuels dans une ambiance extrêmement menaçante. Cette notion explicite de prédation est souvent utilisée, dans le cycle, pour qualifier la menace sexuelle qui rôde. Ce sera le cas pour Wrath, entre autres, même s'il sera finalement qualifié de monstre.

Entre le paradis et l'enfer : l'animalité religieuse dans *Aux Jardins des Acacias*

La description du lieu des Jardins des Acacias le donne à voir comme une sorte de jardin d'Éden où la végétation est luxuriante et où les animaux sont nombreux. C'est effectivement une enclave dans le cycle où tous peuvent venir se faire soigner, quel que soit leur origine, leur orientation sexuelle ou leur âge. C'est donc un des lieux de la fluidité par excellence dans l'œuvre. Parmi les créatures qui s'y trouvent, on compte les oiseaux qui prennent une importance singulière dans cet opus. Lucia parle d'ailleurs des Jardins des Acacias comme d'« un paradis tout vert pour les oiseaux » (JA, 171). Or dans le cycle, il semble que les oiseaux, très nombreux, sont souvent associés à une sorte d'angélisme, ils annoncent la bienveillance d'un personnage ou d'un événement. Par exemple, « lorsque passait Bryan, on entendait les bruits d'oiseaux et les jappements de Misha » (JA, 63). C'est souvent Lucia qui fait ces références aux oiseaux et on comprend bien dans le texte que Bryan veille sur elle. De plus, aux yeux de Lucia, les jappements de Misha signifient une forme de liberté, de gratitude envers la vie. De même, dans le regard empreint de gratitude de Lucia, les oiseaux qui accompagnent Bryan ont nécessairement une valeur bienveillante. Brillant et Misha sont d'ailleurs souvent décrits parmi des colombes et des tourterelles (JA, 222), c'est sur cette image significative que se clôt l'excipit de l'opus. Alexandra, le personnage qui refuse la séparation des espèces, a des paroles « comme des gazouillis d'oiseaux » (JA, 147). Or ce sont ses paroles qui permettent de penser l'animalité dans l'opus comme un phénomène fluide. Son respect pour les animaux et son anti-spécisme la caractérisent comme un personnage bienveillant.

Le cas d'Angel est plus éloquent encore. D'abord, son nom, Angel, ne laisse pas place à l'équivoque dans l'interprétation : il s'agit bien d'un ange. Dans ce tome, il est

¹⁴. Marie-Claire Blais, *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001, p.17.

mourant et fantasme des voyages entre les galaxies, devenant à la fois figure humaine et figure de la transcendance : « Angel serait sorti de son corps et aurait été dans les mondes interstellaires de son corps ailé » (JA, 25). La description présente Angel à la fois sous le signe de l'oiseau par la connotation de l'envol et, à plus forte raison, sous le signe de l'ange par excellence du texte. Ce lien entre les anges et les oiseaux atteint alors son paroxysme.

Toutefois, dans le texte, un oiseau échappe à cette interprétation, le cygne noir :

non, assez, Dieudonné était là aussi, oui, c'était bien l'indice d'une disparition de plus quand passait, le dos voûté, sous les lourdes fleurs pourpres des flamboyants, le médecin Dieudonné, si préoccupé qu'on ne voyait plus son visage, entre ses mains, Dieudonné, pensait Petites Cendres, tel un cygne noir eut frôlé de ses ailes malhabiles les murs blancs des maisons, des maisonnettes, Dieudonné, inconsolable d'avoir encore cette fois dit Adieu (JA, 195)

Le cygne noir revient toujours uniquement pour décrire Dieudonné. Or, à la relecture du passage, il devient frappant que la description n'est pas seulement celle d'un cygne noir, mais bien de la Grande Faucheuse, personnage mythique de la mort. En effet, sur plusieurs représentations, la Grande Faucheuse est dotée d'ailes immenses, elle porte un capuchon, donc son visage n'apparaît pas, et elle a le dos voûté. Dieudonné, médecin du Jardin des Acacias, est celui qui accompagne les malades vers leur mort. Son nom, à cet égard, est particulièrement significatif. D'ailleurs, dans l'incipit de *Mai au bal des prédateurs*, Dieudonné dit à Petites Cendres : « aime, mon ami, aime, avant que ne sonnent sur toi tous les glas¹⁵ ». Intrinsèquement lié à la mort, le personnage du médecin est associé au cygne noir, à la Grande Faucheuse.

À l'inverse du jardin d'Éden, on trouve dans l'opus un « enfer glauque » sous les ponts de Paris. C'est là que Fleur sera en quelque sorte pris en otage par Wrath qui lui impose ses confessions. La notion d'enfer revient à presque toutes les occurrences du texte où Wrath prend la parole. Ce qui le distingue des autres prédateurs, c'est le dégoût qu'il génère, ce qui concorde tout à fait avec la définition du contrevenant-monstre qu'élabore Marie-Ève Sylvestre :

le délinquant monstre [...] est ainsi perçu comme l'autre, l'étranger, celui qui est différent. La conception du délinquant monstre comporte aussi une dimension

¹⁵ Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, p. 11.

esthétique de la laideur, de la difformité, le délinquant ici répugne à voir et à approcher. Finalement, la conception du délinquant monstre fait référence également à l'être irrationnel qu'il représente, un être sur lequel la raison n'a que peu de prise, un être déterminé¹⁶.

La notion de monstre pour définir l'étranger est d'ailleurs corroborée par Christophe Adam qui stipule : « l'étymologie l'indique, le monstre est celui qui montre, de manière extrême, faut-il l'ajouter. C'est une figure hyperbolique qui, selon M. Foucault, se diffracte en de multiples anomalies et petites différences, effectuant ainsi le passage du monstre à l'anormal¹⁷ ». En ce sens, Wrath se démarque de l'ensemble des personnages du cycle, de même que son univers, son « enfer glauque » se distingue de l'univers de l'île de *Soifs*, notamment par le lieu de son énonciation, sous un pont à Paris. De plus, la mention de l'irrationalité lie ces deux définitions et confirme que le monstre constitue l'extrême de l'animalité. C'est bien ce qu'incarne Wrath, dont le nom signifie « colère » et peut aussi renvoyer, par sa sonorité, à « rat » en anglais. Il affirme : « je pourrais être un prince de l'Église, et quoi encore, un prince régnant sur des tonnes de déchets, dormant sur une plaque de mousse, avec les rats » (JA, 31). Cette présence du rat le rattache aussi à son environnement, à son enfer froid sous les ponts de Paris, par le rappel du cliché associé aux bas-fonds des romans parisiens du XIX^e siècle.

Wrath incorpore la figure du délinquant, du prédateur, par ses agressions répétées envers les enfants qu'il a tués ou violés : « [la voix de Fleur] ne semblait qu'un souffle pour Wrath qui l'écoutait, l'haleine d'un petit animal souffrant, pensa le vieil homme, et les fillettes, ce qui ne m'empêchait pas, moi, de » (JA, 29). Ainsi, Wrath devient un prédateur lorsqu'il est mis en présence de ces petits animaux souffrants. Il les agresse malgré leur souffrance, et par le ton de la narration, il est permis de penser que c'est même en raison de cette souffrance et de leur innocence, qu'il les agresse. Son monologue accentue son caractère de prédateur : « tu ne connais pas cette saveur interdite, toi, d'éplucher ces petits êtres comme s'ils étaient des fruits, et de les croquer et de les manger vivants » (JA, 30). La figure violente de Wrath, ici représentée comme celle de l'ogre dans les contes, est bien doublée de la crasse du rat et du sadisme du prédateur, ce qui constitue les deux pôles du dégoût et de la prédation. C'est l'addition de ces deux aspects qui, comme l'indique Sylvestre, conforte l'idée de la monstruosité.

¹⁶. Marie-Ève Sylvestre, « La responsabilité du contrevenant rationnel et du contrevenant monstre dans le contexte de la lutte aux incivilités : entre opposition, convergence et complémentarité », dans VACHERET. Marion, et al., *Actes de colloque. Le Pénal aujourd'hui : pérennité ou mutations*, Montréal, Centre international de criminologie comparée, 2008, p.149

¹⁷. Christophe Adam, « Le Journal d'Eric-Emmanuel Schmitt : traiter le monstre et se faire traiter de monstre », *Psychiatrie et violence*, vol. 9, n° 1, 2009. <https://doi.org/10.7202/038872ar>.

Wrath devient l'ogre : « je n'y pouvais rien, à écouter les secrets des hommes, on se transforme en ogre démoniaque, cet ogre, c'est moi aujourd'hui, qu'en penses-tu Fleur, est-ce que je ne ressemble pas à un ogre à la recherche de toute proie, démoniaque, oui, me diras-tu » (JA, 45). Un peu plus loin, il ajoute : « et c'est ainsi que les ogres, ces gros démons, s'approchent des enfants et les brisent » (JA, 48). Wrath est plus qu'un simple prédateur, c'est un monstre et cette qualification de monstre ne devient possible que par la charge de dégoût qui l'entoure. Wrath s'éloigne donc du spectre fluide de l'animalité blaisienne. L'animalité, poussée à son extrême, dépourvue de morale, devient monstruosité. Il est d'ailleurs significatif que le pire de la prédation, dans le cycle, soit peut-être davantage humain qu'animal.

En somme, l'opus permet de concevoir les animaux dans la perspective d'une fluidité entre les proies et les prédateurs. Ce dispositif met en branle la dynamique de la menace dans le texte. Toutefois, les prédateurs apparaissent souvent non comme des animaux, mais plutôt des hommes, ce qui renverse la notion traditionnelle de l'animalité. En effet, les humains, dotés de raison, devraient avoir des comportements raisonnables, tandis que les animaux, dotés d'instinct et de pulsions, ne devraient obéir qu'à une sorte de loi de la survie. Pourtant, ce n'est pas ce qui se dégage du texte où les animaux apparaissent plus solidaires et capables de pitié que les humains. En effet, dans le texte, les chiens sont souvent vulnérables et menacés, les oiseaux sont bienveillants, venant souvent en aide aux humains, comme *Sortir de la Nuit* le fait pour Lucia. C'est plutôt le monde des hommes qui est cruel, donc « animal », alors que l'univers du cycle est aussi violent que riche en cruautés gratuites. C'est justement le fait que le monde humain soit animal et que le monde animal soit humain qui permet de concrétiser la fluidité entre ces deux pôles dans le texte. De plus, la menace est encore plus radicale dans le monde humain où l'on trouve des monstres comme Wrath qui échappent complètement à toute logique.