

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa

**L'UNIVERS MYTHICO-RELIGIEUX DU ROMAN SOIFS
DE MARIE-CLAIRE BLAIS**

par

Nathalie Roy

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa - 2001

© Nathalie Roy, Ottawa, Canada, 2001



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-67857-1

Canada

Remerciements

Mes remerciements vont, tout d'abord, à monsieur Patrick Imbert, mon directeur de thèse. Avec ses encouragements et son calme perpétuel, il a, plus d'une fois au cours de ces deux années de maîtrise, su retenir le ciel qui voulait me tomber sur la tête. Je voudrais également remercier mes amis fidèles qui n'ont cessé de m'offrir leur soutien moral tout au long du processus rédactionnel, et qui m'ont toujours arrachée à ma table de travail avant que le tête à tête avec l'ordinateur ne devienne trop accablant. Parmi ces copains, c'est surtout à Rachel Jobin, Isabelle Tibi, Léonard Constant et Meg McCallum que je désire témoigner ma reconnaissance.

L'Univers mythico-religieux du roman *Soifs*

de Marie-Claire Blais

Nathalie Roy

M. A. Lettres françaises
Université d'Ottawa

Dans *Soifs*, la recontextualisation de thèmes et de récits mythico-religieux obéit à un double mouvement paradoxal. Tout en conférant à l'univers romanesque une dimension «extra-ordinaire» qui évoque le statut particulier des choses sacrées, les mécanismes qui gèrent les inscriptions mythico-religieuses incitent à une mise en cause des principes sur lesquels s'appuient ces éléments mythiques et religieux. Sont étudiés, dans cette perspective, le caractère mythique des représentations spatio-temporelles, les inscriptions romanesques de la figure et du mythe du labyrinthe et la recontextualisation de la figure christique. Le chapitre final est consacré à l'analyse des nombreux traits qui permettent de lire *Soifs* à la lumière de l'Apocalypse de Jean.

En cours d'analyse, l'auteure de la thèse s'appuie sur les travaux de plusieurs chercheurs, et notamment sur ceux de Mircea Eliade, Gilbert Durand et Gaston Bachelard. Toutefois, elle ne partage pas avec ces chercheurs leur perspective anthropologique sur l'interprétation des mythes et symboles «littérisés», et refuse l'idée selon laquelle leurs travaux puissent dévoiler des vérités immémoriales. Ceux-ci apparaissent davantage comme le produit d'un regard porté sur le monde dans un lieu et à une époque donnés. L'hypothèse de l'auteure est donc que ces travaux reflètent une sorte de «savoir» culturel, lequel est assimilable, à titre méthodologique, au bagage culturel d'où sont tirées les significations mythico-religieuses que Blais revisite.

PROLÉGOMÈNES

Première partie : préalables théoriques

Au seuil de cette étude qui a pour objet le décryptage des structures mythico-religieuses¹ dans le roman *Soifs*, de Marie-Claire Blais, la tâche s'impose de définir ce qui est entendu par les termes «mythe» et «récit religieux» dans leurs manifestations littéraires, tout en montrant en quoi ceux-ci se distinguent. Que deviennent les mythes et récits religieux lorsqu'ils entrent dans un processus de recontextualisation? Afin que soient fournis des éléments de réponse à ces questions, cette première partie du chapitre introducteur sera divisée en quatre sous-sections. Nous explorerons d'abord quelques notions de base de la mythocritique, un champ d'étude dans lequel on tend à confondre les références mythiques et religieuses, les subordonnant à la recherche d'une symbolique élémentaire dans laquelle puiseraient toutes les élaborations qui circonscrivent le sacré. Aussi réserverons-nous pour la troisième section la question de la distinction entre le mythique et le religieux. Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur les notions de contexte et de recontextualisation. Enfin, cette première partie se clora sur une exploration de la question du sacré.

Mythocritique et analyse des mythes

Comme tout champ de recherche, celui de l'analyse des mythes en littérature ne connaît pas de perspective théorique incontestée. Les analystes de mythes se partagent essentiellement en deux camps, celui des transcendantalistes et celui des immanentistes. Toutefois, qui dit transcendantal ne dit pas forcément métaphysique; en mythocritique, cette perspective est plutôt *anthropologique*, se fondant sur un double postulat : les symboles sont universels et les mythes en tant que récits originels sont les véhicules essentiels d'une «vérité» de la quête humaine que les innombrables variantes mythiques reproduisent à l'infini. La perspective immanentiste refuse ce genre de généralisation, croyant illégitime de postuler *a priori* que la présence du mythe en littérature ait nécessairement une signification anthropologique. Pour certains des partisans de cette perspective, les mythes «littérisés» sont d'abord des lieux communs. Ces deux points de vue seront exposés dans les pages qui suivent.

Mais d'abord, qu'est-ce qu'un mythe? Nul ne conteste la portée métaphysique que l'on attribuit à l'origine aux mythes anciens (même si la question de *l'origine* des mythes est bien loin de faire l'objet d'un consensus). Les analystes des mythes et théoriciens de la mythocritique, lorsqu'ils ont rejeté l'acception courante du terme «mythe» selon laquelle celui-ci est synonyme d'«illusion», font fréquemment le lien entre mythe et cosmogonie. Mircea Eliade, historien des religions, écrit que les mythes sont des «histoires vraies» qui décrivent «les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du "sur-naturel") dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui *fonde* réellement le Monde». De plus, le mythe explique pourquoi l'être humain est un être «mortel, sexué et culturel²». L'histoire racontée par le mythe est sacrée, et donc «vraie», parce que l'existence du monde et la mortalité des humains attestent sa véracité.

Ainsi, le mythe, en exposant les raisons de cette existence, rend compte de réalités qui échappent au savoir scientifique. Pierre Brunel reprend la définition proposée par Eliade

et ajoute que l'élaboration mythique cherche à «expliquer l'inexplicable³»; c'est en cela que, contrairement à l'explication scientifique, le mythe est en mesure de *réunir les contraires*. Gilbert Durand, l'un des fondateurs de la mythocritique, adopte une perspective semblable tout en conférant au mythe un rôle bien plus fondamental : pour lui, tout mythe est «condensé de "différences", de différences irréductibles à tout autre système de logos⁴».

Le mythe, pour l'historien des religions, est donc une histoire sacrée, grâce à laquelle s'éclairent les origines du monde, la condition et les activités humaines, et pour le théoricien de la mythocritique, il est un type de récit qui permet comme nul autre de penser ensemble des postulations contraires. Mais une fois admises ces définitions, il reste la question du mythe en littérature. Si celui-ci peut à la limite fonder *un* monde, il ne fonde assurément pas *le* monde. Lorsqu'il est arraché à sa finalité première –c'est-à-dire, selon Eliade, son caractère «exemplaire⁵»–, quel(s) rôle(s) le mythe peut-il jouer? Ne lui reste-t-il que cette capacité d'agir comme vaste oxymore structurel?

Sans doute faut-il élargir un peu cette première définition et étudier les rapports qui existent entre mythe et littérature. Dans son *Aspects du mythe*, Eliade montre en quoi les significations «essentielles» du mythe sont passées de l'ontologie –«comment le Monde –le réel– est venu à l'être» (ME, p. 138)– à l'Histoire et à la littérature. La mythologie grecque, par exemple, a subi une première «démythisation» sous la plume des penseurs de l'Antiquité. Avec Héraclite et Évhémère, les dieux se sont désinvestis de leurs attributs divins pour devenir des figures allégoriques ou des transfigurations imaginaires des biographies des rois primitifs. Grâce à ces interprétations et au fait que la tradition orale fut très tôt consignée par Homère et Hésiode, l'univers religieux des mythes s'est désacralisé et ceux-ci se sont transformés en trésor culturel. Autrement dit, les mythes tels que nous les connaissons sont déjà de la *littérature* :

Les mythes grecs «classiques» représentent déjà le triomphe de l'*oeuvre* littéraire sur la croyance religieuse. Nous ne disposons d'aucun mythe grec transmis avec son contexte culturel. Nous connaissons les mythes à l'état de «documents» littéraires et artistiques, et non pas en tant que sources, ou expressions, d'une expérience religieuse solidaire d'un rite (ME, p. 196).

Dans la perspective occidentale, donc, la mythologie grecque –la mieux connue et la plus présente dans la tradition littéraire– ne se présente plus depuis longtemps sous la forme de récits religieux qu'il faut comprendre littéralement, et à la véracité desquels il faut croire sans réserve, mais plutôt sous la forme de récits symboliques et allégoriques qui renferment des significations cachées. Ce sont ces dernières dans ce qu'elles ont de possiblement révélatrices de l'aventure humaine –autrement dit, dans ce qu'elles ont d'*anthropologique* et non plus de métaphysique– qui retiennent souvent l'attention des théoriciens de la mythocritique.

Pour Durand, disciple de Gaston Bachelard et l'un des fondateurs de la discipline, les mythes sont «l'ultime discours» à partir duquel s'élaborent l'Histoire et la littérature. «Hautes constructions de l'imaginaire», ils représentent le «perfectionnement exemplaire de la genèse du symbole⁶». Aux yeux de l'anthropologue, les symboles sont le produit de la «genèse réciproque du geste et de l'environnement⁷». Tous les humains ont en commun certains réflexes dominants, liés à la position verticale, à la déglutition, aux gestes rythmiques dont le modèle est la copulation, et ces réflexes interagissent avec le milieu dans lequel les êtres se meuvent pour leur inspirer certaines attitudes qui se transforment en schèmes et en symboles (le schème de l'ascension, les symboles de l'intimité liés à la digestion, par exemple). Les mythes «dynamisent» ces symboles, les rassemblent en récits.

Aussi est-il possible d'affirmer que, dans la perspective durandienne, héritière de la psychanalyse jungienne, les mythes fondent effectivement un monde, celui de l'imaginaire. Toute expression artistique est inlassable réécriture, implicite ou explicite, des mythes, et ceux-ci ressassent éternellement les «"grandes images" immémoriales⁸», c'est-à-dire les archétypes. Toute expression littéraire apparaît dès lors comme mise en forme des archétypes, c'est-à-dire de l'ensemble d'«images primordiales» qui constitue le «canevas de base⁹» de la psyché, pour reprendre l'expression jungienne.

En somme, Durand cherche à déceler par le biais de l'analyse mythocritique un «sémantisme primordial» à partir duquel se seraient élaborés les mythes avec leurs systèmes

de croyances divers. Il postule une stabilité des symboles et de leurs interprétations possibles, mais reconnaît à la notion de structure du mythe un caractère changeant et dynamique, car les mythes apportent chacun un éclairage particulier aux antagonismes qu'ils mettent en récit. De plus, ils se modifient sous la pression de l'héritage culturel. Mais au-delà des variantes, le mythe «initial» tout comme le récit littéraire s'inspirant de ce mythe mettent en oeuvre les mêmes symboles qui font appel au même sémantisme primordial. C'est grâce à ce postulat que Durand voudrait déjouer le problème de la «littérisation» des mythes.

Pourtant, même si nous admettions l'existence de ce sémantisme primordial que Durand place au-delà du langage¹⁰, subsisterait la question de la «version privilégiée du mythe¹¹», c'est-à-dire du récit «initial» qui donne accès à la première dynamisation des symboles primordiaux. Comme le fait remarquer Pierre Brunel au sujet de la perspective de Claude Lévi-Strauss –aux yeux de qui le mythe se compose également de l'ensemble de ses variantes–, la position durandienne suppose que le mythe soit une donnée initiale dont seraient tributaires les versions littéraires ultérieures. Mais si le mythe tel que nous le connaissons est toujours déjà de la littérature, est-il vraiment possible d'y déceler une structure initiale révélatrice de significations fondamentales pour l'humain en général? Il est bien aisé d'imaginer que ce mythe ait subi avant son passage à l'écrit de multiples métamorphoses, et, de plus, cette transcription même implique nécessairement un «remixage» du mythe dans l'esprit de ses premiers scribes. Après tout, Durand avoue lui-même, dans son *Décor mythique de la Chartreuse de Parme*, que la mise en forme particulière que fait Stendhal des mythes est influencée par des données historiques, culturelles et biographiques¹². En quoi les écritures d'Homère et d'Hésiode ne seraient-elles pas également influencées par ces mêmes données? En effet, il ne faut pas oublier que chaque élaboration mythique s'inscrit dans un contexte.

Contexte et recontextualisation

Sur la question de la recontextualisation mythique, Philippe Daros signe un article qui s'intitule «Le mythe en littérature : une forme particulière de recontextualisation¹³». Celui-ci nous permettra de rendre compte de la perspective immanentiste sur les mythes littérisés. Toutefois, puisque la réflexion de Daros se réclame des idées de Jacques Derrida en matière de contexte et d'écriture, il nous paraît utile d'explorer, dans un premier temps, ces fondements théoriques derridiens, de façon à mieux saisir les *a priori* du point de vue immanentiste.

Dans l'article «Signature événement contexte¹⁴», Derrida remet en cause les conceptions traditionnelles d'écriture et de contexte en révélant par le procédé de la déconstruction l'idéalisme sur lequel elles se fondent. Selon le philosophe, la perception courante de l'écriture repose sur l'idée d'une origine simple (comme celle que voudrait retrouver Durand), selon laquelle l'écriture serait en rapport de continuité avec la communication orale, se présentant comme un simple prolongement de cette dernière. L'écriture serait essentiellement ce moyen de communiquer plus puissant grâce auquel les barrières spatio-temporelles qui encadrent l'échange «traditionnel» se desserrent. Dans cette optique, l'écriture est un tableau, une représentation de la communication. Le problème de l'absence du destinataire et du destinataire comme trait constitutif de l'écrit est rarement posé, et s'il l'est, la solution proposée réside en la suppléance de la représentation à la présence. Le passage de l'oral à l'écrit n'implique aucune rupture.

Toutefois, pour Derrida, il en va tout autrement. Aux yeux du philosophe, ces idées de continuité sont le fruit d'une vision logocentrique, voire métaphysique, du langage, selon laquelle tout peut être ravalé à l'essence, à l'un. Mais le passage de la communication orale à l'écriture est infiniment plus complexe. Le concept d'absence propre à l'écriture est fondamental car le propre de l'écriture est précisément de pouvoir fonctionner en l'absence de son émetteur (et de son vouloir-dire) et d'un destinataire, et cela, parce que toute écriture est

réglée par un code (fût-il inconnu du destinataire) qui la constitue en marque «itérable», reconnaissable, *lisible*. Mais un code déchiffrable est également variable selon la perspective du lecteur, ce qui implique que ce code ne peut fonctionner comme «système fini de règles» (JD, p. 375). Par le fait même, la notion du «contexte comme protocole de code» (JD, p. 376) est remise en cause.

En effet, l'écriture offre une démonstration de la limite du concept de contexte, du moins dans ce que l'on voudrait lui prêter d'absolument déterminable. Afin de définir de façon absolue le contexte dans lequel s'insère un discours et fixer à ce dernier un code qui se présenterait comme un système fini, il faudrait que l'intention qui fonde ce discours soit évidente tant pour l'émetteur que pour le récepteur, ce qui suppose une transparence que même la situation de communication orale ne peut garantir. Le contexte, tout comme le syntagme, est toujours sujet à des interprétations divergentes; il peut donc toujours être multiple.

D'autre part, la possibilité de «prélever un syntagme écrit hors de l'enchaînement dans lequel il est pris ou donné» et de le «greffer» dans d'autres chaînes témoigne éloquemment du fait qu'«aucun contexte ne peut se clore» (JD, p. 377) sur un syntagme. Autrement dit et paradoxalement, le fait même qu'il soit possible de *recontextualiser* un syntagme fragilise d'emblée le concept de contexte (du moins tel qu'on a voulu le définir), ce qui, loin de discréditer ce concept, permet d'engendrer à l'infini des contextes et des significations nouveaux. Une telle situation implique *qu'il n'y a pas de rapport de continuité entre les multiples contextes dans lesquels s'insère un syntagme, une idée, mais plutôt une série de ruptures et de bifurcations*.

Or, adopter une perspective semblable dans un domaine comme la mythocritique est lourd de conséquences, car elle achève de confirmer le caractère illusoire de cet idéal selon lequel il serait possible de retracer, grâce à l'analyse, le contexte initial d'un mythe et, par le fait même, de poser qu'il existe en lui des significations stables, indéracinables. Le syntagme mythique ou religieux, plus que tout autre syntagme peut-être, a été inséré dans un nombre

incalculable de contextes, ce qui implique une démultiplication de ruptures et de bifurcations. Du reste, toute connaissance, toute lecture est contextuelle. Comme l'affirme Derrida, le fait qu'une marque puisse rompre avec tout contexte donné et «engendrer à l'infini de nouveaux contextes, de façon absolument non saturable [...] ne suppose pas que la marque vaut hors contexte, mais au contraire *qu'il n'y a que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu*» (JD, p. 381)¹⁵. Il n'y a pas de savoir objectif. Toutes les analyses proposées du rôle et de la signification des mythes dans les cultures anciennes sont le fruit d'une vision du monde forgée dans un lieu et à une époque donnés.

C'est, d'ailleurs, de la perspective derridienne que se réclame Philippe Daros lorsqu'il affirme que l'«informant mythique [...] constitue un interprétant parmi d'autres, simplement plus lisible, plus évident dans son rôle de décodage du mécanisme génératif du texte où il se trouve inséré». Ainsi, Daros recommande, en ce qui a trait à la trace du mythe en littérature, de «se prémunir du présupposé axiologique de la signification à tout prix mythique de cette trace», puisque le «"sens" qu'une société a pu attribuer à un "mythe narrativisé" a largement varié au cours du temps, attestant de la contingence de sa signification anthropologique¹⁶».

Selon le critique, l'intertextualité mythique fait toujours surgir le *lieu commun culturel*. Il importe que le mythe, comme tout autre lieu commun, ait subi une usure, une dévitalisation pour que, dans une culture donnée, sa signification fasse l'objet d'un consensus. L'apparente stabilité des significations mythiques naîtrait donc davantage de leur caractère «stéréotypique» que d'une quelconque vérité de l'expérience humaine. Se prévalant de la perspective de Jean Bessière selon laquelle «le texte le plus décontextualisé est encore le texte le plus commun», Daros affirme que l'efficace du pouvoir d'irradiation¹⁷ du mythe «est directement proportionnelle au degré d'effacement de la signification anthropologique originale du dit mythique¹⁸».

Daros se libère donc du parti pris anthropologisant –qui, d'ailleurs, risque fort de pécher par ethnocentrisme–, et réussit ainsi à aborder l'analyse mythique d'un tout autre point de vue : celui de la recontextualisation. L'occultation de la question d'une vérité

profonde du mythe lui permet de cesser de privilégier un quelconque rapport de continuité qui unit le mythe «initial» et ses variantes, pour se concentrer sur le rapport de discontinuité qui les oppose. Il ne s'agit plus de s'en tenir essentiellement au pouvoir d'irradiation du mythe, *mais plutôt de le dépasser en favorisant l'analyse de la remise en question des données mythiques qu'opère le nouveau contexte*. Le mythe dans sa recontextualisation est appelé à interagir avec son nouveau contexte, et ainsi à signifier autrement, à servir à d'autres fins que celles qui orientaient censément le mythe originel (selon les interprétations d'Eliade et de Durand), ainsi que ses variantes. Cet exercice d'interprétation de la reconfiguration des thèmes mythiques et religieux dans une oeuvre littéraire fera l'essentiel de notre propos.

Cependant, nous reconnaissons que toute articulation d'une théorie de la dé/re-contextualisation est d'emblée compliquée par le fait qu'en écriture, comme l'affirme Derrida, la «détermination théorique ou la saturation empirique» d'un contexte sont impossibles, ou du moins, «insuffisantes en toute rigueur» (JD, p. 376). Nous avons néanmoins suggéré qu'existent pour chaque époque et dans toute culture certains symboles et jeux d'associations plus ou moins stables qui font partie du «savoir» des sociétés et qui influent sur les façons qu'ont leurs membres d'appréhender le monde. En adoptant, même à titre heuristique, les interprétations mythiques de Durand, d'Eliade ou de Gaston Bachelard, nous supposons que les analyses à laquelle se livrent ces chercheurs permettent d'entrevoir ce «bagage culturel» d'où seraient tirées les significations mythiques. Tout en reconnaissant les limites du concept de contexte, ainsi que l'impossibilité de déterminer objectivement et «en toute rigueur» quel serait ce bagage culturel, nous adoptons comme hypothèse de travail que le «contexte-source» des significations mythiques que recontextualise l'écrivain ne peut être autre que ce bagage culturel, fortement orienté par des données culturelles et historiques, et par le fait même, profondément ancré dans son époque. Autrement dit, les lectures que proposent les chercheurs des mythes peuvent servir, d'un point de vue méthodologique et heuristique, comme contexte-source.

Du reste, il nous paraît important d'admettre la position que défend Daros, dans la mesure où la perspective transcendantaliste peut s'avérer très contraignante, tenant les oeuvres littéraires sous le joug d'un déterminisme qui les oblige à répéter inlassablement la même chose. Or, plusieurs textes, et notamment *Soifs*, ne semblent se servir des mythes et d'un contenu religieux que pour mieux dénoncer l'idéologie sous-tendue par ceux-ci. Dans cette optique, il nous paraît impérieux de dépasser les perspectives théoriques qui cherchent à témoigner du caractère immémorial du récit mythique tel qu'il apparaît dans le texte littéraire. Les éléments mythiques inscrits dans les oeuvres doivent être abordés comme autant de lieux communs qui subissent des remaniements, voire des subversions, qui peuvent s'avérer plus significatifs que le jeu symbolique qui régissait censément le mythe ou le fragment avant sa recontextualisation¹⁹.

Mythologies et religions

Jusqu'ici, nous avons suggéré que le terme «mythe» est en mesure d'englober tant les récits religieux que ce qu'on appelle effectivement des «mythes», suivant en cela bon nombre de théoriciens de la mythocritique qui sont tentés de ravalier ces deux types de récits à une même réalité, se justifiant par la tentative de démonstration d'une stabilité symbolique qui les régirait tous deux. Cependant, la mythocritique, peu intéressée par la question de la contextualisation des mythes ou récits bibliques, ainsi que par celle de leur réception, ne pose généralement pas la question des lectures différentes que font l'homme ou la femme occidentaux –de même que les auteurs des textes étudiés– des mythes et des récits bibliques. Or, il nous semble assez clair que des récits issus d'une tradition religieuse morte ou d'une civilisation à toutes fins pratiques inconnaissable retentissent différemment dans les textes littéraires que les récits qui se rattachent à une religion bien vivante et qui apparaissent dans des textes nés dans la civilisation que cette religion a nourrie. Aussi nous paraît-il important

de préciser quelques-unes des similitudes et des différences existant entre le mythe et le récit religieux.

Pour les théologiens et exégètes du judéo-christianisme, les mythes et les récits «religieux» renvoient à deux réalités bien distinctes. Or, il existe effectivement entre les cultes entourant les mythologies païennes et les deux grandes religions occidentales des différences fondamentales, les particularités du judéo-christianisme résidant, entre autres choses, dans le monothéisme, la doctrine du salut, une historicisation des fêtes et symboles du paganisme, et puis, une conception linéaire et irréversible du temps²⁰.

Toutefois, au-delà de ces distinctions, il existe, entre mythes et récits judéo-chrétiens maints parallèles, car tous deux appartiennent à un corpus qui fonde une religion et raconte la conception du divin propre à cette dernière, et cela, même si le corpus mythique ne se trouve généralement pas entre les couvertures d'un livre sacré. D'ailleurs, s'il faut croire Jean-Pierre Vernant, le religion grecque partage avec le judéo-christianisme plusieurs similitudes :

[...] la religion grecque se présente comme une vaste construction symbolique, complexe et cohérente, qui fait à la pensée, comme au sentiment, sa place à tous les niveaux et dans tous les aspects, y compris le culte. Le mythe joue sa partie dans cet ensemble au même titre que les pratiques rituelles et les faits de figuration du divin : mythe, rite, représentation figurée, tels sont les trois modes d'expression –verbale, gestuelle, imagée– à travers lesquels l'expérience religieuse des Grecs se manifeste²¹.

Dans cette perspective, les mythes semblent avoir effectivement à peu près le même statut que les récits bibliques, lesquels s'insèrent également dans un ensemble qui comprend les pratiques rituelles et les figurations du divin (iconographie). Pourquoi, alors, les récits religieux ne sont-ils pas appelés «mythes» (ou vice versa)?

Selon Mircea Eliade, cela tient surtout à ce que les premiers théologiens chrétiens interprétaient le terme «mythe» dans le sens «qui s'était imposé depuis plusieurs siècles dans le monde gréco-romain, celui de "fable, fiction, mensonge". En conséquence, ils refusaient de voir dans la personne de Jésus un personnage "mythique" et dans le drame christologique un "mythe" (ME, p. 200).» D'autant plus qu'ils ont eu, dès le II^e siècle, à défendre l'historicité de Jésus. Dans cette perspective, le théologien Origène distinguait, dans les Évangiles, ce qu'il

percevait comme les événements historiques des récits qui exprimaient une «vérité spirituelle». Ils appelait ces derniers, non pas «mythes» et «fictions», mais «énigmes» ou «paraboles». Cependant, ajoute Eliade, «il n'y a pas de doute que pour lui ces termes sont équivalents» (ME, p. 205).

Autrement dit, en conjoignant les deux sens du mot mythe, c'est-à-dire celui d'une «histoire vraie» qui raconte quelque chose d'essentiel sur le monde ou sur la condition humaine et celui de «fable ou fiction», et en tenant compte du fait que le mythe –surtout dans son sens premier– est intimement lié à une croyance religieuse, nous pouvons affirmer que mythes et récits religieux ont, vis-à-vis de leurs religions respectives, des caractéristiques et des fonctions très semblables. Toutefois, il est difficile, dans une analyse comme celle que nous entreprenons, de faire abstraction du fait que les récits judéo-chrétiens s'inscrivent dans une doctrine du salut et du jugement dernier –laquelle représente, selon Eliade, une innovation du judéo-christianisme²²– qui remporte encore une large adhésion aujourd'hui. De plus, nous devons reconnaître le statut particulier de l'aspect prescriptif des récits religieux, compte tenu du fait que les idéologies de nos sociétés occidentales trahissent de façon nette leur héritage éthique chrétien.

Aussi n'emploierons-nous pas indifféremment les termes «religieux» et «mythique», même si nous ferons un assez large usage du terme «mythe», l'appliquant comme bien d'autres avant nous au récit de l'Apocalypse, c'est-à-dire à un livre auquel nombre d'exégètes reconnaissent un caractère plus symbolique que littéral, et par rapport auquel la question de l'historicité ne se pose pas. Nous distinguerons donc généralement le mythique du religieux et nous emploierons le qualificatif «mythico-religieux» lorsque nous voudrions bien faire comprendre que nous désignons l'ensemble des traditions spirituelles dont il sera question dans cette étude. Par contre, le substantif «mythification» renverra également à l'ensemble des traditions, et nous conserverons le qualificatif «mythique» en ce qui a trait à la caractérisation de l'espace romanesque.

La notion de sacré

Nous avons affirmé que les thèmes religieux recontextualisés ont dans leurs textes d'accueil une résonance particulière parce qu'ils s'insèrent dans une tradition spirituelle qui remporte encore une large adhésion. Cela équivaut à reconnaître de façon implicite que le statut singulier de ces récits réside dans leur caractère «sacré». Or, ce concept du sacré a fait couler beaucoup d'encre au siècle dernier. Il convient donc, avant de l'employer, de le «dégrossir» quelque peu. Parmi les recherches effectuées, nous pouvons distinguer deux perspectives –qui se recoupent souvent–, l'une, anthropologique, et l'autre, plus proprement théologique. Certains tentent de définir un fondement abstrait du phénomène religieux au sens large qu'ils désignent par le terme «sacré», alors que d'autres cherchent plus simplement à rendre compte du sens du sacré à l'intérieur et à la périphérie d'une tradition religieuse donnée, généralement le christianisme.

Dans sa recherche d'un concept qui puisse définir l'essence du sentiment religieux, Émile Durkheim a donné du sacré une définition qui affirme la corrélation nécessaire entre le sacré et le profane. Selon la formule célèbre du sociologue, les «choses sacrées sont celles que les interdits protègent et isolent; les choses profanes, celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à distance des premières²³». Cette définition nous apprend bien peu de choses sur le «contenu» du sacré, ne caractérisant le concept que par opposition à ce qu'il n'est pas. Nous en retiendrons cependant cette idée d'interdiction qui protège.

Par ailleurs, la question d'une présumée essence de ce sacré a été explorée davantage par d'autres chercheurs, et notamment par le théologien allemand Rudolf Otto, lequel a largement contribué à étoffer la notion. Selon ce dernier, «les sentiments que peut éprouver le fidèle d'une religion sont l'intuition des diverses caractéristiques du sacré». Celles-ci portent, chez le théologien, le nom de «numineux» (du latin *numen*, qui signifie «dieu»). Le sacré apparaît donc comme l'objet d'une expérience dans la mesure où «ce à quoi l'observateur a accès est uniquement l'expérience elle-même, des caractéristiques de laquelle il infère celles

de l'objet expérimenté²⁴». Mircea Eliade reprend cette idée d'un numineux objet d'expérience par le biais de ce qu'il nomme la «hiérophanie» :

De la plus élémentaire hiérophanie : par exemple, la manifestation du sacré dans un objet quelconque, une pierre ou un arbre, jusqu'à la hiérophanie suprême qui est, pour un chrétien, l'incarnation de Dieu dans Jésus-Christ, il n'existe pas de solution de continuité. C'est toujours le même acte mystérieux : la manifestation de quelque chose de «tout autre» [le «ganz andere» d'Otto], d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde «naturel», profane²⁵.

Eliade insiste sur le paradoxe que constitue toute hiérophanie : «en manifestant le sacré, un objet quelconque devient *autre chose*, sans cesser d'être *lui-même*, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant²⁶». C'est sans doute la raison pour laquelle l'objet ou l'être sacré doit être délimité par des interdits, afin qu'on reconnaisse son caractère distinct, malgré les ressemblances qu'il entretient avec le monde environnant et profane. De ce point de vue, les perspectives de Durkheim et d'Otto concordent bien.

Au demeurant, cette conception du sacré a partie liée avec celle qu'adopte la réflexion phénoménologique et théologique, puisque le sacré est là aussi perçu comme l'essence du religieux, ce grâce à quoi l'être humain «se constitue un univers à la fois protégé, exigeant, orienté et prometteur²⁷». La religion «instruit sur les rapports à entretenir avec le sacré». Toutefois, dans la mesure où le divin ou les dieux apparaissent comme les «figures et détenteurs des besoins et des aspirations fondamentaux de l'homme²⁸», et que c'est précisément cela qui explique qu'ils soient perçus comme sacrés, il semble que le sacré désigne une réalité qui n'est pas le seul fait du religieux, surtout dans nos sociétés contemporaines. En effet, dans sa forme laïque, il renvoie aux «différentes fonctions qu'une société met en oeuvre et spécialise pour conjurer le doute sur elle-même²⁹».

Notons, cependant, que, de ce point de vue, l'«organisation du sacré» demeure une phénomène collectif géré par le pouvoir ou l'intelligentsia. Les prêtres de ces religions politiques, sociales ou idéologiques sont ceux qui sont investis du pouvoir d'indiquer la voie à suivre et d'expliquer les mystères à la collectivité. Une telle conception du sacré ne permet pas vraiment de rendre compte d'un processus intime de mise en valeur d'objets et d'êtres qui

représentent les «besoins et aspirations fondamentaux» de l'individu. Ce processus est peut-être plutôt voisin d'un élément de la définition que propose André Dumas de la sanctification. Ce concept recouvre une réalité à la fois conjointe et distincte de la sacralisation. Les êtres sanctifiés, «élus mais non pas initiés, [...] ne cessent nullement [...] de se trouver en pleine humanité, sans disposer de pouvoirs particuliers en dehors de la grâce qui assiste leur liberté et leur faiblesse³⁰». Sont donc «saints» les êtres qui, «touchés par la grâce», sont élus à la sainteté sans pour autant être initiés aux mystères divins. On comprend donc plus aisément en quoi le concept de sanctification peut se laïciser pour désigner une façon intime grâce à laquelle chacun reconnaît certains êtres qui incarnent un idéal personnel.

Au reste, la définition que nous attribuerons au sacré dans cette étude recoupe ces diverses perspectives sans pourtant se confondre avec l'une d'elles, comme nous le verrons un peu plus loin.

Deuxième partie : le texte blaisien et ses résistances

À l'aide de ces quelques préalables théoriques, nous pouvons entreprendre l'étude de l'univers mythico-religieux du roman *Soifs*. Toutefois, avant de passer à l'énonciation de nos hypothèses initiales, il nous semble important, compte tenu du caractère unique de l'écriture de Marie-Claire Blais, d'en présenter brièvement quelques traits saillants.

Dans un article qui s'intitule «Un rituel de l'avidité», Élène Cliche met en garde contre la tentation de faire contenir le texte blaisien tout entier entre les limites tracées par un quelconque métadiscours. Selon la critique, la littérature de Blais témoigne d'une «crise pathétique qui confère au texte sa propre théorie». Qui veut proposer une analyse fidèle de la fiction de Blais se voit obligé «de parler à partir d'éléments affectifs plutôt que logiques³¹». Ces considérations, sans être fausses, nous semblent pécher par univocité : poser que la production littéraire de l'auteure soit réfractaire aux critères d'analyse logiques est un peu simplificateur. Après tout, une lecture un tant soit peu approfondie montre bien que ces textes

sont construits, malgré ce qu'ils peuvent avoir de désordonné, voire de chaotique, en apparence. Que leur structure soit plurivalente et polysémique n'empêche pas qu'elle soit fondée sur des critères logiques³². Cela dit, les propos de Cliche témoignent bien des difficultés auxquelles achoppent les analystes de l'écriture de Blais, et surtout de celle des vingt dernières années. En effet, cette dernière, qui s'élabore souvent sous les signes de l'antithèse, du paradoxe et de l'association d'idées en apparence irréconciliables, peut paraître un vrai casse-tête tant il est fréquent dans les textes de l'auteure qu'une idée appelle son contraire. C'est pourquoi, dans cette deuxième partie, nous «démonterons» brièvement les mécanismes qui gèrent le roman *Soifs*, afin de témoigner de la complexité qu'inscrivent dans le texte la focalisation narrative et la multiplication des voix.

Soifs, par sa structure, évoque l'art de la fresque. Blais conjugue à l'intérieur d'un seul cadre –celui d'un paragraphe long de trois cents pages qui ne comporte que quatre-vingt-dix phrases³³– divers perspectives, personnages, lieux, événements, époques, etc., et la médiation de cette diversité se fait par le truchement d'une instance narrative unique impersonnelle. Nous connaissons depuis *Le Sourd dans la ville*³⁴, les particularités de cette narration blaisienne : la «longue phrase sinueuse» qui suit les méandres d'un flux de conscience (*stream-of-consciousness*) –c'est-à-dire d'un discours tout intérieur, rarement interrompu par le dialogue, qui se présente davantage comme une succession de pensées et de sentiments que comme un récit de faits et d'événements–, le «texte fluide sans espaces, ni divisions³⁵», la multiplication des points de focalisation gérés par une instance narrative unique et le glissement sans rupture ni transition explicite d'un point à l'autre.

Loin de faire exception à ces tendances, *Soifs* pousse encore plus loin que les romans précédents l'exploration des possibilités qu'elles renferment. Blais tisse un texte dans lequel l'instance narrative se confond tour à tour avec la perspective d'une trentaine de personnages, ne se détachant jamais de ces derniers pour jeter sur l'univers romanesque un regard omniscient. Cette façon de privilégier la «transcription» par un narrateur impersonnel des fils de plusieurs réflexions confère au récit une facture «impressionniste³⁶», voire onirique. En

effet, le lecteur qui cherchera à reconstituer les formes et les contours du monde dans lequel se meuvent les personnages ne récoltera que des informations assez lacunaires, car il est souvent fort difficile de distinguer dans les romans de l'auteure les événements et les paroles effectifs des projections déformantes de consciences rêveuses ou angoissées. Dans une analyse narratologique de l'écriture de Blais, Jacqueline Viswanathan constate l'existence de ce regard en décalage par rapport au monde extérieur. Ayant établi qu'au premier abord la narration blaisienne semble correspondre terme à terme avec la forme narrative hétérodiégétique de type actoriel³⁷, elle s'interroge sur la possibilité de transformer cette narration de la troisième à la première personne (critère habituel de détermination de la narration de type actoriel). Elle constate que cette transformation est en effet possible, mais note la maladresse des résultats, ce qui l'incite à affirmer que la médiation narrative ne reproduit pas l'idiolecte de chacun des personnages, comme c'est bien souvent le cas dans cette forme de narration. Elle en conclut que l'instance narrative pénètre «jusqu'à un niveau de la conscience qui ne peut s'exprimer directement dans la conversation ou même à l'écrit». Autrement dit, la voix narrative «parle avec la voix intérieure secrète des personnages³⁸».

On aura compris, cependant, que l'instance narrative ne se contente pas de laisser parler ces voix sans les orchestrer. C'est l'un des paradoxes de cette narration : l'instance organisatrice s'efface derrière les acteurs en ne dépassant jamais leur conscience, mais s'avère omniprésente par d'autres moyens, tels la distribution des voix et des motifs et les jeux spéculaires. Dans *Soifs*, même si les multiples personnages à qui est accordée la parole sont issus de milieux, de classes sociales, de religions et de cultures différents, même s'il y a parmi eux des enfants de sept ans, des adultes dans la trentaine et des vieillards, il existe entre tous ces êtres une étrange similitude. En effet, ces voix ont en commun, d'une part, d'être les voix de «ceux qui ne comptent pas, qui ne comptent plus, celles des femmes, mais aussi celles des artistes et des laissés-pour-compte», et d'autre part, d'être aux prises avec la même angoisse face à l'avenir. L'instance narrative accorde la parole aux marginaux et, comme l'ajoute Marie Couillard, la forme qu'elle prête à leur discours, par la voix intérieure, ainsi que l'aspect

visuel du texte –l'unique paragraphe–, fait en sorte que les voix sont «fondues en une seule³⁹». Tout se passe comme si, à partir de cet ensemble de voix dissonantes, où chacun porte un regard très personnel sur le monde, Blais –dont on connaît la quête de l'universel⁴⁰– crée une nouvelle sorte d'harmonie⁴¹. En somme, cette paradoxale unité dans la diversité –diversité qui est, d'ailleurs, revendiquée avec ardeur– semble confirmer l'hypothèse de Mary Jean Green, selon laquelle la voix narrative blaisienne cherche à mettre en évidence l'expérience commune à tous les êtres qui partagent la condition humaine⁴². Au-delà de l'individualité de chacun, Blais «abolit les frontières entre les êtres pour célébrer la fibre d'humanité qui les réunit⁴³».

Du reste, d'autres éléments plus esthétiques, tels des jeux de répétition de paroles et de motifs, viennent affermir cette paradoxale unité. La plupart des personnages ponctuent leur discours d'une phrase ou d'une formule qui confère à leurs paroles un aspect circulaire et litannique. L'un songe à cette symphonie de Mozart, écrite «dans la joie et l'effervescence du coeur». L'autre clame avoir «perdu [son] Eurydice». Cette circularité crée un motif qui évoque à la fois la musique et le ressac (qui ferait écho au bruit des vagues de l'océan dans lequel baigne l'île où vivent les personnages). À ce jeu de mélodies distinctes s'ajoutent, par ailleurs, tous les moments où les personnages partagent entre eux et à leur insu des paroles et des réflexions sinon identiques, du moins semblables, comme si leurs voix se répondaient en contrepoint.

Par ailleurs, l'impression d'épaisseur textuelle que créent ces motifs est renforcée par les effets spéculaires que produisent les jeux du double et de l'identification. La plupart des personnages ont un double –souvent une sorte de miroir inversé– parmi les autres personnages (Mère-Renata, Daniel-Charles, Jenny-Vénus, etc.) et tous s'identifient ou comparent autrui à un personnage historique, fictif ou mythique (Jacques est comparé au Christ, Jean-Mathieu, à Virgile, Charles, à Schopenhauer, Daniel, à Dante, la soeur de Jacques, à la Mort, etc.), ou encore à une pièce de musique par son titre (Jacques et *Le Christ au mont des Oliviers* de Beethoven, Renata et *La Jeune fille et la Mort* de Schubert, par

exemple).

Au demeurant, il nous semble important de souligner une chose qui a peut-être sa part d'évidence : une conscience parlante est portée par un vécu, dont les contours s'établissent au gré des souvenirs conscients ou refoulés et des projections de l'imaginaire. Les événements du présent ne manquent jamais d'évoquer quelque souvenir enfoui, un événement du passé, un rêve, une chose lue ou des paroles dites, etc. C'est pourquoi suivre les méandres d'une voix intérieure implique une certaine dissolution des balises temporelles habituelles. Avec le flux de conscience, Blais semble chercher à proposer une représentation «réaliste» des cheminements du monologue intérieur. Ce faisant, elle accorde la primauté au «temps extensible et malléable de la mémoire⁴⁴», tant et si bien que cette dernière devient un agent structurant du récit. Porté par le fil des réflexions des personnages, le lecteur revisite selon un parcours bien erratique le passé des personnages et de leurs ancêtres, d'une part, et d'autre part, celui de l'humanité souffrante. Et ces pérégrinations se colorent d'un bagage culturel constitué de littérature, d'art, de mythes et d'histoires religieuses, de sorte que l'on décèle fréquemment dans le texte une superposition des paradigmes de l'ancien, historique ou fictif, et du contemporain, ce qui crée un effet de simultanéité du passé et du présent, une sorte de «tissage» textuel.

Tous ces détours, on s'en doute, n'ont rien pour faciliter la tâche de l'analyste. Déjà égaré par la multiplicité des points de vue et l'onirisme de ces voix intérieures secrètes, celui-ci achève d'entrer, grâce aux jeux spéculaires et aux parcours mnémoniques des personnages, dans une galerie de miroirs où les reflets se décuplent, se déforment, s'inversent parfois. Pourtant, cette pluralité se dessinent sous le voile d'une étrange unité. Là réside le plus grand défi pour l'analyste : comment rendre compte à la fois de l'unicité et de la multiplicité? Par quels moyens peut-on révéler la diversité de l'écriture de Blais, tant dans ses richesses que dans ses contradictions, tout en réussissant à dépasser le constat d'un chaos apparent pour mettre au jour l'ordre ou la téléologie qui fonde cette diversité? Le défi est de taille et nous tâcherons dans les pages qui suivent de proposer quelques éléments de réponses.

Notre hypothèse de travail sera la suivante : dans le roman *Soifs*, Marie-Claire Blais met en place un univers romanesque fortement empreint de mythes et de récits religieux. Toutefois, les éléments mythico-religieux qui se dégagent du texte ne s'inscrivent pas en rapport univoque de continuité avec toute une tradition, mais témoignent plutôt d'une rupture avec celle-ci. En effet, les mythes et récits religieux recontextualisés ont été remaniés, voire subvertis, de façon à mettre en cause les principes qui les sous-tendent.

Il serait, par contre, un peu hâtif de conclure que, pour l'auteure, la mythification de l'univers romanesque sert *seulement* à mettre en question les perspectives idéologiques que véhiculent les mythes et thèmes religieux, car la recontextualisation mythico-religieuse obéit à un double mouvement. En effet, que les récits mythiques et religieux se rangent parmi les plus décontextualisés des écrits n'explique pas la fascination qu'ils paraissent exercer sur Marie-Claire Blais, qui a toujours prêté à ses écrits une dimension mythico-religieuse⁴⁵. De fait, il n'est pas difficile de montrer que, pour Blais, les thèmes mythiques et religieux comportent une charge d'affect et ont un pouvoir de sacralisation.

En ce qui a trait au roman, ce que nous appellerons «sacralisation» recoupe les diverses définitions du sacré proposées plus haut sans se confondre avec l'une d'elles. Dans *Soifs* sont sacralisés, habituellement via leur association avec des phénomènes judéo-chrétiens (l'Exode, le drame christique, par exemple), des êtres qui n'ont aucun pouvoir particulier, et même qui se trouvent le plus souvent victime d'une oppression quelconque. Cette sacralisation met en relief les besoins et aspirations que les personnages voudraient voir devenir fondamentaux pour l'être humain. Il s'agit d'un moyen de valoriser en ces êtres leur humanité, de transposer le divin ou le sacré à l'échelle humaine dans l'espoir d'inspirer à autrui un respect, voire une vénération, de l'humanité en chacun. Le marginal, la victime, le paria sont donc sacralisés afin de les investir de ce statut distinctif et propre aux choses sacrées «que les interdits protègent», et rendre ainsi inviolables leur vie et leur dignité.

Précisons, en outre, que dans la plupart des écrits de Blais coexistent un fatalisme et un sentiment d'urgence, et la mythification des personnages et de l'univers romanesque n'est

pas étrangère à ce paradoxe. L'humanité menace à tout moment de s'anéantir sous le poids de sa propre violence. Et dans cet univers chaotique, l'écriture devient, comme le note Élène Cliche, «arme, dénonciation, prophétie⁴⁶». L'heure est si grave que les seuls recours paraissent être «l'exigence d'une morale absolue» et un «extrémisme langagier⁴⁷» qui caractérisent le discours prophétique. Le mythique et le religieux deviennent donc chez Blais les véhicules des sentiments de fatalisme, d'espoir et d'urgence qui motivent l'écriture; ils conservent donc les pouvoirs de signifier ces sentiments et de sacraliser une quête sans pour autant lui imposer quelque orthodoxie ou traditionalisme que ce soit. Nous verrons, en fait, que la dissociation du sacré de la doctrine religieuse permet de faire de ce concept également un instrument de remise en cause de principes et de valeurs orthodoxes.

Notre étude cherchera donc principalement à mettre en évidence les mécanismes gérant la recontextualisation mythico-religieuse dans *Soifs*. À partir des lectures que font Gilbert Durand et Mircea Eliade, ainsi que Gaston Bachelard et quelques autres des «lieux communs» mythico-religieux, nous verrons en quoi les mythes et récits religieux nourrissent le texte blaisien et quelles distorsions elle leur fait subir en les insérant dans un nouveau contexte. Quoique notre objectif principal sera de montrer en quoi Marie-Claire Blais met en cause certains principes sur lesquels les mythes et thèmes religieux s'appuient, nous ne resterons pas moins sensible au relief que le mythico-religieux ajoute à l'univers romanesque en sacralisant les personnages et leurs quêtes. C'est dans cet esprit que nous tâcherons, dans les deux premiers chapitres, de montrer quel relief particulier est conféré au roman par le biais de la mythification du temps et de l'espace. Ainsi, notre lecteur/trice pourra se faire une meilleure idée du cadre dans lequel s'inscrivent les recontextualisations de mythes et de récits religieux. Les trois chapitres suivants seront consacrés respectivement à la figure et au mythe du labyrinthe, à la figure christique et au mythe de l'Apocalypse.

Notes - Prolégomènes

¹ Précisons d'entrée de jeu, afin d'éviter une répétition systématique qui deviendrait lourde, qu'à moins d'indication contraire (et mis à part ce qui a trait à une première définition plus large des termes), lorsque nous employons le terme «mythe», il est question de la mythologie grecque ancienne, et lorsque nous parlons de récits religieux, nous nous référons à la tradition biblique.

² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1963, p. 12. Dorénavant les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle ME et suivis du numéro de la page.

³ Pierre Brunel (dir.), *Mythes et littérature*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll.

«Recherches actuelles en littérature comparée», 1994, p. 8.

⁴ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, coll. «L'Île verte», p. 28.

⁵ Cf. «Bien qu'accompli dans l'Histoire, [le] drame [chrétien] a rendu possible le salut; en conséquence, il n'existe qu'un seul moyen d'obtenir le salut : réitérer rituellement ce drame exemplaire et imiter le modèle suprême, révélé par la vie et l'enseignement de Jésus. Or, ce comportement religieux est solidaire de la pensée mythique authentique.» (*Ibid.*, p. 206-207.)

⁶ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 25.

⁷ *Id.*, *Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, coll. «Études», 1969, p. 39.

⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹ Carl Jung, *Psychologie de l'inconscient*, Genève, Librairie de l'Université, Georg et Cie, 1952, p. 137.

¹⁰ C'est, au demeurant, ce désir de placer l'origine des processus symboliques dans un hypothétique au-delà du langage que Greimas reproche à Durand. Cf. Sa lecture de la perspective durandienne, *Sémantique structurale du récit. Recherche et méthode*, Paris, Larousse, coll. «Langue et langage», 1966, p. 55-63.

¹¹ Pierre Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1992, p. 34.

¹² Gilbert Durand, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les Structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, José Corti, 1971, p. 59-62.

¹³ Philippe Daros, «Le mythe en littérature : une forme particulière de recontextualisation», Jean Bessière (éd.), *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Paris, Honoré Champion, coll. «Champion Varia», 1998, p. 83-112.

¹⁴ Jacques Derrida, «Signature événement contexte», *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. «Critique», 1972, p. 365-393. Dorénavant les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle JD et suivis du numéro de la page.

¹⁵ Nous soulignons.

¹⁶ Philippe Daros, *op. cit.*, p. 96.

¹⁷ La notion d'irradiation est de Pierre Brunel. Elle renvoie à une sorte d'effet de sens que produit nécessairement, selon le théoricien, toute inscription mythique. Cf. «La présence d'un élément mythique dans un texte sera considéré comme essentiellement signifiant. Bien plus, c'est à partir de lui que s'organisera l'analyse du texte. L'élément mythique, même s'il est ténu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation.» (Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 82.)

¹⁸ Philippe Daros, *op. cit.*, p. 99-100

¹⁹ Nous ne prétendons pas, certes, nier la part d'inconscient qui entre dans la production et la lecture d'une oeuvre littéraire. Il nous semble toutefois plus important, étant donné l'objectif visé par cette

thèse, de fonder notre analyse sur le présupposé de l'inscription et du remaniement conscients du dit mythique, quitte à nuancer cette position en cours d'analyse.

²⁰ Cf. Le chapitre deux pour une exposition plus détaillée des différentes conceptions du temps dans les traditions mythiques et religieuses d'après Mircea Eliade.

²¹ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, coll. «La Librairie du XX^e siècle», 1990, p. 1990, p. 34.

²² Cf. «[...] l'eschatologie représente également le triomphe d'une Histoire Sainte. Car la Fin du Monde révélera la valeur religieuse des actes humains, et les hommes seront jugés selon leurs actes. Il ne s'agit plus d'une régénération cosmique impliquant également la régénération d'une collectivité (ou de la totalité de l'espèce humaine. Il s'agit d'un Jugement, d'une sélection : seuls les élus vivront dans une éternelle béatitude.» (Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 87.)

²³ Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, (5^e édition), Paris, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1968, p. 56.

²⁴ Dominique Casajus, «Sacré. La notion du sacré et la réflexion anthropologique», *Encyclopaedia Universalis*, t. 20, Paris, 1989, p. 458.

²⁵ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. «nrf. Idées», 1965, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, p. 16. L'auteur souligne.

²⁷ André Dumas, «Sacré. Approche phénoménologique et théologique», *Encyclopaedia Universalis*, t. 20, Paris, 1989, p. 459.

²⁸ *Ibid.*, p. 460.

²⁹ *Ibid.*, p. 461.

³⁰ *Loc. cit.*

³¹ Élène Cliche, «Un rituel de l'avidité», *Voix et images*, vol. VIII, n° 2, hiver 1983, p. 231. Il est vrai que l'article que propose Cliche peut sembler contredire cette affirmation en ce sens que la critique cherche malgré tout à rendre compte de l'ensemble des mécanismes qui gèrent le texte blaisien à l'aide de concepts tirés du métalangage psychanalytique. N'est-ce pas imposer au texte un métadiscours?

³² D'ailleurs, dans une entrevue accordée à Chantal Guy pour le journal *La Presse*, Marie-Claire Blais précise, au sujet de l'élaboration de la structure du troisième volet de la trilogie *Soifs*, que «c'est toujours très long. Parce qu'il faut que la structure soit parfaite, sinon, un détail échappe et tu tombes.» («Marie-Claire Blais. Entre la foudre et la lumière», *La Presse*, Montréal, le dimanche 13 mai 2001, page B2.)

³³ Guy Cloutier, dans son compte rendu du roman, affirme que le texte compte quatre-vingt-treize phrases («L'Amérique désenchantée», *Magazine littéraire*, n° 340, février 1996, p. 67).

³⁴ Marie-Claire Blais, *Le Sourd dans le ville*, Montréal, Stanké, 1979.

³⁵ Jacqueline Viswanathan, «"Cette danse au fond des coeurs". Transparence des conscience dans *Le Sourd dans la ville* et *Visions d'Anna* de Marie-Claire Blais», *Canadian Literature*, n° 111, 1986, p. 90.

³⁶ Le terme est de Marie-Claire Blais. Janieta Eyre, «Tendancies and Philosophies. Marie-Claire Blais», dans Beverly Dauro (ed.), *The Power to Bend Spoons. Interviews with Canadian Novelists*, Toronto, Mercury Press, 1998, p. 29.

³⁷ C'est-à-dire la forme narrative dans laquelle un narrateur extérieur à la diégèse adopte le point de vue d'un ou de plusieurs acteurs pour faire son récit, sans que l'évidence de sa position extérieur ne s'efface jamais, puisque le récit se fait toujours à la troisième personne. Cf. Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le «Point de vue». Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981. Lintvelt fait le point sur différentes approches narratologiques, dont celle de Genette, en partie évoquée ici.

³⁸ Jacqueline Viswanathan, *op. cit.*, p. 92.

³⁹ Marie Couillard, «L'espace américain dans *Soifs* de Marie-Claire Blais : appropriation, hybridation culturelle et mondialisation», *Carrefour. Revue de réflexion interdisciplinaire*, vol. 19, n° 1, p. 91.

⁴⁰ Cf. Janieta Eyre, *op. cit.*, p. 27 : «But there is a weakness in [ghettos], because we are all part of the world, whatever we are. [...] I think that a writer has to be universal.»

⁴¹ Cf. Marie Couillard, *op. cit.*, p. 96 : « Sous la plume de l'écrivain, la cacophonie du chaos contemporain devient pure harmonie. »

⁴² Mary Jean Green, *Marie-Claire Blais*, New York, Twayne Publishers, 1995, pp. 109, 112. « Blais's narrative voice underlines the common experience of the human condition (p. 112). »

⁴³ Selon l'heureuse formule apparaissant en quatrième de couverture du deuxième volet de la trilogie *Soifs, Dans la foudre et la lumière* (Montréal, Boréal, 2001).

⁴⁴ Jacqueline Viswanathan, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁵ Voir à ce sujet (par exemple) : de Marie Couillard : « Figures prométhéennes et orphiques chez Marie-Claire Blais » (Metka Zupancic (dir.), *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 191-199); de Victor-Laurent Tremblay : « La marginalité dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais » (*Exilés, marginaux et parias dans la littératures francophones*, textes réunis et publiés par Sandra Beckett, Leslie Boldt-Irons et Alain Baudot, Toronto, éd. du GREF, coll. « Dont actes », 1994, p. 257-268); de Bianca Zagolin : « Marie-Claire Blais : la fureur sacrée de la parole » (François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », vol. VIII, 1992, p. 145-170).

⁴⁶ Élène Cliche, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁷ Gilles Marcotte, « Le "mythe" de l'universel dans la littérature québécoise », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 55, n° 2, 1985, p. 18.

I. L'ESPACE MYTHIQUE ET SES POLARISATIONS

Rappelons que, pour Gilbert Durand, nul discours n'arrive mieux que le mythe à réunir les antagonismes, car le mythe est un condensé de «différences», lesquelles sont irréductibles à tout autre système de logos. Pour le théoricien, le texte littéraire ressasse inlassablement le dit mythique, car ce dernier fait figure de discours ultime. La perspective est séduisante, mais à la fois trop idéaliste, en ce qu'elle suppose l'existence d'une sorte de noyau immuable de l'humanité connaissable de tous temps, et trop contraignante, en ce qu'elle veut réduire la littérature à une infinité de variations sur le même thème. Nous serons plus nuancée. Si la littérature peut avoir quelque chose, pour reprendre une expression durandienne, d'un «département du mythe», cela ne s'explique peut-être pas tant par le fait que le mythe soit synonyme de discours ultime, que parce qu'il agit un peu comme un catalyseur. Il est, dans ses manifestations littéraires, cette inscription facile à décoder (comme le fait valoir Philippe Daros), qui génère spontanément dans le récit certaines figures familières, voire certains lieux communs, qui, par leur recontextualisation, permettent au récit d'élaborer, à travers eux et en s'appropriant certaines de leurs connotations, ses propres significations.

Si nous admettons, au demeurant, que le mythe est une forme de discours qui permet de penser ensemble les antagonismes, nous pourrions dire que l'écriture de Marie-Claire Blais est plus mythique que le mythe, tellement elle est profondément travaillée par de nombreuses

polarisations. D'ailleurs, l'effet d'incertitude et d'égarement qui se dégage de cette écriture n'est sans doute pas étranger à la condensation, voire à l'enchevêtrement, dans un cadre assez restreint de plusieurs thèmes et figures mythiques. Un des exemples les plus manifestes de cette condensation est le tissage de l'espace romanesque à partir d'images et d'impressions antithétiques évoquant le paradis et l'enfer. Ceux-ci ont, d'ailleurs, dans le roman, la singularité de n'être pas tout à fait des lieux. Dans les mythes et les histoires bibliques, les espaces infernaux ou paradisiaques ont chacun une situation pour ainsi dire «géographique» et des frontières, fussent-elles inconnues. La tradition judéo-chrétienne veut que le paradis soit céleste et que l'enfer soit sous la terre, et ces deux lieux clos ne se confondent certainement pas. Chez Blais, par contre, ces frontières tendent à se dissoudre, car le paradis et l'enfer des personnages sont moins des espaces que des projections sur le décor de leurs angoisses, leurs appréhensions, leurs aspirations et leurs hantises. Au mieux, le décor paradisiaque de l'île qui constitue le support géographique de l'espace romanesque peut-il plus ou moins coïncider avec leur sentiment de bien-être, mais ce phénomène est rare. En fait, puisque la mythification de l'espace romanesque passe par la focalisation interne et est le plus souvent dictée par des intimations affectives, elle donne lieu à un jeu de polarisation de l'espace qui obéit à des mécanismes fort singuliers. Ne collant pas systématiquement au décor, ce jeu ne confère pas de valeurs stables aux symboles mythiques de l'espace romanesque; il en résulte qu'il s'insinue parfois jusque dans ces symboles et fragilise les beautés réconfortantes que les personnages voudraient prendre pour acquises, accentuant ainsi l'incertitude et le sentiment de précarité qui les assaillent.

La complexité et les implications des connotations mythiques de l'espace romanesque feront donc l'objet de notre réflexion dans les pages qui suivent. Le chapitre sera divisé en quatre parties, lesquelles correspondent, à notre sens, à quatre sous-espaces romanesques symboliquement distincts, soit l'île, la mer, le littoral et la plage, et le jardin.

L'île comme territoire mythique

Dans un article sur Bernardin de Saint-Pierre, Jean-Michel Racault, décrit ainsi la charge symbolique de l'île¹ :

Éden préservé où la terre n'est pas tout à fait terrestre, espace protégé où la bienveillance de la Providence offre aux parias et aux exclus des civilisations modernes un asile qui est aussi inévitablement un exil, le site insulaire incarne le mythe utopique du lieu «autre» où chacun pourrait se ressourcer dans l'origine magiquement retrouvée².

Ces considérations rejoignent celles de Gilbert Durand, pour qui l'île incarne une image mythique de la femme, de la mère, et comporte ainsi la double connotation de refuge –de retour à la mère et aux origines– et d'exil³. Le théoricien affirme que l'île, par sa clôture, partage certaines des connotations de la demeure telle que définie par Bachelard : elle est espace bienheureux, centre paradisiaque, au symbolisme intra-utérin. Elle est, par ses limites, par son «symbolisme amniotique», un lieu sacré⁴.

Du centre paradisiaque ainsi défini, l'île blaisienne a bel et bien les contours. Île tropicale à la végétation luxuriante (Key West), qui baigne dans les eaux vertes du Golfe du Mexique, et où «l'hibiscus continu[e] de fleurir toute l'année⁵», l'espace insulaire est effectivement construit à l'aide de signifiants qui renvoient explicitement au lieu paradisiaque et utopique : à de fréquentes reprises, il est nommé «paradis», «éden», «terre de lait et de miel», «Vallée des Orchidées» ou encore «Atlantide». Il fait figure d'asile et de havre de tolérance pour les artistes, les intellectuels et les marginaux. Le ciel est bleu, les fleurs sont abondantes, l'air est parfumé d'odeurs enivrantes; partout on entend le bruit des vagues de l'océan. Le lieu isolé, clos, «loin de tout» (p. 86), incite à une «paresseuse sensualité» (p. 123).

Toutefois, à cette construction d'un lieu utopique à la limite du réel s'ajoute la mise en place d'un univers très actuel (en 1995), marqué par toutes les difficultés et les crises que connaissent nos sociétés contemporaines. L'île apparaît, dans cette optique, comme un microcosme de l'Amérique contemporaine⁶ ou –et c'est à peu près la même chose– de notre

«monde post-nucléaire dans toute sa complexité», avec ses multiples classes, ethnies, générations, occupations, histoires et croyances⁷. En tant que microcosme, l'île condense à la fois la diversité plus ou moins acceptée –voire célébrée–, sa cohabitation plus ou moins harmonieuse, la richesse comme la pauvreté excessives, de même que l'intolérance, l'angoisse et la violence tour à tour latente et explicite du monde contemporain. À trois pas des jardins, demeures et hôtels opulents se trouvent les «antre[s] de planches pourries» (p. 67) et les clochards ayant élu comme lieu de repos les trottoirs des rues passantes. Aux discours des militants gauchistes qui prêchent la tolérance, l'ouverture et l'abolition de la peine de la mort correspondent les appels à la violence des tenants de la suprématie blanche. Tout cela a pour conséquence une forte polarisation des lieux, tour à tour paradisiaques ou infernaux⁸.

Par ailleurs, les connotations mythiques, en intensifiant dans le roman la polarisation de l'espace, accentuent les contrastes, ne laissant que peu de place à l'entre-deux. Ceci devient manifeste pour peu qu'on compare la caractérisation de l'univers du boulevard de l'Atlantique à celle de l'espace de la rue Bahama. Le long du boulevard de l'Atlantique croissent la végétation abondante, les arbres aux agrumes et autres fruits exotiques et les fleurs odorantes qui embaument l'air. De l'intérieur de sa chambre à coucher, où elle se repose auprès de son fils nouveau-né, Mélanie, l'une des protagonistes, n'entend rien si ce n'est, à intervalles réguliers, «les pépiements [de son fils] Augustino courant parmi les lapins, les poussins, dans le vaste jardin où fleuriss[ent] les amandiers noirs» (p. 75), dont les allées «s'ouv[r]ent sur le paradis» (p. 137). À ce silence relatif fait contraste «la voix criarde des sirènes des patrouilleurs dans la ville et les cris de Mama qui se chamaill[e] avec Vénus sur la véranda» (p.78), rue Bahama. L'espace chaotique du quartier pauvre s'oppose à la luxuriance et l'harmonie du milieu riche. La cour adjacente à la maison du pasteur Jérémy et sa famille est jonchée de déchets, de nombreuses bouteilles vides dont le fond est «taché d'une gluante écume» (p. 67). Sur la table traînent encore les «assiettes maculées de sauce et de fèves brunes» (p. 41) du dernier pique-nique. Le jardin est en broussailles, l'herbe est jaunie. Les papillons et les mouches s'agglutinent «sur les larmes des persiennes surchauffées par le

soleil» (p. 68) et on craint la prolifération des fourmis rouges. Des grils du quartier se dégagent un «relent de viande pourrissante» (p. 112) qui se distingue nettement des parfums enivrants du boulevard de l'Atlantique. Il est, d'ailleurs, significatif que le pasteur Jérémey craigne la sécheresse (p. 30), alors que les riches songent aux tempêtes se levant sur la mer. En somme, les confort du paradis côtoient des désordres chaotiques voire infernaux, et à chaque espace sont réservés un vocabulaire et, plus particulièrement, une série d'épithètes fort distincte (*i.e.* enivrant, harmonieux, luxuriant, ordonné, silencieux, etc., et criard, gluant, maculé, surchauffé, pourrissant, etc.), si bien qu'on a l'impression que les personnages, selon leurs situations respectives, vivent dans deux mondes radicalement différents, et non sur la même île.

Du reste, cette polarisation très nette n'obéit pas forcément à la délimitation de l'espace insulaire en quartiers riches ou pauvres. Elle semble néanmoins être en majeure partie⁹ dictée par des considérations économiques, étant avant tout tributaire d'un rapport à l'espace déterminé par une sorte d'anxiété permanente que cause la pauvreté. En effet, on constate qu'une polarisation semblable oppose la demeure du pasteur à celle qui lui est immédiatement voisine, soit celle de Jacques, le professeur sidéen. Ce dernier habite comme le pasteur et sa famille l'une des petites maisons qui longent la plage des militaires. Cependant, cet espace est, pour lui, un refuge loin de la ville, et non sa demeure principale; Jacques n'appartient donc pas à la même classe sociale que le pasteur. Ceci explique peut-être pourquoi l'espace ne semble porter aucune des marques de décrépitude qui rongent la maison du pasteur. Tout se passe comme si la maison et la cour étaient à l'abri des fourmis rouges et de la sécheresse. Le jardin du professeur, loin de témoigner des signes de cette sécheresse imminente, se distingue par sa «massive végétation désordonnée» (p. 23), par ses parfums enivrants et le flamboiement de ses couleurs. Jacques entend tous les bruits de la ville, les hurlements des «chiens captifs», les «cris de la Folle du sentier [blanche] poursuivant les enfants [noirs] du pasteur avec une pierre», de même que les «voitures des policiers sillonn[ant] la ville dans l'appel lancinant des sirènes», mais de l'intérieur de son espace aux

connotations paradisiaques, tout cela semble bien loin, se passant «derrière les barbelés» (p. 47-48). Si ces bruits l'accompagnent, ils ne le concernent pas et ne semblent pas le troubler. Du reste, la mention des barbelés est significative, en ce sens qu'elle semble placer la prison à l'extérieur de l'espace clos qu'est le jardin de Jacques, qui serait, par le fait même, le lieu d'évasion, l'île à l'intérieur de l'île.

Toutefois, si le paradis de Jacques n'est pas miné par des soucis pécuniaires, il l'est certainement par la conscience qu'a le personnage de son agonie imminente. Sa mortalité, et par le fait même, sa condition humaine l'empêchent d'entrer en conjonction définitive avec son espace. Malgré sa beauté réelle et durable, ce paradis est un décor; l'île est encore trop terrestre pour la raison toute simple qu'on y meurt inévitablement. Cette impuissance à investir le lieu témoigne d'une polarisation plus subtile parce que tout intérieure de l'espace romanesque. En ce sens, Karen Gould a raison de souligner que la maladie et la mort de Jacques agissent comme métaphore centrale de la souffrance des personnages du roman¹⁰, car elles témoignent de façon on ne peut plus explicite de la fugacité du bonheur et de la jouissance auxquels chacun aspire. La conscience et la peur de la mort ternissent le paradis parce qu'elles engendrent l'angoisse d'un enfer toujours latent.

Par ailleurs, cette peur de la mort ne se réduit pas à celle de la fin qui attend tout naturellement chaque être humain. Elle est également peur de la violence aveugle et mortelle qui est le produit de la haine, et cette peur-là est si pressante qu'elle se mue en angoisse apocalyptique. Grâce à son principal véhicule, la mémoire, elle incite les personnages à retourner inlassablement en esprit aux enfers terrestres : sites de guerres et de bombardements où fumeront toujours les décombres, camps de concentration, pays où le peuple est décimé par la pauvreté et la famine, prisons américaines où l'on exécute les prisonniers, etc.

Ces pérégrinations mémorielles superposent à l'espace romanesque d'autres lieux autrefois paradisiaques transformés par la haine et la violence humaines, et la comparaison agit comme présage apparent de désordres futurs. Aux parfums enivrants se mêlent soudain «l'air empesté de tous les désastres» (p. 225), et l'espace utopique finit par tant ressembler à

son envers dystopique qu'il devient difficile de les démêler. Marie-Sylvie de la Toussaint, réfugiée haïtienne, songe à sa terre natale, au village de Dieu-Est-Bon près de l'océan, se remémorant ce «temps de quiétude» où l'on était «pêcheur et saunier ingénu, s'étendant la nuit sur les plages» (p. 184). L'île de la «Cité du Soleil» a été «radieuse» et ses enfants riaient, mais désormais elle a «perdu toute sa lumière». Elle est devenue «cité de l'endeuillement et de la tristesse»; sur le port s'entassent, «près des plages caressées par les vagues, entre deux vallées d'immondices, des sentiers d'égouts, les cadavres qu'on n'[a] pas eu le temps de recueillir pour les enterrer», et les «noirs escadrons» guettent «sous les palmiers» (p. 155-156). Haïti est, comme Key West, une île tropicale, baignée de lumière, caressée par les vagues, mais la haine a déchiré son décor: la lumière et la mer se transforment en signifiants vides sinon carrément dysphoriques, car les habitants de l'île ont perdu les moyens de croire en leurs vertus. D'ailleurs, l'espace insulaire du roman, comme la cité du Soleil, a ses noirs escadrons, même si leur violence reste essentiellement latente : les membres du Ku Klux Klan, ces «Blancs Cavaliers», et les Skinheads menacent de déchirer à leur tour le décor et de transformer l'île en une nouvelle Cité du Soleil.

Ils pourraient également la faire ressembler à cet enfer grec (probablement aussi une île) du tableau de Mélanie, dans lequel apparaissent ces femmes appuyées en rang le long d'un muret de pierre contre le fond d'une ville en flammes. Serrant contre elles leur nourrisson, elles s'apprêtent à se précipiter dans le ravin afin d'échapper à la violence de l'occupant. Pour Mélanie, jeune militante, ce tableau est une incitation à l'engagement, car comme elle,

[...] longtemps les jeunes paysannes du ravin [...] avaient vécu dans un paradis de lumière et d'eau, et avaient senti comme Mélanie l'exaltation, le bonheur de la sensualité de vivre, auprès de leur mari, de leurs enfants, dans leurs champs, pendant que paissaient leurs troupeaux, elles s'étaient grisées des parfums de l'eucalyptus, comme Mélanie, elles avaient contemplé la mer rutilante dans la lumière du soleil couchant quand s'exhalaient de leurs corps de vertigineux désirs d'amour et de vie, avant que ce nuage, cette flamme, cette combustion dans un ciel d'été ne les figeât toutes près du ravin, leurs nouveau-nés devenus aussi lourds que des fardeaux de plomb (p. 192).

Cette guerre grecque n'apparaît pas comme un lointain désastre; la vie des jeunes paysannes

lors des jours heureux, du moins telle que se l'imagine Mélanie, ressemble trop à celle que connaît cette dernière. Cette tragédie lui rappelle donc la vulnérabilité de son paradis et nourrit d'appréhension l'inquiétude que lui cause la santé fragile de son propre nourrisson, Vincent, né dix jours plus tôt avec un problème respiratoire.

Du reste, le souvenir de bien d'autres lieux dystopiques vient miner le bonheur et la tranquillité des personnages. Ce souvenir alimente souvent le sentiment de la menace que représentent des signes plus immédiats d'un malheur réel ou possible, tels l'injustice et l'intolérance déjà évoquée des Blancs Cavaliers, les nombreux naufrages en mer de réfugiés tentant de fuir les lieux de désastres vers Key West, et la maladie et la pauvreté. Tous ces malheurs conjugués suscitent chez les personnages une angoisse qui rend ambivalente la valeur initialement attribuée aux signifiants de l'espace paradisiaque. Le soleil, sous l'«indulgente lumière» (p. 212) duquel on se prélassait, et qui entourait les objets du «halo d'une pureté absolue» (p. 30), se mue alors en «débile soleil de la cécité» (p. 81), en «soleil cuisant» dont «l'ardente lumière» brûle les yeux (p. 63). La végétation luxuriante qui apparentait les jardins de l'île au jardin originel où l'on était à l'abri des malheurs perd ses connotations de refuge, cesse d'enivrer de ses parfums. Une «dense végétation de cactus et d'arbres tropicaux» devient ce qui «englouti[t]» (p. 102) une maison, la rend étouffante, trop fermée. De même, les lierres grimpants finissent par isoler et se faire l'écho d'un sentiment de solitude angoissée, lorsqu'ils ne sont font pas figure symbolique d'un malheur ou d'une menace qui se propage et devant lequel on est impuissant. Des vacanciers européens ajournent leur séjour dans «l'île, le paradis» à cause des fréquentes noyades des réfugiés dont les épaves de barques et de radeaux jonchent la plage. Ces touristes imaginent «partout, dans les rues, comme s'ils eussent été des lierres grimpants, le long des murs, sous les feuilles de palmiers, recroquevillés sur les plages, des gisants à la dérive» (p. 211-212). Et puis, le personnage de Daniel s'imagine que, comme les lierres, les ombres de Blancs Cavaliers «grimp[ent] aux murs de la maison, vers la chambre où dor[t] Vincent», son fils nouveau-né (p. 221).

En somme, tout se passe comme si les diverses caractéristiques de cet espace, celles précisément qui devaient en faire un lieu utopique, finissent par contribuer à l'angoisse, voire à la dysphorie des personnages. Elles deviennent –périodiquement, puisque leurs valeurs restent toujours ambivalentes– les véhicules symboliques du malheur. Dans cette perspective, il ne paraît pas étonnant que l'appréhension des «obscur matins» de malheur soit comparée à l'inquiétude que suscite le danger d'une tempête tropicale, déchaînement inévitable de la nature, catastrophe qui sème à intervalles plus ou moins réguliers le chaos dans ce paradis. Ces obscurs matins semblent aussi inéluctables : on songe que, «telle l'explosion de ces tempêtes de fin de jour sur la mer, aux pluies violentes et serrées» (p. 169), ils surviendront vite¹¹.

Rappelons, du reste, que, pour Durand et Jean-Michel Racault, l'île se fait tour à tour lieu d'asile et d'exil. En tant que terre d'accueil, elle est donc à la fois refuge et prison, ce qui rend ambiguës l'idée de retour aux origines et la symbolique amniotique qui lui sont associées. Dans *Soifs*, ce sont surtout les réfugiés qui entretiennent avec l'espace insulaire ce rapport ambivalent. Marie-Sylvie, l'Haïtienne, et Julio, le Cubain, ont certainement trouvé dans l'île un refuge loin de la guerre et de la misère extrême qui sévissaient sur leurs terres natales respectives. Mais chacun a payé bien cher le sentiment de sécurité, d'ailleurs bien relatif, que lui procure son territoire d'accueil, ayant perdu pendant la traversée du Golfe du Mexique plusieurs membres de sa famille. L'exemple de la situation de Julio est sans doute le plus probant. Sa mère, Edna, avait entrepris avec ses quatre enfants le voyage sur un radeau sans gilets de sauvetage :

[...] Dieu veillait sur eux tous, disait-elle, on les attendait là-bas, sur cette terre de miel et de lait, vers les rives du paradis, qu'ils embarquent sur le frêle radeau, ils seraient ravitaillés bientôt d'eau et de lumière, loin de la puanteur de leurs minables taudis, là-bas, au port, sur la terre de lait et de miel, ils seraient abreuvés, nourris (p. 164).

Mais seul Julio est arrivé au port, ayant réussi à dérober à un noyé son gilet de sauvetage alors que le reste de sa famille avait déjà péri. Il a été sauvé par l'équipage d'un hélicoptère qui portait le nom fort significatif de *Homeland*. Cette terre de lait ou de miel vers laquelle il

a été amené est peut-être bien une patrie, mais pas la sienne, manifestement, ce qu'atteste le fait que le mot soit en langue étrangère¹². Cette île sur laquelle il est échoué seul n'a certes rien d'un lieu où il était attendu, auquel il devait *retourner*, malgré l'idée que s'en faisait sa mère. D'ailleurs, que le nom de Homeland ait été donné à un hélicoptère qui repêche en mer des réfugiés ayant fait naufrage n'est pas sans ironie, vu l'accueil douteux souvent réservé aux réfugiés dans ce pays d'adoption. En outre, l'hélicoptère repêche très souvent des noyés, pour lesquels cette patrie retrouvée est celle de la mort.

La mer et ses mythes

Si on admet l'idée selon laquelle l'espace insulaire fait figure de «centre paradisiaque» par sa clôture, on accepte également son corollaire, soit que, symboliquement, les limites de l'île sont plus significatives que l'espace qu'elles contiennent. Aussi est-ce avant tout l'étendue aquatique qui la ceint qui confère à l'île son statut mythique et ses valeurs symboliques contraires; c'est la mer qui en fait à la fois un refuge et une prison.

Nous pouvons voir là une des nombreuses raisons pour lesquelles la mer symbolique est une figure en soi fortement polarisée, tour à tour porteuse de vie et de mort, ce que font bien valoir Bachelard et Durand. Selon ce dernier, la mer aurait des valeurs symboliques semblables à celles de l'île. Elle serait la figure du retour aux origines, «l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur¹³». En tant qu'espace utérin, l'océan fait (re)naître. C'est cette (re)naissance qui le rend, à notre sens, symboliquement différent de l'île dans la mesure où cette dernière implique un retour au confort de la situation foetale, un espace où l'on reste par opposition à un espace d'où l'on sort revigoré, voire purifié. D'ailleurs, l'eau –celle qui est lustrale surtout– est, pour Bachelard, la substance de la pureté¹⁴. Selon le philosophe, pour qui tout amour de la nature est un amour filial, c'est parce que le chant des vagues de la mer se confond avec la voix maternelle qu'il attire les êtres humains¹⁵. Toutefois, retourner aux

sources, c'est aussi mourir, et en ce sens, l'eau est liée à la «dissolution finale». Comme en témoigne la somme des images mythiques évoquant le transport en barque des âmes mortes vers «l'autre rive», «tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau». Dans cette perspective, l'eau est l'élément mélancolique, l'élément souffrant qui, lorsque survient une tempête, s'anthropomorphise pour laisser échapper plaintes, murmures, colères, gémissements¹⁶. Aussi Durand fait-il valoir que l'envers des eaux maternelles et pures est la mer ténébreuse, le «gouffre par excellence» d'où surgissent nombre de monstres mythiques¹⁷.

Une lecture un tant soit peu attentive de *Soifs* montre que Blais y a inscrit toute la complexité de la symbolique océanique. Toutefois, la polarisation des valeurs de l'espace aquatique obéit essentiellement aux mêmes mécanismes que celle des valeurs de l'île : la mer heureuse s'assimile à la beauté du décor, au paradis esthétique et sensuel avec lequel les personnages n'arrivent jamais à entrer durablement en conjonction. Les parfums grisants de l'île naissent non seulement des parfums des fleurs mais également des effluves de l'air salin. C'est «l'océan, l'air du soir» qui «enivr[ent] l'âme de Vénus», fille du pasteur (p. 113). Tout comme c'est sa proximité à la mer qui fait de cet espace qui a vu naître Vincent, le fils de Mélanie, une «île aux parfums enivrants» (p. 73). Du balcon de son appartement qui donne sur la mer, Jean-Mathieu, l'un des écrivains vieillissants, respire l'air vivifiant du matin et se réjouit de voir le ciel «dispersant sur l'eau sa forte lumière» (p. 201). Pourtant, tous ces spectacles superbes, tous ces moments grisants n'éloignent jamais définitivement la peur du malheur, de la maladie et de la mort.

Par ailleurs, si la symbolique de la mer heureuse –de la mer maternelle– se conjoint à la quête du paradis à laquelle se livrent les personnages, il n'est pas étonnant de voir l'océan devenir l'espace de l'évasion rêvée mais illusoire, voire l'espace de la mort déniée. Un des exemples les plus remarquables de cette dénégation est le départ précipité sur la mer de Luc, jeune sidéen, avec sa nouvelle épouse Maria. Cette lune de miel est donnée de façon explicite comme une fuite :

[...] qu'espérait donc ce couple étourdi par sa jeunesse, son inexpérience, Luc et Maria, elle une réfugiée cubaine, et Luc, dont les cendres seraient un jour, dans un an, dans deux ans, ne connaissait-il pas le verdict du médecin, confondues avec les cendres de Jacques, sous les eaux de la baie [...], mais qu'ils s'aiment, qu'ils naviguent si loin, dans la paix des eaux, pensait Paul, avec leurs secrets stigmates, qu'ils bouclent, comme leur héros, dans les rafales du vent, les vagues géantes, le tour du monde en quatre-vingts jours, qu'ils rallient l'Équateur, couple léger, infidèle, qu'ils chavirent, qu'ils périssent [...], déjà la coque de leur bateau avait été endommagée par de graves fissures, mais il y avait si longtemps que Luc rêvait sur les quais en regardant aborder du grand large les bateaux (p. 173).

L'île s'étant avérée un paradis illusoire, Luc et Maria s'évadent sur leur bateau, nouvelle «île miniature où le temps "suspend son vol"¹⁸», et dans leur quête du bonheur et de l'oubli, confient leur sort à la mer. La référence à Jules Verne et le rêve de l'émulation du héros littéraire, achèvent, d'ailleurs, de placer ce voyage sous le signe du départ fantasmé, de la tentative d'échapper à l'emprise d'une mort inévitable.

Ce départ sur l'eau fait manifestement écho aux périples des réfugiés qui fuient leur terre natale vers Key West. Le passage cité accentue, d'ailleurs, le caractère tragique de ces périples, par son allusion au drame d'une réfugiée qui a eu la chance de survivre au voyage et de débarquer sur la terre de lait et de miel, mais qui, désillusionnée, ne rêve que d'affronter de nouveau la mer pour trouver son paradis ailleurs. Cependant, le départ de Luc et de Maria évoque encore davantage l'idée que se font certains des personnages «de la mort conçue comme un départ sur l'eau», en ce sens que leur voyage se veut un affranchissement des malheurs terrestres et non un départ vers une autre terre. Pour Luc et Maria, le salut semble se trouver en haute mer; le voyage est moins un voyage que la quête d'un changement radical d'état, celle sans doute d'un retour aux «sources originelles du bonheur». C'est pourquoi il évoque la mort de Jacques, perçu par son ami, Paul, comme le départ d'une colombe qui fuit enfin sa cage en s'envolant «vers l'horizon sans fin des mers bleues et scintillantes» (p. 175). Tout comme il rappelle la mort heureuse à laquelle aspire le personnage de Mère, celle qui, comme l'envol d'un héron blanc au-dessus des eaux, serait le départ d'une poussière qui «irait dans son insaisissable voyage loin des voies terrestres» (p. 117).

D'ailleurs, dans tous ces cas, la mer, même assimilée à la mort, conserve ses

connotations positives. En cela, l'océan qu'entrevoient ces voyageurs s'oppose de manière assez radicale aux «ténébreux océans» (p. 167) qui avalent les radeaux et les barques des réfugiés. Il s'oppose aux océans qui ont perdu «leur souveraineté, leur titanesque grandeur», et dont la vue est devenue insupportable pour Charles, un des écrivains vieillissants, depuis que, le matin, en ouvrant sa fenêtre, il voit au large les «pitoyables objets que les flots des mers n'[ont] pas secourus, [...] toute une incertaine flottille à la dérive avec ses radeaux, ses embarcations de bois ou de caoutchouc dont les formes étaient celles de petits cercueils» (p. 204). Au demeurant, l'océan paisible de la mort sereine est aussi tout le contraire de cette mer sur laquelle explosent les tempêtes qui menacent de ravager l'île, celle qui devient –nous l'avons vu– la représentation métaphorique des malheurs que craignent les habitants de l'île.

Du reste, un peu comme l'île est composée de quartiers riches paradisiaques et pauvres dysphoriques, la symbolique mortifère de la mer est variable selon qu'il soit question de la surface de l'océan et ou de ses profondeurs et des lagunes de son littoral. À l'agitation de la surface, le texte blaisien oppose l'immobilité de ces autres espaces, et si la mort envisagée comme un départ sur l'eau s'accompagne bien souvent de valeurs symboliques positives, la mort associée aux eaux immobiles est autrement trouble et complexe. Néanmoins, cette dernière semble suivre d'assez près les perspectives bachelardiennes sur les eaux dormantes. En effet, selon le philosophe, les eaux silencieuses, sombres, dormantes ou insondables représentent

[...] autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort. Mais ce n'est pas la leçon d'une mort héraclitéenne, d'une mort qui nous emporte au loin avec le courant, comme un courant. C'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeure avec nous, près de nous, en nous¹⁹.

On pourrait ainsi comprendre que dans bien des cas la méditation de la mort qu'évoquent les eaux dormantes est celle d'une mort non apprivoisée, source de douleurs, de la mort injuste ou qu'on n'a jamais acceptée d'un être cher. Les eaux insondables seraient habitées par ces morts que les vivants pleurent encore. Du moins est-ce ce que semble suggérer le texte de

Blais, lorsqu'il rapporte ainsi les réflexions de Julio, le jeune réfugié cubain ayant perdu sa famille en mer :

Oreste, Ramon, Nina, enchevêtrés aux puissantes racines des mangroves, sous les arbres en fleurs des lagunes, des forêts de palétuviers, dans le limon des *eaux calmes*, égarés si loin dans le feuillage, la végétation du sol salin, dans le rougeoiement des fleurs, [...], n'enfouissaient-ils pas eux aussi dans la baie leurs puissantes racines, les boucles de leurs cheveux dans les algues, les plantes sophistiquées des océans (p. 209-210)²⁰.

Le littoral renferme les âmes des noyés, ses eaux retenues par les racines des mangroves s'immobilisent et se métamorphosent en eaux sépulcrales. Rappelons que c'est également le sol de la mer, et plus précisément celui qui se trouve «sous les eaux de la baie» (p. 173), qui reçoit les cendres de Jacques, le professeur mort du sida.

Du reste, la rêverie de Julio est d'autant plus intéressante que l'imagerie qu'elle évoque rappelle curieusement celle de l'extrait suivant :

Il y a en travers d'un ruisseau un saule qui mire ses feuilles grises dans la glace du courant. C'est là qu'elle est venue, portant de fantasques guirlandes de renoncules, d'orties, de marguerites et de ces longues fleurs pourpres [...]. Là, tandis qu'elle grimpait pour suspendre sa sauvage couronne aux rameaux inclinés, une branche envieuse s'est cassée, et tous ses trophées champêtres sont, comme elle, tombés dans le ruisseau en pleurs. Ses vêtements se sont étalés et l'ont soutenue un moment, nouvelle sirène, [...]. Mais cela n'a pu durer longtemps : ses vêtements, alourdis par ce qu'ils avaient bu, ont entraîné la pauvre malheureuse de son chant mélodieux à une mort fangeuse²¹.

On aura reconnu le récit de la mort de la jeune Ophélie, tiré du *Hamlet* de Shakespeare. Il ne nous semble nullement hardi de supposer que Marie-Claire Blais se soit inspirée de ce récit pour construire la rêverie de son personnage, tant les deux extraits se ressemblent par l'omniprésence de la végétation fleurie et l'évocation de cadavres enfouis sous les eaux. De plus, nombre d'images représentent l'Ophélie qui se noie comme une jeune fille dont la longue chevelure ondulée se confond avec le courant, si bien que cette longue chevelure est devenue un des traits caractéristiques du personnage. C'est d'ailleurs dans le chapitre ayant trait au «complexe d'Ophélie» que Bachelard cherche à montrer en quoi la chevelure flottante se confond avec l'image de l'eau²². En ce sens, les boucles de cheveux mêlées aux algues des noyés du roman blaisien renforcent le parallélisme des deux scènes.

Par ailleurs, en tant qu'être innocent acculé à la folie et à la mort par la souffrance que lui cause son amour bafoué, Ophélie est, selon Bachelard, la noyée qui fait de l'eau «l'élément de la mort jeune et belle [...] l'élément de la mort sans orgueil ni vengeance²³». Autrement dit, et en extrapolant un peu, les eaux qui avalent la jeune femme seraient celles qui évoquent la mort précoce des victimes innocentes. Aussi ces deux perspectives conjuguées de l'ophélisation des eaux et de la symbolique des eaux dormantes semblent-elles bien permettre de rendre compte du jeu symbolique des eaux sépulcrales dans *Soifs*, dans la mesure où les morts que renferment les eaux immobiles dans le roman sont toujours des victimes innocentes mortes «avant le temps» : réfugiés ayant cherché à fuir la violence et la pauvreté, êtres ayant succombé au sida, fléau de l'époque contemporaine, ou encore, comme le dernier exemple en témoignera, enfants victimes des crimes ou des erreurs de leurs parents.

En effet, ces enfants, innocents parmi les innocents, persécutés parce qu'ils sont la progéniture d'anciens bourreaux ou de parents drogués ou sidéens, mythifient sans doute plus que tous les autres morts l'espace aquatique du roman; et cela, surtout parce que leurs cendres ou leurs cadavres se trouvent dans les faits à mille lieux du golfe du Mexique. Néanmoins, les eaux du littoral sont, pour certains personnages, et notamment, pour Daniel, l'écrivain qui les évoque dans son manuscrit, peuplées de ces spectres :

[...] car autour du bateau de Samuel, fendant les vagues, d'autres vagues noires prenaient le large, l'estuaire, le golfe en étaient envahis, ces âmes étaient ces mêmes anges de jadis étouffant sous les eaux ternies du marais, des marécages, dans la stagnation des étangs boueux, innocentes, elles réclamaient le droit à l'innocence de ne jamais avoir voulu naître (p. 223)²⁴.

Les eaux du golfe se confondent ici –ce qui semble au premier abord fort étrange– avec toutes les étendues aquatiques qui sont, par définition, stagnantes. Toutefois, le rapprochement contribue à créer l'impression que ces spectres innocents sont condamnés à habiter toujours les eaux sombres du golfe, puisqu'il leur fait partager l'immobilité des eaux dormantes, et par le fait même, ses connotations de «mort immobile». Les âmes peuplant les vagues noires deviennent ainsi le symbole romanesque de toutes les victimes innocentes d'une mort précoce. Autrement dit, et pour suivre jusqu'au bout la perspective

bachelardienne, les eaux sombres et profondes deviennent la représentation métaphorique de la mort injuste que les personnages sont condamnés à porter avec eux, près d'eux, en eux.

Le littoral et la plage : l'espace trouble aux portes du paradis

Si, comme notre analyse l'indique, les eaux du littoral se distinguent symboliquement de la mer qu'elles bordent, il convient de se demander en quoi le statut particulier de cet espace est significatif. Nous avons vu que le littoral renferme les spectres des réfugiés noyés n'ayant pas réussi à aborder sur la présumée terre de lait et de miel. Aussi cet espace représentant les limites immédiates de «l'île, le paradis» (p. 211) –où n'entre pas qui le veut– semble-t-il constituer en effet une zone trouble aux portes de l'éden. D'autant plus que c'est en entrant dans cette «zone périphérique», qui porte, dans le roman, le nom de Santa Fe (Sainte Foi), que nombre de barques et de radeaux font naufrage :

[...] la zone périphérique où, soudain, s'immobilisent dans des tourbillons les barques qui sombrent si près des côtes que nous voyons les yeux pleins de larmes des naufragés, des bateaux où nous tendons vers eux les couvertures, l'eau et le riz, en vain gémissent-ils, nous n'irons pas plus loin, voici l'offrande de nos vies, la fin de l'exode, [...], était-ce ce radeau qui n'avait pu remonter Santa Fe, ainsi appelait-on la zone des eaux de la mort, si proche des côtes et des docks qu'on y voyait, disait l'officier, les yeux, les visages de ceux qui seraient bientôt asphyxiés par l'immersion des vagues (p. 207-208).

Cette zone que peu réussissent à franchir agit, en quelque sorte, comme gardien n'admettant que les élus dans l'espace privilégié, et dans la mesure où les habitants de ce paradis sont impuissants à venir en aide aux barques qui sombrent, il semble que les décrets du gardien soient irrévocables. Dans cette perspective, la nomenclature de cette zone mortifère est plutôt ironique, puisque bon nombre de réfugiés puisent justement dans leur foi en Dieu et en la possibilité d'une vie meilleure la force d'entreprendre un si périlleux voyage; pensons seulement aux paroles de la mère de Julio : «Dieu veillait sur eux tous, disait-elle, on les attendait là-bas, sur cette terre de miel et de lait» (p. 164).

Par ailleurs, la plage partage, quoique de façon plus ambiguë, le même statut que le littoral. Comme les autres espaces de l'île, ces sables frontaliers ont des valeurs symboliques

contradictaires. Ils sont partie intégrante de l'éden lorsqu'ils encadrent les moments euphoriques du personnage de Mère, lesquels réconcilient cette dernière avec la mort. De même, ils représentent l'espace d'un bonheur et d'une sensualité immédiats dans les nombreuses occurrences de la figure de l'adolescente qui s'y promène avec son chien (pp. 24-26, 81, 168-169 [Vénus], etc.), et celui d'une jouissance projetée pour Mélanie et pour Daniel qui s'imaginent que ce sont eux que leur nouveau-né Vincent foulera de ses premiers pas. Du reste, la plage fait également figure de paradis inaccessible lorsque le pasteur Jérémy songe que «longtemps l'accès aux plages publiques lui [a] été interdit» (p. 32) parce qu'il est noir.

Par contre, la plage, telle qu'elle est fantasmée par le personnage de Jacques, est un espace tout autre, d'autant plus significatif, peut-être, qu'il est une reconstitution dans l'imaginaire d'un lieu réel, et que cette dernière représente véritablement l'envers du décor. Grâce à cette inversion, le décor finit par miroiter la dysphorie du personnage. Au sable doré, caressé par les vagues de la mer aux effluves salines enivrantes, Jacques oppose en rêve une plage malodorante sur laquelle il effectue ses exercices quotidiens : «d'ailleurs ne s'agitait-il pas en vaines contorsions sur les cailloux de cette plage où ne venaient que les chiens, ses gigotements sur cette plage infestée d'écailles malodorantes allaient sans doute les attirer, et son odeur, sa trouble odeur» (p. 34). Plus loin, c'est en état d'éveil qu'il songe qu'il est «attendu ailleurs, sur la plage, c'[est] l'heure de ses exercices quotidiens, des viles contorsions sur une plage malodorante» (p. 65). Cet espace se fait l'écho, d'une part, de sa déchéance corporelle, et d'autre part, du ridicule de sa poursuite d'une santé qui lui a définitivement échappée. Or, compte tenu du fait que Jacques affirmait, avant de tomber malade, que la vallée des Orchidées était terrestre et non céleste comme le voulait le pasteur Jérémy, il semble bien que l'espace fantasmé de la plage malodorante témoigne du sentiment qu'a le personnage d'avoir été exilé du paradis.

D'ailleurs, le professeur n'est pas le seul à se représenter la plage comme un lieu d'exil aux portes de l'éden, et toutes les représentations de ce type ont en commun d'être des projections sur le décor d'un sentiment intérieur de déréliction. Observant un nageur manchot

se déplaçant tout près de la rive, Jean-Mathieu, un des écrivains vieillissants, le perçoit comme un «dieu broyé [...], terrassé sur les rives du paradis» (p. 254). Le vocabulaire employé est significatif, car il laisse entendre que ce dieu –comme Jean-Mathieu que la vieillesse contraint à l'abandon de plusieurs plaisirs– n'a plus accès à l'espace de jouissance qui est pourtant tout près. Du reste, les sables frontaliers deviennent la nuit un espace de délire, celui auquel Julio retourne toutes les nuits dormir d'un «sommeil inquiet» (p. 208) dans l'espoir de voir arriver sa famille qu'il a lui-même vu mourir. Ces sables représentent aussi l'espace à l'intérieur duquel le personnage de Renata a une étrange vision qui, pour elle, représente «l'incarnation de la douleur animale impuissante» : «sous les étoiles, on voyait un bassin, près de la mer, où par quelque barbare magie apparaissaient des oiseaux rapaces à qui manquait une aile, une tortue se soulevant avec peine sur ses pattes de devant et qui nageait à contre-courant» (p. 38-39). Ces animaux imparfaits et affaiblis ressemblent à Renata, exilée elle aussi du paradis par un cancer qui lui a arraché un poumon.

En somme, pour les exilés du paradis ou pour ceux à qui on en a interdit l'accès, il existe sous le voile du décor paradisiaque une plage et un littoral qui reflètent leurs échecs souvent mortels, leur isolement et leur incapacité de se joindre au décor.

Au centre du centre : un étrange jardin

Au coeur de l'espace romanesque se trouvent la demeure et surtout le jardin de Mélanie et de Daniel, lesquels ont un statut tout particulier. Si le littoral et la plage sont l'espace trouble aux portes du paradis, faisant de l'île le centre paradisiaque, ce jardin, en tant qu'espace autour duquel s'organise la majeure partie du roman, est le centre du centre, voire le microcosme du microcosme. En effet, la plupart des personnages convergent vers ce lieu au cours de la première des trois nuits de fêtes données en l'honneur de Vincent, fils nouveau-né de Daniel et de Mélanie, lesquelles nuits se confondent avec la période de festoiments de la population de l'île à l'orée du nouveau millénaire. Que cet espace se veuille une reconstitution

de l'éden, tout le vocabulaire descriptif du lieu, grâce à une continuelle mise en relation explicite avec le paradis terrestre, l'atteste. Le domaine est, d'ailleurs, peut-être un peu moins équivoque que les autres espaces romanesques, dans la mesure où l'impact du décor est plus puissant : le sortilège jeté par l'abondante végétation parfumée, la somptuosité et la chaleur du lieu crée chez les personnages une impression plus durable d'être «si loin de tout» (p. 86). Ce qui n'empêche pas, par contre, que ce paradis, par son caractère irrémédiablement humain et fini –il y aura toujours un au-delà du jardin–, demeure trouble.

L'espace est d'une opulence et d'une somptuosité extrêmes. La maison art déco aux planchers de marbre regorgent d'oeuvres d'art et de meubles importés des quatre coins du globe. Le jardin enivre grâce aux parfums de ses fleurs de jasmin, ses lauriers-roses et ses mimosas, ses citronniers, ses orangers et ses acacias. On y trouve maints arbres exotiques, tels des amandiers noirs et cet «arbre fruitier venu des autres îles et qui port[e] le nom de dame de la nuit, car ses fleurs [ne sont] écloses que pendant la nuit» (p. 153). Des arcades de roses, une tonnelle, «un pont lancé comme une arcade au-dessus du jet des fontaines, d'un étang de poissons roses japonais» (p. 107) et de nombreux animaux viennent compléter le décor.

Par contre, celui-ci ne suffit pas pour distinguer ce domaine de tous les autres espaces de végétation luxuriante et chatoyante du roman. La constitution de cet espace en éden est non seulement le fait d'une architecture et d'un paysage, mais également celui de l'esprit qu'y font régner ses maîtres d'oeuvre, Daniel et Mélanie. Ce lieu hétéroclite, qui, par son débordement et son enchevêtrement de l'ancien et du moderne, paraît défier toute norme esthétique classique, semble refléter le refus qu'opposent ses occupants aux normes et aux convenances étriques. Il y a dans le mode de vie que mènent Mélanie, Daniel et leurs garçons une résistance tant face à l'intolérance et la violence des sociétés contemporaines que face à toute une pensée austère et punitive qui se fonde sur la négation du corps et de la jouissance. Dans l'espace qu'imprègne cet esprit de résistance, les règlements sont très souples et les interdits, rares. Il en résulte une impression de liberté quasi totale, sans doute

un peu comme celle que connaîtraient les habitants du paradis.

L'éden romanesque est, en fait, beaucoup plus chancelant que ne le serait sa contrepartie céleste, du moins telle qu'elle est définie dans la tradition chrétienne. Le contraste entre les deux conceptions de l'espace paradisiaque est mis en évidence par le fait que la forte sensualité régnant dans le jardin romanesque nous est révélée via le regard indigné du personnage de Mère (celle de Mélanie), femme cultivée de milieu aisé ayant connu une éducation stricte. Cette matriarche quelque peu pudibonde s'offusque des parfums du jardin qui aiguïssent trop les sens des enfants, du «tableau obscène» de la salle de bain (p. 120), de la «langueur de cette nuit [de fête] aux rythmes délirants» (p. 139) et de la «sensualité sauvage» de Samuel, l'aîné de ses petits-fils, qui se livre sur le patio parmi les convives de sa mère aux «déhanchements d'une danse» (p. 89) qui est celle des Noirs américains.

De façon générale, Mère est déstabilisée par une liberté qui lui paraît excessive, tant du point de vue du décor, cet «agencement barbare» d'art ancien et moderne, que des mœurs. Cet espace ne ressemble effectivement en rien à l'univers somme toute homogène et réglé dans lequel elle a été élevée. En tant qu'havre pour les réfugiés esseulés –Marie-Sylvie et Julio– et les destitués sans ressources –Jenny–, le domaine est un lieu de métissage des ethnies et des valeurs. Et Mère craint qu'en confrontant ses petits-enfants à des jeunes qui ont «grandi dans la rue» (p. 137), on ne précipite leur éducation.

Mais pour Mélanie et Daniel, il en va tout autrement : dans un tel univers, où cohabitent plusieurs traditions tant culturelles qu'esthétiques, l'exigence de tolérance et d'ouverture et la liberté prise face aux cloisonnements traditionnels sont ce contre quoi ils voudraient voir «s'effrit[er] le vieux monde et les ténèbres» (p. 248). Cet espace témoigne de l'espoir et de la quête d'un «nouveau monde» de lumière, d'un paradis ouvert à la pluralité où le bonheur et la jouissance pour tous seraient choses acquises. Notons au passage que cela n'est pas sans rappeler les idéaux sur lesquels s'est bâtie la nation états-unienne²⁵, soit l'optimisme, l'universalisme, les concepts d'égalité, de justice et de liberté pour tous, l'idée du droit de chacun au bonheur et la volonté de rompre de façon radicale avec le Vieux Monde

(l'Europe), perçu comme irrémédiablement corrompu²⁶. D'ailleurs, tout comme les colons puritains du XVIII^e siècle s'étaient donné la mission de faire advenir par leurs propres efforts le «royaume de Dieu sur terre²⁷», c'est-à-dire les mille ans de bonheur promis dans l'Apocalypse de Jean, Mélanie et Daniel tentent d'effacer le vieux monde derrière un paradis construit à l'image de leur propre conception du monde idéal. Cependant, cette ténacité de l'optimisme et du rêve américain –ici remanié dans l'esprit d'un véritable égalitarisme qui n'admet ni l'exclusion des minorités ethniques ni l'oppression de la femme– met en relief l'étendue de l'échec du projet des colons et fragilise l'éden romanesque en témoignant de sa vulnérabilité face au monde corrompu qui se trouve juste au-delà de ses barrières.

Au demeurant, l'espace même du jardin est problématique, dans la mesure où l'espoir d'une ère nouvelle semble passer par une absence totale de censure face à la situation actuelle. Aussi une exigence de lucidité côtoie-t-elle le parti pris de jouissance, ce qui a pour résultat une intégration dans cet espace de rappels explicites de tragédies humaines très réelles. Ces rappels se présentent sous la forme d'oeuvres d'art, tel ce tableau grec évoqué plus haut, ou par le biais de la parole accordée aux victimes de l'oppression et de la misère. De fait, nous pouvons dire que les personnages romanesques ont mangé du fruit de l'arbre de la connaissance sans que cela ait entraîné leur exil du paradis²⁸. Toutefois, cette connaissance, en s'immisçant dans le jardin édénique, empêche, par la crainte et l'appréhension qu'elle inspire, une conjonction totale avec le décor. Comme les paroles intolérantes qu'entend Daniel au cours de la nuit de fête, la lucidité agit comme un «venin dans l'air parfumé» (p. 129).

En somme, c'est le monde au-delà du jardin qui ternit cet éden, comme le montre bien cette impression insistante qu'ont certains personnages de voir rôder de l'autre côté des barrières du jardin les ombres des Blancs Cavaliers. Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette polarisation de l'espace survenant par le biais d'une menace périphérique, mais nous nous contenterons de souligner que la finitude de ce jardin révèle le caractère très construit de l'éden romanesque, lequel peut, comme une ville aux murs fortifiés, barrer la route à

l'assaillant mais jamais faire oublier son existence, et encore moins l'anéantir.

Conclusion

Ainsi, quelle que soit la composante de l'espace romanesque que nous choisissons d'étudier, ce dernier apparaît comme systématiquement polarisé dans un jeu de connotations tour à tour paradisiaques (ou utopiques) et infernales (ou dystopiques). Par ce jeu est maintenue tout au long du roman une «haute tension» émotive qui mythifie l'espace et lui prête un aspect en quelque sorte hyperbolique, dans la mesure où les qualités euphoriques ou dysphoriques des représentations spatiales sont toujours quelque peu magnifiées par les connotations mythiques. Ainsi, peu de place est laissé à l'entre-deux. Ce grossissement systématique des qualités de l'espace romanesque va de pair avec une pareille démesure dans les sentiments des personnages, lesquels sont continuellement partagés entre un idéalisme presque invincible et une angoisse fataliste. La forme narrative aidant, la caractérisation de l'espace est d'ailleurs presque toujours le produit de la projection sur le décor des états d'âme et de conscience des personnages. En ce sens, elle se fait révélatrice de l'intériorité des personnages, et plus particulièrement de leurs déchirements et de leur conscience de la situation tragique du monde actuel. Elle témoigne ainsi de tout ce qui les empêche de se conjoindre à un décor toujours édénique dans sa luxuriance.

Au demeurant, le relief qu'ajoute la caractérisation spatiale au décor contribue à colorer les personnages et leurs drames de teintes mythiques. Il incite à investir les personnages du même relief et à prêter à leurs drames une forte teneur symbolique. De plus, via le symbolisme religieux, il contribue à coiffer l'univers romanesque d'une dimension «sacrée». Ainsi, le jeu de polarisation systématique de l'espace trace les contours d'un univers romanesque propice à la recontextualisation de récits mythico-religieux. Insistons, toutefois, sur le fait que ce jeu entre essentiellement dans un processus de mise en relief de l'espace et ne participe que peu –et pas de façon nette– du processus de mise en question des données

mythico-religieuses qui caractérise l'inscription des récits mythiques et religieux dans le roman. En ce sens, la mise en relief de l'espace contribue à accentuer le double mouvement qui régit la mythification de l'univers romanesque, c'est-à-dire ce mouvement grâce auquel le mythico-religieux se fait à la fois instrument de dénonciation et de sacralisation. La caractérisation spatiale complexifie ainsi le processus de recontextualisation mythique.

Notes - Chapitre premier

¹ Chercher à témoigner de la portée symbolique de l'espace insulaire pose d'emblée une assez sérieuse difficulté, à savoir celle de définir ce qui est entendu par «île». Les lexicographes de la langue, curieusement, n'y arrivent pas. Dans le *Larousse*, on lit sous la rubrique «île» : «Terre entourée d'eau de tous côtés». On conviendra que la définition est un peu absurde dans la mesure où elle ne permet nullement d'établir la distinction entre île et continent. Par ailleurs, le *Petit Robert* ne s'en sort pas beaucoup mieux : «Étendue de terre ferme émergée d'une manière durable dans les eaux d'un océan, d'une mer, d'un lac ou d'un cours d'eau». À la limite, pourrait-on, à partir de cette définition, distinguer île et continent en précisant que les eaux dans lesquelles baigne le continent n'appartiennent pas le plus souvent à une seule étendue d'eau, mais l'argument est douteux dans la mesure où les frontières des océans et des mers sont établies de façon plus ou moins arbitraire. Bref, cette définition ne permet pas non plus de différencier de façon convaincante île et continent. Autant dire que, sur la terre, ou bien il n'y a aucune île, ou bien il n'y a que des îles. Ni l'un ni l'autre terme de l'alternative n'est faux, mais compte tenu de la perspective que nous adoptons, ils sont tous deux problématiques, car nos façons d'appréhender dans l'imaginaire l'île et un continent comme l'Amérique, par exemple, sont très différentes l'une de l'autre. Nous nous contenterons donc d'affirmer de façon assez approximative –et en reconnaissant la fragilité des interprétations proposées, qui ont ici une valeur plutôt heuristique– que la différence symbolique existant entre île et continent est une différence de superficie : pour créer un sentiment d'isolement et d'éloignement, les frontières de l'île doivent être assez rapprochées les unes des autres.

² Jean-Michel Racault, «De l'Île réelle à l'Île mythique : Bernardin de Saint-Pierre et l'Île de France», *L'Île territoire mythique*, études rassemblées par François Moureau, Paris, Aux Amateurs du livres, coll. «Littérature des voyages», 1989, p. 79.

³ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, p. 274.

⁴ *Ibid.*, p. 280-281.

⁵ Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, coll. «Compact», 1995, p. 176. Désormais, les renvois à ce texte seront suivis de la page de référence mise entre parenthèses.

⁶ Cf. Marie Couillard, «L'espace américain dans *Soifs* de Marie-Claire Blais...», *op. cit.*

⁷ Karen S. McPherson, «Archaeologies of an Uncertain Future in the Novels of Marie-Claire Blais», *Québec Studies*, n° 25, printemps 1998, p. 92. Je traduis.

⁸ Tout ce qui renvoie à l'inscription dans le texte de *l'Inferno* de Dante sera traité au cinquième chapitre.

⁹ On pourrait aussi chercher à montrer en quoi cette polarisation obéit à des considérations ethniques (les conséquences du racisme) et spirituelles (une tendance au fatalisme).

¹⁰ Karen Gould, «Geographies of Death and Dreams in Marie-Claire Blais's *Soifs*», *Québec Studies*, n° 25, printemps 1998, p. 98.

¹¹ À moins qu'il ne faille comprendre qu'ils «surviendraient» vite (le verbe paraît ainsi dans le texte). Le récit étant relaté au passé, la concordance des verbes exige l'emploi du mode conditionnel pour les événements prévus dans le «futur du passé», ce qui rapproche cette valeur du mode indicatif.

Cependant, cet emploi du conditionnel permet de laisser planer sur le texte une ambiguïté productive, car il est bien difficile de savoir précisément quelle valeur on doit attribuer au verbe.

¹² Il s'agit, si l'on excepte quelques vers d'Emily Dickinson, d'un des rares mots apparaissent en anglais dans le texte, même si l'«intrigue» romanesque est évidemment située aux États-Unis. L'auteure va jusqu'à traduire –à moins qu'elle ne les invente– la plupart des noms de rues ou d'endroits autres que les noms de ville connues (ex. rue de la «Brise-Tiède», à Chicago, village du «Bois-des-Rosiers», etc).

L'usage de l'anglais est donc nécessairement significatif, servant peut-être justement à mesurer, chez les personnages, un sentiment de manque, de déréliction ou de solitude (Cf. l'observation faite au sujet de Renata : «She looks like a wandering Jew». Voir le chapitre trois). Marie-Claire Blais sait fort possiblement, d'ailleurs, que «homeland» est le nom que l'on donnait aux espaces réservés aux Noirs en Afrique du Sud à l'époque de l'Apartheid.

¹³ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 256.

¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

¹⁵ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, coll. «Le livre de poche. Essais», 1942, p. 132-133.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 20, 90, 106-107.

¹⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, pp. 104, 106-107.

¹⁸ *Ibid.*, p. 287.

¹⁹ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 83.

²⁰ Nous soulignons.

²¹ Shakespeare, *Hamlet*, édition établie par Germaine Landré, trad. de François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «GF-Flammarion» 1979, 350-351.

²² Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 114.

²³ *Ibid.*, p. 98.

²⁴ Le fait que le passage cité évoque les «anges de jadis» s'explique par le jeu intertextuel grâce auquel le texte est tissé de renvois à *l'Inferno*, premier «acte» de la *Divine Comédie*. Voir p. sq pour l'analyse de cette recontextualisation du poème de Dante.

²⁵ Cf. Marie Couillard, «L'espace américain dans *Soifs...*», *op. cit.*, p. 90-91.

²⁶ Cf. Lois Parkinson Zamora, «The Myth of Apocalypse and the American Literary Imagination», dans Lois P. Zamora (dir.), *The Apocalyptic Vision in America*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, p. 101.

²⁷ *Loc. cit.* Nous traduisons.

²⁸ Nous approfondirons cette idée au troisième chapitre, là où notre attention sera davantage portée vers les personnages et leurs drames.

II. LE TEMPS MYTHICO-RELIGIEUX

Les paradigmes de l'atemporel ou du temps cyclique du mythe et du contemporain «daté»

Jusqu'ici, nous avons choisi de nous attarder au caractère systématiquement polarisé de l'espace, n'évoquant les personnages et leurs drames que dans la mesure où ceux-ci jouent un rôle déterminant dans la constitution de l'espace romanesque. Ce faisant, nous avons également fait abstraction du rôle essentiel de la temporalité dans la mise en place de l'univers mythique de *Soifs*. Pourtant, la mythification de l'espace romanesque est indissociable d'un jeu de stratification de paradigmes temporels qui s'opposent : au temps linéaire, historique, se superpose un temps cyclique, voire atemporel, et cette stratification a sur la détermination du «présent» romanesque des répercussions importantes.

Or, dans la mesure où on admet que la temporalité romanesque ne se réduit pas au temps effectif de la diégèse, mais comprend également rêveries et errance mnémonique, il faut reconnaître qu'une narration adoptant la forme d'un flux de conscience pose d'emblée un défi au lecteur qui cherche à reconstituer la temporalité du récit. Une reproduction du parcours erratique de la conscience ne respecte pas les balises du temps linéaire; elle superpose et enchevêtre souvenirs et rêveries à l'expérience du présent, et, ne traçant pas systématiquement de frontières entre événements extérieurs et vie intérieure, elle brouille souvent les repères du lecteur quant à la situation temporelle de tel ou tel épisode relaté. Cela

dit, reconstituer la temporalité romanesque de *Soifs* nous paraît une tâche particulièrement complexe. Réduit à sa plus simple expression, le temps de la diégèse représente *grosso modo* une période de trois jours et trois nuits, soit la durée des deux fêtes qui se déroulent dans l'île à l'aube du nouveau millénaire¹. Toutefois, à cette période s'ajoute un temps autre qu'on pourrait assimiler à une «durée psychologique²». Celle-ci est en partie attribuable au parcours mémoriel déjà évoqué, grâce auquel le présent romanesque est tissé, d'une part, de renvois à l'histoire individuelle des personnages, et d'autre part, d'évocations d'un certain nombre d'événements historiques marquants –et généralement tragiques– du XX^e siècle. Toutefois, alors que ce premier élargissement du temps de la diégèse conserve ses rapports avec une temporalité plus ou moins mesurable, un second élargissement fait éclater les balises du temps linéaire, et ajoute à tout le récit une dimension cyclique ou atemporelle. Celle-ci résulte en grande partie du processus de recontextualisation ou, autrement dit, du jeu de palimpseste grâce auquel le récit se dessine sur un fond de figures littéraires ou artistiques et –ce qui nous intéresse davantage ici– de thèmes religieux ou mythiques. Ces importations implicites ou explicites d'éléments exogènes, lorsqu'elles ne brouillent pas les repères du temps de la diégèse en créant, par l'évocation d'une autre époque, un effet de réitération, portent en elles leurs temporalités propres qui se superposent au temps mesurable du récit.

De ce temps multiforme, nous nous proposons de dégager certains fils, afin de comprendre en quoi les différentes temporalités romanesques reflètent la conception qu'ont les personnages de leur présent et du monde actuel, ainsi que du passé et de l'avenir. Seront étudiées, dans cette perspective, les manifestations du jeu continuuel d'oppositions entre le temps linéaire de la tradition judéo-chrétienne et le temps cyclique du mythe, et cela, à l'aide des perspectives de Mircea Eliade sur les particularités de ces deux conceptions temporelles.

Temps mythique et temps judéo-chrétien

Selon Eliade, la majeure partie des civilisations primitives entouraient de rituels et de

célébrations le premier jour de l'année parce que «le renouvellement par excellence s'op[érait] au Nouvel An, lorsqu'on inaugur[ait] un nouveau cycle temporel» (ME, p. 59). Ces rituels de renouvellement tenaient lieu de réitération de la cosmogonie : il s'agissait de régénérer le monde afin d'en assurer la continuité. Dans cette perspective selon laquelle le cosmos naissait et mourrait de façon cyclique, les jours précédant le premier de l'An représentaient le chaos d'avant la Création, soit la fin nécessaire à toute renaissance. Aussi la croyance à une rénovation annuelle et «naturelle» du monde conférait-elle à la figure de l'«Année-Cercle» une symbolique «cosmico-vital[e] ambivalent[e]», à la fois pessimiste et optimiste : étant donné que le monde était parfait lors de la création, «l'écoulement du Temps impliqu[ait] l'éloignement progressif des "commencements", donc la perte de la perfection initiale» (ME, p. 70), mais, grâce au rituel, l'être humain pouvait recouvrer ces commencements.

L'ambivalence de l'idée d'une cosmogonie rituellement répétée a mené progressivement à la conception des théories eschatologiques. Dans un premier temps, «l'idée de la perfection des commencements» a donné lieu à l'élaboration systématique de «cycles cosmiques de plus en plus vastes» :

L'«Année» ordinaire a été considérablement dilatée, en donnant naissance à une «Grande Année» ou à des cycles cosmiques d'une durée incalculable. Au fur et à mesure que le cycle cosmique devenait plus ample, l'idée de la perfection des commencements tendait à impliquer cette idée complémentaire : *pour que quelque chose de véritablement nouveau puisse commencer, il faut que les restes et les ruines du vieux cycle soient complètement anéantis*. Autrement dit, si l'on désire obtenir un commencement *absolu*, la fin d'un Monde doit être radicale. L'eschatologie n'est que la préfiguration d'une cosmogonie de l'avenir (ME, p. 71)³.

Ainsi, dans les mythologies et les religions où le monde renaît périodiquement, les fins du monde passées et à venir «représentent la projection gigantesque, à l'échelle macrocosmique et avec une intensité dramatique exceptionnelle, du système mythico-rituel de la fête du Nouvel An» (ME, p. 75).

C'est, d'ailleurs, ce scénario archaïque de régénérescence périodique que les Hébreux ont progressivement historicisé en l'appliquant à des événements historiques : l'Exode, la traversée de la mer Rouge, par exemple, représentaient désormais des étapes vers la

restauration d'Israël par Jahvé. Celle-ci est, au demeurant, encore comprise comme un retour au Paradis, une nouvelle Création. Dans cette perspective, l'«innovation capitale» que reconnaît Eliade aux théories eschatologiques judéo-chrétiennes est une sorte de recontextualisation de la temporalité mythique. Dans un tel système de croyances, la Fin du Monde sera unique comme l'a été la Cosmogonie et le Cosmos qui réapparaîtra après l'Apocalypse sera celui des débuts, mais «restauré dans sa gloire primordiale» (ME, p. 86) et désormais atemporel. Or, le corollaire essentiel de l'idée d'une Fin du Monde unique –menant au triomphe d'une Histoire Sainte– est une conception nouvelle du temps : au temps circulaire de l'Éternel Retour se substitue un temps linéaire et irréversible au-delà duquel le temps ne se mesure plus. En ce sens, l'idée d'une «après vie» atemporelle est également judéo-chrétienne et fait ainsi contraste au temps mythique. Selon Eliade, la conception linéaire du temps est non seulement ce qui distingue radicalement les religions judéo-chrétiennes des diverses traditions mythiques mais également la racine de la conception occidentale du progrès.

Toutefois, puisque l'eschatologie judéo-chrétienne naît du rituel «primitif» de la répétition périodique de la cosmogonie, il y a, malgré la rupture apparente, une certaine continuité. Aussi est-il impossible de «désolidariser» complètement le christianisme de la pensée mythique. D'ailleurs, même si l'Incarnation s'est accompli dans un temps historique, son mystère ne peut être réduit à son historicité. Pour les chrétiens, Dieu existe hors du temps linéaire, et bien qu'accompli dans l'Histoire, le «drame [de Jésus-Christ] a rendu possible le salut; en conséquence, il n'existe qu'un seul moyen d'obtenir le salut : répéter rituellement ce drame exemplaire et imiter le modèle suprême, révélé par la vie et l'enseignement de Jésus». En cela, le comportement religieux s'apparente au comportement mythique. En fait, Eliade ira jusqu'à affirmer que *«du fait même qu'il est une religion, le christianisme a dû conserver au moins un comportement mythique : le temps liturgique, c'est-à-dire le recouvrement périodique du *illud tempus* des "commencements"»* (ME, p. 207-208)⁴. Cependant, il reste que cette corrélation entre le christianisme et le comportement mythique se trouve davantage au plan du rituel qu'à celui de la conception du temps, car le temps mythique est toujours

cyclique, impliquant naissance, mort et renaissance –et par le fait même un retour cyclique au chaos–, alors que le temps judéo-chrétien ne connaît, hors du temps historique dans lequel Jésus s'est incarné, aucune mesure, aucun écoulement : il est un temps éternel dans lequel rien ne se transforme, rien ne déchoît. En ce sens, il nous semble que cette idée de recouvrement des origines tient davantage dans la religion du recouvrement d'une période hors du temps historique (avant la «Chute») que de celui des commencements de la vie terrestre.

Quoi qu'il en soit, Eliade montre ailleurs que le prestige des origines est une idée qui n'appartient plus depuis longtemps au seul domaine mythico-religieux. La psychanalyse, entre autres sciences, est fondée sur l'idée d'une guérison qui puisse survenir grâce à la technique du retour en arrière qui permet de récupérer de façon mnémonique le contenu de certaines expériences prétendument originelles. Aussi ne nous semble-t-il guère surprenant de constater que malgré le fait que le Nouvel An ne fasse pas l'objet dans la tradition chrétienne d'un rituel religieux important, il conserve un statut vaguement mythique. Après tout, ce n'est ni à Noël ni à Pâques que les chrétiens adoptent des résolutions visant à améliorer leur façon de vivre. La prise «rituelle» de résolutions est une tradition du jour de l'An, lequel semble conserver le pouvoir «magique» de nous permettre de faire table rase, de remettre de l'ordre dans le «chaos» de nos vies et de recommencer à neuf. Que cette tradition populaire puisse effectivement remonter aux rites primitifs de rénovation annuelle nous paraît une idée vraisemblable.

Le nouveau millénaire et le millénarisme

Marie-Claire Blais se garde bien de préciser de façon explicite dans son roman que la veille du Nouvel An dont il est question est en réalité la veille du début du troisième millénaire. Elle s'en tient à des expressions telles «l'aube d'un siècle nouveau», ce qui n'empêche pas toutefois le lecteur de comprendre que ce siècle nouveau est en fait le premier siècle du millénaire : nombre de repères historiques l'attestent. Rien ne permet donc de douter

que les événements romanesques ont lieu à la toute fin du mois de décembre de l'année mil neuf cent quatre-vingt-dix-neuf. Or, nous, habitants de l'Occident en l'an deux mille un, avons largement pu constater que l'imminence d'un nouveau millénaire –et peut-être est-ce dû à la tradition mythique du renouvellement rituel– frappe vivement l'imagination populaire, ce qui confère à ce «passage» un statut symbolique tout particulier. À la veille de l'an mil, les apocalyptiques attendaient le cataclysme suprême. Et plusieurs membres de groupes plus ou moins religieux et sectaires prophétisaient également une fin imminente (raffermis dans leur catastrophisme par la menace du «bogue de l'an deux mille») à l'approche du troisième millénaire. Cependant, comme le note Eliade, la plupart des mouvements millénaristes ont en commun d'être des mouvements à la fois pessimistes et optimistes : certes, le Mal ou l'Antéchrist sèmera sur la terre le chaos pendant un temps, mais c'est précisément parce que le début de ce renversement total des valeurs annonce l'imminence de la Fin –laquelle se soldera par le retour au paradis pour les fidèles– qu'il est reçu avec un mélange de joie et de crainte. En cela aussi, les apocalyptiques de souche judéo-chrétienne semblent témoigner de leur dette à la pensée mythique, puisque, nous l'avons vu, l'Année-Cercle comportait pour les premières civilisations la même ambivalence symbolique.

En somme, si nous admettons les arguments d'Eliade, il semble bien que les perspectives qui confondent millénarisme et millénaire, plus que bien d'autres théories eschatologiques, révèlent le fond de pensée mythique sur lequel elles s'érigent. Précisons que le millénarisme, quoique habituellement associé aujourd'hui à l'attente d'un cataclysme qui doit marquer l'aube du nouveau millénaire, est *a priori* une croyance en mille ans de bonheur inaugurés par le premier triomphe de Jésus sur le Mal lorsque les temps seront «accomplis». Dans cette perspective, le fait que les mouvements millénaristes populaires placent la parousie à l'aube du nouveau millénaire paraît bien situer ceux-ci à la confluence des traditions mythique et religieuse ou, autrement dit, des temporalités cyclique et linéaire. Toutefois, cette rencontre a pour résultat de rendre ambivalente la valeur symbolique du début de cycle temporel, qui, comme l'Apocalypse, n'est désormais ni entièrement optimiste,

ni carrément pessimiste.

Temps mythique et temps judéo-chrétien dans *Soifs*

Karen S. McPherson témoigne bien du caractère contradictoire du temps romanesque lorsqu'elle définit *Soifs* comme le récit d'une «veille du jour de l'An apocalyptique», une expression qui rend avec justesse l'atmosphère trouble dans laquelle baignent les fêtes insulaires et, plus précisément, l'incertitude quant à savoir si quelque chose (re)commence vraiment ou si ce n'est que le début de la fin. La critique s'interroge : fête-t-on la naissance du bébé Vincent ou n'assistons-nous pas plutôt à son «deathwatch⁵»? Cependant, malgré leur justesse, les propos de McPherson restent superficiels, car si une angoisse apocalyptique dicte en grande partie le rapport qu'ont les personnages au temps et à l'aube du nouveau millénaire, la réaction qu'ils ont face à cette angoisse est très nuancée.

Or, le rapport ambigu au temps qui résulte de la rencontre des temporalités mythique et religieuse nous semble pouvoir éclairer le jeu de temporalités complexes qui régit l'univers de *Soifs*, dans la mesure où cette complexité naît en grande partie du fait que l'univers romanesque «réaliste» est coiffé d'une dimension mythico-religieuse. Ainsi affublés, les événements historiques et autres catastrophes redoutées paraissent s'insérer dans ce temps linéaire où la corruption et la violence de l'humanité seront cause d'un inéluctable cataclysme final qui a, au premier abord, toutes les apparences d'un accomplissement de la volonté divine. Par contre, la fête insulaire inaugurant le nouveau millénaire, même contaminée par l'air fatidique que lui confère l'angoisse apocalyptique, demeure l'habituelle grande fête du Nouvel An, laquelle commence seulement un peu plus tôt qu'à l'habitude («si tôt cette année», affirme Jean Mathieu, l'un des écrivains vieillissants [p. 235]). Or, avec le battement de ses tambours (pp. 236, 242, 255) et son défilé composé de représentations de monstres et de divinités mythiques, cette fête a une forte dimension à la fois ritualisée et chaotique qui évoque les fêtes primitives de rénovation annuelle :

[...] et Carlos avait vu le sphinx géant sous sa couronne de perles, sa tête de lion passait sous les vérandas dans le défilé des chars que tiraient des pharaons; partout des êtres hybrides avançaient sous le ciel, pendant que pâlessaient la lune et les étoiles, [...], chargée de fièvre était la foule, d'intoxicante ferveur, tirant les voitures allégoriques de ses sphinx, de ses béliers, de ses éperviers, traînant sur son dos mouvant tous les monstres des mers, moulés dans le carton, le plastique, le plâtre, [...], que de naïades quittant les eaux pour voguer dans les rues (p. 257-259).

Ce passage n'est pas sans rappeler, en effet, la description que propose Gilbert Durand des fêtes du nouvel an babylonien, dont «le premier acte du renouveau figure la domination du chaos, de Tiamat, durant laquelle toutes les valeurs et les règles sont abolies⁶». La fête insulaire confronte ainsi la pensée mythique et son temps cyclique à la linéarité du temps judéo-chrétien.

Au demeurant, le refus de l'instance narrative de fournir de façon trop précise des indications spatio-temporelles qui permettent d'inscrire la diégèse dans un espace-temps réel –nulle part dans le roman ne peut-on lire le nom «Key West»– contribue encore davantage à instaurer une temporalité mythique : nous pouvons supposer en fait que l'absence de références explicites faites au nouveau millénaire témoigne d'une volonté d'échapper à une trop forte linéarisation du temps romanesque.

Par ailleurs, tout comme le temps cyclique de la régénérescence annuelle vient concurrencer le temps linéaire de la perspective catastrophiste, l'impact des représentations d'un atemporel heureux est minimisé par la forte prégnance du cycle dysphorique de la violence. Que la proportion de références chrétiennes (et souvent apocalyptiques) dépasse celle des thèmes mythiques dans le roman pourrait porter à croire que Blais tend à privilégier la conception judéo-chrétienne du temps, du moins dans la mesure où selon celle-ci l'humanité déchoît de façon progressive et inéluctable. Mais il n'en est rien, et cela tient à ce que la représentation d'un retour cyclique de la violence et de la dysphorie tend à mettre en question la perspective d'une perte sans cesse grandissante des valeurs humaines. Ce faisant, elle relativise également toute notion optimiste d'un progrès linéaire, ainsi que toute vision paradisiaque ou utopique voulant qu'une soudaine rupture radicale –apocalypse ou révolution– puisse mener à une période de bonheur ininterrompu. L'angoisse des personnages

rend la mythification du caractère cauchemardesque du contemporain (via le retour cyclique de la violence) plus prégnante que celle de tout ce qui donne lieu d'espérer en un meilleur avenir. C'est d'ailleurs ce que fait valoir Karen S. McPherson lorsqu'elle affirme que les visions optimistes qui passent par l'inscription de figures tels l'arche de Noé, l'Atlantide et le Paradis terrestre manquent de substance face aux représentations mythifiées des forces maléfiques qui menacent l'humanité à l'aube du troisième millénaire⁷.

Autrement dit, tout ce qui dans le roman renvoie au hors temps des lieux utopiques ou à la vision judéo-chrétienne de l'instauration finale d'un paradis atemporel semble être de l'ordre d'une tentative peu convaincante d'éloigner la dysphorie. Nous avons assez vu, en ce qui a trait à l'espace mythique, que les personnages n'arrivent jamais à entrer durablement en conjonction avec leur décor paradisiaque. Par ailleurs, nous avons également vu que leurs appréhensions tendent à contaminer le décor par la comparaison avec d'autres lieux ou d'autres époques que diverses catastrophes ont défigurés, ce qui met en relief, par la représentation du retour cyclique de la violence et du malheur, la fragilité de leur «bonheur». Aux exemples donnés du «paradis grec» et de la Cité du Soleil (Haïti), tous deux déchirés par la guerre, nous pouvons ajouter celui du désastre écologique et nucléaire de Tchernobyl. Mélanie exprime ainsi sa crainte d'une catastrophe écologique : «l'apocalypse de l'infinitésimale goutte de plutonium au-dessus de la république d'Ukraine, planant avec les vents contraires sur l'Atlantique, dans les cheveux d'Augustino, le souffle de Vincent» (p. 189). Cependant, d'autres exemples n'impliquent pas de façon aussi directe une altération du décor. À quelques reprises, le propagation du sida est comparée à une épidémie de peste : Jacques, le sidéen, rattache son expérience à celle du poète allemand (et théologien de la Réforme) Huldrych Zwingli qui, au XVI^e siècle, a succombé à la peste; il s'approprie des mots vieux de cinq cents ans et souligne ainsi la continuité de l'expérience des maux épidémiques : «Tröst, herr got, tröst! [...] Réconforte-moi, Seigneur, Réconforte-moi, le mal croît, la maladie me terrasse, mon corps et mon âme ont été saisis» (p. 130-131). De même, dans son manuscrit, Daniel évoque les «orphelins contagieux», ces enfants laissés seuls après

la mort de leurs parents sidéens, et qui errent, comme des pestiférés, aux «portes des cités épidémiques» (p. 225). Tous ces exemples attestent que l'angoisse apocalyptique naît moins de la crainte de catastrophes imprévisibles que de l'appréhension d'une accumulation des occurrences du retour cyclique de divers désastres et des conséquences potentiellement plus dramatiques de ceux-ci dans le monde contemporain. Ainsi, quoique l'idée même de l'Apocalypse impose une conception plus ou moins linéaire du temps, dans la mesure où cet événement implique une fin définitive du temps historique, le retour périodique de la violence imprime à la temporalité du roman une dimension cyclique.

Les pages qui suivent montreront, du reste, que le retour cyclique du malheur est résolument mythifié grâce à la recontextualisation explicite de figures tels le Blanc Cavalier de l'Apocalypse et les âmes prisonnières des limbes, aux portes de *l'Inferno* de Dante, ou encore, implicite, par le truchement de confrontations de l'animalité et de la spiritualité qui évoquent le combat de Thésée et du Minotaure.

Signalons, enfin, une distorsion bien curieuse de l'atemporel, qui tend à confondre ce dernier avec une temporalité cyclique. Plusieurs personnages partagent une même idée paradoxale du bonheur ou de la jouissance, rattachant ceux-ci à une *brève éternité* ou à une «immortalité mortelle» (p. 213). Pour Renata, fumer équivaut à «s'emparer de ce qui lui para[ît] sa seule immortalité sur la terre, celle de tous ses plaisirs marqués par une même régénération exquise et affolante» (p. 46). Jacques, au seuil de la mort, regrette «l'éternité des heures» (p. 72) des moments heureux auprès de Tanjou. Et selon Luc, l'amour physique est ce qu'il a connu de «plus durable sur la terre»; rien ne se compare à «l'éternité de ces secondes» (p. 56). En somme, la périodicité d'une brève éternité jouissive –ce avec quoi les personnages se défendent contre l'angoisse et la dysphorie– semble agir comme miroir inversé du retour cyclique de la violence. Toutefois, les plaisirs qui permettent à chacun de ces personnages d'accéder à ces quelques instants d'immortalité s'avèrent paradoxalement délétères, voire mortels : la cigarette est à l'origine du cancer de Renata et c'est par l'acte sexuel que Jacques et Luc contractent le sida. Cet ersatz de l'éternité jouissive est un bouclier fêlé, tout comme le

sont souvent les représentations romanesques du paradis terrestre.

Conclusion

Par conséquent, dans *Soifs*, la conception linéaire du temps, ainsi que son corollaire, le hors temps, sont continuellement mis en question par des représentations du caractère cyclique de l'expérience humaine, tant du point de vue de la souffrance que de celui de la jouissance. Dans cette perspective, le passage du temps, tel que mesuré en années, en siècles et en millénaires, semble être conçu comme plus ou moins accessoire, puisqu'il existe peu de corrélations entre son trajet linéaire et le parcours de l'existence humaine. À ceci près –et c'est le plus déroutant– que l'un et l'autre s'achèveront au même moment. Ainsi pouvons-nous expliquer le fait que la mythification de l'univers romanesque propose des représentations plus circulaires que linéaires du temps, quoique la figure mythico-religieuse la plus explicite, le blanc cavalier de l'Apocalypse chrétienne, demeure prépondérante.

Par ailleurs, ces représentations temporelles contradictoires reflètent la conception que semblent avoir les personnages du présent. Seule la destruction de la terre serait «éternelle». Bonheur et malheur s'inscrivent et s'inscriront dans un cycle où l'un succèdera à l'autre (et vice versa) «éternellement» ou, plutôt, jusqu'à la fin des temps. En ce sens, la plus forte prégnance du malheur et de la souffrance, en plus d'être l'expression d'un sentiment d'impuissance devant les excès de la cruauté humaine, apparaît comme la conséquence de la crainte de l'imminence de la fin des temps. Au reste, un peu comme la naissance porte toujours en elle le rappel de notre caractère de mortel, l'aube du nouveau millénaire accentue la crainte de la Fin, parce qu'en tant que nouveau début, elle incite les personnages à effectuer un bilan et à s'interroger sur ce que l'avenir leur réserve.

Notes - Chapitre II

¹ Les derniers jours et la mort de Jacques ne s'insèrent pas dans cette période. En fait, les balises temporelles de cet épisode étant rares, il est à peu près impossible de le situer avec exactitude, mais quelques indications laissent deviner qu'il précède d'environ une année (peut-être un peu moins) les journées de fête. Par ailleurs, nous faisons également abstraction ici de la période de convalescence de Renata, laquelle précède également d'un laps de temps indéterminable le premier jour de fête.

² Le terme est ici emprunté à Rolant Bourneuf et Réal Ouellet. Il renvoie à une durée romanesque «non mesurable par l'horloge ou le calendrier». (*L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 1972, p. 132.)

³ L'auteur souligne.

⁴ L'auteur souligne.

⁵ Karen S. McPherson, *op. cit.*, p. 91. Nous traduisons.

⁶ Gilbert Durand, *Structures anthropologiques*, p. 325.

⁷ Karen S. McPherson, *op. cit.*, p. 93.

III. LE LABYRINTHE

La figure du labyrinthe : une structure

Nous avons vu que, dans le roman, temps historique et temps de la diégèse sont pris dans un jeu de temporalités complexes, à la confluence des conceptions mythiques et judéo-chrétiennes du temps. On aura compris, cependant, en lisant les pages précédentes, que cette temporalisation romanesque est tributaire de l'évocation d'espaces réels et mythiques qui débordent largement les limites de l'île. Il en résulte un effet de brouillage des distinctions espace-temps qui imprime au fil de la narration quelque chose de la sinuosité du labyrinthe.

De fait, même si le texte ne fait aucune mention explicite de la structure ou du mythe, la figure du labyrinthe nous semble pouvoir rendre compte de façon significative du rapport au temps et à l'espace dans *Soifs*, ainsi que des conflits intérieurs qui tenaillent les personnages, et cela, grâce à la conjugaison des deux grands axes autour desquels cette figure s'articule, soit celui d'une structure et celui un affrontement. Nous nous en tiendrons, dans un premier temps, à l'étude de l'axe structurel du labyrinthe, réservant pour la deuxième partie de ce chapitre celui de l'affrontement. Précisons que cette structure invoque, selon les théoriciens contemporains, des représentations d'errance et de quête de sens, d'angoisse et d'enfermement, et puis de rapports complexes à l'espace et au temps. Nous verrons en quoi le roman de Blais conjugue ces différents traits pour se constituer en labyrinthe dans lequel la

complexité spatio-temporelle est le produit de l'errance et des sentiments d'angoisse et de claustrophobie des personnages. Ainsi, nous nous pencherons, dans un premier temps, sur les traits de la spatio-temporalité labyrinthique, pour ensuite observer de plus près sa formation, c'est-à-dire étudier ce qui motive les personnages à s'adonner aux parcours erratiques qui tracent ses méandres.

Selon Jacques Attali, les premiers labyrinthes adoptaient la forme de la clepsydre ou du coffret d'encens, deux instruments servant à mesurer le temps, et dont la composition obéissait à une conception de l'écoulement temporel bien différente de celle que nous connaissons. Dans cette perspective, le temps se déployait en spirales et en méandres, et suivait donc –du moins, pouvons-nous le supposer– un parcours plus intime, collant davantage à l'expérience humaine et se mesurant ainsi avec d'autres outils que les chiffres neutres d'une horloge ou d'un calendrier. C'est ce qui fait dire à Attali que le labyrinthe «exige et détermine une approche du temps très particulière», car il s'agit d'un «temps transformé en espace»; comme le sablier, le labyrinthe «exige un aller et un retour», et se fait «mesure infinie du temps dans un espace fermé¹». Or, dans *Soifs*, nous assistons effectivement, et de deux façons distinctes, à une projection de l'axe temporel dans l'espace. D'abord, les personnages blaisiens, grâce à leurs pérégrinations mnémoniques, parcourent les époques et les lieux comme s'ils s'adonnaient à des voyages erratiques, spatialisant ainsi le temps sur un axe horizontal. Ensuite, les chevauchements du temps mythique et du temps historique créent un effet paradoxal de simultanéité du cyclique (ou de l'intemporel) et de l'historique, spatialisant ainsi les représentations temporelles sur un axe vertical. La conséquence de cette mise en forme d'un temps «tridimensionnel» est un sentiment général d'égarement, que partage même le lecteur pour peu qu'il veuille suivre les méandres du texte² et entrer dans le dédale intime de chaque personnage.

D'ailleurs, l'espace que sillonnent les personnages ressemble à celui d'un labyrinthe en ce qu'il reste toujours paradoxalement clos, puisque contenu à l'intérieur des limites de leurs consciences respectives et des frontières de l'île. Le seul personnage que nous suivons,

en fait, dans ses déplacements hors de l'île est la soeur de Jacques, laquelle ressasse inlassablement les derniers moments de la vie de son frère, *dans l'île*³. Autrement dit, le brouillage des distinctions espace-temps n'est nullement le fait d'un rassemblement de personnages vivant à des époques et dans des lieux différents; il est plutôt largement attribuable à un brouillage des frontières entre monde extérieur et vie imaginaire. On se souviendra, d'ailleurs, que, dans le roman, la médiation narrative impersonnelle s'exprime avec la «voix intérieure secrète» des personnages. Le lecteur se trouve donc confronté à une multiplicité de discours issus d'une zone floue à la frontière de la conscience et de l'inconscient.

Ces errements incertains entre le «réel» et l'imaginaire, conjugués aux voyages erratiques dans le temps (historique), confèrent aux discours des personnages et au roman en général une facture onirique. Or, le sentiment d'égarement qui est le produit de ces errances est un trait distinctif de ce que Gaston Bachelard appelle «le rêve labyrinthique». Celui-ci, par une sorte de synthèse, «accumule l'angoisse d'un passé de souffrance et l'anxiété d'un avenir de malheurs. L'être y est pris entre un passé bloqué et un avenir bouché. Il est emprisonné dans un chemin⁴.» On assiste à une inversion du sujet et de l'objet: «ce n'est pas parce que le *passage est étroit* que le rêveur est *comprimé* – c'est parce que le rêveur est *angoissé* qu'il voit le chemin *se resserrer*⁵». En somme, le labyrinthe n'est pas une structure visible dans le rêve : il est plutôt un sentiment d'égarement, d'errance, d'angoisse. Cette description colle remarquablement bien à la situation des personnages du roman de Blais : presque tous portent un passé lourd –le leur conjugué à celui de l'humanité souffrante– qui entache leur vision de l'avenir et dilue d'angoisse leur espoir. Au fil de la narration défilent les évocations mnémoniques de guerres –la Seconde guerre mondiale, les guerres africaines, le conflit en Ex-Yougoslavie, etc.–, de famines en Afrique, de persécutions –l'Holocauste, l'esclavage, l'oppression des femmes et l'intolérance, etc.– et de souffrance –la Peste, le sida, la misère et la solitude, etc. Un trop-plein de mémoire détermine, en effet, l'errance des personnages et s'érige en obstacle rétrécissant le chemin qui se dessine devant eux.

Au demeurant, sans se réduire à ses manifestations oniriques, le labyrinthe est bien plus souvent une idée de labyrinthe qu'une structure réelle. Selon André Peyronie,

Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens. [...] au-delà d'une représentation minimale comme construction tortueuse à destination égarante, le labyrinthe est totalement à imaginer⁶.

C'est une perspective semblable qu'adopte Penelope Reed Doob lorsqu'elle affirme que le labyrinthe est le «symbole parfait d'une difficulté intellectuelle ou morale⁷». Ainsi, en tant que structure, le labyrinthe est *avant tout* figure d'une quête de sens ou d'une errance tout intérieure imposée par l'exigence ressentie de résoudre un problème difficile. Aussi l'idée du labyrinthe permet-elle possiblement mieux que toute autre de saisir en quoi l'errance peut être paradoxalement synonyme de claustration. Le labyrinthe n'empêche pas les déplacements, mais il contraint l'errant de les effectuer aveuglément dans un espace clos, dont l'issue ou le centre (selon qu'il s'agit de la tradition mythique, où l'épreuve est surmontée lorsque la sortie est trouvée, ou l'appropriation chrétienne du mythe, où l'accession au centre signifie souvent la fin de la course) paraît souvent introuvable. Néanmoins, il est important de noter que tant qu'il y a errance, il y a également espoir : on n'erre pas sans but dans un labyrinthe, on cherche l'issue ou le centre.

Dans cette perspective, l'errance des personnages blaisiens est résolument labyrinthe. À la recherche d'un sens à tous les désastres passés et contemporains, ainsi que d'une raison d'espérer en l'avenir, ils fouillent leur passé tout comme celui de leurs ancêtres. Habités par un étrange mélange d'extrême fatalisme et d'espoir presque naïf, ils poursuivent, dans leurs pérégrinations imaginaires, un chemin semé d'impasses et d'obstacles vers un but fort incertain. Le personnage de Daniel résume peut-être mieux que tout autre le sens –et l'insensé– de cette quête. À ses yeux, le «transcendant cercle de poètes» qui, dans une maison d'édition new-yorkaise, a refusé son manuscrit ne comprend «rien à la cohabitation chaotique des hommes avec le passé, ces hommes nouveaux, mais que le passé de leurs pères [a] usés avant la naissance, [...], ces jeunes gens pourtant à la recherche du paradis, [...], éclatant de

vie et de sensualité» (p. 196). Perdus dans le dédale d'un passé lourd à la recherche d'un bonheur peut-être illusoire, ses personnages rêvent à une «terre promise» qui ressemble à un centre de labyrinthe ou une issue dont l'existence même est incertaine. Mais c'est le propre des errances dans un labyrinthe imaginaire : comme le fait remarquer Reed Doob, il n'est nullement donné au coureur de savoir qu'il existe un moyen de sortir du dédale⁸. Car, tout compte fait, c'est le coureur lui-même qui en dessine les méandres au gré de ses égarements. Il est, paradoxalement, le maître-d'oeuvre d'une prison qu'il investit malgré lui, ressemblant ainsi à Dédale, créateur du labyrinthe, qui, enfermé dans son propre édifice par le roi Minos, ne sait plus en sortir.

C'est, au demeurant, à dessein que nous avons fait référence à la «terre promise». Dans une étude sur la marginalité dans les textes de Blais⁹, Victor-Laurent Tremblay évoque ce «voyage sans destination spécifique, qu'illustrent bien *Le jour est noir*, *Les Voyageurs sacrés*, *Le Sourd dans la ville*, [et qui] rejoint les mythes bibliques d'errance (Caïn, Cham, l'Exode...), celui du Juif errant¹⁰». Or, en qui a trait au roman *Soifs*, cette observation semble particulièrement pertinente, compte tenu du fait que les quatre personnages plus ou moins centraux, soit Renata, Mélanie, Daniel et Mère, sont juifs. Ce trait leur confère, en tant que figures errantes, un statut en quelque sorte iconographique. Ils deviennent les symboles d'une recherche troublée à laquelle se livrent bien des êtres humains. Et placées ainsi sous le signe de l'Exode, leur errance et leur quête sont sacralisées. Autrement dit, comme nous l'avons vu dans notre chapitre préliminaire, l'évocation implicite du chapitre biblique investit ces personnages, par le biais d'une mise en évidence de la vulnérabilité, de l'espoir et de l'angoisse qu'ils partagent tous, d'un relief exemplaire qui vise à prêter à l'humanité en eux –avec ses «besoins et [ses] aspirations fondamentaux»– un statut inviolable. Au reste, un peu comme le peuple hébreu ayant quitté l'Égypte pour suivre Moïse dans le désert, ces personnages errent, le coeur lourd du souvenir de l'oppression subie par leurs ancêtres (ici, tour à tour le peuple juif, les femmes ou, de façon générale, l'humanité), à la recherche d'une «terre» –ou plutôt d'une conjonction avec leur paradis– dont ils ne savent presque rien, sinon

qu'ils y trouveront la fin de leurs souffrances. Du bonheur rêvé, autrement dit, ils ne connaissent que les contours et non l'essence.

Par ailleurs, la figure associée de façon explicite au mythe biblique est le personnage de Renata. Celle-ci devient, en fait, par le caractère manifeste de son errance, l'emblème de l'errance des autres personnages du roman. On dit d'elle «qu'elle [est] belle, à la dérive, [...] she looks like a wandering Jew¹¹» (p. 39). Elle est cette femme qui marche «sans doute depuis longtemps déjà, bien qu'elle ne [sache] jamais exactement où elle [va], n'a même aucun sens de l'orientation» (p. 20). «Vagabonde fuyant le destin» (p. 39), «âme nomade», Renata a vécu dans plusieurs pays, recommençant sans cesse sa vie, «comme si elle [était] encore jeune» (p. 90). Elle ploie, toutefois, non pas sous l'oppression subie par ses propres ancêtres, mais sous la «malédiction inscrite dans la chair des femmes depuis des siècles» (p. 39), sachant que les femmes, contrairement aux hommes, ne sont pas «de permanente solidité sur cette terre» (p. 214). Mais malgré son apparent fatalisme face aux atrocités dont sont victimes les femmes partout dans le monde et sa conviction que pour les «meurtres et viols [en temps de guerre] les assassins ne ser[ont] jamais punis» (p. 215), Renata ne se laisse pas gagner par le pessimisme. Le fait qu'elle soit avocate célèbre pour ses plaidoyers «infatigables» (p. 232) en matière de droits des femmes en témoigne. Ayant refusé une première fois, un peu par orgueil (n'ayant pas voulu l'appui d'un homme), un peu par faiblesse, de soumettre sa candidature de juge, elle remet en question cette décision :

[...] la magistrature, la charge de juger autrui était une affaire d'hommes, mais il lui semblait qu'une femme aurait dû s'emparer de ce pouvoir, dans la pitié qu'elle éprouvait pour ces étroits liens du sang, la chair de l'homme dont elle aurait pu extirper, comme des racines, les terribles maux, la gangrène du coeur et des sens soumis à d'antiques lois (p. 163).

L'idéalisme avec lequel elle envisage ici la profession de juge fait contraste au fatalisme qui sous-tend ses réflexions sur la «mortifiante condition féminine» (p. 104). On sent toutes les embûches qui se dressent sur cette route. Cette évocation des antiques lois rappelle, d'ailleurs, le désir qu'expriment d'autres personnages de voir s'effriter «les ténèbres du vieux monde». L'espoir de rompre avec le passé demeure, mais le chemin n'est pas tracé et les impasses sont

nombreuses. Mais puisque le labyrinthe offre toujours d'autres chemins, Renata, comme les autres personnages, poursuit son errance.

Qu'on nous permette ici d'ouvrir une parenthèse, afin de fournir d'autres éléments de justification du caractère emblématique que nous attribuons au personnage. Cette protagoniste nous apparaît (encore plus que Daniel, l'écrivain) comme le personnage central du roman, en ce sens qu'elle est le personnage le plus complexe, celui dont l'oscillation entre des perspectives antithétiques est la plus marquée. En ce sens, aussi, que c'est en elle que s'accumulent généralement de la façon la plus explicite des traits que partagent à divers degrés tous les personnages, telles les soifs (comme nous le verrons plus loin) ou, justement, l'errance. Autrement dit, dans la mesure où la narration met en relief la « fibre d'humanité » qui réunit les personnages, le discours de Renata apparaît comme l'axe autour duquel se dessine les autres discours romanesques.

Quoi qu'il en soit, et pour revenir à notre propos, les représentations de l'Exode ne sont pas incompatibles avec l'idée du labyrinthe. Qu'on se rappelle seulement la conception médiévale du labyrinthe, selon laquelle la structure du dédale représente la voie tortueuse menant vers Dieu. La figure apparaissait à l'époque sur le pavement d'une vingtaine d'églises en France et en Italie, et il suffisait, dans ces labyrinthes à voix unique, de « suivre la "lieu de Jérusalem" figurée sur le sol de l'église pour parvenir jusqu'au centre, jusqu'à la cité céleste¹² ». Ainsi, accéder au centre du labyrinthe signifie, dans la tradition judéo-chrétienne, sortir des méandres du Mal ou de l'hérésie pour atteindre le Salut, le Paradis. Le centre est l'Éden retrouvé, la fin de l'Exode. Force nous est, dans cette perspective, de faire un constat un peu déroutant : à partir du moment où nous admettons l'idée selon laquelle le jardin de Mélanie et de Daniel est une représentation du paradis terrestre, quelque ambiguë que puisse sembler cette dernière, il nous faut reconnaître que ces personnages, au moins dans une certaine mesure, *ont déjà atteint le centre du labyrinthe*. Et pourtant, ils errent encore. Certes pourrait-on y voir une simple – presque banale – négation de la possibilité d'atteindre jamais la félicité absolue : le centre contaminé qui devient lui-même méandre, l'entrée d'un autre

labyrinthe. Mais il semble y avoir, dans la représentation romanesque de l'Éden retrouvé, un refus des oppositions traditionnelles dont les enjeux sont beaucoup plus complexes. Il a été question, plus haut, de l'exigence de lucidité dont faisaient preuve Mélanie et Daniel, et qui semblait les motiver à refuser de tenir leurs enfants dans l'ignorance face aux atrocités commises par les humains. Nous avons suggéré qu'en tant qu'habitants de l'Éden, ils avaient mangé du fruit de l'arbre de la connaissance, et pourtant, cela n'avait pas entraîné leur exil du paradis. Or, ces constats, conjugués à l'idée que le centre du labyrinthe est peut-être déjà atteint, semblent révéler une attitude de refus à l'égard, d'une part, du cliché voulant qu'il vaille mieux ne pas savoir, et d'autre part, du précepte très catholique –est-il nécessaire de rappeler de quelle tradition l'auteure est issue?– selon lequel la vie est une série de malheurs auxquels nous devons nous résigner. Mélanie et Daniel, nouveaux Adam et Ève, refusent de bâtir leur bonheur sur l'oubli des malheurs passés et présents, et ce refus est sans doute fondé sur l'idée de la nécessité de ne jamais oublier les horreurs et les atrocités si on veut éviter de les reproduire. Ainsi, même si celles-ci se font bien envahissantes, le jeune couple n'admet pas l'ordonnance «divine» voulant le contraindre d'abandonner sa quête du bonheur de même que celle de tous les humains. Il paraît, d'ailleurs, tenir à se prévaloir d'un certain nombre d'acquis, dans la mesure où la possibilité de l'existence d'un éden pour juifs, femmes et autres persécutés, anciens et actuels, témoigne de la prise en compte d'un certain, bien que fragile, progrès. C'est donc de l'intérieur de l'éden, c'est-à-dire à partir de la reconnaissance d'une certaine preuve donnée par l'humanité de son aptitude à la tolérance, que le couple exige de poursuivre sa quête. La même chose pourrait, d'ailleurs, être dite de la plupart des personnages. Toutefois, rien n'est moins sûr que le succès de cette entreprise.

Ainsi, le labyrinthe blaisien apparaît comme une projection spatio-temporelle complexe, qui est la conséquence de l'errance à laquelle sont assujettis les personnages, et qui leur est imposée par un trop-plein de mémoire qui met l'espoir en butte au fatalisme. Pris entre ces deux élans contraires, les personnages se livrent à une quête angoissée de sens et de

délivrance parmi les décombres laissés par la cruauté et la violence humaines. Mais malgré ces ravages, il leur reste, à la plupart du moins, la foi en la capacité humaine de vouloir le bien d'autrui. L'errance, bien que symptomatique d'un sentiment d'égarement et de claustration, ne serait pas s'il n'y avait plus d'espoir.

Le mythe du labyrinthe : un affrontement

À la vision édénique du centre du labyrinthe, s'oppose de façon radicale la conception du centre telle qu'elle transparaît dans le mythe crétois. Selon ce dernier, cet espace n'a rien de salubre, puisqu'il est le théâtre d'un affrontement sans cesse renouvelé opposant l'humain au monstre, lequel affrontement, avant l'arrivée de Thésée, était toujours perdu d'avance. Pour surmonter l'épreuve du labyrinthe grec, il faut trouver le centre, tuer le Minotaure qui s'y loge et refaire le chemin en sens inverse. Seule la sortie de la «maison de Dédale» est véritablement salutaire. Or, selon plus d'un théoricien, le combat de Thésée et du Minotaure relève du symbole : l'homme et le monstre ne sont pas deux entités séparées, mais plutôt deux facettes de notre être profond. Le combat oppose essentiellement chair et esprit ou raison et instinct. Gaetano Cipolla suggère que l'affrontement est celui des deux forces antagonistes que sont l'élan vers le spirituel et la tentation du charnel («the urge of the spiritual against the pull of the earthbound¹³»). André Siganos écrit, pour sa part, que le retour au mythe dans la littérature contemporaine lui «paraît s'opérer par et à travers un retour à l'animalité, ou plus exactement par et à travers un retour à un face à face devenu intérieur, l'homme se mirant en lui dans ce qui n'est pas lui¹⁴». La victoire de Thésée sur le Minotaure, affirme le critique, est le «récit instaurateur d'une scission définitive entre l'homme et l'animal». Celui-ci représente, d'ailleurs, ce face à quoi l'être humain se définit, ce contre ou à travers quoi «il poursuit [...] sa quête ontologique¹⁵». Autrement dit, le meurtre de Thésée, longtemps conçue comme une unification de son être divisé –c'est ce qu'affirme Cipolla–, représenterait plutôt la négation de l'animalité. C'est sur cette négation, affirme le théoricien,

que nous édifions notre conception de notre être profond. Moins catégorique quant à la scission qui se produit entre l'humain et l'animal, André Peyronie propose néanmoins une perspective semblable, insistant sur la ressemblance qu'entretiennent Thésée et le Minotaure et affirmant la nécessité de reconnaître cet envers de soi :

Car au centre du labyrinthe, au moment de l'affrontement, Thésée voit soudain se dresser en l'Autre son image inversée, et il la lui faut reconnaître et il lui faut savoir se la rendre favorable. Car on ne détruit pas une image et l'on ne tue jamais le Minotaure. Tout au plus le sacrifie-t-on, c'est-à-dire qu'on le transforme, ou encore qu'il nous accomplit¹⁶.

Dans l'optique du critique, cet Autre en soi est moins ce face à quoi nous nous définissons que cet autre aspect de nous mêmes que nous devons assumer si nous ne voulons pas y succomber, c'est-à-dire le laisser nous «accomplir». Quelle que soit la nuance de perspective privilégiée, on aura compris que le combat de Thésée et du Minotaure est largement perçu comme le symbole d'un affrontement auquel nous sommes tous livrés tôt ou tard.

Au demeurant, cette association de l'animalité avec l'Autre en soi que proposent Siganos et Peyronie ne permet pas de réduire cette animalité à une catégorie opposée au spirituel. Si nous adoptons, dans un premier temps et par commodité méthodologique, le parti d'assimiler l'affrontement à un dualisme simpliste, qui prête à l'animalité un aspect charnel ou instinctuel et l'oppose ainsi à l'esprit ou à la raison, c'est précisément ce parti qui nous permettra de montrer en quoi le roman de Blais révèle le caractère caricatural de cette opposition.

Les personnages de *Soifs* semblent en effet être à divers degrés et de diverses façons aux prises avec une animalité qu'ils n'arrivent ni à nier ni à assumer, ce qui a pour résultat de leur imposer un état de tiraillement intérieur à peu près perpétuel. Leur Minotaure personnel a plusieurs figures : il est tour à tour confrontation à une mort prochaine, élan problématique vers la sensualité et incitation à la violence par la menace d'une hégémonie de l'instinct ou de la folie sur la raison. Il importe de préciser, cependant, qu'*a priori* tous les personnages n'essaient pas d'éloigner la tentation du charnel ou du «earthbound» (pour reprendre le terme de Cipolla). En fait, ils revendiquent la sensualité comme partie prenante du bonheur vers

lequel ils tendent. On se souviendra de cette affirmation de Daniel selon laquelle la quête du paradis de «l'homme nouveau» est la conséquence de son élan vital et sensuel. La réplique du paradis terrestre qu'ont construite Mélanie et Daniel n'a rien d'un jardin peuplé d'êtres désincarnés qui s'adonnent aux plaisirs du pur esprit : les parfums, la lumière, les couleurs, la douceur de l'air salin, tout incite à un plaisir des sens. Néanmoins, cet appel au plaisir, nous l'avons assez vu, n'exclut pas la connaissance et la réflexion. Il semble que l'éden que ces jeunes revendiquent représente aussi la conquête d'un équilibre du charnel et du spirituel. Dans cette perspective, il s'agirait non pas d'affronter le Minotaure, mais plutôt de l'appriivoiser, de se réconcilier avec lui, un peu comme le veut Peyronie. Toutefois, les jeunes activistes que sont Mélanie et Daniel demeurent trop conscients des dérèglements de l'instinct et de la fragilité de la vie pour oublier que le Minotaure dévore ses victimes. En cela, ils ressemblent à tous les autres personnages du roman.

Parmi ceux-ci, quatre personnages nous semblent agir en quelque sorte comme figures emblématiques d'un affrontement qui menace à tout moment de mal tourner et de donner lieu ainsi à une hégémonie définitive de l'animalité. Jacques, le professeur sidéen, en succombant de façon bien précoce à son Minotaure, devient la figure symbolique de la victoire finale de l'animalité qui guette tous les personnages du roman. Renata, l'avocate célèbre, est aux prises avec des *soifs* inextinguibles, élans sensuels divers qui, lorsqu'ils ne sont pas carrément délétères, la subjuguent et entravent sa quête de souveraineté. Charles, le vieil écrivain aux tendances ascétiques, semble se trouver sous le joug de ses sens trop aiguisés. Et enfin, il y a cette figure fort singulière, le frère de Marie-Sylvie, réfugié haïtien que la souffrance a poussé jusqu'à la démence, et à qui sa soeur prête de symboliques élans anthropophages qui paraissent en faire le frère du Minotaure crétois.

Comme nous l'avons vu brièvement au chapitre premier, le corps de Jacques devient, ainsi que l'affirme Karen Gould, la métaphore de «la souffrance des innocents dans le texte de Blais, tout comme un symbole indéniable ["compelling"] des nombreux corps torturés et assoiffés disséminés dans le paysage du roman de Blais¹⁷». Le Minotaure auquel il se trouve

confronté est sa condition de mortel, laquelle ressemble en effet à l'Autre en lui-même dont cet aventurier insouciant et amateur de risques n'avait jusque-là pas tenu compte. Grand voyageur –on l'appelle le «pèlerin insouciant» (p. 54), ce qui, dans un premier temps, en fait la figure d'une des rares errances heureuses du roman–, amateur de mets épicés d'Orient, et surtout, homme très porté vers l'extase sexuelle, le professeur, spécialiste de Kafka, se voit brutalement contraint de mettre un terme à ses projets de recherche et à tous ses plaisirs lorsque son corps est pris d'assaut par le VIH. Soudain, ce grand sensuel se prend à aspirer à la dissolution de sa chair dans l'espace :

[...] il ferait si bon descendre au fond de cette eau cristalline déjà, sans attendre, se transformer en cette rosée du matin sur l'herbe fraîche, près des plages, ondoyer dans cet air, cette eau, être déjà dissous dans les nuages, finie la lutte contre la matière qui ne peut que vous vaincre par le bas, par la dégénérescence de vos cellules (p. 22).

Il se sent «plein de dégoût pour ses bras, ses mains squelettiques», et ce corps pour lequel il éprouvait naguère une «sympathique admiration» (p. 35) est désormais assimilé aux vagissements du cancrelat de *La Métamorphose* de Kafka¹⁸. En effet, comme cet homme transformé en insecte, Jacques subit le «châtiment gratuit», la «malédiction» : «il n'avait jamais cru, avant ce jour, que son étude sur Kafka, c'étaient lui-même et cette faune malsaine qui germait sous sa carapace» (p. 26). Le professeur se voit gagné en accéléré par cet Autre, simple créature vulnérable et mortelle. Il est vaincu par son Minotaure, et cette mort précoce, tout en mettant en évidence tout le tragique d'une terrible épidémie, semble annoncer, par son caractère symbolique, la victoire finale de l'animalité qui guette tous les personnages du roman et qui nourrit leur angoisse.

Le personnage de Renata a failli succomber, elle aussi, à l'affrontement intérieur, une pneumonectomie lui ayant permis de différer l'issue fatale. Elle renaît donc après un cancer, comme l'indique son nom, mais d'une trouble renaissance, car c'est en ce personnage que s'accumulent la plupart des soifs explicites du roman, lesquelles n'ont rien des soifs vivifiantes qui animaient Jacques avant sa maladie. Essentiellement liées à une multiplicité de désirs surtout sensuels (au sens large), tantôt délétères en ce qu'ils menacent la santé fragile

du personnage (son envie de fumer), tantôt ressentis comme honteux en ce qu'ils sont cause d'un sentiment de profonde vulnérabilité (son désir pour les hommes), ces soifs trahissent néanmoins «l'attente d'une manifestation surnaturelle» (p. 61). Autrement dit, elles sont conçues comme le produit d'un trouble existentiel profond qui adopte des contours spirituels (au sens religieux du terme), puisque le sentiment de désarroi qui les fait naître s'inscrit dans un sentiment plus vaste de déréliction. Aussi les soifs de son corps apparaissent-elles comme la conséquence d'un état d'esprit. Nous avons vu, d'ailleurs, en quoi Renata perçoit le plaisir retiré de la satisfaction de ses soifs comme moyen paradoxal de repousser la mort, comme sa «seule immortalité sur cette terre». Si, dans cette perspective, ces soifs sont revendiquées, il en va, toutefois, généralement bien autrement. Les qualificatifs rattachés au mot l'attestent : la soif est «creuse», «lancinante», «inextinguible», «lamentable». Elle est évocation de la «douleur de son infinie défaillance» lorsque la solitude, le désarroi et l'angoisse de vieillir inspirent à Renata la soif de la présence d'un homme, laquelle lui rappelle la «calamité de sa condition», car toutes les femmes «sav[ent] combien elles ser[ont] toujours incomprises de l'homme, discréditées» :

[...] sa pensée que nul n'épiait dans un tel isolement l'accablait de la certitude qu'elle et son mari seraient toujours irréconciliables, tels l'homme et la femme, n'était-ce pas maintenant qu'elle découvrait que ces deux être inséparables, indivisibles, dans leur lutte pour la survie, comme dans leur convoitise, et dans leur curiosité de l'un et de l'autre, ne s'avouaient jamais de quelle méfiance profonde était fait leur lien, n'avaient-ils pas toujours vécu dans des mondes si distincts, souvent ennemis (p. 61).

Et lorsque la soif n'est pas représentée comme cet élan vers l'homme qui met Renata sous la coupe d'un être à qui elle ne pourrait somme toute qu'inspirer un certain mépris, elle est conçue comme intimement liée à la mort :

[...] au contact de la soif, lorsqu'elle était présente dans les vies, tous les êtres vivants tremblaient, ils comprenaient combien ils étaient mortels, [...], cette creuse sensation de soif qui atteignait les sens, qui était pour chacun le signe de la lente altération des forces vitales, du sournois déclin vers la mortalité (p. 247-248).

La sensation de soif n'est pas d'abord un élan sensuel : elle est un trouble autrement plus profond qui *finit par atteindre* les sens. Elle recouvre finalement tout ce qui, chez Renata, échappe à sa propre emprise, ce que l'avocate associe à une faiblesse qui la tarade et entrave

sa progression. Les soifs renvoient donc effectivement à cet Autre en elle «qui lui échappe aporistiquement», pour reprendre la formule de Siganos. On aura compris que cet Autre ne se réduit pas à l'un des éléments d'une simple opposition dualiste de type chair-esprit ou instinct-raison, pour la simple raison qu'il n'existe pas de ligne de démarcation nette entre ces deux forces prétendument antagonistes. Les désirs de Renata sont, répétons-le, inextricablement liés à un état d'esprit.

Il en va de même du combat que livre Charles à son Minotaure. Cet écrivain vieillissant aux nerfs toujours agités était, selon son compagnon Jean-Mathieu, un «adolescent racé qu'adoraient l'ensemble des dieux», un «moraliste de naissance, fuyant toute décadence» (p. 206). Quelque peu ascétique de nature, Charles aurait donc, nous pouvons le supposer, cherché longtemps à faire abstraction de son animalité, laquelle revient, toutefois, le tourmenter dans sa vieillesse :

[...] rien n'était plus triste que cette vieillesse intraitable, irritable, que tout faisait souffrir, même ces moustiques mourant dans le feu des lampes, qu'ils chassaient de la main, [...], n'était-ce pas étonnant que ce qui avait été un paradis devînt avec les susceptibilités de l'âge un purgatoire (p. 196-197).

Cependant, cette irritabilité de la vieillesse semble avoir d'autres causes que la seule peur devant une mort inéluctable. Elle paraît également naître d'une foi que l'accumulation, au fil d'une vie, des images de la souffrance et de la cruauté humaines a profondément ébranlée. Sa mémoire, ayant emmagasiné ces choses vues et entendues, a en quelque sorte intériorisé les sens de la vue et, surtout, de l'ouïe. Si bien que, même au fond des monastères dans lesquels il se retire périodiquement, Charles n'arrive plus à se libérer de tous les bruits qui s'échappent des «corps abaissés, agenouillés devant la divinité sourde» (p. 252) :

[...] dans ce monastère, pensait Charles, [...], on entendait tout, [...] les célébrations des fêtes de l'Hanukkah, dans les cris de joie des enfants recevant leurs cadeaux en Amérique du Nord, ou ces cris imprégnés de soufre et de fumée des enfants palestiniens dans la ville de Gaza, [...] de ces forteresses de la foi, où chacun prierait, implorerait Dieu, dans les mosquées et les temples, [...], que de vibrants chants sacrés, de psaumes scandés soudain de gémissements de haine ou de vengeance, pendant que les patriarches sont à genoux, les mains levées vers le ciel, Charles entendrait l'odyssée clandestine, fuyante, de ces cargos d'uranium voyageant sans bruit de la république du Kazakhstan au-dessus des continents, jusqu'à Oak Ridge (p. 291).

Comment une divinité peut-elle permettre tant d'atrocités en son nom? C'est la question qui semble sous-tendre cette réflexion. Au seuil de la mort, Charles voit s'échapper tout sentiment de sérénité spirituelle et semble soudain porter en lui la conscience de l'humanité. S'étant souvent retiré loin des humains, de leurs passions et de leurs drames, le vieil écrivain semble soudain poursuivi du sentiment de son appartenance à la même race que ces êtres tour à tour bourreaux et victimes. Il supporte mal le poids de cet Autre en lui, membre de cette collectivité dont il partage la faiblesse et la vulnérabilité. Que ce soit dans le fond d'un monastère, devant un paysage magnifique –nous avons vu au premier chapitre qu'il ne supporte plus la vue de la mer– ou au coeur d'une nuit de fête, partout, l'Autre lui rappelle sa présence.

Au demeurant, Renata mise à part, les personnages évoqués sont progressivement gagnés par leur Minotaure; ils deviennent peu à peu l'animal en ce sens qu'un certain nombre de signes extérieurs finissent par trahir leur face à face intérieur. Chez Jacques, ce sont les ravages inévitables de la maladie; chez Charles, c'est un état d'agitation continue. En cela –et le lien établi n'est pas si aberrant, comme nous le verrons–, ils évoquent ces personnages périphériques qui incarnent l'empire de l'instinct ou des passions sur la raison, ces figures de l'intolérance et de la cruauté qui menacent les personnages. Les descriptions fournies de ceux-ci leur prêter un aspect tenant de l'animal plus que de l'humain. Les Blancs Cavaliers, représentants du Ku Klux Klan, appelés aussi les êtres de l'Ombre, sont issus «d'une peuplade si rudimentaire qu'elle n'est plus humaine». «Abondamment alimentés du carnage des bestiaux», leur corps semble «avoir une consistance gélatineuse» (p. 246). De même, les skinheads, «ces jeunes gens en noir, sous des chapeaux de feutre, chaussés de bottes cloutées, bardés de cuir», se confondent presque avec le rat ou le furet qu'ils portent sur leur épaule; ils sont «grignotés, grignoteurs, rongés, rongeurs» (p. 281). Mais le plus étonnant dans ces représentations généralement monolithiques d'êtres d'une cruauté bestiale n'est pas qu'ils soient assimilés au règne animal; c'est plutôt que perce sous les contours rustres et grossiers

de ceux-ci une humanité bafouée, à l'origine de leur haine et leur brutalité. On pourrait peut-être interpréter ainsi les qualificatifs «rongés» et «grignotés» attribués aux skinheads. Toutefois, la réflexion suivante sur le malheur des «fils de l'Ombre», quelque méprisante qu'elle soit, est plus probante :

[...] ces enfants massifs de l'Ombre, [...], eux tous s'attaqueraient grossièrement à la beauté de Samuel, Augustino, Vincent, tuer les enfants de Mélanie serait leur revanche sur ce monde défavorisé dans lequel ils étaient nés, eux qui n'avaient jamais été aimés, ni désirés, qui étaient laids et gros, d'une obésité qui leur répugnait à eux-mêmes, [...], ces fils de l'Ombre au visage cramoisi sous une cagoule, néophytes de la haine, du racisme (p. 246).

Ces êtres, «néophytes de la haine», ne sont pas nés cruels. Leur intolérance est une vengeance, elle naît –du moins est-ce ce que croit Mélanie– de la souffrance intenable que leur aurait fait subir l'absence d'amour.

Avant d'être bourreau, on est victime. Après tout, le Minotaure lui-même –le monstre par excellence– est d'abord la victime de sa propre animalité, laquelle est la raison de son enfermement dans le labyrinthe. Le modèle exemplaire dans le roman de ce processus de victimisation qui transforme l'être innocent en bourreau –cette «minotaurisation»– est le frère de Marie-Sylvie, celui qui a dans les yeux «une démoniaque fixité qui n'[est] explicable que par le malheur» (p. 155). La violence symbolique de ce dernier, que l'on surnomme «Celui-qui-ne-dort-jamais», s'apparente de façon surprenante à celle du Minotaure. Devenu dément pour avoir été le «Veilleur des morts sur les rives de la Cité du Soleil» qui avait «la charge de veiller jour et nuit sur ces rives de la mer où poindrait l'ennemi dans des rafales de mitraillettes» (p. 183), Celui-qui-ne-dort-jamais erre sur son territoire d'accueil se nourrissant de petits animaux qu'il tue à l'aide de la lame qui se trouve au bout de son bâton. Sa soeur, qui en éprouve une peur profonde, réfléchit au fait que «cette peau matte, sous le large chapeau mexicain, [est] d'un tissu animal, comme celui des bêtes qu'il pourchass[e] et mang[e]» (p. 184). Cet être n'est plus tout à fait humain. Avant de quitter le jardin de Mélanie et de Daniel, où il est venu chercher de la nourriture que lui a préparée sa soeur, il tue et emporte les perruches et les poussins qu'Augustino, le fils de Mélanie, a reçus en

cadeau. Or, il semble que ce soit Augustino, par la médiation d'un autre frère de Marie-Sylvie, qui soit symboliquement visé par ce massacre. Le nom de ce frère, Augustin, presque identique à celui d'Augustino, fait de ce dernier le double du fils de Mélanie. Dans une vision cauchemardesque, Marie-Sylvie s' imagine que son frère dément s'en prend au jeune Augustin :

[...] que ce frère ne vînt plus près d'elle, ouvrant de son bâton, la cage des oiseaux, effleurant de sa lame l'aile des perruches, des poussins, qu'elle préservât de lui le petit Augustin [...]; cabré sous son large chapeau mexicain, dans la paix d'un cimetière, il broyait entre ses incisives, dans des rires sots, non que jamais cela n'arrivât, les fibres, la tendre chair d'Augustin (p. 268-269).

Il est significatif, d'ailleurs, que cette vision d'une anthropophagie symbolique soit accolée à celle de la tuerie des animaux d'Augustino. Comme les jeunes gens d'Athènes dont se repaissait le Minotaure, la «tendre chair» d'Augustin/Augustino devient le festin de Celui-qui-ne-dort-jamais.

Du reste, l'optimisme tenace dont témoignent la plupart des personnages est sous-tendu par la foi profonde en une humanité fondamentalement innocente. Pris dans un labyrinthe qui les plonge en enfer et confrontés sans cesse au Minotaure qui n'est que l'envers d'eux-mêmes, les humains ne résistent souvent pas à cet Autre qui leur ressemble. C'est, du moins, ainsi que nous pouvons interpréter le sentiment qu'a Daniel «d'une vaste innocence répandue sur l'humanité [...] sainte et héroïque plongée en enfer» (p. 282), tout comme celui de Frédéric, vieil artiste, qui reproche à Dieu sa «froideur» et sa «méchanceté», mais qui est indulgent à l'égard des humains, «si innocents, si stupides, dans leur innocence» (p. 295). De même, Renata se montre prête à pardonner les êtres qui se sont pour ainsi dire «égarés du droit chemin». À ceux-là, elle dirait, dans un élan tout christique, «quel est ton nom, viens avec moi, nous serons à la même table ce soir» (p. 313).

Nous avons, au fil de cette analyse, attribué un sens large au concept d'animalité et prêté ainsi plusieurs figures au Minotaure, à un point tel qu'il pourrait sembler difficile de comprendre ce qui autorise de les unir sous un même nom. Nous avons, en fait, délibérément

laissé planer autour du concept d'«animalité» un certain flou –que permettait, d'ailleurs, le flottement du signifiant dans les travaux des différents théoriciens–, et cela, parce que la représentation de l'animalité, telle que nous la concevons, et qui est très répandue dans *Soifs*, correspond à quelque chose de diffus et de multiforme. Réduite à sa plus simple expression, l'animalité –le Minotaure– à laquelle sont confrontés les personnages renvoie à tout ce qui leur rappelle la vulnérabilité de leur condition de mortel : besoins physiques et élans sensuels, maladies, dépérissement de la chair, peur, solitude et manque d'affection, violence, etc. C'est cette vulnérabilité que les personnages acceptent ou renient à divers degrés, et qui, lorsqu'elle est mal reconnue par les personnages eux-mêmes ou par leurs proches, finit par inciter à la haine et à la violence. Au demeurant, rappelons que les personnages qui connaissent une confrontation malheureuse avec leur Minotaure sont reconnaissables à ce qu'ils subissent presque tous une certaine «bestialisation» symbolique des traits. Jacques, au seuil de la mort, se compare au cancrelat de *La Métamorphose*. Charles perd la grâce sereine et l'élégance qui lui accordaient quelque chose du héros mythique pour devenir un vieillard aux nerfs toujours agités. Rappelons qu'il était, pour Jean-Mathieu, «l'adolescent racé qu'adoraient l'ensemble des dieux» (p. 206). Le frère de Marie-Sylvie et les Blancs Cavaliers sont perçus comme des bêtes qui ont perdu leur humanité.

Conclusion

Tout compte fait, nous voyons, par le biais de l'étude des aspects labyrinthiques de *Soifs*, se dessiner dans le roman une sorte de philosophie de la condition humaine. La figure du labyrinthe, par le cumul de ses deux axes, témoigne à la fois d'une quête de sens dans un univers semé d'écueils, et d'un conflit intérieur qui oppose chaque être à une sorte d'envers de lui-même qui tour à tour l'envoûte et le rebute. Or, ces lectures contemporaines du mythe permettent d'établir entre les deux axes du labyrinthe une corrélation, laquelle nous semble les faire entrer, sous deux rapports, dans un jeu de cercle vicieux. Dans un premier temps, la

recherche d'une résolution personnelle du conflit peut inciter à l'errance dans un labyrinthe imaginaire, et le sentiment d'égarement qui est la conséquence de cette errance peut finir par aggraver le conflit. Ensuite –et c'est ce qui nous paraît le plus significatif à la lumière de notre analyse–, l'être que son Autre n'a pas «accompli», reconnaissant les risques qui accompagnent ce duel intime, peut entrevoir les résultats possibles de l'affrontement chez autrui, et en concevoir une angoisse qui l'engagera dans un labyrinthe où la recherche de garanties de la capacité humaine à apprivoiser son Autre rivalise avec des sentiments de clauststration et de désespoir suscités par le constat de la «bestialité» humaine. Il en résulte un état perpétuel d'errance, ce qui semble bien être le lot des personnages blaisiens. Ceux-ci, sentant la pleine étendue de leur propre vulnérabilité, peuvent éprouver de l'empathie devant la souffrance des autres, mais craignent toujours chez ceux-ci les résultats de leurs confrontations respectives au Minotaure.

Notes - Chapitre III

¹ Jacques Attali, *Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe*, Paris, Arthème Fayard, coll. «Le livre de poche», 1996, p. 113.

² Le dédale est, d'ailleurs, inscrit dans la structure même de la longue phrase blaisienne : le parcours erratique du flux de conscience, la rareté des marques de ponctuation forte, les ruptures, les anacoluthes et les glissements imprévisibles, tout dans cette phrase contribue à maintenir un sentiment de mouvement incessant, erratique, non linéaire sans être rigoureusement circulaire. On sent jusque dans la structure de la phrase le déplacement vers un but qu'on n'arrive pas tout à fait à identifier.

³ Avec le deuxième volet de la trilogie *Soifs, Dans la foudre et la lumière*, paru ce printemps, Blais suit les mêmes personnages au-delà des limites de l'île. Les parcours mnémoniques deviennent des parcours effectifs, au cours desquels les personnages visitent les quatre coins du globe, de sorte que parmi leurs discours se tissent ceux d'êtres aux origines encore plus diverses. Cela accentue encore davantage l'aspect labyrinthique de la narration.

⁴ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1963, p. 212-213.

⁵ *Ibid.*, p. 215. L'auteur souligne.

⁶ André Peyronie, «Labyrinthe», dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris, du Rocher, 1994, p. 916.

⁷ Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1990, p. 46. Nous traduisons.

⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁹ Une étude parue avant la publication de *Soifs*.

¹⁰ Victor-Laurent Tremblay, «La marginalité dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais», *Exilés, marginaux et parias dans la littératures francophones*, textes réunis et publiés par Sandra Beckett, Leslie Boldt-Irons et Alain Baudot, Toronto, éd. du GREF, coll. «Dont actes», 1994, p. 265.

¹¹ Cf. La note 12 du chapitre premier.

¹² André Peyronie, *op. cit.*, p. 920.

¹³ Gaetano Cipolla, *The Labyrinth : Studies on an Archetype*, New York, Ottawa et Toronto, Legas, 1987, p. 21.

¹⁴ André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1993, p. xi. Siganos prête un sens très large à ce concept d'animalité, le concevant comme «expression d'une immense nostalgie, celle d'un homme présémique, d'un monde où la distinction entre homme et animal ne s'était pas encore opérée, "distinction instauratrice", certes, comme le soulignait Lévi-Strauss, mais rupture définitive faisant du langage articulé tout à la fois la noblesse de l'homme et l'instrument de son exil» (p. ix). Perspective séduisante, certes, mais qu'il ne nous appartient pas de discuter longuement ici, puisqu'elle dépasse les besoins et les limites de notre étude. Nous retiendrons néanmoins de cette conception de l'animalité le fait qu'elle ne se réduit pas à une catégorie opposée à la spiritualité.

¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹⁶ André Peyronie, «Minotaure», *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 1060.

¹⁷ Karen Gould, *op. cit.*, p. 98. Nous traduisons.

¹⁸ Il est vrai que, pour plusieurs chercheurs, l'écriture de Kafka témoigne des conséquences cauchemardesques du triomphe de la rationalité bureaucratique. Dans cette perspective, il est quelque peu étrange de lire cette écriture en fonction de notions de bestialité. Cependant, Blais propose, de Kafka, une lecture différente, plus intime, misant davantage sur les rapports qu'entretenait l'écrivain avec son père. Ici, le personnage de Jacques en fait également une lecture très intime.

IV. LA FIGURE CHRISTIQUE

Dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais, la figure christique est omniprésente. Polyvalent, ce symbole multiforme semble représenter pour l'auteure le moyen idéal de signifier les préoccupations majeures qui ponctuent son écriture. Le christ blaisien a, en effet, plusieurs aspects, lesquels sont souvent condensés en un seul personnage : il se fait tour à tour le symbole de l'oppression, de l'exclusion et de la solitude, ou celui du sacrifice des innocents, ou encore la mise en relief d'une traversée de la douleur ou de l'épreuve. Les êtres esseulés et souffrants qui s'égarent ou qui succombent face à la douleur ou la maladie sont légion chez Blais. Pensons seulement à Gérard, dans *L'Ange de la solitude*¹, à Michel Agneli, dans *Le Sourd dans la ville*², ou encore à Jean Le Maigre, dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*³. Pourtant, tous ces personnages partagent un trait qui les distingue du Christ des croyants : ils sont tous désespérément mortels. Dans la perspective chrétienne, on le sait, les souffrances de Jésus se soldent par sa résurrection, et au-delà du trépas, il devient «maître de l'univers⁴». Sa mort a un sens, elle permet le rachat des péchés des fidèles et l'accession du Christ à son plein statut divin. Selon André Dabezies, Jésus-Christ se distingue de tous les autres personnages saints par la coexistence en sa personne de «la nature divine et la nature humaine» qui «l'établit dans un statut paradoxal et mystérieux⁵». Cependant, les personnages blaisiens ne partagent pas ce paradoxe, et leur déchéance ou leur mort ne sont justifiées par aucune promesse de résurrection. Ils rappellent le plus souvent le Christ de la Passion,

l'homme très humain au seuil de la mort qui accuse son Père de l'avoir abandonné. En cela, du reste, Blais trahit son héritage romantique, car comme le souligne Dabezies :

Aux générations romantiques Jésus apparaît souvent comme le type même de l'homme injustement accablé par le destin et écrasé par le Mal, donc comme l'exemple parfait de l'existence tragique, spécialement à travers les épisodes de Gethsémani et de la mort sur la croix, dans le désespoir apparent du «Pourquoi m'as-tu abandonné»⁶?

Tout compte fait, le choix blaisien de privilégier l'aspect humain de la figure christique trahit un mouvement qui tient sans doute moins de la quête spirituelle que d'une démarche d'identification semblable à celle que propose Julia Kristeva dans son étude du tableau *Le Christ mort* de Hans Holbein. Selon la sémioticienne, la notion de rédemption, en ce qu'elle signifie la délivrance des fidèles, implique «une substitution entre le Sauveur et les fidèles [...] qui invite à une *identification* imaginaire», c'est-à-dire «à une implication totale des sujets dans les souffrances du Christ, dans le hiatus qu'il subit et bien entendu dans l'espoir de son salut». À partir de cette identification, l'être humain est «doté d'un puissant dispositif symbolique qui lui permet de vivre sa mort et sa résurrection jusque dans son corps physique, grâce à la puissance de l'unification imaginaire⁷». Dans cette perspective, donc, la mort physique du Christ et sa résurrection sont transposées sur le plan psychologique et transmuées ainsi en traversée d'une épreuve pénible (la dépression ou la mélancolie, dans l'analyse kristévienne). La mise à mort est le plus souvent symbolique, et sa puissance d'évocation réside, d'une part, dans le fait que le Christ apparaît comme la victime absolue, la figure par excellence de l'aliénation imposée à un innocent, et d'autre part, dans l'espoir d'une métamorphose qui évoque la plus radicale des transformations, fascinante entre toutes pour nous, mortels, soit la traversée de l'Achéron en sens inverse, le retour du pays des ombres.

La séduction exercée par cette figure n'est limitée ni aux tenants d'une morale chrétienne stricte, ni même au peuple des croyants. De fait, Blais tend à dissocier le symbole christique de la tradition religieuse qu'il a nourrie, en misant non sur ce qui, dans le discours biblique de Jésus, renvoie à un jugement dernier ou à un salut éternel (autrement dit, au dogme), mais plutôt sur la qualité de victime de la figure et sur les enseignements qui lui sont

attribués en matière de pardon et de tolérance. Bien qu'il soit vrai que l'expérience individuelle de la mort réelle ou symbolique et l'espoir de libération ultime a souvent dans l'oeuvre blaisienne une portée collective qui évoque la notion de rédemption, celle-ci, par son caractère très humain, témoigne d'un processus courant dans l'écriture de l'auteure, et fort présent dans *Soifs*, que nous appellerons «humanisation du divin⁸».

Cependant, la démarche d'identification à la figure christique, telle qu'elle se présente dans le roman, obéit à des mécanismes complexes qui ne peuvent se réduire à une expérience psychologique de mort et de résurrection symbolique. Le symbole est pris en charge non plus par un seul personnage, mais par plusieurs, et chaque figure christique représente essentiellement un aspect de la vie du Christ. Or, André Dabezies écrit que «la valeur symbolique la plus fondamentale de toute figure mythique est d'abord liée *au drame* dans lequel elle est impliquée», et précise que le drame christique se résume «en trois mots bien connus, incarnation [union de l'homme et du Dieu], mort et résurrection⁹». Précisons que si le «drame» christique comporte naissance et résurrection, cela signifie que le mot est à prendre au sens large, puisque ce drame connaît un dénouement fort peu «dramatique» : la fin se veut l'issue heureuse entre toutes. En admettant ce sens large, nous pouvons ajouter à ces trois temps du drame celui de la prédication : le Christ naît, prêche, meurt et ressuscite. Dans *Soifs*, nous retrouvons bien ces quatre temps, mais chez trois personnages différents. Vincent est le Christ naissant (et non s'«incarnant», puisqu'il n'est pas un être divin). Jacques est le Christ sacrifié. Renata est le Christ prêcheur, figure de tolérance et de pardon, de même qu'elle s'apparente au Christ «ressuscité», ou plus précisément, à une espèce de parousie, ainsi que nous le verrons au chapitre suivant. Or, la démultiplication de la figure christique, ainsi que la fragmentation de son drame peuvent être perçues comme un renforcement de l'unité des voix romanesques «fondues en une seule¹⁰» que nous avons évoquée au début de cette étude. Nous pourrions y voir l'expression d'une sorte de commun dénominateur de l'expérience humaine, dans une perspective semblable à celle de Mary Jean Green, pour qui –nous l'avons vu– l'unification des voix qu'opère l'instance narrative blaisienne met en valeur l'expérience

partagée par tous de la condition humaine. Toutefois, cette démultiplication christique nous semble de façon encore plus significative participer d'une récusation implicite de la figure du rédempteur unique de l'humanité. Blais transpose le divin à l'échelle humaine dans un mouvement qui nous paraît une subtile dénonciation de la tendance bien humaine d'invoquer une prétendue volonté divine ou plus simplement supérieure afin de se déresponsabiliser face aux malheurs d'autrui, voire afin de justifier l'exclusion de l'Autre.

En somme, la figure christique participe, chez Blais, d'un double mouvement. Dans un premier temps, l'identification des personnages à cette représentation par excellence de l'innocence opprimée, avec toutes les connotations d'espoir que comporte la promesse de sa résurrection, confère un caractère sacré aux personnages et à leur expérience. Et dans un deuxième temps, sa démultiplication, en faisant valoir le lien qui unit les humains entre eux, responsabilise l'individu face au sort de l'humanité –multiplie les rédempteurs–, soulignant le rôle de chacun dans la quête d'un «salut» bien profane, un salut à l'échelle humaine.

La Nativité

Dans *Soifs* se déroulent simultanément deux fêtes distinctes mais qui se répondent. L'une d'elles rassemble la majorité des protagonistes et souligne la naissance du troisième fils de Mélanie et de Daniel, Vincent. L'autre concerne plus largement tous les habitants de l'île et célèbre en grande pompe l'entrée dans le nouveau millénaire. Les deux fêtes doivent durer trois jours et trois nuits, et, comme le souligne Marie Couillard, les célébrations des insulaires «reprennent en la magnifiant, la fête donnée par Mélanie et Daniel en l'honneur de Vincent». Ainsi, les descriptions presque surréelles –et celle du défilé surtout– qui accompagnent les réjouissances de la ville, en faisant «accéder l'île à la légende¹¹» (ou au mythe) par une comparaison à l'Atlantide, mythifient pour ainsi dire par ricochet la naissance de Vincent. Or, puisque celle-ci a lieu dix jours avant le premier jour de fête, c'est-à-dire tout près de Noël, nous sommes d'emblée incitée à associer l'enfant à un nouveau Messie, à moins que ce ne soit

au Messie tout cours, compte tenu des convictions religieuses de ses aïeux juifs. Ainsi, mythifiée par les réjouissances «légendaires» de l'île, la situation de cette naissance à quelques jours de la fête chrétienne de Noël redouble, dans le sens inverse, l'aspect mythique des fêtes insulaires.

Par ailleurs, aux yeux de ses parents, la venue au monde de Vincent a une grande portée symbolique, ce qu'attestent son prénom même, ainsi que les réflexions suscitées par le sentiment d'appréhension qu'inspire sa santé précaire. En effet, au plan onomastique, le choix du nom est très significatif, puisqu'il agit comme homonyme de «vingt cent», ce qui souligne la conjonction entre la naissance du bébé et l'arrivée du nouveau millénaire. Et comme ce nouveau millénaire, la «vie de Vincent [est] cette plage qu'aucun pas, aucune empreinte n'[a] encore foulée» (p. 250). L'enfant devient donc le symbole d'une possibilité de recommencer à neuf, celui d'une génération débutante, la première du troisième millénaire, à l'égard de laquelle il semble encore permis de nourrir un profond sentiment d'espoir. Nous pouvons supposer en fait que Mélanie et Daniel espèrent inculquer à cette postérité leurs valeurs d'ouverture et de tolérance et lui transmettre leur ardeur de militants. C'est donc en cet enfant, symbole d'une génération nouvelle, qu'ils placent tous leurs rêves d'un avenir meilleur. Soulignons, d'ailleurs, que Vincent est né dans un jardin édénique, et que, selon ses parents, il «grandir[a] au paradis» (p. 245). N'est-ce pas dire qu'il ne subira pas, du moins l'espère-t-on, la déchéance de l'exil, et qu'il vivra donc dans un monde déjà amélioré qu'il pourra continuer à parfaire? Il y a là une survivance de l'optimisme et du mythe du progrès qui fait contraste au carnaval des horreurs tissé par les multiples voix narratives.

Mais les personnages sont-ils réellement optimistes ou bien s'accrochent-ils comme des êtres au bord du gouffre à ce qui leur semble une dernière chance d'éviter la catastrophe imminente? Pour Mélanie et Daniel, le souffle oppressé de Vincent qui trahit ses troubles respiratoires représente une menace en apparence bien plus dramatique que celle de voir s'évanouir leur propre bonheur. La mort possible de Vincent nourrit l'angoisse apocalyptique : pour Daniel, le «souffle accéléré» de l'enfant est «ce son, rugissant, long et grave annonçant

pour les habitants de la terre une secousse sismique» (p. 130). Tout comme sa naissance, sa mort serait fortement symbolique en ce qu'elle porterait un coup fatal à l'humanité. Avec le décès de Vincent mourrait l'espoir nourri à l'égard de la première génération du nouveau millénaire, voire la possibilité même d'éviter l'Apocalypse. La crainte de sa mort, autant que sa naissance, en font une figure du rédempteur, mais d'un rédempteur qui représente une collectivité de rédempteurs (celle de la première génération du nouveau millénaire). Toutefois, Vincent demeure très humain, puisque sa mort ne serait rachetée par aucune promesse de résurrection.

La Passion

Par ailleurs, la non-immortalité des personnages est rappelée par le caractère définitif de la mort de Jacques, le professeur sidéen. Tout au plus ce dernier peut-il, au seuil de l'agonie, se consoler en songeant qu'il survivra dans la mémoire de ses compagnons, de son amant Tanjou et de sa soeur. L'association du personnage à une Passion sans résurrection en fait, au demeurant, un digne représentant du Christ romantique, cette figure omniprésente dans l'oeuvre de Blais. L'identification de Jacques à l'expérience de la déréliction christique et le désespoir du personnage devant la mort précoce, aussi injuste qu'inéluctable, sont exprimés de façon explicite : «en touchant son visage avec peine, il parut à Jacques souillé de crachats comme la figure du Christ, le lieu de toutes les séparations, c'est ici» (p. 60). De plus, son «accompagnement musical¹²» n'est nul autre que *Le Christ au Mont des Oliviers*, oratorio de Beethoven, et les mots choisis pour exprimer le moment de sa mort sont curieusement semblables au verset de la Bible selon lequel le voile du temple se serait déchiré de haut en bas au moment du trépas de Jésus : «dans la soie de l'air, cet air qui était exquis, parfumé, se déchirait sans un son le rideau de sa vie» (p. 81).

Ces références contribuent effectivement à faire de Jacques le symbole de l'homme «injustement accablé par le destin». D'ailleurs, le fait que cet homme homosexuel et sidéen

soit associé à la figure par excellence de l'innocent sacrifié contient en soi une forte dénonciation de la morale puritaine habile à condamner tout ce qui est étranger à sa doctrine –voire prompte à assimiler le sida à une rétribution divine. Ceci est d'autant plus vrai que, loin de se reprocher ses nombreuses aventures sexuelles, Jacques s'en souvient avec une déchirante nostalgie. Pour le professeur, la «Vallée des Orchidées» dont parle si souvent le pasteur Jérémy est sur terre (p. 27), dans la jouissance des sens. Il y a là, par le biais d'une déculpabilisation radicale de la sexualité, une remise en question des notions orthodoxes de culpabilité et de condamnation qui agit comme trame de fond dans le roman.

La prédication et le pardon

Renata apparaît, nous l'avons dit, comme le personnage le plus complexe du roman, celui dont l'oscillation entre des perspectives antithétiques est la plus marquée. On se souviendra de son fatalisme face à sa condition de femme, de sa conviction selon laquelle la malédiction est inscrite dans sa chair, et du poids de ses soifs qui l'asservissent à l'homme et lui rappelle sa mortalité. On se souviendra que, prise entre cette perspective quelque peu défaitiste et des élans optimistes qui l'incitent à croire qu'en tant que juge, elle pourrait «extraire la gangrène» du coeur des hommes, elle semble condamnée à une perpétuelle errance labyrinthique.

Or, malgré son impression de séjourner dans les limbes et la «sensation de futilité, de vide vertigineux» (p. 131) qui l'accable parfois, ses plaidoyers «infatigables» à la défense des femmes criminelles et des autres opprimés en font la figure de la prédication christique. Elle est convaincue, contrairement à son mari, Claude, de l'innocence première de l'être humain : «elle ne pouvait croire, [...], que ces petits, nés de la femme, beaux comme celui qu'elle venait de contempler, entourés de la tendresse de leur mère, fussent capables, demain, de violer et de tuer» (p. 162-163). Elle s'en prend à son mari d'avoir imposé une peine trop sévère aux jeunes trafiquants de drogue. Elle ira jusqu'à se montrer conciliante à l'égard d'une

femme condamnée à la peine capitale pour infanticide, car celle-là comme chacun –et encore davantage chacune, selon l'avocate– n'est pas née criminelle; son acte brutal est la conséquence d'une vie misérable :

[...] il eût fallu connaître le récit de chacune, descendre jusqu'aux racines du vrai malheur de leur enfance, avant l'escalade de tous ces crimes, elles avaient été des petites filles violées par un père, un frère, blindées contre leurs assaillants, leur âme, leur esprit s'étaient évaporés, c'étaient là, tous ces crimes, leurs accumulations, [...], chacune de ces femmes avait été victime de sévices sexuels, d'abus, d'un acte de torture qui l'avait souillée, Renata doutait de la culpabilité de chacune de ces femmes (p. 216-217).

Pour les égarés, celles et ceux qui sont acculés au crime par le malheur, elle ne prône pas la condamnation mais revendique plutôt la tolérance et le pardon. Par ailleurs, un peu comme le Jésus des Évangiles qui invite à sa table collectionneurs d'impôts et autres «pêcheurs», Renata ne jette pas d'emblée le blâme sur les jeunes tenants de perspectives intolérantes, tels les skinheads, mais désire se mettre à leur écoute afin de guérir en eux l'infection de la violence et de la haine (la gangrène). Elle suggère ainsi qu'une attitude d'ouverture et de compassion est plus efficace pour ramener les égarés que la logique punitive et vengeresse qui prône l'incarcération :

[...] elle marcherait vers cet attroupement houleux se dispersant sur les plages, ces jeunes gens en noir sous des chapeaux de feutre, chaussés de bottes cloutées de fer, bardés de cuir, leurs furets, leurs rats, sur l'épaule, et soudain, celui-ci, l'un des fils de Franz qu'elle avait élevé, un parent, un ami, tous, ils étaient enchevêtrés dans cette masse noirâtre contre la blancheur d'un mur, [...] ses pensées seraient toutes pour ce fils, cet ami ou ce parent égaré, à chacun elle demanderait, quel est ton nom, viens avec moi, nous serons à la même table ce soir (p. 313).

Renata –qui est juive– refuse donc d'adopter l'éthique courante qui détermine la valeur d'une personne uniquement en fonction de ses actes –même s'ils sont antisémites. En proposant que les jugements rendus tiennent compte du passé des criminels, surtout lorsque ceux-ci viennent de milieux défavorisés, elle se place aux antipodes des positions du système judiciaire américain. Elle semble chercher, d'ailleurs, à imposer à la société la reconnaissance de sa part de responsabilité dans ces crimes, puisque c'est la collectivité, par son attitude de non-engagement envers les défavorisés, qui a laissé ces êtres croupir dans la misère, de même que c'est elle qui a laissé les hommes violenter impunément des femmes et des jeunes filles

devenues plus tard criminelles. L'avocate est, au reste, bien moins prompte à vouloir reléguer aux oubliettes les êtres coupables de délits graves. Elle contextualise les actes et, ce faisant, renverse de façon radicale les perspectives occidentales sur la punition et la condamnation, tant des points de vue social et politique que de celui de l'orthodoxie religieuse.

En somme, l'attitude de Renata rappelle bien celle du Christ dans le Livre de Mathieu qui, lorsque interrogé par les Pharisiens sur le fait qu'il partage son repas avec des «péagers» et des «pêcheurs», répond : «Ce ne sont pas les bien-portants qui ont besoin de médecin, mais les malades. Allez apprendre ce que signifie : *Je veux la miséricorde et non le sacrifice*; car je ne suis pas venu appeler des justes, mais des pécheurs (Mt, 9.12-13).» La miséricorde prônée par Renata appelle à une transformation d'attitude à peu près aussi radicale que celle que revendiquait le Christ selon le Nouveau Testament. En ce sens, l'avocate pourrait représenter pour le pouvoir un être aussi nuisible que l'a paru Jésus. Et pourtant, selon ce qu'affirme son mari Claude, qui est magistrat, plusieurs sont prêts à appuyer la candidature de Renata au poste de juge (p. 298). C'est, d'ailleurs, cette possibilité d'accéder à la magistrature qui contribue à faire de l'avocate la figure de l'Agneau vainqueur, comme nous le verrons au chapitre suivant. Or, cette possible parousie ne nécessiterait ni mort ni résurrection, hormis, peut-être, celles qu'éprouve symboliquement Renata lors de sa traversée de la maladie et sa convalescence, et qui favorisent sans doute son apparent changement d'attitude face à la magistrature. Autrement dit, il s'agirait d'une figure christique à qui serait accordé le droit de juger sans qu'elle ait d'abord eu à subir l'opprobre et la condamnation. Elle serait donc ici figure d'espoir, voire d'optimisme, en ce qu'elle suppose de façon implicite que l'humanité serait mieux préparée aujourd'hui qu'elle ne l'était il y a deux mille ans à se laisser gouverner par des principes de tolérance, de compassion et de pardon. Certes, nous pourrions ajouter force bémols et nuances à la suite de cette affirmation (dont le moindre n'est sûrement pas l'oppression que subissent les femmes), mais il n'en demeure pas moins que, dans l'univers romanesque de *Soifs*, une femme tenant un discours comme celui de Renata a la possibilité de se voir accorder non seulement la parole, mais le pouvoir d'innocenter ou de condamner

autrui.

Conclusion

Au demeurant, les personnages de Vincent, de Jacques et de Renata ne sont pas les seules figures christiques du roman; ils ne représentent que les inscriptions les plus évidentes du symbole. Nous pourrions ajouter aux quatre temps de la vie christique celui de la descente aux enfers¹³, ce qui permettrait d'ajouter à cette courte liste le personnage de Daniel (mais nous proposerons au chapitre suivant une lecture autre du rôle de ce protagoniste). Par ailleurs, bon nombre de personnages ont des *moments* christiques, tel Joseph, père de Daniel et ancien déporté, lorsqu'il pardonne aux Skinheads leurs insultes dans un car de Hambourg (p. 262), ou de façon plus large, tels tous les personnages (protagonistes ou figurants) innocents victimisés ou en danger de l'être.

Ainsi, la recontextualisation de la figure christique dans *Soifs* est effectivement multiforme. Sous-tendue à la fois par une revendication du droit à l'innocence et par une humanisation du rôle du rédempteur, la démarche de recontextualisation tantôt évoque le processus d'identification décrit par Julia Kristeva avec tout ce qu'il a d'individuel –c'est le cas de Jacques–, tantôt appelle à une autre sorte d'identification au Christ en investissant la collectivité de la tâche sacrée de se sauver elle-même. En ce sens, le rôle christique, devenu accessible à tous, est humanisé. Mais quel que soit son aspect, l'inscription du symbole christique semble le plus souvent être prétexte à une sacralisation de la figure de l'opprimé ou du paria, voire du «pécheur», laquelle tend à renverser les oppositions traditionnelles du bien et du mal, de l'innocence et de la culpabilité. Blais revisite la figure christique de telle façon que sont réévalués les principes mêmes de l'Église, et par extension, les perspectives des sociétés occidentales sur la culpabilité et la condamnation¹⁴.

Notes - Chapitre IV

¹ Montréal, VLB, 1989. Gérard, dont ses amies ont perdu la trace, sombre dans la drogue et meurt dans un incendie.

² Montréal, Stanké, 1979. Michel, dont le patronyme signifie «agneau», est un enfant innocent victime d'une tumeur au cerveau.

³ Montréal, Le Jour, 1965. Le protagoniste de ce roman bien connu succombe à la tuberculose à l'infirmerie du noviciat, aidé en cela par le Frère Théodule Crapula.

⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. «Bouquins», 1982, p. 247.

⁵ André Dabezies, «Jésus-Christ en littérature, dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 861. Gilbert Durand, dans *Structures anthropologiques* (p. 344), et Chevalier et Gheerbrant, dans le *Dictionnaire des symboles* (p. 247), soulignent également la conjonction dans cette figure de l'humain et du divin.

⁶ *Ibid.*, p. 864.

⁷ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. «Nrf», 1987, p. 145. Kelly A. Wacker, dans un article qui s'intitule «Fin de siècle Anxiety, Melancholy and Dürer's Angel in Marie-Claire Blais's *Angel of Solitude*», a également recours à cette notion kristévienne, mais dans une optique légèrement différente. La critique cherche à rendre compte de la résurrection symbolique que vivent les autres personnages après la mort du personnage de Gérard. (Roseanna Lewis Dufault (dir.), *Women by Women. The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Québec since 1980*, Madison and Teaneck, Associated University Presses, 1997, p. 110-119.)

⁸ Celle-ci est bien différente de la divinisation de l'humain, dans la mesure où c'est la tentation de se diviniser, assez répandue parmi les humains et dans l'histoire, qui a servi et sert encore à justifier des idéologies d'exclusion.

⁹ André Dabezies, *op. cit.*, p. 869. L'auteur souligne.

¹⁰ L'expression est de Marie Couillard.

¹¹ Marie Couillard, *op. cit.*, p. 95.

¹² *Ibid.*, p. 94. «Chacune de ces voix [narratives] possède, à la manière d'un oratorio, son propre accompagnement musical.»

¹³ La tradition populaire et certains textes apocryphes prétendent qu'entre sa mort et sa résurrection Jésus soit descendu aux enfers. Selon *L'Inferno* de Dante, c'est à ce moment-là qu'il aurait tiré des limbes les personnages saints non baptisés de l'Ancien Testament (*Enfer*, chant IV, vers 46-63).

¹⁴ En effet, nous avons vu que Renata met en cause le fait que les actes des criminels sont rarement contextualisés, c'est-à-dire qu'on ne tient pas compte de ce qui a pu inciter ces êtres à poser un geste criminel. Cette perspective courante sur le crime nous semble avoir un lien avec les préceptes de l'Église, selon lesquels la désobéissance aux commandements majeurs –tu ne tueras pas, tu n'adoreras qu'un seul Dieu, etc.– constitue un péché mortel passible d'une éternité en Enfer. Là aussi, il y a absence de contextualisation. D'ailleurs, la prison nous apparaît en quelque sorte comme l'enfer terrestre où sont relégués les «éléments indésirables» de la société.

V. L'APOCALYPSE SELON MARIE-CLAIRE BLAIS

L'étymon du mot «apocalypse», le verbe grec *apocaluptô*, loin de désigner la relation de prophéties de la fin violente du monde, signifie «révéler, dévoiler, soulever le voile pour découvrir ce qui est caché¹». Exégètes, commentateurs et critiques s'entendent d'ailleurs pour affirmer que le texte apocalyptique se veut avant tout un message de salut pour les croyants restés fidèles aux préceptes juifs ou chrétiens (selon l'origine du texte). Il est perçu comme une transcription de la révélation faite à un prophète des moyens par lesquels Dieu fera survenir la fin de l'univers et du temps historique pour instaurer son Royaume éternel, lequel représente le Paradis auquel aspirent les chrétiens ou la Terre promise que recherche depuis des milliers d'années le peuple juif exilé. Pourtant, bon nombre de lecteurs retiennent d'abord de ces textes apocalyptiques les récits terrifiants des cataclysmes et des destructions violents qui caractérisent la fin du monde. Les écrivains du XX^e siècle occidental ont d'ailleurs proposé de ces textes des relectures laïcisées pessimistes, ayant perdu l'espoir de voir advenir une époque ressemblant au millenium de bonheur promis dans l'Apocalypse de Jean –lequel s'était confondu au XIX^e siècle avec le mythe du progrès–, voire la foi en un Royaume céleste. La fin ne se confond plus avec un nouveau commencement; elle est désormais définitive. Danièle Chauvin propose comme causes de ce fatalisme «les deux conflits mondiaux, les peurs nouvelles issues de la technique, la mort de Dieu surtout²», et ses propos trouvent des échos chez bien des théoriciens, dont Mircea Eliade. Celui-ci affirme

qu'aujourd'hui l'humanité, étant donné les instruments de destruction dont elle dispose, est aux prises avec la peur d'une «Fin catastrophique du Monde» qui sera «radicale et définitive³». Se penchant, par ailleurs, sur les manifestations littéraires de l'Apocalypse dans la littérature américaine, Lois Parkinson Zamora déplore le pessimisme triomphant de la plupart des textes contemporains :

«In our age of nuclear capability, ecological pollution and dietary contaminants, population bombs and energy crises, we too rarely find in our fiction complex visions of a temporal world which still contains both good and evil, hope and despair, where time may still be a vehicle for human fulfillment⁴.»

C'est assez dire que les recontextualisations et relectures angoissées de l'Apocalypse sont nombreuses dans la littérature contemporaine⁵. *Soifs* ne fait en ce sens surtout pas exception, et pourtant, le roman nous paraît effectivement se distinguer de bien des textes contemporains. Il propose, à l'instar de bien d'autres textes, une recontextualisation qui, à toutes fins pratiques et malgré sa symbolique religieuse, est laïque. Toutefois, au lieu de mettre en scène un univers expirant et une humanité aux prises avec un désespoir insurmontable, le texte témoigne précisément de ce à quoi aspire Parkinson Zamora, soit «une vision complexe d'un monde temporel qui contient encore du bien et du mal, de l'espoir et du désespoir, et dans lequel le temps peut encore agir comme véhicule de l'accomplissement humain». Que les personnages du roman se laissent bien souvent gagner par l'angoisse ne fait aucun doute, mais même leurs visions les plus pessimistes n'arrivent pas à anéantir l'espoir. Le plus curieux, d'ailleurs, est que ces visions naissent généralement dans l'esprit des personnages les moins résignés ou désillusionnés, ceux qui sont encore loin d'avoir cessé d'aspirer à une terre promise bien terrestre. Plus que des prophéties d'un dénouement inéluctable, elles semblent représenter des cris d'alarme, voire des armes dans la lutte pour convaincre autrui de l'urgence du changement.

Nous proposons, au demeurant, que dans *Soifs*, les moyens employés pour donner au texte son caractère apocalyptique sont semblables à ceux mis en oeuvre par le prétendu apôtre Jean dans le texte biblique⁶. De plus, le roman semble servir au moins une fin voisine des fins

du dernier livre de la Bible, soit celle de mettre en relief la situation dramatique du monde contemporain afin d'inciter à un changement d'attitude. Ce changement, toutefois, a la particularité d'aller dans le sens de la tolérance et de l'écoute des opprimés plutôt que dans celui de l'obéissance à des préceptes religieux. Mais entre ces moyens et cette fin plus ou moins partagés, Blais propose une «Fin» tout autre, qui n'entretient que peu de rapports avec celle que met de l'avant «l'exilé de Patmos⁷».

Nous présenterons donc dans ce chapitre une mise en regard de *Soifs* et de l'Apocalypse de Jean, aidée en cela d'analyses et de commentaires de ce dernier livre de la Bible. Un relevé des ressemblances thématiques, langagières et structurelles précèdera l'étude des emprunts directs au texte apocalyptique, et notamment celle des figures du blanc cavalier et de l'Agneau vainqueur. Nous chercherons ainsi à montrer en quoi l'apocalypse dans *Soifs* est avant tout une recherche de moyens de différer la fin du monde. Mais dans un premier temps, il sera question de la recontextualisation du premier poème de *La Divine Comédie*, puisque c'est pas le truchement d'une relecture de *l'Inferno* que le manuscrit de Daniel, livre fictif mis en abyme dans *Soifs*, se colore de teintes apocalyptiques.

La «relecture» de *l'Inferno* de Dante

Dans un article paru en 1999, Karen Gould étudie, à la lumière de ce qu'elle nomme la «nostalgie postmoderne», les caractéristiques et les fonctions de la «relecture littéraire» dans *Soifs*. Adoptant une perspective semblable à la nôtre, la critique affirme que Blais évoque dans ses oeuvres les thèmes nostalgiques «pour les subvertir et les déconstruire». Ainsi, dans *Soifs*, l'écrivaine effectue un retour aux mythes et aux espaces mythiques anciens et revisite certaines oeuvres littéraires et artistiques dans le but de «problématiser la représentation de la nostalgie dans un vaste et troublant tableau de la culture nord-américaine contemporaine⁸». À l'aide de ces «autres voix» qu'elle «recycle et transforme», l'auteure arrive à «contourner les idées reçues et décentrer les identités fixes», et ainsi à engendrer de

«nouvelles réflexions sur les conflits moraux des sociétés modernes et les peines profondes d'individus isolés et dépossédés de voix» (KG, p. 73). Au demeurant, l'intérêt des relectures littéraires est double : l'inscription de références intertextuelles permet d'ajouter au texte une «intensité émotive venant d'ailleurs» (KG, p. 74) tout en problématisant le désir de retour aux sources. Il semble, d'ailleurs, que la «nostalgie postmoderne» participe de ce double mouvement⁹ : elle est nourrie, d'une part, par le désir de (re)trouver une sorte d'âge d'or et, d'autre part, par la conscience aiguë du fait que ce temps idyllique n'a en réalité jamais existé ailleurs que dans la littérature. Cette représentation du désir de retourner aux sources d'un bonheur illusoire agit donc paradoxalement à la fois comme mise en garde contre l'intolérance et la cruauté qu'engendrent les quêtes utopiques et comme moyen de dénoncer un présent devenu intolérable.

Selon Gould, la pratique intertextuelle la plus développée dans *Soifs* est la «relecture» de *l'Inferno*, premier poème de *La Divine Comédie* de Dante. S'appropriant certains traits du chef-d'oeuvre du poète italien, Blais dépeint un voyage en enfer qui est porté par la quête d'un paradis dans lequel règnerait innocence, compassion et harmonie sociale. Elle ré-énonce ainsi de «grandes questions morales concernant l'innocence, la culpabilité et la condamnation» (KG, p. 76). Chez Dante, les «damnés de la terre» (*Soifs*, p. 225) subissent les douleurs de l'enfer par décret divin; ils méritent leur punition. Chez Blais, par contre, ils sont tous des victimes innocentes que l'humanité a rejetées. Aussi, dans cet «*Inferno* moderne», le thème central est-il le pardon et non la condamnation. Dans le roman, l'auteur de cet *Inferno* contemporain est le jeune écrivain Daniel, qui construit son manuscrit (invariablement appelé ou bien «manuscrit» ou bien «livre», mais jamais «roman»), *Étranges années*, «tout comme le fait Blais dans *Soifs*, à partir d'images apocalyptiques de maladie, de guerre et de jugement final» (KG, p. 78).

Du reste, le seul emprunt explicite à Dante que relève Gould est le plus évident, soit celui du vers 19 du Chant XI : *Tutti son pien di spirti maladetti* («Ils sont tous pleins d'esprits maudits¹⁰»), lequel apparaît à plusieurs reprises en italien dans le roman. Si, chez Dante, ce

«tutti» renvoie aux 7e, 8e et 9e cercles de l'Enfer (les trois derniers), il semble avoir, chez Blais, deux référents : ou bien il renvoie aux symboliques cercles de l'enfer que recrée Daniel, ou bien ils caractérisent les victimes innocentes –et par extension tous les humains– qui y sont reléguées. Mais quel que soit son référent explicite, le pronom indéfini sert à mettre en relief, comme le note bien Gould, l'omniprésence de l'injustice faite aux innocents plutôt que la corruption des âmes.

Toutefois, là n'est pas à notre sens l'emprunt le plus significatif au poème de Dante, car l'enfer terrestre de Daniel n'est pas toujours celui qu'habitent les damnés : il est plus souvent et fort curieusement celui aux portes duquel on les refoule. Or, cette allusion aux esprits refusés aux portes de l'enfer est tirée du Chant III de *L'Inferno* :

Et lui [Virgile] à moi [Dante] : «Cet état misérable
est celui des méchantes âmes des humains
qui vécurent sans infamie et sans louange.
[...]
Les cieux les chassent, pour n'être pas moins beaux,
et le profond enfer ne veut pas d'eux,
car les damnés en auraient plus de gloire.
[...]
Le monde ne laisse pas de renommée pour eux,
miséricorde et justice les méprisent (Vers 34-36, 40-42, 49-50).

Ces esprits qui peuplent ce que Jacqueline Risset, traductrice de Dante, nomme le «Vestibule de l'Enfer» sont les tièdes, méprisés tant par le Gouffre éternel que par le Ciel. Ne s'étant distingués ni par leur bonté ni par leur méchanceté, ils sont condamnés à habiter pour toujours une zone grise entre terre et enfers, oubliés des êtres humains. Même les corrompus voués aux souffrances perpétuelles semblent mériter plus de respect¹¹. Or, chez Blais, les êtres refoulés aux portes des cercles infernaux comme du Paradis sont les enfants des bourreaux, damnés par hérédité, ceux dont ne veulent ni les justes ni les malfaisants :

[...] le manuscrit des *Étranges Années* débordait d'eux tous, de ceux qui avaient été refusés aux portes de l'enfer, [...], ces esprits refusés respiraient éternellement un air d'une irrespirable substance, [...] dans un bunker, une femme et ses enfants avaient été empoisonnés, [...], que faire des enfants de Goebbels comme du chien de Hitler, [...], nul n'avait pitié des âmes innocentes nées de la damnation, un nourrisson, un jeune enfant, pouvaient-ils être coupables de la destruction de populations entières? Et pourtant, dans le jugement des hommes, ils l'étaient (p. 222).

Daniel dénonce le sort de ces jeunes êtres à qui on a refusé même l'enfer terrestre. Ceux-ci deviennent en fait la représentation symbolique de bien d'autres enfants abandonnés, tels les orphelins de mères sidéennes ou les enfants victimes de la faim et de la pauvreté qui réclament «le droit à l'innocence de ne jamais avoir voulu naître» (p. 223) :

[...] ces âmes repoussées aux portes de l'Enfer de Dante, aux portes des cités épidémiques, la multitude des orphelins contagieux [...] rôdait sans soins, sans gîte, dans les villes de New York, San Juan, Porto Rico, que faire de tant d'orphelins morts entre les vivants, tels le chien assassiné, les rigides cadavres d'enfants dans leurs beaux costumes dans un bunker, ils n'attiraient plus la pitié des hommes, [...], qui assurerait leur subsistance sur une terre surpeuplée où seule croissait la faim, confondus avec ces autres silhouettes que décimaient les famines, ils ne seraient ni nourris, ni vêtus, [...] ces bannis, que leurs formes cadavériques fondent au soleil, parmi les cailloux, les poubelles des bidonvilles (p. 225).

Tous ces enfants sont, comme les tièdes du poème de Dante, condamnés à être oubliés des vivants, à cette différence significative près que la chance ne leur a même pas été donnée de vivre «sans infamie et sans louange». Le crime dont on les accuse en général est celui d'être les enfants de leurs parents. Or, la culpabilité par hérédité des enfants de Goebbels et l'ostracisme des enfants infectés du sida par leur mère rappellent curieusement la malédiction du péché originel, cette incompréhensible rancune divine qui incite «l'Éternel» à punir «la faute des pères sur les fils et sur les petits-fils jusqu'à la troisième et à la quatrième génération» (Ex,34.7). Par le truchement de l'inscription de *La Divine Comédie*, texte encensé par l'Église, le jeune écrivain, Daniel, dénonce un comportement aberrant qui tient son origine de la doctrine du péché originel, dans la mesure où celle-ci adopte comme *a priori* la nature perverse de l'être humain. Il s'en prend ainsi indirectement à un principe fondateur du judéo-christianisme et, par le fait même, met au jour le caractère idéologique de certaines «vérités» occidentales ayant trait à la culpabilité et la condamnation.

Du reste, toutes ces visions cauchemardesques, en dépeignant une vie terrestre devenue insoutenable, évoquent déjà des scénarios de Fin du Monde. Mais c'est l'inscription dans les passages renvoyant au manuscrit de références au «grouillement théâtral» des oeuvres de Jérôme Bosch et surtout de Max Ernst qui confère un caractère explicitement apocalyptique aux écrits du jeune écrivain. Daniel, dit-on, juxtapose «dans ses compositions

délirantes le monde moderne et l'ancien» (p. 274), comme le faisait Dante, d'ailleurs :

[...] ne perdant rien, comme l'avait fait Max Ernst, de la juste fureur de ses prophéties, dans ce terrifiant roman-collage, on y voyait défiler l'histoire du siècle dernier, l'Académie des sciences et ses têtes de squelettes sous un parapluie, à un bal étaient invités les dames du Calvaire, les fées de la Destruction, des bateaux glissaient sur des planchers sanglants, avec des têtes coupées, [...], la mer, les forêts étaient des lieux anthropophages sous les corbeaux et les serpents qui vous rendaient chauves, les corps se couvraient de fissures et de brûlures comme sous les cendres de la bombe atomique, les environs des villes étaient envahis d'araignées géantes, de sauterelles qui dévoraient le bleu, [...] et que prédisaient encore ces images, le fléau, la peste, [...], et du haut d'un mât, qu'apercevait-on, des naufragés, partout des naufragés, des choeurs de naufragés sous un ciel morne (p. 282-283).

Dans cette description surréaliste –qui garde une saveur dantesque¹²–, les images de désastres et de destructions réels s'ajoutent aux références directes à l'Apocalypse de Jean que sont l'épidémie de sauterelles, le fléau, la peste et les naufrages. Aussi ne s'étonne-t-on pas lorsque Adrien, un des écrivains vieillissants, songe que la lecture du livre de Daniel «déteint sur vous comme du chlore ou ces leçons de terreur de la Bible, pleurs et grincements de dents» (p. 301).

Au reste, le manuscrit de Daniel représente pour Gould une «double mise en abyme», puisqu'il est à la fois mise en abyme du roman de Blais et jeu de «dédoublement artistique» étant donné que «comme l'auteure réelle de *Soifs*, le jeune auteur fictif, Daniel s'inspire de la *Divina Commedia* de Dante» (KG, p. 77). Ainsi, selon la critique, l'inscription de l'*Inferno* dans *Étranges années* est surtout un autre procédé permettant de reconnaître en quoi le manuscrit de Daniel reproduit en abyme le roman. Cette proposition, sans être fausse, ne reconnaît pas toute la richesse du jeu d'emboîtement des textes dans le roman. En effet, à notre sens, *La Divine Comédie* est d'abord inscrite dans le manuscrit du jeune écrivain, et bien que les écrivains vieillissants du roman aient tous été traducteurs de Dante et de Virgile, la majorité des références plus aisément repérables concernant le chef-d'oeuvre de Dante ou bien sont intégrées directement aux descriptions du manuscrit, ou bien se trouvent dans le prolongement de celles-ci. Ainsi, l'intertextualité dantesque dans le livre de Daniel n'imité pas simplement un semblable jeu intertextuel dans le roman : c'est elle précisément *qui permet de lier les pérégrinations mnémoniques des personnages blaisiens à la descente aux enfers de*

Dante.

Autrement dit, le jeu d'emboîtements textuels s'effectue dans les deux sens. Car, même si on fait abstraction de la double inscription de *l'Inferno*, le livre de Daniel demeure une mise en abyme manifeste du roman. Les parallèles à établir entre les deux textes sont nombreux. Comme Blais, Daniel opte pour la compassion, revendiquant pour les victimes le droit à l'innocence. Comme Daniel, Blais fait revisiter l'histoire –celle du siècle dernier surtout– à ses personnages. La plupart des catastrophes et des injustices majeures sont passées au crible dans la mémoire des protagonistes. Comme Daniel, Blais juxtapose dans son roman le monde ancien et le monde moderne via la recontextualisation des mythes et histoires religieuses, le jeu intertextuel et le chevauchement d'événements généralement désastreux du passé et du présent. Ainsi, l'auteure crée, tout comme son personnage écrivain, nombre d'associations troublantes. Et enfin, Daniel témoigne, à l'instar de Renata, Mère, Mélanie et d'autres protagonistes du roman, –rappelons son sentiment «d'une vaste innocence répandue sur l'humanité [...] sainte et héroïque plongée en enfer»– d'un mélange d'espoir et de fatalisme.

Au demeurant, quelques traits dantesques moins explicites s'inscrivent dans le roman et viennent ainsi consolider le jeu à double sens des textes emboîtés. Ces emprunts à *l'Inferno*, plus ou moins dissimulés dans le roman, mettent généralement en relief les menaces auxquelles sont sujets les enfants du roman et ont, ainsi, l'effet d'assimiler ces derniers aux victimes innocentes du manuscrit. Nous pensons notamment aux quelques allusions assez étranges aux mouches et aux abeilles, ainsi qu'à la peur qu'éprouvent Mélanie et Daniel de voir leurs enfants devenir la proie des vents contraires se levant sur la mer. Les évocations de ces insectes par Blais sont un clin d'oeil au Chant III du premier poème de Dante, dans lequel le supplice que doivent subir les tièdes aux portes de l'enfer est celui d'être «nus et harcelés sans cesse par des mouches et des guêpes» (vers 65-66). Samuel, fils aîné de Mélanie et de Daniel, est menacé par ces insectes :

[...] ils seraient réunis, Samuel et Véronica, [...], noces humides et chaudes, ils

auraient beaucoup d'enfants qu'ils promèneraient dans une voiture confortablement assise sur des patins roulants aux translucides réverbérations, [...], la nuit, un parapluie contre le soleil, le jour, au-dessus de leurs têtes, sans jamais cesser de patiner, de rouler dans l'incessant bourdonnement des mouches et des abeilles (p. 227-228).

L'apparition inopinée au coeur d'une rêverie heureuse de ces insectes souvent désagréables paraît au premier abord très curieuse, et il semble bien qu'elle ne prenne tout son sens que lorsque nous établissons le lien entre l'extrait cité et l'exil aux portes de l'Enfer comme du Paradis des enfants souffrants du manuscrit de Daniel. Samuel et Véronica, malgré le bonheur et l'aisance matérielle qui caractérisent leur univers immédiat, ne sont pas à l'abri des infortunes que connaissent les enfants miséreux ou esseulés. La menace, aussi éloignée peut-être que n'est discrète l'allusion dantesque, n'est pas moins présente. Le jeu intertextuel conserve néanmoins un aspect énigmatique : l'allusion à Dante témoigne-t-elle de la vague conscience qu'aurait Samuel d'un danger quelconque (celui, par exemple, que représente l'anti-sémitisme du Ku Klux Klan ou des néo-nazis)? Ou représente-t-elle une des rares occasions où l'instance narrative du roman trahit le fait qu'elle dépasse –de façon bien sournoise, il est vrai– la conscience de son personnage?

Quoi qu'il en soit, le symbole des mouches et des abeilles, tout en subissant une sorte d'inversion¹³, joue un rôle semblable dans un songe de Julio, le réfugié cubain ayant perdu sa famille en mer. Ses jeunes frères, sa soeur et sa mère y sont perçus comme des mouches et des abeilles devenues victimes :

Ramon, Oreste, Edna, Nina, mes abeilles, mes mouches, vous êtes partis, murmurait Julio, [...], mais les mouches, les abeilles, comme ces insectes translucides brûlés par la flamme des bougies, [...], ces proies diaphanes dans la lumière du feu s'étaient à jamais dissipées (p. 127).

Le jeu intertextuel, qui trahissait seulement de façon implicite le péril auquel sont exposés Samuel et Véronica, range ici la famille de Julio, avec les enfants de Goebbels, parmi les innocents sacrifiés.

Par ailleurs, dans le Chant V de *l'Inferno*, le supplice imposé aux luxurieux est celui d'être tourmentés par les vents contraires des ouragans de l'enfer :

Je vins en un lieu où la lumière se tait,
 mugissant comme mer en tempête,
 quand elle est battue par vents contraires.
 La tourmente infernale, qui n'a pas de repos,
 mène les ombres avec sa rage;
 et les tourne, et les heurte et les harcèle (Vers 28-33).

Chez Blais, la menace des vents contraires se levant sur la mer est évoquée à répétition et paraît symboliser, pour Mélanie et Daniel, tout ce qui met en péril le bonheur et la «sensualité de vivre» (contrairement à la luxure) de leurs enfants. Dans le seul exemple où l'allusion aux vents du poème dantesque est explicite, ceux-ci représentent les ombres des Blancs Cavaliers : «ces ombres grimpaient aux murs de la maison, vers la chambre où dormait Vincent, avec les ouragans de l'enfer de Dante, le bateau de Samuel avait été peint de cette peinture rouge de leur haine» (p. 221). Dans un autre passage déjà évoqué, Mélanie craint qu'Augustino soit menacé par la «goutte de plutonium au-dessus de la république d'Ukraine, planant avec les vents contraires sur l'Atlantique» (p. 189). Enfin, les vents quittent la mer pour s'engouffrer dans la chambre de Vincent, évoquant ainsi la santé précaire de l'enfant :

[...] que serait Mélanie auprès de Vincent, penchée sur lui, dans le grand lit, serait-ce ce soir, demain, demanderait-elle chaque jour à Daniel, l'irruption des vents, tous les deux penchés sur Vincent, quand les secoueraient les masses d'air venues de toutes les directions, si près de Vincent, de son souffle accéléré soudain, dans la chambre des vents tourbillonnaires, dans la chambre venteuse (p. 238).

Qu'il s'agisse, au demeurant, de périls immédiats, tel le problème respiratoire de Vincent, ou plus éloignés, telle la menace d'une catastrophe écologique, les peurs des protagonistes peuvent toujours se conjoindre à une plus vaste angoisse apocalyptique. L'enfer terrestre que redoutent les personnages l'atteste amplement. Or, il existe un autre «*Livre de Daniel*» écrit quelque 2200 ans avant celui du personnage écrivain de *Soifs*. Il s'avère que celui-là –qui est contenu dans les pages de l'Ancien Testament– est non seulement «la première des apocalypses¹⁴», mais également «une des grandes sources de la littérature eschatologique chrétienne, avec bien évidemment, l'*Apocalypse*¹⁵». À ce livre, Marie-Claire Blais emprunte peu de choses, mais ce qu'elle en retient est déjà très significatif : un nom, un «esprit» de fin du monde et possiblement... des vents contraires. En effet, le Daniel biblique

inaugure ainsi sa première vision apocalyptique : «Daniel prit la parole et dit : Je regardais pendant ma vision nocturne, et voici que les quatre vents du ciel firent irruption sur la grande mer (Dn 7,2).» C'est ce qui nous incite à proposer que si la recontextualisation de *l'Inferno* (qui se fonde, d'ailleurs, sur les enseignements de l'Église en matière de Jugement dernier) représente dans *Soifs*, comme le veut Karen Gould, le jeu intertextuel le plus développé –entendons par là : le plus explicite–, la toile de fond du roman est la littérature apocalyptique¹⁶, et plus particulièrement, l'Apocalypse de Jean.

L'Apocalypse blaisienne

Une lecture attentive de *Soifs* permet de repérer un certain nombre de références directes à l'Apocalypse de Jean, parmi lesquelles les plus explicites sont la figure du Blanc Cavalier et la nature des catastrophes survenues ou appréhendées : famines, guerres, naufrages, etc. Toutefois, bien que ces références soient essentielles, elles ne seraient qu'emprunts isolés, peu utiles à notre propos, si tout le texte ne trahissait pas en quelque sorte son «esprit» apocalyptique. Car Blais ne propose pas une réécriture de l'ensemble du texte johannique, mais bien une recontextualisation sélective de certains de ses éléments, lesquels viennent confirmer un jeu intertextuel que le ton, le langage et certains traits de l'écriture laissaient déjà entrevoir.

En effet, comme nous tâcherons de le montrer dans les pages qui suivent, bon nombre des caractéristiques principales de la littérature apocalyptique, telles que répertoriées par critiques et exégètes, peuvent également décrire l'écriture blaisienne dans *Soifs*. Tout se passe comme si le roman appartenait par certains aspects à la même tradition *littéraire* que l'Apocalypse de Jean. Insistons sur ce caractère littéraire : Jean-Pierre Prévost écrit que si «l'Apocalypse doit être entendue et reçue comme parole, elle s'impose aussi comme littérature», et en tant qu'oeuvre littéraire, «fruit d'une écriture soignée et construite», le texte partage certains traits avec «l'arsenal de la littérature apocalyptique», dont une fascination

pour «les visions fantastiques» et un «sens de l'urgence du salut et du caractère dramatique, voire tragique de l'histoire présente¹⁷». Jean Hadot, pour sa part, fait état du «style reçu» des textes apocalyptiques, où, entre autres choses, «les réalités revêtent des formes empruntées à des mythes du passé, celui du paradis perdu pour décrire le bonheur des élus, celui des plaies d'Égypte pour détailler les malheurs des impies¹⁸». Et Danièle Chauvin insiste sur le ton et le langage «*propres à l'Apocalypse et nécessaires à la survie du mythe*» :

Le prophète est un visionnaire inspiré [...] Les images les plus fantastiques se succèdent [...], et pour traduire ces prodiges, l'auteur manie l'analogie la plus inattendue, la comparaison, le symbole. [...] Pourtant, la compréhension des visions demeure un rare privilège : avec ses allégories, [...], ses proclamations mystérieuses ou ses explications cryptiques, le message est confidentiel. La silhouette du prophète s'en trouve démesurément grandie¹⁹.

Or, la prédilection pour les visions fantastiques, le sens de l'urgence du «salut» et du caractère dramatique de l'histoire passée et présente, la mythification de la réalité et le langage prophétique sont tous des traits de l'écriture blaisienne que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer, sans, toutefois, les rattacher systématiquement à l'appréhension d'une fin imminente, laquelle imprègne pourtant tout le roman. Toutefois, dans *Soifs*, Blais réécrit une apocalypse dans laquelle le mot clé est justement «appréhension». Jean de Patmos se veut prophète déchiffrant un message divin qui signifie une fin inéluctable des Temps et l'instauration d'un au-delà atemporel, qui représente en quelque sorte le «vrai» monde dans la mesure où la vie terrestre est perçue comme un court passage qui débouche, après la mort, sur une vie éternelle paradisiaque ou infernale. Les protagonistes blaisiens, par contre, tentent de déchiffrer les signes de leur univers apocalyptique afin d'y trouver une raison d'espérer en l'avenir et écarter le péril apparent d'une imminente fin du monde. Visions fantastiques et paroles prophétiques n'ont pas le même caractère irrévocable : elles sont parfois des représentations d'espoir et très souvent le témoignage d'un profond sentiment d'appréhension. Toutefois, l'espoir des personnages ne réside pas en un au-delà de la fin des temps, mais plutôt en la possibilité d'un avenir meilleur. Dans ce contexte, le millenium, qui n'aurait d'ailleurs rien d'un monde parfait, ne pourrait survenir que dans un monde libéré de la crainte

de l'Apocalypse.

Les visions fantastiques

Nous avons vu que le livre de Daniel est composé de visions fantastiques cauchemardesques, généralement construites à partir d'analogies, de symboles et de comparaisons inattendus. Les villes assiégées par la maladie du sida s'apparentent aux cités du Moyen Age ou de la Renaissance déchirées par la peste noire. La violence et la destruction qui s'abattent sur la terre adoptent la forme d'épidémies d'araignées géantes et de sauterelles (les plaies d'Égypte). Les enfants abandonnés ne sont plus des vivants, mais plutôt des esprits refoulés aux portes de l'enfer de Dante. Tous les actants de l'histoire tragique du siècle dernier sont dépeints sous des traits monstrueux ou mythiques, généralement apparentés à des représentations de la Mort (les Dames du Calvaire, les fées de la Destruction, etc.). Cette prolifération de visions fantastiques est un autre aspect par lequel le manuscrit de Daniel fait figure de mise en abyme du roman, agissant en fait comme une sorte de «condensé» du texte blaisien, dans lequel sont également disséminées plusieurs images plus ou moins surréelles. Toutefois, il existe une divergence assez importante entre la littérature apocalyptique et le roman blaisien. Parmi les images fantastiques de l'Apocalypse de Jean, un certain nombre sont reçues comme des allusions énigmatiques et cryptiques à autre chose qu'il appartient au prophète de déchiffrer, mais d'autres sont reçues, du moins par le croyant, comme des prophéties d'événements qui doivent réellement survenir, quelque fantastiques qu'ils soient. Cependant, de même que le livre de Daniel propose une série d'images qui, tout en correspondant à des faits réels, mythifient et fictionnalisent ces derniers par le recours à des symboles et des figures mythiques, les visions fantastiques du roman de Blais ne représentent jamais des incarnations effectives d'êtres ou d'images surréels; il s'agit plutôt de représentations construites, d'hallucinations, de rêveries ou de symbolisations. Ni Blais ni son protagoniste, Daniel, ne nous livrent un véritable récit fantastique. Néanmoins, l'aspect irréel

des représentations demeure très important en ce qu'il confère à l'espace romanesque une intensité qui accentue le caractère souvent cauchemardesque du monde contemporain.

Bien des exemples déjà évoqués témoignent de cette tendance à prêter à l'univers romanesque des teintes fantastiques, dont l'image des vents contraires sur la mer portant la goutte de plutonium vers les enfants de Mélanie et l'ophélisation des noyés planant sous les eaux de la baie. Nous avons également amplement vu dans le premier chapitre en quoi rivalisent les représentations du paradis et de l'enfer dans un jeu de mythification de l'espace où les représentations dysphoriques tendent à relativiser de façon systématique les images d'extase. Par ailleurs, l'accumulation des évocations de lieux réels contaminés par la violence, l'intolérance, la guerre, la misère ou la famine a un effet cauchemardesque qui paraît également placer ces lieux dans un au-delà du réel.

Cependant, la description du défilé que nous avons évoquée au deuxième chapitre, avec ses monstres mythiques et ses nymphes, est une vision fantastique qui oppose aux représentations de la fin des temps l'expression d'une régénérescence cyclique. Elle témoigne donc d'un certain optimisme qui pourrait s'apparenter aux espérances millénaristes. Certes, les bêtes représentées ne sont que des simulacres d'êtres mythiques. Toutefois, la fièvre de la foule crée une impression de ferveur quasi religieuse qui ajoute au défilé des teintes fantastiques. Par ailleurs, la représentation d'une régénérescence redouble par son parti pris optimiste le symbolisme rattaché à la naissance de Vincent (voir le chapitre précédent), en accentuant l'idée du recommencement dans un temps et –par extension, grâce à l'idée d'un cosmos renouvelé– un monde neufs, qu'aucun pas n'a encore foulé. Il est, du reste, significatif que cette «cérémonie» ait lieu au petit matin après le chaos de la nuit de fête. Toutefois, comme le veut ce que nous pourrions appeler la loi blaisienne de l'antithèse, la vision fantastique de Carlos comporte un puissant bémol : à la fin du défilé surgissent les Blancs Cavaliers, rappelant peut-être que même la remise à neuf du monde ne suffirait pas pour en éradiquer la haine. L'optimisme de la vision de Carlos est ainsi fatalement contaminée. En cela, le défilé devient, comme les représentations d'un espace paradisiaque, l'expression d'une

béatitude espérée mais qui paraît le plus souvent (dans l'immédiat, du moins) inaccessible.

L'urgence du «salut» et le langage prophétique

Que des personnages en quête du paradis manifestent une nette tendance à pencher vers des perspectives catastrophistes dit assez le sentiment d'urgence qui les anime, car, rappelons-le, contrairement aux apocalypses religieuses, récits dans lesquels l'apogée du malheur reste toujours la promesse de l'imminence d'une éternité heureuse, il semble bien que la Fin qui menace l'humanité dans *Soifs*, si elle survient, sera définitive. C'est donc celle-là qu'il faut à tout prix éviter, car aucun bonheur terrestre (aucun millenium) ne pourra survenir après la destruction. Un terme doit être mis à la violence et aux atrocités avant qu'elles soient cause d'une réelle Apocalypse, d'où le recours par l'instance narrative, via les personnages, à un «extrémisme langagier²⁰» qui évoque le discours des prophètes. Ce langage tend à représenter l'histoire du XX^e siècle et l'époque actuelle comme une descente aux enfers afin de mieux souligner la nécessité pressante d'une transformation radicale d'attitude.

Dans le roman, deux personnages se voient élever de façon explicite au rang de prophète, soit Daniel et Charles. Ces deux écrivains ont, d'ailleurs, certains traits communs : ce sont des êtres tourmentés autour de qui plane un mystère qui inspire chez autrui une fascination, voire une obsession à leur égard, et les visions qui peuplent leurs écrits sont en quelque sorte des énigmes dont ils ont la clé. Ils semblent effectivement être des initiés à un secret que les autres ne saisissent souvent qu'à moitié. De plus, les deux personnages ont subi une transformation qui augmente leur mystère.

C'est surtout par le biais du regard Jean-Mathieu que Charles se voit investi d'une prescience. L'ascète aux nerfs agités qui a remplacé le «gracieux ami» d'antan a, selon Jean-Mathieu, des «accès d'un délire prophétique». Ce dernier explique de cette façon pourquoi la vision qu'a Charles de la mer est soudain «clôturée par tant d'écueils, par ces embuscades brouillant sa vue, sa pensée» (p. 205). Il attribue, d'ailleurs, la transformation de son gracieux

ami à une possible peur devant la mort inéluctable et à ses fréquents séjours dans les monastères.

Toutefois, c'est Daniel qui réunit de la façon la plus significative les traits du prophète apocalyptique. Sur ses écrits et sur sa personne planent des énigmes plus décisives : d'où lui viennent ses visions parfois cryptiques? A-t-il écrit son livre sous l'effet de drogues fortes? Que prédisent ses représentations infernales? Comment a-t-il eu «l'intuition de tout, soudain» (p. 226), c'est-à-dire celle du séjour de son père –un secret si bien gardé– dans un camp de concentration? Selon la perspective adoptée, Daniel peut être perçu comme une représentation de Dante (ou du Christ, voire de Thésée) revenu des enfers ou comme une recontextualisation de la figure de Jean de Patmos, l'écrivain apocalyptique. Sa dépendance à l'héroïne est l'enfer duquel un accident de voiture qui lui a presque coûté la vie –il a eu le dos cassé– l'a ramené de façon subite. Cet accident a été à l'origine de «l'illumination» (p. 77) ou la «révélation de l'écriture²¹» (p. 129). Tout concourt effectivement à faire de ce personnage –au moins symboliquement– un être qui sert d'intermédiaire, qui transcrit des visions venues d'ailleurs. Son passé mystérieux et l'expression de ses «yeux charbonneux, presque noirs, aux reflets jaunes» (p. 262) fascinent. Ses écrits obsèdent.

Le personnage de Daniel a donc bel et bien les allures d'un prophète apocalyptique. C'est pourquoi certains curieux reproches dont il fait l'objet semblent, au premier abord, injustifiés. Les écrivains vieillissants, et Charles notamment, affirment que «si le monde, la terre étaient à leur déclin, ce jeune homme, Daniel, n'en croyait rien, mais c'était pourtant la vérité, tout s'évanouirait, disparaîtrait dans les teintes bleutées des eaux» (p. 197). Puis on souligne une «pénible omission» dans le manuscrit, soit l'inconscience qu'affiche Daniel de sa propre mortalité, et cela, même si, dans le texte, «l'enfer et ses bordures [sont] toujours présents» (p. 275). Malgré ses représentations infernales, malgré ses écrits qui déteignent «sur vous comme du chlore, comme les leçons de terreur de la Bible», Daniel est, aux yeux des vieux écrivains, un être jeune et presque naïf. Or, il est permis de supposer, d'une part (comme nous l'avons suggéré plus haut), que plus l'urgence du «salut» s'imposera à l'esprit

d'un prophète, plus son ton et son langage seront excessifs, et d'autre part, qu'un espoir, voire un certain optimisme, est la condition *sine qua non* du sentiment d'urgence. Ces suppositions permettraient, à tout le moins, de mieux comprendre ces attitudes qui paraissent au premier abord antinomiques. D'ailleurs, Charles, un être pourtant pessimiste face aux malheurs du monde, emploie un langage nettement moins extrémiste que celui du jeune écrivain : il ne compare pas sa vie à l'*Inferno* de Dante, mais plutôt au *Purgatorio*, lequel représente, pour lui, ce que devient la vie au seuil de la mort (p. 197). Toutefois, son purgatoire évoque davantage les limbes, où «sans espoir [on vit] en désir» (*Enfer*, chant IV, vers 42), qu'un lieu duquel on a la conviction de sortir un jour pour monter vers le paradis. En somme, Daniel, prophète apocalyptique, n'admet pas l'imminence de la fin du monde. Le langage excessif auquel recourt l'écrivain militant est une arme, une tentative peut-être désespérée d'inspirer à ses lecteurs un désir de vivre autrement et de freiner, par un engagement vis-à-vis des malheurs d'autrui, la descente aux enfers de l'humanité. Autrement dit, Daniel aspire à un salut tout laïc auquel les vieux écrivains ne croient plus.

Au reste, si la fin du monde semble effectivement plus proche pour ces derniers que pour Daniel, leur vision de la chose est moins catastrophique que celle du jeune écrivain. Elle est plus résignée. Le monde s'enfoncera dans les limbes sans avenir et disparaîtra, s'évanouira, tout simplement, tout doucement peut-être, «dans les teintes bleutées des eaux». Si l'allusion au Déluge de l'Ancien Testament semble assez nette, le cataclysme qu'elle annonce n'évoque nullement des images de milliers de naufragés déployant des efforts tragiques et vains pour échapper à la noyade. Mais, du coup, la prédiction semble bien plus implacable, car elle est celle d'êtres qui n'ont pas –ou à qui il reste bien peu– d'espoir, et qui ne voient plus l'utilité de s'opposer à ce qu'ils perçoivent comme la marche inéluctable du monde vers sa fin. Cela dit, précisons que l'absence d'espoir n'est pas représentée comme la conséquence fatale du vieillissement. Le personnage de Renata l'atteste. La résignation est peut-être davantage le fait d'un repli sur soi conjugué au vieillissement.

Ressemblances structurelles et recontextualisation de l'Exode

Quoi qu'il en soit, il semble bien que la parenté qu'entretient le livre de Daniel, de même que le roman au complet, avec la littérature apocalyptique soit précisément lié à un espoir tenace. À cet égard, il est intéressant de noter que le roman partage encore deux traits essentiels avec l'Apocalypse de Jean, soit celui d'une circularité structurelle et celui d'être «traversé par la perspective de l'Exode».

Nous avons vu au troisième chapitre que la quête du paradis chez les protagonistes blaisiens de descendance hébraïque s'apparente à la quête d'une terre promise chez les juifs exilés. Les épreuves qu'ils subissent et ont subi (maladies, Holocauste, guerres, intolérance ethnique, dépendance aux narcotiques, oppression sexuelle, etc.) rappellent également, dans cette perspective, «la servitude et l'oppression dont le peuple [juif] a jadis souffert en Égypte». Or, c'est grâce aux symboles de l'Exode, ajoute Jean-Pierre Prévost, que «Jean veut nous faire comprendre qu'il est question [dans l'Apocalypse] d'une grande aventure de libération²²». L'errance des personnages blaisiens est portée par un optimisme nettement moins exalté, nous en convenons. N'étant pas soutenue par la foi en une divinité qui triomphera à la fin, elle est plutôt faite d'incertitude et de tâtonnements. Mais nous avons amplement vu que la plupart des personnages espèrent –et croient– en un avenir meilleur.

Par ailleurs, selon Prévost, c'est précisément l'espoir en une libération ultime que cherche à maintenir la structure du texte johannique : «chez Jean, le début et la fin se répondent admirablement, ce qui est sans doute déjà porteur d'un message : ce qu'on considère habituellement comme les événements de la «fin» est en fait un commencement²³». En effet, dans l'Apocalypse, la vision initiale (1,9-20) et la vision finale (22,6-20) se répondent. Or, nous constatons un phénomène semblable chez Blais si nous comparons l'incipit et un passage de la pénultième page du roman. Le texte s'ouvre sur ces mots :

Ils étaient ici pour se reposer, se détendre, l'un près de l'autre, loin de tout, la fenêtre de leur chambre s'ouvrait sur la mer des Caraïbes, une mer bleue, tranquille, presque sans ciel dans les reflets du soleil puissant, le juge avait dû maintenir son verdict de culpabilité avant son départ (p. 13).

Et à l'avant-dernière page, on lit : «loin de tout, ils étaient ici, Renata et Claude, pour se reposer, se détendre l'un près de l'autre, le juge ayant maintenu son verdict de culpabilité avant son départ» (p. 313). Rien n'est résolu, certes : au centre de leur couple demeure le point litigieux du verdict de Claude, ce qu'atteste la reprise de l'évocation du jugement avec cette nuance importante qu'est la suppression du verbe «devoir». Précisons que lors de l'incipit, le point de vue narratif est celui de Claude, le juge, alors qu'à la fin du roman, c'est Renata qui «parle». Toutefois, malgré cette irrésolution, rien n'est terminé. Avec l'arrivée de la lumière du matin, Renata semble véritablement reprendre espoir. Suivent, d'ailleurs, ce passage où elle se fait figure christique invitant les êtres égarés à sa table, et un autre dans lequel Caroline, la photographe, se souvient d'une photographie qui représente les visages remplis d'espoir des prisonniers d'Auschwitz au moment de leur libération. Tout cela pourrait n'être qu'illusion, une séduction passagère de la chaude lumière du petit matin. Mais qu'il s'agisse du monde ou simplement du deuxième jour de fête, quelque chose (re)commence. C'est l'essentiel.

Figures et motifs de l'Apocalypse de Jean

Dans le roman, un seul des personnages annonce de façon toute chrétienne l'imminence de l'Apocalypse : il s'agit du pasteur Jérémie, prédicateur baptiste de race noire. À l'aide de sermons qui annoncent l'approche de l'«heure de gloire» de Dieu (p. 40) et qui cherchent à inspirer «craintes et [...] tremblements» devant les «trompettes du Seigneur» (p. 41) –lesquelles représentent, dans l'Apocalypse, les annonces de cataclysmes majeurs–, le pasteur tente d'inciter sa congrégation au respect des préceptes chrétiens. Toutefois, ses propos n'ont pas l'effet escompté auprès des jeunes membres, et notamment auprès de ses propres enfants. Sa fille, Vénus, travaille comme escorte au Club mixte, prêtant son corps aux riches hommes blancs. Son fils, Carlos, est voleur de bicyclettes et renifle de la cocaïne avec les «Mauvais Nègres». Ce dernier a, d'ailleurs, des visions quelque peu comiques dans

lesquelles se confondent des publicités télévisées et des apparitions de Martin Luther King Jr revêtant les traits de l'Agneau vainqueur de l'Apocalypse pour répéter à Carlos les remontrances quotidiennes de sa mère :

[...] il vit le Saint Révérend debout sur un nuage au milieu du ciel, [...] il disait de sa voix grave, Carlos, un jour j'ai eu un rêve, et c'était pour toi, mon fils, qu'est-il arrivé, mais le message télévisé s'estompait vite devant un autre, celui de la glace à la vanille que devait manger Carlos, il y avait longtemps que le Saint Révérend s'adressait à Carlos, debout sur un nuage dans sa toge éclaboussée de taches écarlates, [...], tout ce que j'ai fait pour toi, mon fils, et tu passes ton temps à renifler de la cocaïne avec les Mauvais Nègres (p. 41).

Dans l'Apocalypse de Jean, l'Agneau apparaît «sur la nuée» (14,14) et «il est vêtu d'un manteau trempé de sang» (19,13). Mais, malgré la ressemblance, ce «Saint Révérend» qui apparaît dans une image télévisée et s'efface rapidement devant une glace à la vanille est un assez dérisoire sauveur de l'humanité; comme figure annonciatrice de la fin des temps, il n'a rien de très convaincant. Carlos ne semble pas trop prendre au sérieux la prédication de son père.

Plus probants dans leur rôle d'inaugurateurs possibles de l'Apocalypse sont les représentants du Ku Klux Klan, qui, on le sait, portent dans le roman le nom des Blancs Cavaliers, lequel leur est attribué par le pasteur Jérémy. Ce dernier annonce dans ses sermons l'arrivée des «Blancs Cavaliers de l'Apocalypse, les fantômes de la suprématie blanche surgis de leur invisible enfer», dont on ne voit ni les yeux ni le visage «sous leurs capuchons pointus, bien dissimulés sous leurs robes blanches striées de bandes noires» (p. 87). Cette attribution, cependant –sans que cela n'enlève quoi que ce soit à l'angoisse très forte qu'ils inspirent ou à leur pouvoir de signifier la Fin en faisant craindre le pire–, ne peut qu'être ironique si nous considérons le rôle et les symboles prêtés à la figure du Blanc Cavalier dans le texte johannique. Cette figure survient à deux reprises. Dans un premier temps, elle apparaît à l'ouverture du premier des sept sceaux sous la forme d'un cavalier montant un cheval blanc qui part «en vainqueur pour vaincre» (6,2). Avec les trois autres cavaliers montant des chevaux rouge, noir et de couleur verdâtre, il se voit octroyer la mission divine de «faire périr les hommes par l'épée, par la famine, par la peste et par les bêtes sauvages»

(6,8). Et dans un second temps, les blancs cavaliers représentent les armées de l'Agneau qui le suivent dans le ciel «sur des chevaux blancs, revêtues de fin lin, blanc et pur» (19,14), et qui contribuent à la défaite finale des forces du Mal. Les vêtements blancs sont, d'ailleurs, un symbole de pureté, et ne sont portés que par ceux qui en sont dignes (3,4). Or, si la rhétorique du Ku Klux Klan présente ses membres comme les justes persécutés et investis d'une mission divine²⁴, il est certain que Jérémy, le pasteur noir, et les personnages juifs du roman, qui ont également de quoi craindre ces Blancs Cavaliers, ne partageraient pas ce point de vue. Ces personnages à cagoule n'ont rien des figures ligüées avec l'Agneau contre la Bête, et qui veillent à faire périr les pécheurs impénitents; dans le roman, ils sont au contraire la manifestation la plus concrète de la Bête s'en prenant aux innocents.

Du reste, il plane sur la présence effective de ces personnages dans le roman un étrange doute, que nous pourrions interpréter à la fois comme l'espoir qu'affichent les personnages de s'être trompés et comme l'incertitude devant l'imminence de l'Apocalypse, en principe annoncée par l'apparition des Blancs Cavaliers. Tous ceux qui croient les voir finissent tôt ou tard par remettre en question cette vision. Daniel se demande s'il confond les Blancs Cavaliers avec une itinérante, «vieille femme au visage cramoisi» (p. 128), ou avec les «personnages fictifs de son oeuvre» (p. 270). Jenny, une des gouvernantes noires dans la maison de Mélanie et de Daniel, décide que non, elle n'a «rien vu, c'[est] ce souvenir du passé de Mama, ce sang qu'elle [voit] partout» (p. 148). De même, plusieurs croient entendre Julio avertir Mélanie de l'arrivée des Blancs Cavaliers qui auraient «recouvert de peinture rouge indélébile le bateau de Samuel, à la marina, c'est ainsi que le bourreau marquait autrefois l'épaule des condamnés au fer rouge» (p. 106). Pourtant, personne n'en est certain, et le lecteur n'apprend jamais si Samuel a réellement été ciblé par ces cavaliers de la mort. Mais il est permis d'en douter, étant donné cette paradoxale réflexion de Mélanie, qui survient vers la fin du roman : «Vincent grandirait au paradis, [...] mais il y aurait toujours l'ombre des prédateurs, l'Ombre au visage cramoisi, sous la cagoule, dont avait parlé Julio, mais Julio ne délirait-il pas de chagrin la nuit sur les plages (p. 245)?» Il semble que, pour l'heure, les

prédateurs ne soient effectivement que des ombres, les projections d'un profond sentiment d'appréhension angoissée, accentué, peut-être, par la noirceur et la fatigue –le chaos– de la nuit profonde.

Néanmoins, malgré l'incertitude qui entoure la présence immédiate de ces figures, aucun doute ne plane sur les actes de violence récents qu'elles ont perpétrés dans des endroits trop près de l'île, tel celui de brûler les «maisons de la communauté noire de la ville du Bois-des-Rosiers» (p. 194) et d'assassiner les fuyards. En ce sens, leur brutalité rappelle bien une autre inscription du texte apocalyptique dans le roman, soit celle de la mission accordée aux quatre cavaliers de l'Apocalypse, évoquée plus haut : de faire périr par l'épée, la famine, la peste et les bêtes sauvages. Les offensives du «KKK» contre les communautés non blanches ou non chrétiennes s'ajoutent à la longue liste de guerres et de persécutions que subissent, ont subi et que font subir les humains, lesquelles sont autant de façons de faire périr les êtres humains par «l'épée». Et à cette nouvelle peste noire qu'est le sida, ainsi qu'à la famine sévissant en Afrique, nous pouvons ajouter l'extrême pauvreté qui expose aux maladies et à la faim, comme celle dont souffrait Julio et sa famille avant leur tentative d'évasion. Du reste, tel que nous l'avons vu, ce ne sont plus les bêtes sauvages de la terre qui doivent craindre les humains, mais plutôt l'animal –le Minotaure– en soi, auquel ont succombé les Blancs Cavaliers, cette «peuplade si rudimentaire qu'elle n'[est] plus humaine».

Cependant, chez Blais, aucune de ces catastrophes n'a une origine surnaturelle. Les «cavaliers de la mort» sont des êtres humains qui commettent des atrocités très humaines, lesquelles n'ont été dictées par aucune volonté divine ou infernale expresse. Ce n'est, d'ailleurs, pas le seul aspect par lequel les malheurs exposés dans *Soifs* se distinguent de ceux que raconte Jean de Patmos : dans l'Apocalypse, ce sont les impies qui subissent l'assaut divin, car les mille ans de paradis terrestre sont le privilège des «justes». Or, les victimes des carnages relatés dans *Soifs*, comme celles du livre mis en abyme dans le roman, sont des êtres innocents, ciblés à cause de leur appartenance ethnique, leur orientation sexuelle, leur marginalité ou leur vulnérabilité. D'ailleurs, s'ils sont parfois, comme les impies du texte

johannique, ciblés à cause de leurs convictions religieuses, cette condamnation est clairement dénoncée par les voix narratives, qui adoptent généralement le point de vue des opprimés et des marginaux. Les «damnés» ne sont donc pas victimes d'une rétribution divine, mais plutôt la proie de l'intolérance et de la haine des humains. La recontextualisation de l'Apocalypse de Jean paraît ainsi avoir des conséquences semblables à celles relevées par Karen Gould en ce qui a trait à la réinscription de *l'Inferno* : l'intertexte biblique permet de mettre en relief la souffrance des innocents souvent exclus ou condamnés au nom de préceptes judéo-chrétiens tout en prêtant au roman un langage extrême et moralisateur qui accentue à la fois tout le tragique de la situation actuelle et l'urgence d'un renouveau. Ainsi, l'inscription d'un contenu apocalyptique devient le véhicule d'une dénonciation, et cela incite à relire la Bible d'une autre manière. Cette relecture révèle les conséquences néfastes, voire désastreuses, de la condamnation d'autrui au nom de critères aussi arbitraires que l'appartenance religieuse. Et cela pousse à interroger l'Histoire, comme le font les protagonistes du roman, afin d'établir le lien entre l'intransigeance dogmatique et la haine meurtrière à l'origine de nombre d'atrocités commises par les humains. Dans cette perspective, le salut ne passe donc plus par une obéissance aveugle à une doctrine religieuse, mais plutôt par la tolérance, la reconnaissance du droit à l'innocence et la parole donnée aux marginaux et aux persécutés, anciens et actuels. Dans l'apocalypse blaisienne, c'est la violence qui est condamnée et non plus ceux qui en font les frais.

C'est effectivement, comme nous l'avons vu, la quête d'une rédemption bien humaine qui semble être à l'origine de l'humanisation et la démultiplication de la figure christique. L'heure n'est plus à l'attente de la parousie et à la remise de la destinée de l'humanité entre les mains d'une instance supérieure, mais plutôt à la prise de conscience de chacun de son rôle et de sa responsabilité face au sort de l'humanité. Dans cette perspective, les agneaux vainqueurs seront de simples humains, tel Vincent, le nouveau-né, symbole d'une génération naissante, telle Renata, l'avocate à la défense des opprimés. C'est, d'ailleurs, à ce rôle symbolique que semble être destinée cette dernière, pour peu qu'elle accepte de poser sa

candidature de juge. Il est, en effet, possible d'établir entre ce personnage et la figure apocalyptique plus d'un parallèle.

Sous la rubrique «Agneau» du *Dictionnaire des symboles*, on lit que le Christ de la Parousie est représenté à la fois comme «agneau immolé» et comme «Christ ressuscité et glorifié», d'où les «harmoniques nouvelles» du symbole (de l'agneau) que l'on décèle dans le livre de l'Apocalypse, soit celles de «l'agneau vainqueur de la mort, des puissances du mal, tout puissant, divin et juge²⁵». L'agneau vainqueur représente donc la figure paradoxale de la *victime conquérante*, l'être autrefois persécuté qui s'investit de la puissance de vaincre. Or, Renata, en tant que femme juive cumule les rappels d'une oppression millénaire. Mais, outre son appartenance à deux groupes persécutés, le personnage, dans son individualité, porte presque tous les traits de l'Agneau conquérant. Elle *vainc la mort* (au moins temporairement) –son nom signifie justement renaissance– grâce à une pneumonectomie réussie. Elle combat, en tant qu'avocate, ce qu'elle perçoit comme *les puissances du mal*. Et bien qu'elle soit très humaine, le mystère qui l'entoure et la fascination qu'elle suscite incitent les autres à lui attribuer un «*air de déesse*» (p. 109)²⁶. Enfin, tout porte à croire qu'elle deviendra *juge*²⁷.

Bien loin encore, par contre, de vaincre les forces du mal, et donc de s'investir tout à fait de la «toute-puissance» de l'Agneau vainqueur, Renata n'est arrivée qu'à l'étape du rêve d'«extraire la gangrène du cœur des hommes»; un rêve que son mari voit, d'ailleurs, d'un oeil inquiet. En effet, comme nous l'avons vu, il ne partage pas la foi de son épouse en l'innocence première des humains, et ne semble pas croire que l'humanité soit en mesure d'intérioriser les leçons que Renata voudrait lui apprendre. Aux yeux du magistrat, l'ardente défenseure des humiliés est «comme le gibier à l'affût des chasseurs» (p. 36). Elle conserve tous les traits de la victime en ne s'investissant que partiellement des attributs de la conquérante. Ceux qu'elle voudrait aider sont en effet souvent ses prédateurs, comme l'atteste le viol qu'elle subit aux mains de l'Antillais à qui elle avait laissé l'argent gagné au casino au tout début du roman. L'humanité est-elle prête à recevoir son agneau ou le sacrifiera-t-elle de nouveau? Connaissant l'admiration que Blais a plus d'une fois exprimée à l'égard de l'écriture de

Dostoïevski²⁸, nous sommes tentée d'évoquer l'épisode du Grand Inquisiteur des *Frères Karamazov*²⁹. Selon le texte dostoïevskien, l'Inquisiteur, ayant reconnu le Christ revenu sur terre, le condamne pour hérésie et l'envoie au bûcher, mais seulement après avoir longuement expliqué à son prisonnier quelle a été l'erreur fondamentale de ce dernier. Il reproche à Jésus d'avoir surestimé les humains lorsqu'il a cru possible de leur accorder la liberté de choisir de suivre son exemple ou non, et affirme que l'immense majorité des êtres préfèrent se faire dicter leur comportement et que la peur est essentielle au maintien de l'ordre. L'être humain n'a que faire de la liberté et de la tolérance à son égard. Renata, à l'instar du Christ de l'épisode dostoïevskien, court le risque de devenir la victime de ceux –des victimes devenues bourreaux– pour lesquels elle réclame l'indulgence. En somme, la trouble figure de la victime conquérante que propose Blais porte en elle toute l'ambivalence et toute l'oscillation continue entre espoir et fatalisme qui caractérisent l'inscription mythico-religieuse dans le roman.

Néanmoins, une lettre de Claude arrivant vers la fin du roman semble affirmer la ténacité du sentiment d'espoir : malgré tout son scepticisme, c'est lui qui encourage de nouveau Renata à poser sa candidature de juge en prétextant justement la «clémence» et la «tendresse» dont elle est capable en tant que femme et figure maternelle, et qui sont des sentiments «inconnu[s] de l'homme, surtout lorsqu'il est dans la position de juger les actes de dangereux criminels» (p. 298). Tant qu'existe dans le monde l'ouverture à l'Autre, la volonté de lui accorder le droit de parole et de tenir compte de ses perspectives divergentes, l'humanité n'est pas condamnée.

Conclusion : une apocalypse pour différer la fin du monde

Dans *Soifs*, visions fantastiques, caractère dramatique de l'histoire et sentiment d'urgence, mythification de l'univers romanesque, extrémisme du langage et emprunts directs à l'Apocalypse de Jean se conjoignent pour prêter au récit un caractère résolument apocalyptique. Mais alors que dans la littérature contemporaine, bien des recontextualisations

et relectures de l'Apocalypse ne retrouvent plus le fil millénariste et l'optimisme ultime du texte sacré, le roman de Blais reprend encore l'inscription dualiste où l'espoir en un avenir meilleur, quelque trouble qu'il soit, ne s'efface jamais complètement derrière le catastrophisme.

Qu'on ne s'y méprenne pas toutefois : l'apocalypse romanesque, malgré tout son symbolisme religieux, n'est guère moins laïque que la plupart de ces textes contemporains pessimistes qu'évoquent les critiques. L'au-delà du cauchemar auquel aspirent les personnages ne se situe nullement dans un hors temps éternel; s'il devait survenir, il s'inscrirait dans la continuité du temps historique. Et si *Soifs* a un caractère moralisateur, cette morale n'a nullement le ton péremptoire du dogme et n'est pas à lire comme un manichéisme simpliste. Car Blais, pas plus que son personnage écrivain, n'est «hant[ée] par l'écrasement de la faute dans une société puritaine» (p. 274). Au contraire, c'est une telle hantise qui est dénoncée avec virulence via la revendication du droit à l'innocence qui sous-tend tout le roman. La morale de *Soifs* réclame une écoute d'autrui –et surtout de ces voix marginales trop souvent étouffées–, un respect de la différence et une attitude de compassion face aux incartades que seul le malheur pourrait expliquer. En outre, l'éthique du roman appelle à une reconnaissance de la responsabilité de la collectivité face à l'existence même de ce malheur. L'instance narrative qui unit une pluralité de voix diverses dans ce qui semble la quête d'un dénominateur commun de l'expérience humaine, loin d'exiger de chacun l'adhésion à une même série de valeurs, ne nie jamais les particularités de chacun.

Par ailleurs, Jean-Jacques Brochier écrit que les apocalypses sont

[...] un genre littéraire, religieux et moral qu'on trouve à toutes les époques de malheur, au moment où les sociétés se convulsent, où les hommes ressentent comme une infirmité l'impossibilité d'être maîtres de leur propre destin, et préfèrent s'en remettre à un principe supérieur ou à des hommes providentiels³⁰.

Or, le désir de s'en remettre à une entité supérieure ou à un ou quelques individus qui sauront sauver l'humanité est précisément ce que Blais semble refuser, voire ce qu'elle dénonce avec ardeur, ce qui revient à dire que son inscription de l'Apocalypse aurait en ce sens une finalité

contraire à celle de la littérature apocalyptique. *Soifs* semble nous dire que ce n'est qu'une fois qu'on en sera revenu à l'échelle humaine que les solutions s'imposeront. Du texte se dégage une vaste humanisation des concepts du divin et du sacré, puisque «l'univers est plein de cette sainteté méconnue des hommes, une sainteté profane, et divine» (p. 293-294). Et dans cet univers où le divin est d'abord et avant tout profane et humain, c'est seulement lorsque chacun se tournera vers l'Autre dans le respect de sa différence, dans la reconnaissance de son caractère «sacré», que pourra prendre fin le cauchemar. En responsabilisant l'humain, le texte sacralise le rôle de chacun, et non plus de quelques individus seulement.

Au reste, nous pouvons comprendre comme une mise en garde contre la tentation de diviniser l'humain le fait que le texte attribue aux membres du Ku Klux Klan les contours des Blancs Cavaliers de l'Apocalypse. L'idéologie millénariste des tenants de la suprématie blanche ressemble dangereusement à celle du mouvement nazi qui puisait, lui aussi, pour sa propagande, «dans le symbolisme apocalyptique», afin de souligner l'«urgence» de «détruire pour reconstruire à neuf, dans une fureur de purification générale³¹». Blais semble refuser les solutions simples, se méfier des visions utopiques qui veulent faire table rase afin que le monde soit du jour au lendemain remis à neuf, partageant peut-être avec Jean-Jacques Brochier la conviction que «toute pensée utopique, quand elle prétend se traduire dans le quotidien, engendre toujours de pires catastrophes, et de pires malheurs, que ceux qu'elle prétend réparer³²». Contrairement à l'Apocalypse de Jean, dans laquelle le millénium utopique espéré est nécessairement précédé de bouleversements cosmiques majeurs, l'avenir meilleur auquel aspirent les personnages blaisiens ne saurait devenir réalité qu'à condition qu'il n'y ait pas de rupture radicale³³. Cette perspective permet, d'ailleurs, de mieux saisir la portée du jeu d'oscillations constantes entre des postulations antithétiques dans le roman. Le paradis coexiste avec l'enfer parce que le germe de l'avenir meilleur, tout comme celui de la catastrophe, *existe déjà* dans le monde tel qu'il est dépeint par Blais; il n'est pas un paradis inconnaissable qui ne pourra survenir qu'après la suppression de tout malheur terrestre. Il est, cependant, la représentation d'un bonheur qui n'est plus réservé aux fortunés et que seule une

profonde transformation des mentalités rendra réalisable.

Par conséquent, dans *Soifs*, l'Apocalypse qui pend comme une épée de Damoclès sur la tête de l'humanité à l'aube du troisième millénaire est une apocalypse bien humaine. Même si le symbolisme religieux accentue le caractère cauchemardesque de l'univers dans lequel vivent les personnages et confère parfois aux malheurs qui se succèdent au fil du récit un aspect fatal, ceux-ci n'ont rien d'une rétribution divine. La fin de l'Histoire, si elle devait advenir bientôt, serait oeuvre humaine. Nous avons insisté sur le fait que *Soifs*, en dépit de son onirisme et de la mythification de son univers, n'est pas un récit fantastique. Aussi n'est-il jamais question des cataclysmes majeurs qui sont la manifestation naturelle de la colère divine dans l'Apocalypse de Jean : aucune étoile ne menace de tomber du ciel; aucune montagne ne se jette dans la mer. On ne craint d'autres cataclysmes que les tempêtes se levant sur la mer ou les catastrophes écologiques ou nucléaires, oeuvres humaines s'il en est. Il est significatif, en ce sens, que l'essentiel des événements faisant craindre la fin des temps équivaille aux malédictions apportées par les quatre cavaliers de l'Apocalypse de Jean, puisque celles-ci évoquent bien les atrocités dont l'humain est capable (la guerre, la famine, la cruauté sauvage).

En somme, tout bien considéré, ce n'est pas encore la fin du monde, et *Soifs* conserve le fil «millénariste» perdu par bien des écrivains contemporains. Le roman le recontextualise cependant, et le rend ainsi plus vraisemblable. Dans cet univers, le nouveau commencement représenté par la lumière du jour succédant à la nuit, et accentué par la reprise de l'incipit à la toute fin du roman, ne couronne pas la fin des temps. Pendant cette nuit chaotique, l'Apocalypse n'a pas eu lieu, et rien n'est définitif. Il demeure et demeurera, certes, une angoisse et une indétermination parfois rédhitoires, sources de l'errance labyrinthique à laquelle sont confinés les personnages. Mais rappelons que la naissance de Vincent, figure de la Nativité, signifie la naissance de la première génération du troisième millénaire, comme son nom l'atteste³⁴. Et pour cette génération nouvelle, les personnages ont encore tout l'espoir du monde. Pourvu qu'elle survive³⁵...

Notes - Chapitre V

¹ Michèle Morgen, «L'Apocalypse de Jean», *Magazine littéraire*, n° 232, juillet-août, 1986, p. 19.

² Danièle Chauvin, «Apocalypse», *Dictionnaire des mythes littéraires*, p. 117.

³ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 95.

⁴ Lois Parkinson Zamora, «The Myth of Apocalypse and the American Literary Imagination», dans Lois P. Zamora (dir.), *The Apocalyptic Vision in America*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, p. 131.

⁵ Parkinson Zamora étudie dans cette perspective les oeuvres de William Faulkner, Nathanael West, Thomas Pynchon, Robert Coover (etc.). Danièle Chauvin évoque *La Fin du Monde filmée par l'ange Notre-Dame*, de Blaise Cendrars, et *Le Grand Théâtre*, de Jean Giono. Dans la littérature plus récente, nous songeons, du côté américain, à *In the Country of Last Things*, de Paul Auster (1988), du côté canadien, à *Headhunter*, de Timothy Findley (1993), et, dans le corpus québécois, au *Désert mauve*, de Nicole Brossard (1987). Précisons, par contre, que, dans le roman de Brossard, le pessimisme ne l'emporte pas sur l'espoir.

⁶ Nous n'affirmons pas par là que Blais a nécessairement eu recours à l'Apocalypse de Jean lorsqu'elle écrivait *Soifs*. Cependant, ce texte biblique a eu un important retentissement dans l'imaginaire occidental. Et nous croyons qu'il est possible de parler de recontextualisation de l'Apocalypse même s'il ne s'agit pas forcément d'un jeu intertextuel volontaire. Autrement dit, puiser des éléments apocalyptiques dans la culture ou l'imaginaire d'une collectivité nous paraît équivaloir à se livrer à un jeu intertextuel.

⁷ L'expression est de Victor Hugo, dans *Les Misérables*. Hugo est cité par Danièle Chauvin, *op. cit.*, p. 116.

⁸ Karen Gould, «La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs*», *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, hiver 1999, p. 72. Désormais, les renvois à ce texte seront indiqués par le sigle «KG» et suivis du numéro de la page.

⁹ La définition de cette notion n'est pas donnée en toutes lettres dans l'article.

¹⁰ Dante, *La Divine Comédie. L'Enfer*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, coll. «GF-Flammarion», 1992.

¹¹ En effet, tout au long de son périple dans les bas-fonds, Dante offre aux damnés l'étrange consolation de se nommer afin qu'il puisse, en parlant d'eux sur terre, assurer leur renommée. L'oubli de la terre semble être en quelque sorte le pire des sorts.

¹² Nous pensons notamment au Chant XIII de l'*Inferno*, dans lequel Dante et Virgile entrent dans la forêt touffue où les suicidés sont transformés en arbres qui saignent lorsque les Harpies leur arrachent leurs feuilles pour les manger, et où les dissipateurs sont déchiquetés par des chiens.

¹³ Une inversion qui aurait sans doute plu à Bachelard, d'ailleurs, lequel affectionnait ce type de revirement symbolique grâce auquel le dévorant devient le dévoré (l'agresseur devient la victime). Cf. par exemple, le chapitre VIII («Le Serpent») de *La Terre et les rêveries du repos*.

¹⁴ Jean Hadot, «Apocalypse de Jean», *Encyclopaedia Universalis*, t. 2, Paris, 1984, p. 365.

¹⁵ Jean Delumeau, «Les grandes peurs», propos recueillis par François Ewald, *Magazine littéraire*, n° 232, juillet-août, 1986, p. 25.

¹⁶ La littérature apocalyptique désigne un corpus de textes religieux qui comprend, mise à part le livre de Jean de Patmos, des parties des livres vétérotestamentaires de Daniel, d'Isaïe, d'Ézéchiel, de Zacharie (etc.), et un certain nombre de textes juifs et chrétiens (apocryphes) généralement rédigés avant l'année 200 de notre ère. Cf. Michèle Morgen, *op.cit.*, p. 19.

¹⁷ Jean-Pierre Prévost, «l'Apocalypse ou l'explosion de l'imaginaire», *Tangente*, n° 35, mars 1992, pp. 37, 42. Prévost, comme la plupart des commentateurs, évoque également la fascination pour le langage chiffré. Or, si le chiffre trois (3) joue souvent un rôle symbolique important dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais (dans *Soifs*, les fêtes doivent durer trois jours et trois nuits; Mélanie et Daniel ont trois enfants; les écrivains vieillissants, traducteurs de Dante et de Virgile, sont trois : Charles, Adrien et Jean-Mathieu; il y a au moins deux triangles d'amour ou de rivalité : Paul, Luc et Maria, et Mère, Mélanie et Renata, etc.), la présence d'autres chiffres-symboles dans *Soifs* ne nous semble pas certaine. Néanmoins, nous décelons deux septénaires possibles –on connaît l'importance du chiffre sept dans l'Apocalypse de Jean– : celui des membres de la famille de Mélanie et Daniel qui sont également protagonistes dans le roman (Mélanie, Daniel, Mère, Renata, Samuel, Augustino et Vincent), et celui du cercle des artistes et écrivains vieillissants, qui, avant la mort de Jacques étaient sept (Charles, Adrien, Suzanne, Jean-Mathieu, Caroline, Frédéric et Jacques).

¹⁸ Jean Hadot, *op. cit.*, p. 365.

¹⁹ Danièle Chauvin, *op. cit.*, p. 109-110. L'auteure souligne.

²⁰ L'expression est de Gilles Marcotte. Cf. la note 46 du chapitre préliminaire.

²¹ Dans les deux cas, c'est moi qui souligne. Notons, d'ailleurs, que cet accident source de révélation a également quelque chose de l'illumination paulinienne.

²² Jean-Pierre Prévost, *op. cit.*, p. 42.

²³ *Ibid.*, p. 40.

²⁴ On peut consulter leur site Internet à ce sujet : www.kukluxklan.org. On peut y lire quelles significations sont attribuées à la croix enflammée et la robe à cagoule. On notera, au demeurant, que le «Klan» reprend à son compte bon nombre de perspectives hébraïques. Par un étrange paradoxe, sa façon de décrire l'«America» comme «regathering place of the holy [White] Christian people of God» fait des États-Unis une sorte d'Israël des anti-sémites(!). D'ailleurs, que dire d'une telle assertion : «God may continue to test our endurance, but he is going to bless us with victories and the necessary tools to win an ultimate victory for our own people and faith»?

²⁵ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 11.

²⁶ Nous soulignons

²⁷ Elle est effectivement magistrate dans le deuxième volet de la trilogie *Soifs*, *Dans la foudre et la lumière*.

²⁸ Dans une entrevue accordée en 1978, alors que Blais écrivait *Le Sourd dans la ville*, elle affirme qu'elle relit à ce moment-là l'oeuvre complète de Dostoïevski. La figure du Grand Inquisiteur est d'ailleurs très présente dans *Le Sourd*. (Cf. Marius Téodoresco (réalisateur), *Marie-Claire Blais*, entrevue accordée à Andréanne Lafond, Montréal, Radio-Québec, 1978.)

²⁹ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, tome 1, Paris, Le livre de poche, coll. «Classique», 1972, p. 313-331.

³⁰ Jean-Jacques Brochier, «Les écrivains de la fin du monde de l'Apocalypse à la bombe atomique», *Magazine littéraire*, n° 232, juillet-août, 1986, p. 15.

³¹ Lionel Richard, «Crépuscules germaniques», *Magazine littéraire*, n° 232, juillet-août, 1986, p. 35. (Voir note 23.) Certes, le mouvement nazi ne se réclamait d'aucune religion, mais son humanisation du divin obéissait à des critères complètement contraires à ceux du texte blaisien, ne s'appliquant qu'à une race perçue comme supérieure et justifiant ainsi l'exclusion de tous les êtres qui n'y appartenaient pas.

³² Jean-Jacques Brochier, *op. cit.*, p. 15.

³³ Le refus de la rupture est, d'ailleurs, une caractéristique de la pensée et de l'art postmodernes. Ce dernier se distingue ainsi des avant-gardes artistiques qui fonctionnaient à coup de radicalisme et de ruptures, et qui partageaient «la logique et les valeurs» des «grandes utopies radicales ou révolutionnaires». Cf. Guy Scarpetta, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1985, pp. 8, 14.

³⁴ On notera, au passage, que l'onomastique n'est jamais gratuite chez Blais. Pensons seulement à un des exemples les plus célèbres, soit le bébé Emmanuel dans *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, dont le nom signifie «béné de Dieu». Toutefois, l'ironie évidente de ce choix onomastique est absente ici.

³⁵ Cinq ans plus tard, dans le deuxième volet de la trilogie, Vincent est encore bien vivant, quoique sa santé demeure précaire.

SYNTHÈSE

Au fil de ces pages, nous avons adopté trois perspectives distinctes sur le contenu mythico-religieux du roman *Soifs*. Dans un premier temps, nous avons privilégié une optique d'analyse thématique entretenant peu de rapports avec le processus de recontextualisation de récits mythiques. Ainsi, nous avons cherché à rendre compte de la spatio-temporalité mythico-religieuse dans laquelle baigne le récit. Dans un deuxième temps, notre perspective sur le mythe s'est inscrite dans la tradition allégorique : l'analyse des aspects labyrinthiques du roman a permis de montrer en quoi une situation mythique pouvait servir à mettre en relief, à partir d'une prise en compte des conflits intérieurs et des quêtes personnelles des personnages blaisiens, une certaine vision du monde et de la condition humaine. Les principaux actants mythiques, soit Thésée et le Minotaure, n'étaient plus perçus comme des entités distinctes, mais plutôt comme des représentations de forces antagonistes s'affrontant à l'intérieur de la conscience. Enfin, dans les deux derniers chapitres, nous avons proposé des études de la recontextualisation, non plus seulement d'une situation mythique, mais de personnages et de drames mythico-religieux. Nous avons cherché ainsi à dégager du texte l'appropriation de traits et de moments saillants de la vie et du personnage du Christ, ainsi que du mythe de l'Apocalypse et de certains de ses actants, tels que les a représentés Jean de Patmos.

Grâce à ces trois approches, nous avons pu brosser un tableau complexe mais

cohérent du caractère mythico-religieux de l'univers romanesque. Notre analyse permet, en effet, de conclure que l'ensemble des inscriptions de thèmes mythico-religieux apparaît comme subordonné à la recontextualisation de l'Apocalypse. Nous avons montré que la peur de l'imminence de la Fin linéarise les représentations temporelles. Or, dans l'univers apocalyptique de *Soifs*, l'angoisse qu'inspirent l'intolérance, la haine et la violence est attribuable, elle aussi, à la peur d'une fin prochaine. C'est, d'ailleurs, cette angoisse qui motive l'errance labyrinthique de la plupart des personnages et qui les confronte au Minotaure de l'humanité. C'est elle aussi qui «dysphorise» l'espace paradisiaque.

Ainsi, dans la mise en place de ce tableau, la première étape a été d'établir le caractère mythique du cadre dans lequel se dessinent les personnages et leurs drames. Au chapitre premier, nous avons étudié la polarisation systématique de l'espace, grâce à laquelle s'opposent des représentations spatiales paradisiaques et infernales. Nous avons pu montrer ainsi en quoi cette tension continue mène à une exacerbation des contraires qui, en investissant tous les éléments de l'espace d'une forte charge symbolique, leur donne un relief singulier. Le deuxième chapitre a donné lieu à un déchiffrement de la complexité temporelle. Celui-ci a permis de témoigner de la prééminence accordée à des représentations d'un temps cyclique plus près de la conception mythique du temps que de la linéarité du temps judéo-chrétien. Nous avons vu, par contre, que cette dernière s'impose par le biais de l'angoisse apocalyptique.

Par la suite, nous avons dressé, via l'étude de l'inscription de la figure du labyrinthe, le canevas du tableau en révélant quelle philosophie de la condition humaine semble présider à la représentation d'une situation fondamentale partagée par tous les personnages. En effet, nous avons vu en quoi le combat entre Thésée et le Minotaure ne se lit plus comme un conflit entre deux êtres mythiques distincts, mais plutôt comme un duel intime opposant l'être humain à son «animalité», entendue ici comme les différentes manifestations de la vulnérabilité humaine face à la mort. Ainsi, nous avons proposé que la conscience plus ou moins nette qu'ont les personnages de ce conflit propre à l'humain détermine leur errance

labyrinthique, puisque leur crainte des victoires du Minotaure –en ce qu'elles risquent toujours de se solder par un comportement haineux et violent– les incite à s'engager dans un dédale imaginaire où ils cherchent un sens aux désastres et des raisons de continuer d'espérer en l'avenir.

C'est, enfin, avec l'étude de la recontextualisation de la figure christique et du mythe de l'Apocalypse que se sont dessinés de façon plus nette les figures et les thèmes du tableau. Au quatrième chapitre, nous avons établi que quatre temps du drame christique sont pris en charge par trois personnages distincts grâce à un processus d'identification christique. Ainsi, nous avons pu montrer que, dans un premier temps, la perspective adoptée dans le roman permet d'humaniser le divin et de multiplier les rédempteurs afin d'investir la collectivité de la tâche sacrée de se sauver elle-même. Ensuite, nous avons vu que, par le biais de la figure fondatrice du christianisme –qui garde toute sa puissance d'évocation–, les oppositions traditionnelles du bien et du mal, de l'innocence et de la culpabilité sont renversées. Il se dégage, ainsi, du texte un puissant appel à la compassion et à la tolérance, de même qu'à une prise de conscience de la responsabilité de chacun face au sort de l'humanité. Nous avons vu, par conséquent, que les personnages blaisiens paraissent contester les principes mêmes de l'Église en matière de jugement et de condamnation, et par extension, les principes de l'idéologie occidentale qui en sont tributaires¹.

En dernier lieu, nous avons montré que plusieurs parallèles peuvent être établis entre le roman et l'Apocalypse de Jean, aux plans tant thématique que structurel et langagier, à tel point que *Soifs* apparaît comme une sorte de réécriture de ce dernier livre de la Bible. Chez Blais, toutefois, le récit de la fin violente et inéluctable du monde cède la place à une recherche de moyens de différer cette fin. En ce sens, les traits que le roman partage avec l'Apocalypse, soit certaines figures, les visions fantastiques, le ton prophétique, la représentation du caractère dramatique de l'histoire et la structure circulaire, en montrant l'urgence d'une transformation d'attitude, servent plutôt à assurer la survie de l'humanité que le salut des âmes au-delà de la mort. En effet, Blais désinvestit l'Apocalypse de son caractère

surnaturel, et, dans cette perspective, la Fin du monde ne représenterait plus l'accomplissement d'une volonté divine, mais plutôt l'anéantissement de l'humanité sous le poids de sa propre violence. D'ailleurs, comme les recontextualisations de la figure christique, les visions apocalyptiques mettent en cause certains principes fondateurs de l'Église, dont l'*a priori* de la nature perverse des humains, afin de faire valoir le droit à l'innocence. De ce point de vue également, les notions orthodoxes de jugement, de culpabilité et de condamnation sont profondément réévaluées.

Les mythes et thèmes religieux dans l'économie globale du texte : quelques considérations générales

Nous avons proposé que la mythification de l'espace romanesque obéit à une polarisation qui exacerbe les oppositions, accentuant ainsi l'oscillation entre des perspectives contraires. Cette oscillation est également un trait caractéristique du rapport des personnages au monde actuel (du moins tel qu'il est dépeint dans le roman). Un symptôme de l'incertitude, l'angoisse et l'indétermination propres à l'écriture blaisienne, ces oppositions continues ne nous semblent pourtant pas se réduire aux simples indices d'un égarement. Au chapitre précédent, nous avons suggéré que le fait qu'aucun des personnages ne se représente l'avenir meilleur comme un véritable paradis terrestre témoigne non seulement d'un fatalisme, mais aussi d'une méfiance face aux visions utopiques. Cette hypothèse nous paraît pouvoir s'étendre à l'ensemble des manifestations mythico-religieuses du roman, dans la mesure où le caractère systématiquement ambivalent de la recontextualisation mythique finit par mettre en déroute une vision du monde dualiste où les solutions pourraient paraître simples. Il y a là une particularité surprenante de l'écriture blaisienne : ce jeu continu d'oppositions finit par avoir un résultat pour ainsi dire «chromatique». L'accumulation des perspectives souvent antithétiques nous paraît appeler en fin de compte une lecture tout en nuances, ce qui n'empêche pas de dégager certaines constantes, mais qui incite à toujours les réévaluer en fonction des contextes. En ce qui a trait au contenu mythico-religieux –c'est-à-dire, en

principe, dualiste par excellence–, ce chromatisme est très significatif, car il subvertit le schématisme du mythe et surtout le caractère figé des préceptes religieux. En effet, ce que semble exprimer l'accumulation des contrastes dans *Soifs*, c'est précisément l'impossibilité de décomposer le monde en sphères qui s'opposent suivant une logique binaire, laquelle veut que l'on puisse nommer et évaluer une fois pour toutes les choses, les êtres et leurs actes. Les antithèses blaisiennes, en soulignant la déchirure des personnages, mettent en relief cette idée derridienne selon laquelle il n'y a que des «contextes sans aucun point d'ancrage absolu²», de même que son corollaire, soit l'idée voulant qu'un contexte –et par le fait même, un concept– n'est jamais absolument déterminable. De fait, la seule chose qui soit admise sans réserve semble être une attitude «libérale», dans le sens où l'entend Richard Rorty dans *Contingency, Irony and Solidarity*, lorsqu'il trace l'esquisse du portrait de l'«ironiste libéral». Cette figure courante dans le monde occidental actuel trahit la recherche d'une éthique bien différente de celle qu'imposaient naguère les perspectives théologiques ou métaphysiques. Selon le philosophe, l'être libéral est une personne qui croit que la cruauté est toujours condamnable. Rorty précise, par contre, qu'admettre cette idée équivaut à accepter une part d'irrationnel, car il n'existe aucune théorie indéracinable qui puisse répondre à la question : «Pourquoi ne pas être cruel?³» L'indétermination demeure.

Quoi qu'il en soit, dans cet univers où le vrai et le faux, le bien et le mal, l'innocence et la culpabilité ne peuvent, en tant que concepts, être établis de façon immuable, il devient évident que les solutions n'appelant pas une révision en profondeur de l'idéologie dualiste courante sont inacceptables. Autrement dit, la construction d'un avenir meilleur ne peut passer par des solutions fondées sur une conception binaire du réel ou sur une conception figée de l'expérience du réel. Précisons, au reste, que cette idéologie dualiste reste tributaire, en Occident, de perspectives judéo-chrétiennes.

Par conséquent, la recontextualisation mythico-religieuse dans *Soifs*, en accumulant et en exacerbant les oppositions, a comme résultat paradoxal de déconstruire la logique binaire qui régit les mythes et les thèmes religieux, et en ce sens, paraît mettre en question les

principes sur lesquels ceux-ci se fondent. C'était notre hypothèse initiale. Elle semble donc confirmée. Toutefois, nous reconnaissons, au terme de cette étude, que la question des principes fondateurs fait problème, puisqu'elle implique la possibilité de connaître de façon certaine ces principes, et donc, de pouvoir reconstituer avec assez de certitude le contexte initial dans lequel se sont élaborés les mythes et thèmes religieux. Il nous faut donc convenir que si les lectures contemporaines des mythes et histoires religieuses ont été nos seuls contextes d'emprunt possibles (à titre méthodologique et heuristique), cela paraît impliquer que l'interprétation de principes fondateurs ne peut pas non plus prétendre véritablement dépasser les perspectives contemporaines. En fait, la question nous semble se poser différemment selon qu'il s'agit de mythes issus de l'Antiquité et d'une religion «morte» ou de mythes et de thèmes religieux propres au judéo-christianisme. Certes, le regard que nous portons sur les uns comme sur les autres est inéluctablement actuel, mais dans le cas du christianisme, comme nous l'avons vu, ayant accès au culte, nous avons également accès aux préceptes de l'Église s'inspirant des textes fondateurs qui se retrouvent dans la Bible. Nous vivons en outre, en Amérique du Nord, dans des sociétés fondées par des colons judéo-chrétiens et érigées à partir de principes inspirés du religieux. Dans cette perspective, il est plus aisé de repérer les principes, sinon fondateurs, du moins courants et tributaires de ces principes fondateurs.

Dans le cas des mythes grecs, par contre, nous, êtres vivant dans le monde contemporain, avons accès à trop peu d'information pour nous faire une idée quelque peu précise des sociétés dans lesquelles ces mythes se sont développés, et nous ne savons que fort peu de choses du culte religieux. Même si nous avons admis au début de cette étude l'idée de Mircea Eliade selon laquelle les mythes comme les histoires bibliques ont un caractère exemplaire et prescriptif, nous ne reconnaissons pas moins que toute hypothèse formulée sur les prescriptions mythiques ne sera toujours qu'hypothèse, fruit d'une interprétation. Il s'ensuit qu'il est impossible de définir en toute rigueur les principes sur lesquels se fondent les mythes⁴.

Aussi, en ce qui a trait aux mythes, avons-nous réussi tout au plus à montrer que Blais interroge le dualisme caricatural de l'affrontement de Thésée et du Minotaure tel qu'il est lu aujourd'hui. En ce qui a trait aux récits bibliques, par contre, nous avons pu établir que Blais met en question les conceptions figées de l'innocence et de la culpabilité, telles qu'elles apparaissent dans la Bible, telles qu'elles sont reprises par Dante au XIV^e siècle et telles qu'elles se reflètent encore dans plusieurs institutions occidentales, et notamment dans le système de justice et le code criminel. Tout comme nous avons pu montrer qu'elle rejette la vision du monde dualiste entretenue par le christianisme et qui a trop souvent été à l'origine de comportements oppressifs et «exclusionnaires». Aussi nous paraît-il possible malgré tout d'affirmer que Blais recontextualise les thèmes religieux de façon à dénoncer les principes sur lesquels ils s'appuient.

Par ailleurs, nous avons également fait valoir que la recontextualisation mythico-religieuse ne se réduit pas à cette portée dénonciatrice. En effet, les mythes et les thèmes religieux conservent un potentiel de sacralisation, lequel donne à certains personnages et situations romanesques un relief exemplaire. Ceci est vrai en ce qui a trait surtout (mais pas uniquement) à l'inscription de la figure christique, dans la mesure où les personnages qu'elle touche sont ceux qui défendent ou qui reflètent les principes se dégageant de l'ensemble du texte. Cette conjonction avec certaines idées dominantes du roman –soit la revendication de la reconnaissance du caractère sacré et donc «inviolable» de l'humanité en chacun, ainsi que la mise en valeur du droit à l'innocence–, combinée à l'investissement d'attributs christiques, tend à fortement valoriser ces personnages. La recontextualisation de la figure christique se distingue donc nettement de celle, plus ironique, des Blancs Cavaliers, dont les manifestations romanesques ne partagent nullement les connotations positives qui entourent leurs contreparties bibliques, et ne conservent rien du statut sacré de ces dernières.

En somme, notre analyse révèle que la recontextualisation mythico-religieuse obéit effectivement à un double mouvement grâce auquel, dans un premier temps, les mythes et

histoires religieuses, par la nature «suprahumaine» des situations qu'ils relatent, confèrent à l'univers romanesque une dimension extraordinaire (au sens premier du terme). Celle-ci prête aux protagonistes du récit une sorte de «mission sacrée», comme si leurs actions et leur situation avaient quelque chose de divin. Dans un deuxième temps, par contre, le caractère sélectif des recontextualisations, la mise en valeur, via le religieux, d'êtres qui n'ont parfois rien du «bon chrétien», de même que l'oeil ironique et contestataire que posent les protagonistes sur des personnages qui se targuent d'être fidèles à leur dogme tout en faisant preuve d'un comportement inique font de la recontextualisation mythico-religieuse le véhicule d'une dénonciation aiguë de bien des aspects d'une idéologie qui plonge ses racines dans le judéo-christianisme.

Notes - Synthèse

¹ Cf. La note 14 du chapitre IV.

² Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, p. 381.

³ Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, New York et Melbourne, Cambridge University Press, 1989, xv. Nous traduisons le texte entre guillemets.

⁴ Tout au plus pouvons-nous possiblement montrer sur quels principes ils ne se fondent pas et les conséquences de cette absence. Du moins, est-ce ce que Louky Bersianik nous semble avoir cherché à faire dans *Le Pique-nique sur l'Acropole* (Montréal, VLB, 1979), une relecture du *Banquet* de Platon dans laquelle elle fait état du sort réservé aux femmes dans les mythes (et chez Platon), du silence, voire de l'invisibilité qui leur a été imposée et qui s'est perpétuée dans l'histoire. Encore que Bersianik se fonde sur des textes et des discours qui affirment explicitement une prétendue «essence» de la femme, et qui s'appuient davantage sur une *interprétation* des mythes que sur les récits mythiques comme tel.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres littéraires

- BERSIANIK, Louky, *Le Pique-nique sur l'Acropole. Cahiers d'Ancyl*, Montréal, VLB, 1979.
- BLAIS, Marie-Claire, *Soifs*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal Compact», 1997.
- BLAIS, Marie-Claire, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Le Jour, 1965.
- BLAIS, Marie-Claire, *Le Sourd dans la ville*, Montréal, Stanké, 1979.
- BLAIS, Marie-Claire, *L'Ange de la solitude*, Montréal, VLB, 1989.
- BLAIS, Marie-Claire, *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001.
- DANTE, *La Divine Comédie. L'Enfer*, trad. de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, coll. «GF-Flammarion», 1992.
- DOSTOÏEVSKI, *Les Frères Karamazov*, trad. d'Élisabeth Guertik, Paris, Le Livre de Poche, coll. «Classique», 1972.
- SHAKESPEARE, *Hamlet*, édition établie par Germaine Landré, trad. de François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, coll. «GF-Flammarion», 1979.

Livres

- ATTALI, Jacques, *Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe*, Paris, Arthème Fayard, coll. «Le livre de poche», 1996.
- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, coll. «Le livre de poche. Essais», 1942.
- BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1963.

- BOURNEUF, Roland et Réal OUELLET, *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Littératures modernes», 1972.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «  criture», 1992.
- BRUNEL, Pierre (dir.), *Mythes et littérature*, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, coll. «Recherches actuelles en littérature comparée», 1994.
- CIPOLLA, Gaetano, *The Labyrinth : Studies on an Archetype*, New York, Ottawa et Toronto, Legas, 1987.
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 9   édition, Paris, Bordas, coll. «  tudes», 1969.
- DURAND, Gilbert, *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme. Les structures figuratives du roman stendhalien*, Paris, José Corti, 1971.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Berg International, coll. «L'  le verte», 1979.
- DURKHEIM, Émile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie*, 5   édition, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1968.
- ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. «Folio/Essais», 1963.
- ELIADE, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. «Nrf/Idées», 1965.
- GREEN, Mary Jean, *Marie-Claire Blais*, New York, Twayne Publishers, 1995.
- GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, coll. «Langue et langage», 1966.
- JUNG, Carl, *Psychologie de l'inconscient*, Genève, Librairie de l'Université, Georg et Cie, 1952.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, coll. «Nrf», 1987.
- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le «Point de vue». Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1981.
- PARKINSON ZAMORA, Lois (dir.), *The Apocalyptic Vision in America*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982.
- REED DOOB, Penelope, *The Idea of the Labyrinth*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1990.
- RORTY, Richard, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge, New York et Melbourne, Cambridge University Press, 1989.

SCARPETTA, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. «Figures», 1985.

SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1993.

Articles

BROCHIER, Jean-Jacques, «Les écrivains de la fin du monde de l'Apocalypse à la bombe atomique», *Magazine littéraire*, n° 232, juillet-août, 1986, p. 15.

CHAUVIN, Danièle, «Apocalypse», dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris, éd. du Rocher, 1994, p. 106-127.

CLOUTIER, Guy, «L'Amérique désenchantée», *Magazine littéraire*, n° 340, février 1996, p. 67.

CLICHE, Élène, «Un rituel de l'avidité», *Voix et images*, vol. VIII, n° 2, hiver 1983, p. 229-248.

COUILLARD, Marie, «Figures prométhéennes et orphiques chez Marie-Claire Blais», dans Metka Zupancic (dir.), *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 191-199.

COUILLARD, Marie, «L'espace américain dans *Soifs* de Marie-Claire Blais : appropriation, hybridation culturelle et mondialisation», *Carrefour. Revue de réflexion interdisciplinaire*, vol. 19, n° 1, 1997, p. 89-97.

DABEZIES, André, «Jésus-Christ en littérature», dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris, éd. du Rocher, 1994, p. 861-871.

DAROS, Philippe, «Le mythe en littérature : une forme particulière de recontextualisation», dans Jean Bessière (éd.), *Littérature et théorie. Intentionnalité, décontextualisation, communication*, Paris, Honoré Champion, coll. «Champion-Varia», 1998, p. 83-111.

DELUMEAU, Jean, «Les grandes peurs», propos recueillis par François Ewald, *Magazine littéraire*, n° 232, juillet-août, 1986, p. 25-27.

EYRE, Janieta, «Tendencies and Philosophies. Marie-Claire Blais», dans Beverly Dauro (ed.), *The Power to Bend Spoons. Interviews with Canadian Novelists*, Toronto, Mercury Press, 1998, p. 25-30.

GOULD, Karen L., «Geographies of Death and Dreams in Marie-Claire Blais's *Soifs*», *Québec Studies*, n° 25, printemps 1998, p. 97-104.

GOULD, Karen L., «La nostalgie postmoderne : Marie-Claire Blais, Dante et la relecture littéraire dans *Soifs*», *Études littéraires*, vol. 31, n° 2, hiver 1999, p. 71-82.

GUY, Chantal, «Marie-Claire Blais. Entre la foudre et la lumière», *La Presse*, Montréal, 13 mai 2001, p. B1-B2.

- MARCOTTE, Gilles, «Le "mythe" de l'universel dans la littérature québécoise», *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 55, n° 2, 1985, p. 9-19.
- MCPHERSON, Karen S., «Archaeologies of an Uncertain Future in the Novels of Marie-Claire Blais», *Québec Studies*, n° 25, printemps 1998, p. 80-96.
- MORGEN, Michèle, «L'Apocalypse de Jean», *Magazine littéraire*, n° 232, juillet-août, 1986, p. 19-20.
- PEYRONIE, André, «Labyrinthe», dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris, éd. du Rocher, 1994, p. 915-950.
- PEYRONIE, André, «Minotaure», dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Paris, éd. du Rocher, 1994, p. 1053-1061.
- PRÉVOST, Jean-Pierre, «L'Apocalypse ou l'explosion de l'imaginaire», *Tangente*, n° 35, mars 1992, p. 35-45.
- RACAULT, Jean-Michel, «De l'Île réelle à l'Île mythique : Bernardin de Saint-Pierre et l'Île de France», dans François Moureau (dir.), Paris, Aux Amateurs de livres, coll. «Littérature des voyages», 1989, p. 79-89.
- RICHARD, Lionel, «Crépuscules germaniques», *Magazine littéraire*, n° 232, juillet-août, 1986, p. 34-36.
- TREMBLAY, Victor-Laurent, «La marginalité dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais», dans Sandra Beckett, Leslie Boldt-Irons et Alain Baudot (dir.), *Exilés, marginaux et parias dans les littératures francophones*, Toronto, éd. du GREF, coll. «Dont actes», 1994, p. 257-268.
- VISWANATHAN, Jacqueline, «"Cette danse au fond des coeurs". Transparence des consciences dans *Le Sourd dans la ville* et *Visions d'Anna* de Marie-Claire Blais», *Canadian Literature*, n° 111, hiver 1986, p. 86-99.
- WACKER, Kelly A., «Fin de siècle Anxiety, Melancholy and Dürer's Angel in Marie-Claire Blais's *Angel of Solitude*», dans Roseanna Lewis Dufault (dir.), *Women by Women. The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Québec since 1980*, Madison and Teaneck, Associated University Presses, 1997, p. 110-119.
- ZAGOLIN, Bianca, «Marie-Claire Blais : la fureur sacrée de la parole», dans François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, coll. «Archives des lettres canadiennes», vol. VIII, 1992, p. 145-170.

Document audiovisuel

- TÉODORESCO, Marius (réalisation), *Marie-Claire Blais*, entrevue accordée à Andréanne Lafond, Montréal, Radio-Québec, 1978.

Ouvrages de référence

La Sainte Bible, nouvelle version Segond révisée, Paris, Alliance biblique universelle, 1978.

CASAJUS, Dominique et Alain DUMAS, «Sacré», *Encyclopaedia Universalis*, t. 20, Paris, 1989, p. 456-462.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. «Bouquins», 1982.

HADOT, Jean, «Apocalypse de Jean», *Encyclopaedia Universalis*, t. 2, Paris, 1984, p. 364-365.

TABLE DES MATIÈRES

PROLÉGOMÈNES	4
<i>Première partie : préalables théoriques</i>	4
Mythocritique et analyse des mythes	5
Contexte et recontextualisation	9
Mythologies et religions	13
La notion de sacré	16
<i>Deuxième partie : le texte blaisien et ses résistances</i>	18
<i>Notes</i>	25
I. L'ESPACE MYTHIQUE ET SES POLARISATIONS	28
L'île comme territoire mythique	30
La mer et ses mythes	37
Le littoral et la plage : l'espace trouble aux portes du paradis	43
Au centre du centre : un étrange jardin	45
Conclusion	49
<i>Notes</i>	51
II. LE TEMPS MYTHICO-RELIGIEUX	53
<i>Les paradigmes de l'atemporel ou du temps cyclique du mythe et du contemporain «daté»</i>	53
Temps mythique et temps judéo-chrétien	54
Le nouveau millénaire et le millénarisme	57
Temps mythique et temps judéo-chrétien dans <i>Soifs</i>	59
Conclusion	63
<i>Notes</i>	64
III. LE LABYRINTHE	65
<i>La figure du labyrinthe : une structure</i>	65
<i>Le mythe du labyrinthe : un affrontement</i>	73
Conclusion	82

	<i>Notes</i>	84
IV. LA FIGURE CHRISTIQUE		85
La Nativité		88
La Passion		90
La prédication et le pardon		91
Conclusion		94
	<i>Notes</i>	95
V. L'APOCALYPSE SELON MARIE-CLAIRE BLAIS		96
La «relecture» de l' <i>Inferno</i> de Dante		98
L'Apocalypse blaisienne		106
Les visions fantastiques		108
L'urgence du «salut» et le langage prophétique		110
Ressemblances structurelles et recontextualisation de l'Exode		113
Figures et motifs de L'Apocalypse de Jean		114
Conclusion : une apocalypse pour différer la fin du monde		120
	<i>Notes</i>	124
SYNTHÈSE		127
Les mythes et thèmes religieux dans l'économie globale du texte : quelques considérations générales		130
	<i>Notes</i>	135
BIBLIOGRAPHIE		136