

D'UNE ERRANCE CLOSE À UNE ERRANCE POLARISÉE.
THÈME ET STRUCTURE DE *VISIONS D'ANNA OU LE*
VERTIGE DE MARIE-CLAIRE BLAIS.

par

ANNIE LISE CLÉMENT

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d' Ottawa

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



Annie Lise Clément, Ottawa, Canada, 1996



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services Branch

395 Wellington Street
Ottawa, Ontario
K1A 0N4

Bibliothèque nationale
du Canada

Direction des acquisitions et
des services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa (Ontario)
K1A 0N4

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

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

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

ISBN 0-612-15710-5

Canada



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Remerciements

Sur le chemin de l'errance certains repères s'avèrent essentiels : je tiens à souligner la disponibilité de Linda Hoad et de Lorna Knight de la Bibliothèque nationale du Canada, l'essentiel appui du Département des lettres françaises, avec l'octroi de la bourse Émile-Lizé. Merci aussi à monsieur Robert Vigneault, directeur de la thèse, qui m'accompagne depuis le début, à Madame Marie Couillard pour m'avoir fait découvrir l'œuvre, à Lucille Saint-Pierre pour sa précieuse collaboration, à mes parents pour leur havre de paix et finalement, à Dominique Saint-Pierre pour son soutien de tous les instants.

Annie Lise Clément

**D'UNE ERRANCE CLOSE À UNE ERRANCE POLARISÉE.
THÈME ET STRUCTURE DE *VISIONS D'ANNA OU LE VERTIGE*
DE MARIE-CLAIRE BLAIS.**

«M.A. Lettres françaises»
Résumé

«L'errance ou le martyr des sens anormalement aiguisés», dira Guislaine, mère de l'un des nombreux personnages errants du roman *Visions d'Anna ou le Vertige* de Marie-Claire Blais. Qu'est-ce au juste qu'*errer* ? Pourquoi ce thème central à l'oeuvre et pourquoi cette forme errante aussi ? Pourquoi, surtout, cette vive impression chez le lecteur de participer à l'errance des protagonistes ?

La présente thèse tentera de répondre à ces questions. Elle démontrera surtout l'intime correspondance entre la forme et le fond du roman, grâce à un regard attentif sur la mise en intrigue du texte. Après avoir reconstitué le *faire* diégétique des protagonistes, nous nous proposons ensuite d'examiner la structure du roman, en fonction des éléments suivants : études des anachronies narratives, des «visions d'Anna», des repères sémantiques et spatio-temporels, des faits de conscience les plus englobants et enfin, de la clôture du roman.

Cette analyse de la mise en forme du texte permettra de confirmer l'hypothèse suivante :

La mise en intrigue du roman *Visions d'Anna ou le Vertige* constitue une mimésis de la quête de la protagoniste Anna, qui, d'une errance close, évolue progressivement vers une errance polarisée.

Étude, donc, d'une thématique centrale en fonction de ses répercussions sur la structure narrative et diégétique complexe du roman. Un regard attentif au texte, pour mieux comprendre ses emboîtements, sa progression, associés au parcours des différents protagonistes et, plus particulièrement, à la «quête d'Anna». Bref, une étude formelle qui débouche sur une herméneutique blaisienne, étroitement liée au traitement temporel d'ensemble.

INTRODUCTION

Quand la puissance de la vie échappe à la méfiance
et que se consume le déséquilibre
il n'y a pas de route
tout est chemin

Andrée Lacelle, *La Voyageuse*¹.

Parcourir le roman *Visions d'Anna ou le Vertige* de Marie-Claire Blais s'avère une expérience que d'aucuns diraient mémorable : pour certains, éprouvante, pour plusieurs, quasi hypnotisante². Comment expliquer cette fascination de la majorité pour une écriture à première vue complexe et dénuée de toute charpente syntaxique ? Comment l'écrivaine, par l'intermédiaire d'un narrateur anonyme, arrive-t-elle à communiquer si profondément la vie psychique mouvante de ses personnages ? voire même, à *faire vivre* cette errance de l'âme au lecteur ?

Certes, les romans de Marie-Claire Blais publiés au cours des seize dernières années³ posent un défi de taille à la lecture : la littérarité du texte *Le Sourd dans la ville* (1979) jusqu'à, tout récemment, celle de *Soifs* (1995), exige une attention continuelle du lecteur contraint de parcourir les œuvres d'un seul trait, en raison d'un souffle littéraire ininterrompu si ce n'est par la présence de maintes virgules et de quelques rares points grammaticaux. Le traitement stylistique et la mise en intrigue⁴ offrent complexité et sinuosité⁵ : une focalisation variable jointe à une pluralité de voix entraînent le lecteur dans un tourbillon d'événements, de discours et de réflexions

intérieures difficiles à attribuer à tel ou tel autre personnage : en outre, le discours du narrateur («à la troisième personne») se confond en tout temps avec les discours et les pensées des divers protagonistes. Finalement, chaque roman comporte une multiplicité de lieux, de personnages et d'anachronies narratives⁶ (analepses, prolepses et ellipses) emboîtées les unes dans les autres sans repères syntaxiques ou sémantiques apparents : le traitement temporel d'ensemble s'avère à première vue peu révélateur : les récits se déroulent le plus souvent à l'imparfait, peu importe la *portée*⁷ des anachronies susmentionnées.

Pourquoi l'écrivaine a-t-elle choisi de s'exprimer ainsi ? Que signifie la quasi-absence de points ou de paragraphes ? S'agit-il d'un choix purement esthétique ? Comment expliquer alors qu'une telle expérience de lecture peut s'avérer si captivante ?

En guise de réponse, ouvrons brièvement une perspective socio-historique.

C'est chose connue, les préoccupations sociales sont au cœur de l'œuvre blaisienne.

Elle déclarait récemment dans *La Presse* :

J'écris comme tant d'autres, peut-être, poussée par un violent sentiment d'urgence de décrire le monde dans lequel je vis, avec toutes ses horreurs et ses beautés ; et parce que l'écriture, tout en faisant de nous des témoins lucides de notre temps, est un art, qui comme la peinture ou la musique, sait consoler de ses visions poétiques, sa transcendance lumineuse, apaiser, du moins, le tourment de la condition humaine⁸.

Précisons tout de suite que l'écrivaine se défend d'écrire au sujet d'un peuple en particulier, mais plutôt sur la *condition humaine* en général. Depuis ses débuts, l'écriture de Marie-Claire Blais apporte voix et défense aux défavorisés, quels qu'ils soient. L'ensemble de l'institution critique semble d'accord sur ce point : «Vous avez affaire à une passionnée de l'écriture qui dénonce violemment l'horreur et la souffrance⁹» ; dès la parution de son premier roman, *La Belle Bête*, on dira d'elle

qu'elle «expose la haine et l'horreur du monde¹⁰». Toujours, le type de relation qu'entretiennent les protagonistes avec leur milieu est au centre des romans blaisiens. Toujours aussi, le social, plus qu'une toile de fond, tisse les relations humaines : contrôle et omniprésence des institutions qu'elles soient religieuses, familiales ou politiques ; règne du patriarcat qui réserve aux femmes un statut d'exclusion, de «partielles¹¹» ; pauvreté et souffrance tant physiques que psychologiques au sein des milieux défavorisés où enfants, adolescents et artistes de tout acabit n'ont pas droit de cité et peuvent difficilement s'épanouir, etc.

À l'échelle mondiale, le début des années 80 plonge tout un chacun en pleine guerre froide États-Unis / URSS : l'omniprésence du nucléaire saisit et effraie ; de surcroît, l'univers propre aux derniers romans blaisiens présente une vision apocalyptique du monde¹² : du texte *Le Sourd dans la ville* à *Pierre, la guerre du printemps 81*, l'imminente fin du monde hante explicitement les protagonistes et guide leurs comportements et réflexions. Soulignons au passage la présence timide de l'espoir, présence que défendra ardemment l'écrivaine durant maintes entrevues et conférences : «Il y a autant de lumière que de ténèbres, autant de musique que de silence¹³», dira-t-elle par exemple au sujet de *Soifs* ; cet espoir est bien difficilement concevable, il s'entend, au sein d'un monde où pouvoir et violence régissent les lois et briment les relations humaines. Confinés à cette pénible existence, les protagonistes des derniers romans sont en proie à un mal existentiel qui, selon nous, se traduit le plus souvent sous forme d'*errance* : «Comment vivre aujourd'hui puisque demain nous est volé ?», semblent-ils tous se demander. Cette thématique, abordée dans *Le Sourd dans la ville*, est particulièrement développée dans le roman qui lui succède, soit *Visions d'Anna ou le Vertige*.

La présente thèse propose une étude thématique de *l'errance*, qui tient particulièrement compte de la mise en intrigue du roman *Visions d'Anna ou le Vertige*. Après avoir énuméré les principaux «outils théoriques» utilisés dans le cadre de cette thèse (chapitre 1), le chapitre suivant (chapitre 2) tentera de définir le terme en soi en fonction de ses différentes manifestations, allant de la démarche d'écrivain, l'écriture en soi, jusqu'à la réception ; toujours ici, le roman à l'étude sera mis en perspective. Le troisième chapitre tiendra compte de la difficulté de reconstituer chronologiquement le *faire* des protagonistes : dans *Visions d'Anna*, le temps intérieur joue un rôle prépondérant ; les réflexions omniprésentes des protagonistes permettent de dévoiler la diégèse du roman. Ensuite (chapitre 4), nous avons respecté la progression narrative du roman en portant une attention particulière à certains éléments clés de la mise en intrigue qui desservent cette «écriture de l'errance» : nous proposons, dans l'ordre, une division du texte par séquences ; un bref résumé du discours narratif ; une analyse de divers faits d'*ordre* (études des anachronies narratives et de certains repères clés du roman) et de vie psychique (modes de représentation des consciences) ; cette démarche permettra de souligner l'étroite correspondance forme-fond et l'organisation rigoureuse d'un texte en apparence libéré de toute contrainte stylistique. En guise de conclusion, nous dévoilerons la nature de la quête errante de la protagoniste Anna, qui va de pair avec le traitement formel du texte ; ce qui nous permettra de confirmer l'hypothèse suivante :

La mise en intrigue du roman *Visions d'Anna ou le Vertige* constitue une mimésis de la quête de la protagoniste Anna, qui, d'une errance close, évolue progressivement vers une errance polarisée.

Étude, donc, d'une thématique centrale en fonction de ses répercussions sur la structure narrative et diégétique complexe du roman. Un regard attentif au texte, pour mieux comprendre ses emboîtements, sa progression, associés au parcours des différents protagonistes, et, plus particulièrement, à la «quête d'Anna». Bref, une étude formelle qui débouche sur une herméneutique blaisienne, étroitement liée au traitement temporel d'ensemble. Précisons d'emblée que cette étude vise à démystifier l'écriture pour mieux en comprendre la force : la réception nous intéresse ici, à titre de conséquence et non de cause.

Il existe à ce jour peu d'études qui portent sur les romans de Marie-Claire Blais publiés depuis la fin des années soixante-dix. Nous allons nous référer à l'occasion au livre de Françoise Laurent intitulé *L'Oeuvre romanesque de Marie-Claire Blais*¹⁴, et plus particulièrement au chapitre qui se concentre sur *Visions d'Anna*, soit «Les Témoins blessés». Il sera également question d'un article d'Élène Cliche, «Un Rituel de l'avidité¹⁵», paru dans *Voix et Images*.

Nous sommes particulièrement redevable aux études de Dorrit Cohn, de Gérard Genette et de Robert Humphrey ; certains de leurs concepts seront ici mis en application, entre autres, celui de «monologue narrativisé» (Cohn), «d'anachronies narratives» (Genette) et de «courant de conscience» (Humphrey). En plus de la richesse de *Visions d'Anna ou le Vertige* concernant la thématique étudiée, les réflexions de Fernand Ouellette, Maurice Blanchot et de Jacqueline Starer viendront approfondir notre définition de l'errance.

NOTES INTRODUCTION

1. Andrée Lacelle, *La Voyageuse*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 1995, p. 15.
2. Cette dite «expérience» de lecture s'inspire des réactions constatées dans le cadre de cours suivis à l'Université d'Ottawa (Département des lettres françaises, 1989 à 1994) et, de façon générale, au sein de la critique journalistique.
3. À l'exception de *Pierre, la guerre du printemps 81* (1984). Cette mise en garde ne touche toutefois que l'aspect formel du texte, le contenu sémantique étant lié à celui des autres romans.
4. Concept élaboré par Paul Ricoeur, particulièrement dans «La Mise en intrigue, Une lecture de la *Poétique* d'Aristote», *Temps et récit*, tome I, Paris, Seuil, 1983, p. 66-104.
5. Thème que nous empruntons à Élène Cliche, «Un Rituel de l'avidité» in *Voix et images*, vol. VIII, 1983, no 2, p. 244.
6. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 79-105. Genette appelle *anachronies narratives* «les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit».
7. *Ibid.*, p. 89.
8. «Pourquoi écrivez-vous ? Une enquête de Achmy Halley», *La Presse*, dimanche 19 novembre 1995, p. B6.
9. Marie-Claire Blais, *Le Feu sous la cendre*, série «Profession écrivain», coll. «Le Pouvoir des mots», Les Productions Prisma, 1982.
10. *Ibid.* Notons ici que ce commentaire avait un sens négatif à l'époque.
11. Voir Béatrice Slama, «La Belle Bête ou la Double scène», in *Voix et images*, *op.cit.*, p. 211.
12. Dans le vidéo Marie-Claire Blais, *Le Feu sous la cendre* (*op.cit.*), la narratrice affirme à ce sujet : «La seule menace d'une catastrophe nucléaire pollue déjà toute la vie. L'auteure dénonce cette mort où personne n'a rien à dire ; une mort qu'on ne choisit pas».
13. Réginald Martel, «Lamento avec sourire» in *La Presse*, dimanche 1er octobre 1995, p. B1 et B4.
14. Françoise Laurent, *L'Oeuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Fides, 1986, 246 p.
15. Élène Cliche, *op. cit.*

PRÉALABLES THÉORIQUES

1.0 Introduction

Étudier l'errance, c'est, en quelque sorte, tenter de *saisir l'insaisissable*. C'est définir un thème aussi «fugace¹» que le temps, dont l'essence même rend difficile toute tentative explicative. Le signifiant de *Visions d'Anna* possède lui aussi une trajectoire «sinueuse», avec une multitude de glissements formels, dont la syntaxe n'offre que quelques moments d'arrêts ou repères au lecteur. Le deuxième titre du roman résume bien cette difficulté liée à la littérarité de l'œuvre : *le Vertige*, ou, à l'instar de Kundera :

[...] un étourdissant, un insurmontable désir de tomber. / Je pourrais dire qu'avoir le vertige c'est être ivre de sa propre faiblesse. On a conscience de sa faiblesse et on ne veut pas lui résister, mais s'y abandonner. On se saoule de sa propre faiblesse, on veut être plus faible encore, on veut s'écrouler en pleine rue aux yeux de tous, on veut être à terre, encore plus bas que terre².

Pour tenter quelque saisie, il y a, bien sûr, ce que révélera une étude attentive de la mise en intrigue de l'œuvre, sur laquelle nous reviendrons au chapitre 4 ; celle-ci comprend, entre autres, l'analyse des discours et réflexions des protagonistes, multiples et *fuyants* eux aussi.

Le présent chapitre définira les outils critiques utilisés lors de cette thèse, sous-jacents à cette tentative de *saisir l'insaisissable*, ou ce «langage de l'absence, de l'invisible³», comme dirait Maurice Blanchot. Voilà donc le défi : trouver des ancrages, des procédés littéraires pour comprendre une écriture *errante* qui empêche, par son essence même, quelque ancrage au temps et à l'espace.

Trois ouvrages clés⁴ seront surtout explorés ici, soit ceux de Dorrit Cohn, de Robert Humphrey et de Gérard Genette : respectivement (1) *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, (2) *Stream of Consciousness in the Modern Novel* et (3), *Figures III*. L'étude de chacun portera principalement sur des faits d'ordre (étude de la temporalité et mise en intrigue) et de vie psychique.

1.1 Dorrit Cohn

Première difficulté de *Visions d'Anna* : l'intériorité des personnages. Dans le roman à l'étude, l'analyse des perspectives narratives ne peut se limiter aux discours des personnages, qu'ils soient prononcés ou non (monologue intérieur) : nous avons constamment accès à l'univers intérieur des protagonistes et ce, à différents niveaux. De plus, comment expliquer cette *transparence* des diverses consciences, communiquée au lecteur, et l'accepter comme telle ? Autrement dit, comment expliquer ce «paradoxe» sur lequel s'est interrogé Dorrit Cohn, «qui fait que le récit de fiction atteint son "air de réalité" le plus achevé dans la représentation d'un être solitaire en proie à des pensées que cet être ne communiquera jamais à personne» (DC 19) ?

L'étude de Dorrit Cohn — *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* — s'est avérée fort éclairante. Ici, il est question non seulement de discours intérieur mais aussi des multiples couches de l'imaginaire — «*other mind stuff*⁵» —, comme les visions, rêves, états d'âmes, etc. Nous tenterons de définir les principaux concepts exposés par Cohn, en plus de cerner leur impact sur la sémantique des textes littéraires.

Dorrit Cohn divise son étude en deux parties : la première porte sur la narration

«à la troisième personne» et la seconde, «à la première personne» ; dans les deux cas, il s'agit d'examiner les «modes de représentation de la vie psychique» des personnages, soit les moyens mis en œuvre pour permettre l'accès aux consciences des personnages.

Seule la première partie nous intéresse ici puisque la narration de *Visions d'Anna* est dite «postérieure hétérodiégétique» (GE 254-259) (type canonique), soit «à la troisième personne». Dans ce cas, Cohn définit trois «modes de représentation» : le «psycho-récit», le «monologue rapporté» et le «monologue narrativisé». Pour reprendre des catégories mieux connues : si l'on remplace les faits de voix (discours prononcé) par des faits de *conscience*, nous pouvons affirmer que le «psycho-récit» s'apparente à la description omnisciente, le «monologue rapporté» au discours direct (ou au monologue intérieur tel que nous avons l'habitude de le percevoir) et, finalement, le «monologue narrativisé» au discours indirect libre. Le «psycho-récit» et le «monologue narrativisé» respectent tous deux les tiroirs verbaux et la personne grammaticale du discours narratif, contrairement au «monologue rapporté» où, le plus souvent, nous retrouvons l'emploi de la première personne de l'indicatif présent, peu importe le temps de la narration. Soulignons d'emblée que ces trois modes peuvent évoluer dans un même roman, voire à l'intérieur d'un même segment textuel ; on remarque toutefois que les écrivains en privilégient généralement l'un plutôt que l'autre. Voici comment Cohn les résume :

- (1) le psycho-récit, discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage ;
- (2) le monologue rapporté, discours mental d'un personnage ;
- (3) le monologue narrativisé pris en charge par le discours du narrateur [DC 28-29].

Pour mieux saisir les nuances qui permettent de différencier chacun des modes et, plus particulièrement, l'intérêt du recours à un tel plutôt qu'à tel autre, Cohn s'interroge surtout sur la «dissonance» et la «consonance» qui prévalent dans la relation

narrateur/personnage : «la dissonance» est employé pour définir «une situation narrative dominée par le narrateur» (DC 43, note) et la «consonance», «dans une situation narrative dominée par le personnage» (*Loc. cit.*).

1.1.1 Psycho-récit

L'originalité de cette démarche repose sans doute sur le fait que Cohn considère le psycho-récit (DC 37-74) où, rappelons-le, le discours est entièrement assumé par le narrateur, comme

la plus directe des techniques du «courant de conscience», le monologue intérieur est par définition limité à l'activité verbale de l'esprit, alors que le domaine qui s'étend au-delà de la conscience échappe par définition à la verbalisation. [...] De cette façon, le psycho-récit peut être considéré comme le chemin le plus direct, et d'ailleurs le seul, vers les profondeurs infra-verbales de l'esprit [DC 74].

Cette figure unique se trouve «au-dessus» de chaque personnage, apte à définir, à orchestrer et à comprendre les divers niveaux de conscience de l'ensemble des protagonistes : un narrateur omniscient, selon l'appellation de Genette. Le psycho-récit est le mode de prédilection pour accéder le plus largement possible à toute conscience à l'intérieur du récit.

1.1.2 Monologue rapporté

Le «monologue rapporté» (DC 75-120) est sans doute le plus facile à déceler. Il s'agit, à proprement parler, du discours intérieur des personnages rapporté sous le mode «direct». Fait important à signaler ici, sur lequel nous reviendrons à l'étude de la clôture du roman à l'étude : ses *effets* dépendent largement du contexte narratif :

Dans le cas du récit écrit du point de vue du narrateur, [...], ils ont tendance à creuser l'écart qui sépare le personnage du narrateur, à introduire une distance ironique en mettant en évidence l'aveuglement du personnage. Dans les récits épousant le point de vue du personnage, les monologues prennent tout leur effet quand des procédés particuliers sont mis en œuvre pour favoriser une fusion harmonieuse de la voix du personnage et de celle du narrateur [DC 94-95].

Cohn le compare comme suit aux autres modes : «ce que le monologue rapporté gagne en immédiateté, il le perd en profondeur, en mystère, en complexité — quelle que soit la nature exacte, difficile à définir, de ce à quoi il doit renoncer.» (DC 120).

1.1.3 Monologue narrativisé

Le «monologue narrativisé» (DC 121-164), comme nous le constaterons plus tard, est le plus largement utilisé dans le roman *Visions d'Anna ou le Vertige*, c'est pourquoi on s'attardera davantage ici sur ses implications formelles et sémantiques.

Cohn insiste sur les rapports entre «citation» et «récit» :

J'ai proposé d'appeler cette technique *narrated monologues*, «monologue narrativisé», désignation qui suggère son appartenance conjointe au récit aussi bien qu'à la citation. C'est, d'un simple point de vue linguistique, la plus complexe des trois méthodes fondamentales : comme le psycho-récit, elle emploie la troisième personne et son temps grammatical est celui de la narration, mais comme le monologue rapporté elle reproduit mot à mot l'expression mentale propre au personnage [DC 28].

Ce mode est le plus difficile à repérer ; entre autres, parce que le «psycho-récit se transforme souvent en monologue narrativisé, ce dernier permettant entre narrateur et personnage l'association étroite que le psycho-récit ne faisait qu'esquisser.» (DC 126).

Du point de vue de la forme, voici comment le différencier des autres «modes de représentation» : le monologue narrativisé se trouve

à mi-chemin entre les deux autres formes, puisqu'il s'agit, comme dans le monologue rapporté, d'une proposition indépendante, et qu'elle se soumet, comme dans le psycho-récit, à la troisième personne et au temps de la narration. Si la pensée se présente comme une question, l'ordre des mots du discours direct se retrouve dans le monologue narrativisé, ce qui a pour effet d'accentuer la ressemblance de ce dernier avec le monologue rapporté, et sa différence par rapport au psycho-récit :

monologue rapporté
(Il pensa :) Suis-je en retard ?
monologue narrativisé
Était-il en retard ?
psycho-récit
Il se demanda s'il était en retard [DC 127].

Ce repérage difficile du monologue narrativisé, on le devine, servira bien à la thématique de l'errance étudiée au cours de cette thèse. Il dévoilera plus particulièrement la symbiose qui existe entre l'instance narrative et Anna, héroïne du roman à l'étude :

Ce n'est qu'à partir du moment où l'on établit une distinction claire entre monologue narrativisé et récit focalisé qu'on peut décrire la nature très particulière des rapports qui les unissent. [...] une focalisation interne constitue pour le monologue narrativisé le milieu le plus favorable, et le monologue narrativisé parachève l'effet d'un récit écrit selon cette focalisation. Dans le premier cas, en effet, le monologue narrativisé — à la différence du monologue rapporté — gomme toutes les marques de citation qui le décaleraient par rapport au récit, et cet auto-effacement est d'autant plus efficace que le contexte narratif suit plus rigoureusement le point de vue du personnage, organisant l'ensemble de la fiction autour d'une «vision avec» cohérente. Le monologue narrativisé ne relève cependant pas, quant à lui, de la «vision avec», mais de ce qu'on pourrait appeler «pensée avec» : la coïncidence de points de vue s'associe à la consonance des voix, le langage du texte se faisant momentanément l'écho de celui, intérieur, du personnage. Et c'est dans ce sens qu'on peut considérer le monologue narrativisé comme l'essence même du récit focalisé, sinon de toute narration : c'est là en effet que le fil des pensées d'un personnage s'associe le plus étroitement à la texture du récit à la troisième personne [DC 135].

En effet, dans un roman où abondent les «pensait Anna», donc une présence narrative extra-diégétique, la vie psychique de la protagoniste s'avérera le «fil» narratif du roman à l'étude.

1.2 Robert Humphrey

Examinons maintenant l'étude clé de Robert Humphrey intitulée *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Le «roman du courant de conscience⁶» fait en quelque sorte école parmi les romans dits psychologiques : à ce titre, plusieurs critiques se réfèrent à l'ouvrage de Humphrey, notamment Dorrit Cohn dont il vient d'être question. L'intérêt repose ici sur ce que Humphrey définit comme étant les deux

qualités essentielles de la conscience dont doit tenir compte l'écriture, soit le «flux» et l'«intimité» : la conscience est sans cesse en mouvement et, comme le soulignait Cohn, une des difficultés premières est de pénétrer ce qui, en principe, est inconnu de tous, même du sujet.

Les «romans du courant de conscience» mettent ainsi l'accent sur les *aspects psychologiques* (RH 1) des personnages. Comme Dorrit Cohn, Humphrey souligne l'existence de divers niveaux de conscience ; il les divise en deux catégories : ceux qui sont de l'ordre du langage et ceux qui le précèdent :

There are, however, two levels of consciousness with which can be rather simply distinguished : the «speech level» and the «prespeech» level. There is a point at which they overlap, but otherwise the distinction is quite clear. The prespeech level [...] involves no communication basis as does the speech level (whether spoken or written). This is its salient distinguishing characteristic. In short, the prespeech levels of consciousness are not censored, rationally controlled, or logically ordered [RH 3]⁷.

Selon lui, le signifiant des romans du courant de conscience évolue au niveau qui précède le langage : «[...] a type of fiction in which the basic emphasis is placed on exploration of the prespeech levels of consciousness for the purpose, primarily, of revealing the psychic being of the characters.» (RH 4)⁸.

Humphrey établit une distinction entre l'activité «mentale» et «spirituelle» de la conscience, qu'il associe respectivement au «quoi» et au «comment» du flux intérieur :

[...] the realm of life which stream-of-consciousness literature is concerned is mental and spiritual experience — both the whatness and the howness of it. The whatness includes the categories of mental experiences : sensations, memories, imaginations, conceptions, and intuitions. The howness includes the symbolization, the feelings, and the processes of association. It is often impossible to separate the what from the how [RH 7]⁹.

Il conviendra de tenir compte de cette distinction pour l'étude de *Visions d'Anna*.

Les différentes «techniques» proposées par Humphrey s'apparentent à celles de Cohn ; il en distingue quatre : «direct interior monologue, indirect interior monologue,

omniscient description, and soliloquy» (RH 23). Le «monologue intérieur direct» et le «soliloque» ressemblent sensiblement au «monologue rapporté» de Cohn, le «monologue intérieur indirect» au «monologue narrativisé» et la «description omnisciente» au «psycho-récit». Les classifications de Dorrit Cohn ont l'avantage de s'appliquer à la fois aux récits *à la troisième personne* et *à la première personne* ; quant à Humphrey, il a éclipsé ce problème.

Comme nous l'avons dit plus haut, il définit ces qualités essentielles de la conscience dont doit tenir compte l'écrivain comme étant *le flux* et *l'intimité*. Pour le roman à l'étude, le «flux» s'appliquera au mouvement continué associé à l'errance, tant sur le plan physique que psychique, et l'«intimité», à l'enfermement nécessaire de la protagoniste Anna. Nous nous attarderons ici à ces définitions qui s'insèrent sans difficultés aux catégories de Dorrit Cohn. Humphrey considère lesdites qualités comme étant interreliées :

What [...] are the essential problems of depicting consciousness in fiction ? There are two orders of them and both come from the nature of consciousness. First, a particular consciousness, we assume, is a private thing ; and second, consciousness is never static but is always in a state of motion. The first of these is dependent on the second [RH 42]¹⁰.

1.2.1 Première qualité : le Flux de la conscience

Voici ce qu'il entend par «courant» ou «flux» de la conscience :

In short, the term «stream» is not fully descriptive. The notion of synthesis must be added to that of flux to indicate the quality of being sustained, of being able to absorb interferences after the flow is momentarily broken, and of being able to pass freely from one level of consciousness to another. The other important characteristic of the movement of consciousness is its ability to move freely in time — its tendency to find its own time sense [RH 42]¹¹.

Autre apport intéressant de Humphrey : il démontre le recours au langage

cinématographique chez les romanciers du courant de conscience. Il insiste d'abord sur

les jeux avec le temps et l'espace, rendus possibles grâce à l'analyse des fonctions narratives du cinéma : «The thing about this that is most pertinent to using the analogy for fiction techniques is that montage and the secondary devices have to do with transcending or modifying arbitrary and conventional time and space barriers.» (RH 49-50)¹². Voici comment il définit les diverses propriétés du «montage» et de ses «mécanismes secondaires» (nous soulignons) :

«Montage» in the film sense refers to a class of devices which are used to show interrelation or association of ideas, such as a rapid succession of images or the superimposition of image on image or the surrounding of a focal image by related ones. It is essentially a method to show composite or diverse views of one subject — in short, **to show multiplicity**. The secondary techniques are methods for achieving the effect of montage : devices for overcoming the two-dimensional limitation of the screen. Some of them are concerned with achieving the flow of events ; others [...] are more concerned with subjective details, or as Professor Beach has said, with «the infinite expansion of the moment» [RH 49]¹³.

La *multiplicité des points de vue* est certes une caractéristique du roman à l'étude : plusieurs arrêts à l'intérieur des consciences influent sur la temporalité de l'œuvre et font place, entre autres, à un nombre considérable d'anachronies temporelles.

Humphrey s'interroge sur le rapport espace-temps et ses effets sur la littérarité des œuvres : il sera certes intéressant d'évaluer ceci dans *Visions d'Anna*, particulièrement la prédominance de l'un sur l'autre au fil de l'intrigue :

In representing this montage in fiction, Daiches points out there are two methods : one is that in which the subject can remain fixed in space and his consciousness can move in time— the result is time-montage or the superimposition of images or ideas from one time on those of another ; the other possibility, of course, is for time to remain fixed and for the spatial element to change, which results in space-montage [RH 50]¹⁴.

1.2.2 Deuxième qualité : L'Intimité de la conscience

Robert Humphrey indique le «plus grand» défi du romancier du courant de conscience : tout en semblant respecter le caractère «privé» de la psyché des

protagonistes, être en mesure de le communiquer au lecteur : «to capture the irrational and incoherent quality of private unuttered consciousness and in doing so still to communicate to his readers.» (RH 62)¹⁵.

Deux méthodes sont particulièrement utilisées pour illustrer l'intimité de la conscience : celle de la «discontinuité» (ou rupture) et celle de la «transformation avec l'aide de métaphores». Pour illustrer le facteur de «rupture», il cite fréquemment des passages d'*Ulysse* :

This use of rhetorical figures [dans *Ulysses*] is a feature, then, of stream-of-consciousness writing which stems naturally from the attempt to reproduce the broken, seemingly incoherent, disjointed texture of the processes of consciousness when they are not deliberately screened for direct communication [RH 76]¹⁶.

Pour ce qu'il appelle «transformation avec l'aide de métaphores», les romanciers l'utilisent

to give the appearance of this lack of normal syntactical completeness and at the same time to express what is beyond the power of denotative meaning, stream-of-consciousness writers have employed images in two particular ways : they have used the image impressionistically, and they have used symbolism [RH 77]¹⁷.

Comme nous allons le constater, dans *Visions d'Anna*, Marie-Claire Blais a recours aux deux types de langages susmentionnés.

1.3 Gérard Genette

La notoriété de Gérard Genette n'est plus à démontrer en matière de narratologie; l'utilisation fréquente de plusieurs concepts de *Figures III* nous permet de passer certains d'entre eux sous silence ; les travaux de Genette n'en demeurent pas moins essentiels à notre démarche. L'analyse de la mise en intrigue étant centrale dans notre propos, on s'attardera ici sur certains faits d'«ordre» et, plus particulièrement, sur ce que Genette appelle «anachronies temporelles».

1.3.1 Anachronies temporelles

Selon lui, «étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire» (GG 78-79). Il nomme alors *anachronies temporelles* : «les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit» (GG 79). Genette rappelle que, malgré «la présence d'un grand nombre d'anachronies de détail : analepses et prolepses» (GG 89), un roman peut respecter l'ordre chronologique «dans ses grandes articulations» (GG 89).

Pour analyser ces *anachronies*, deux caractéristiques sont essentielles, soit celle de *portée* et d'*amplitude* :

Une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment «présent», c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place: nous appellerons *portée* de l'anachronie cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons son *amplitude* [GG 89].

Il nomme alors *analepse externe* cette anachronie «dont toute l'amplitude reste extérieure à celle du récit premier» (GG 90) et, par conséquent, *analepse interne* celle dont l'amplitude est incluse dans le récit premier.

Gérard Genette relève aussi brièvement l'existence de la *syllepse* qui, selon nous, s'appliquerait à la thématique étudiée dans le cadre de cette thèse :

[...] on pourrait nommer *syllepses* (fait de prendre ensemble) *temporelles* ces groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre. La syllepse géographique est par exemple le principe de groupement narratif des récits de voyage enrichis d'anecdotes tels que les *Mémoires d'un touriste* ou *le Rhin*. La syllepse thématique commande dans le roman classique à tiroirs de nombreuses insertions d'«histoires», justifiées par des relations d'analogie ou de contraste. Nous retrouvons la notion de syllepse à propos du récit itératif, qui en est une autre variété¹⁸.

1.4 Conclusion

Le traitement temporel et narratif complexe du roman à l'étude démontre cette volonté de Marie-Claire Blais «[d']ébranle[r] les normes les plus fondamentales de la narration» (GG 105), celle-là même que Genette a découverte chez Proust, au service de la sémantique exprimée. Le plus impressionnant est certes sa façon d'utiliser une narration à la troisième personne pour dévoiler le flux intérieur des personnages et, par le fait même, de permettre un va-et-vient fluide et continu d'une conscience à l'autre, en plus du monde intérieur des protagonistes au monde extérieur. Ce souci chez l'écrivaine incarne à souhait le thème étudié ici, où, apprend-on, l'errance va de pair avec la nature même de la conscience.

Terminons ce repérage d'outils théoriques avec la proposition suivante : la mise en intrigue de *Visions d'Anna* permet une réflexion sur la conception d'une certaine *herméneutique blaisienne*, rendue possible à la fois par l'expression du signifiant que du signifié. La linguiste Gardes-Tamine, à l'instar de Paul Ricoeur, nous autorise à formuler une telle proposition (nous soulignons) :

Trois temps sont impliqués [pour l'étude du roman] : le temps extérieur, le temps raconté, le temps du raconter, qui interfèrent et se conjuguent [...]. De leur jeu se dégage à chaque fois une expérience temporelle fictive, une conception particulière du temps, qui constitue **une vision du monde**. [...] / Mise en intrigue et temporalité débouchent ainsi sur une interprétation de l'œuvre, sur une herméneutique¹⁹.

C'est ce que nous nous proposons de découvrir au terme de l'analyse.

NOTES CHAPITRE 1

1. Voir Paul Ricoeur, *op.cit.*, chapitre 1, «Les Apories de l'expérience du temps», p. 21-65, en particulier, p. 24-35.
2. Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, 1984, p. 101. Notons aussi que le premier titre donné au roman *Visions d'Anna* était d'ailleurs «Le Vertige ou Portrait d'Anna» ; voir *Fonds Marie-Claire Blais*, Ottawa, Bibliothèque Nationale, boîte 1 : pour une description sommaire du *Fonds*, se référer à l'Annexe 2 de la thèse.
3. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 145. Blanchot parle ici de Rilke.
4. Les renvois aux principaux ouvrages du corpus théorique seront dorénavant indiqués par le sigle et le folio qui suivent les auteurs et les titres ci-dessous : Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, 315 p. (DC) ; Robert Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962, 129 p. (RH) ; Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285 p. (GG).
5. Dorrit Cohn, p. 25. Elle reprend ici une expression de William James, le romancier et critique américain et britannique.
6. On retrouve cette traduction de l'énoncé dans l'étude de Dorrit Cohn, *ibid.*, p. 26.
7. Nous traduisons ici le passage, comme nous le ferons pour chaque citation en anglais dans la thèse : «Il y a toutefois, deux niveaux de langage qui se distinguent assez facilement : le langage verbal et le langage préverbal. Il y a bien, entre eux, quelques espaces de chevauchement mais, par ailleurs, la distinction est très claire. Le niveau préverbal [...] ne vise pas la communication comme le langage verbal (tant parlé qu'écrit). C'est sa caractéristique distinctive la plus saillante. Bref, les niveaux préverbaux de conscience ne sont pas censurés, contrôlés par la raison, ni ordonnés selon la logique.».
8. Traduction : «[...] un genre de fiction où on insiste particulièrement sur l'exploration des niveaux préverbaux de la conscience, principalement dans le but de révéler l'être psychique des personnages.».
9. Traduction : «[...] le domaine de vie qui intéresse la littérature du courant de conscience, ce sont les expériences mentales et spirituelles — tant le contenu que les méthodes de ces expériences. Le contenu inclut ces catégories d'expériences mentales : sensations, souvenirs, imaginations, conceptions et intuitions. Les méthodes comprennent : la symbolisation, les sentiments et les processus d'association. Il est souvent impossible de séparer contenu et méthode.».

10. Traduction : «Quels [...] sont les problèmes essentiels liés à la description de la conscience dans les œuvres de fiction ? Il y en a deux sortes et les deux proviennent de la nature même de la conscience. Premièrement, une conscience particulière, nous le supposons, est tout à fait intime; et deuxièmement, la conscience n'est jamais statique mais toujours en mouvance. La première considération dépend de la deuxième.».
11. Traduction : «En bref, le terme «courant» ne décrit pas pleinement le phénomène. La notion de synthèse doit s'ajouter à celle de flux pour indiquer la qualité d'être soutenue, d'être capable d'absorber les interférences après que le flot du mouvement est temporairement interrompu et d'être capable de passer librement d'un niveau de conscience à un autre. L'autre caractéristique importante du mouvement de la conscience est son habileté à se mouvoir dans le temps — sa tendance à trouver son propre rythme.».
12. Traduction : «À propos de ceci [le langage cinématographique], ce qu'il est en fait d'utiliser dans cette analogie avec les techniques pour la fiction, c'est que les techniques principales et les mécanismes secondaires servent à transcender ou à modifier les limites arbitraires et conventionnelles du temps et de l'espace.».
13. En termes de cinéma, le "montage" a trait à une série de techniques qui sont utilisées pour démontrer des interrelations et des associations d'idées, telles que la rapide succession d'images ou une superposition d'une image sur l'autre ou un arrangement d'images reliées autour d'une image centrale. C'est essentiellement une méthode d'illustrer un amalgame ou une séquence de points de vue — en bref, d'illustrer la multiplicité. Les techniques secondaires sont des méthodes pour créer l'effet de montage, des techniques pour dépasser la limite bidimensionnelle de l'écran. Certaines d'entre elles visent à mieux décrire le cours des événements ; d'autres [...] insistent davantage sur les détails subjectifs ou comme l'indique le Professeur Beach, sur "l'expansion infinie du moment". La citation ici est tirée de Joseph Warren Beach, *The twentieth Century Novel : Studies in Technique*, New York, D. Appleton-Century, 1932, Part V.
14. Traduction : «Pour représenter ce montage en fiction, Daiches indique qu'il y a deux méthodes : l'une où le sujet peut rester fixé dans l'espace alors que sa conscience se déplace dans le temps — il en résulte un montage dans le temps ou la superposition d'images ou d'idées d'un temps à un autre temps ; l'autre possibilité, évidemment, est que le temps reste fixe et que l'élément espace change ce qui résulte en un montage dans l'espace.» Humphrey fait référence à David Daiches, *Virginia Woolf*, Norfolk, Conn., New Directions, 1942, pp. 66 ff.
15. Traduction : «[...] de saisir la valeur d'irrationalité et d'incohérence cachée au plus intime de la conscience et de savoir exprimer ses secrets assez bien pour les communiquer à ses lecteurs.».

16. Traduction : «Cet usage des figures de rhétoriques [dans *Ulysse*] est, alors, une caractéristique de l'écriture de la conscience en mouvance qui découle tout naturellement d'un effort de reproduire la texture hachurée, apparemment incohérente et décousue des processus de la conscience quand ils ne sont pas délibérément censurés pour fins de communication directe.».
17. Traduction : «pour donner l'apparence de ce manque de propos syntaxique achevé et en même temps, exprimer ce qui est au-delà du pouvoir d'évocation des signifiants dénotatifs, les écrivains du courant de conscience ont utilisé les images de façon particulière : à la manière des impressionnistes et en utilisant les symboles.».
18. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 121. Note en bas de page qui se réfère à «la capacité d'autonomie temporelle du récit».
19. Joëlle Gardes-Tamine, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1992, p. 60.

NATURE ET FORMES DE L'ERRANCE

«Ce que nous modifions à l'intérieur influence la réalité extérieure»
Dr. Otto Rank¹

2.0 Introduction

L'errance ou «le martyr des sens anormalement aiguisés», dira une Guislaine inquiète, mère de l'un des nombreux personnages errants du roman *Visions d'Anna ou le Vertige* ². Comme nous allons le constater, la thématique de l'errance justifie à la fois l'ossature et la substance du roman à l'étude. La plupart des protagonistes errent, insatisfaits de leur condition actuelle au sein d'une société rigide dont ils redoutent en plus l'imminence de la fin ; les réflexions d'Anna, héroïne du roman, en témoignent :

[...] on disait que le repos était à l'origine de la vie, et la vie était une chose inhabitée, inhabitable, à quoi bon habiter sa vie, son corps, si demain l'avenir est interdit, tué, Raymonde était sa mère, mais peut-être n'y avait-il aucune réalité dans ce fait si sombre d'être vivant, puisque demain, cette vie comme tant d'autres ne serait qu'une sanglante poussière, [VA 10].

Cette violence qui *erre* autour des personnages les rend prisonniers d'un insoutenable mal de vivre. Ils quittent leur foyer, incapables de se satisfaire d'un quotidien souvent étouffant ou vide de sens. Les types d'errance varient : errance par le voyage avec changements de lieux multiples et rencontre avec d'autres errants ; errances momentanées et artificielles, comme pour Michelle, par des fugues synonymes de drogues ou de délits qui, à répétition, la conduisent droit au pénitencier ; errances mentales aussi où le flux continu et obsessif de la pensée fige les protagonistes.

Certes, plusieurs chevauchements existent entre ces différents types.

Le roman est constitué de trois récits principaux : celui d'Anna d'abord, protagoniste principale qui donne son nom au titre du roman, elle qui effectuera une errance à la fois physique et mentale : le récit de Michelle, jeune amie de la première, être en devenir dont le passé, le présent et l'avenir sont tous trois incertains, accompagnés de malheurs et d'angoisse : et conjointement, le récit d'Alexandre et de Rita, qui traversent la frontière américaine : Alexandre l'écrivain qui prend la route de l'errance pour en devenir le porte-parole et Rita qui fuit mari et pays et s'exile avec ses fils.

Le présent chapitre tentera de mieux comprendre ces différents types d'errance chez les personnages, en plus de leur impact sur l'aspect formel de l'écriture.

De façon plus générale, nous remarquons que, depuis toujours, la thématique de l'errance traverse bon nombre d'œuvres littéraires, et ce, au-delà des frontières : qu'il s'agisse du *Bildungsroman* allemand, du roman picaresque³ espagnol, ou, plus près de nous, du roman «nordique⁴» canadien-français ou de la littérature beat américaine (dont il sera question ici), l'errance prend la forme d'un voyage tantôt vers des contrées inconnues, tantôt vers l'intérieur des consciences. Depuis toujours aussi, l'errance fascine les écrivains, qui, par le seul fait d'écrire, *errent* de page en page au sein de leur monde imaginaire : leurs souvenirs, sensations, images, etc., accompagnent en tout temps l'écriture.

Nous essaierons donc de définir le thème de l'errance en fonction de ses diverses manifestations : autant l'étape qui précède l'écriture, le fait d'écrire en soi, le contenu sémantique et formel des textes que la réception nous intéressent ici. Nous

examinerons d'abord ses différents emplois, à l'aide du dictionnaire et des réflexions de l'essayiste québécois Fernand Ouellette. Nous scruterons ensuite la démarche de l'écrivain, inspiré cette fois par Maurice Blanchot et Jacqueline Starer : cette dernière s'est particulièrement intéressée à la littérature beat américaine, où l'errance est à la fois expérience de vie et écriture. Finalement, nous suggérerons les effets possibles de cette *écriture de l'errance* chez le lecteur. À chacune des étapes, le roman *Visions d'Anna* sera mis en perspective. Ce chapitre permettra, entre autres, de révéler deux caractéristiques de l'errance, celle de la mouvance et de l'égarement ainsi que deux catégories d'errance, soit l'errance *polarisée* et l'errance *close*.

2.1 Errance : Sens du mot

Dans *Visions d'Anna ou le Vertige*, tant le signifié (les personnages surtout, aux niveaux physique et psychique) que le signifiant (la narration et l'énonciation) *errent*. Que signifie au juste le fait d'*errer* ?

La définition du dictionnaire⁵ du verbe *errer*, dont l'usage contemporain date de 1550, inclut deux conditions : un mouvement hésitant, *aller çà et là*, et une quasi-absence de motivation, *sans but précis*. L'étymon *errare* signifie plus précisément «marcher à l'aventure» : celui qui *erre* se déplace en fonction d'un *but* quelconque : il *va à l'aventure* ; ce qu'il recherche est donc l'*incongru*, le *surprenant*, qui comportent une part de *risque*. L'emploi classique et littéraire de *errer* (1283) insiste sur le sens plutôt négatif du verbe : «se tromper, avoir une opinion fausse» ; l'accent est également mis ici sur la pensée plutôt que sur le *faire*. La définition de l'adjectif *errant(e)* abonde dans le même sens : deux synonymes lui sont attribués, soit *abandonné* et *vague*. Quant au nom commun *errance* (1200), son usage fréquent et exclusivement littéraire

date de beaucoup plus tard, soit de 1850 : il correspond simplement à l'*action d'errer*.

Errer : action ou non-action ? sens positif ou négatif ? avec ou sans but ?

L'écrivain Fernand Ouellette s'est beaucoup penché sur la thématique étudiée ici : que ce soit dans un roman comme *Lucie ou un midi de novembre*, une étude comme *Depuis Novalis, Errance et Gloses* ou un recueil de textes comme *Écrire en notre temps*, l'«errance» est une constante de son écriture. Dans l'essai qui porte justement comme titre «L'Écriture et l'errance⁶», il rappelle qu'*errare* dérive lui-même du bas latin *iterare*, qui a comme sens *voyager*⁷. Deux constatations ici : (1) insistance sur le côté actif du terme : l'errant emprunte la route du voyageur «pour voir du pays⁸» : (2) possibilité d'un emploi passif : l'errant peut «subir les effets d'hallucinogènes⁹». Ouellette insiste surtout sur «la tension du mot *errer*, dans sa dualité sémantique» (FO 13), soit celle qui unit *voyager* et *égarer* : précisons que l'*égarement* en soi permet de distinguer le thème du simple voyage de celui de l'errance.

L'essayiste s'interroge ensuite sur l'«errance de l'âme», qu'il divise en deux catégories. Selon lui, elle peut évoluer en fonction d'un dessein prédéfini : il s'agit alors d'*errance polarisée*. À l'opposé, ses motivations peuvent être quasi inexistantes : il parle alors d'*errance close*, où le sujet est prisonnier d'un «cercle» existentiel.

Ouellette énumère certaines motivations à l'errance polarisée, entre autres, l'*utopie*, le *rêve*, la *passion* et la *quête du salut* :

[...] l'errance polarisée, ou le mouvement qui peut être mis en branle soit par l'utopie, par exemple, laquelle agit alors comme déclencheur (cette utopie étant un possible improbable qui s'éloigne sans cesse) ; soit par le rêve, l'imagination (qui aime le psychisme organiquement vers le possible ou l'irréel, dans un jeu ou un travail dialectique avec la langue) ; ou encore par la passion, la nécessité de la métamorphose, la quête du salut (je fais allusion à la variété des voyages initiatiques), les signes des "dieux", etc. On pourrait proposer [...] *les Disciples à Saïs* (où le désir de transiter par la Nature, attentif aux signes, et de parvenir ainsi à soulever le voile d'Isis, mais pour finalement se retrouver face à son *moi*) [FO 14].

Il qualifie, par exemple, l'errance baudelairienne comme étant *imaginaire-polarisée* :
 «[...] *L'Invitation au voyage* de Baudelaire, laquelle est de l'ordre de l'errance
 imaginaire, une sorte de mouvement immobile vers le pays parfait, la grande harmonie,
l'ailleurs, voyage au-delà des contradictions vers l'unité perçue» (FO 15). Quant à
 l'errance dite *spirituelle-polarisée*, elle est d'abord le propre de «l'errance de l'âme» ; il
 l'apparente à celle des héros du *Bildungsroman* :

[...] l'errance spirituelle, initiatique dans ces romans allemands
 [Bildungsroman] est indissociable d'une errance physique : l'accomplissement
 de *soi* est lié à l'expérience de la société, de l'espace et de la durée. Ce sont
 autant de formes de l'errance qui permettent d'éprouver le *moi* et de l'amener à
 son équilibre, à sa maturité. Alors l'errance apparaît bien comme un
 apprivoisement de la nature et de la culture, lequel aboutit à la plénitude ou à
 l'échec [FO 16].

L'«errance de l'âme» n'exclut alors pas l'«errance physique», par laquelle elle se
 réalise. Toujours selon Ouellette, ce qui unit «errance polarisée» et «errance close», est
 la rencontre inévitable de la douleur :

[...] que l'errance soit *polarisée* ou *close*, consciente ou non, il demeure
 qu'elle est inconcevable sans les épreuves, les illusions, les défis, les
 désespoirs et l'exil. Même dans l'errance *polarisée*, il s'opère toujours un
 retournement où le divaguant bascule dans la nuit. Il n'y a d'errance qu'à
 travers les contradictions et les déchirements [FO 15].

Voici ce qu'il entend par *errance close* :

D'autre part il faut mettre en relief, il va sans dire, ce que j'appellerais
 l'errance *close*, dont le tracé serait un cercle, et qui pourrait s'identifier à la
 traversée du désert, celui de la nuit de Jean de la Croix ou du labyrinthe de
 Kafka, à la route de Vladimir et Estragon ; «Alors on y va ? Allons-y. *Ils ne*
bougent pas. » («À moins que Godot ne vienne».) Au-dessus de l'errance
close semble suspendue comme une menace incessante le désespoir ou
 l'imbécillité. Ces errants du cercle pourraient redire avec Baudelaire : «Vois !
 je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété, / Je dis : Que cherchent-ils au
 Ciel, tous ces aveugles ?» [FO 15].

Rappelons ici que l'écriture baudelairienne faisait plus haut partie de l'«errance
 polarisée» ; sans doute peut-on en déduire qu'il est possible, chez un même écrivain,
 d'explorer les deux types d'errance suggérés ici. Dans l'errance *close*, l'absence de

motivation semble aller de soi ; on s'intéresse alors presque exclusivement au parcours erratique : sa figure géométrique est celle du *cercle* ; emprisonné, l'errant est victime de l'éternel recommencement.

Toujours donc, l'errance égale mouvement, ou «mouvance». La «dualité sémantique» (FO 13) du terme comprend les emplois «voyager» et «s'égarer» ; selon le type de parcours effectué, un ou l'autre desdits emplois peut dominer. Deux catégories erratiques se distinguent, dont témoignent le «pourquoi» et le «comment¹⁰» de l'errance : (1) L'errance dite *polarisée*, où le sujet *voyage* dans un but quelconque, tant physiquement que mentalement, mu par des raisons parfois profondes et existentielles qui évoluent à l'intérieur du champ de la conscience. L'emploi «voyager» domine ici : la trajectoire de l'errant, malgré ses *égarements*, part *de* quelque chose et avance *vers* quelque chose. On s'intéresse donc ici surtout au «pourquoi» de l'errance. (2) L'errance dite *close*, où le sujet quitte son lieu d'origine sans trop savoir pourquoi et se perd en d'autres lieux. Certes, l'emploi de «s'égarer» est dominant : le parcours de l'errant est circulaire (mouvement d'aller et retour). L'accent sera mis ici sur le «comment» de l'errance.

Dans les deux cas, d'un pas sinueux, l'errant rencontre divers obstacles ; ceux-ci sont à la fois intérieurs et extérieurs ; seul, le degré d'*égarement* ou de *sinuosité*¹¹ varie. Précisons que l'errance *close* a un point d'arrivée identique à son point de départ, alors que l'errance dite *polarisée* connaît parfois une issue : le sujet parvient alors à identifier son mal de vivre, à se définir lui-même ; ainsi lui arrive-t-il de se réaliser. Il faudra également compter parmi les corollaires de l'errance les thèmes de l'identité (dédoublément, vérité et mensonge), de la marginalité (par rapport à une certaine norme), de la mort et de l'espoir.

Comme nous venons de le constater, plusieurs questions découlent d'un thème en soi lourd de sens et difficile à cibler : pourquoi errent-ils ? que recherchent-ils ou fuient-ils ? quelles sont les conséquences, torts ou mérites, associés au fait d'errer ? Comment se définit leur route ? Reviennent-ils ou non à leur point de départ et, si oui, pour y trouver quoi et être qui ?

À la lumière de cette première étape, on peut affirmer que les protagonistes errants de *Visions d'Anna* sont Anna, Michelle, Alexandre et Rita ; la route d'Anna rencontre aussi celle de trois personnages secondaires qui *errent* à leur tour : le couple Tommy et Manon ainsi que Philippe ; ceci est d'ailleurs explicite dans le texte et cette appellation d'« errance » ou d'un de ses dérivés leur est au moins attribuée une fois à chacun. Tous, à l'exception de Michelle, voyagent à la fois physiquement et mentalement : leur errance est active, tant celle du corps que celle de l'âme, et elle connaît maints égarements. Quant à Michelle, elle *subit* surtout les effets de l'errance, associés à son usage de drogues. Dans l'ensemble, les protagonistes ressentent le besoin de quitter leur lieu d'origine parce qu'ils ne peuvent ni s'identifier à lui, ni même le tolérer. Pour la plupart, l'attrait de l'ailleurs et du voyage est intimement lié à leur nature individuelle : ils sont curieux, téméraires, sensibles et ouverts à la nouveauté, à l'inconnu. Leur itinéraire n'est jamais linéaire et comprend plusieurs *égarements* qui consistent, entre autres, en des allers et retours et des moments de distanciation par rapport à eux-mêmes. Leur parcours s'amorce souvent par une fuite mais se transforme, comme dans le cas d'Anna et de Rita, en prise de conscience ; celles-ci ont certes besoin de fuir, mais leurs motivations et itinéraires se précisent en cours de route : on pourrait donc parler dans leurs cas d'errances « closes » qui *se polarisent*.

Nous aurons l'occasion de vérifier cette hypothèse au cours des prochains chapitres. L'errance d'Alexandre est d'emblée *polarisée* : il veut vivre l'errance afin d'accéder à une meilleure connaissance de l'être, pour ensuite transposer ses expériences de vie dans une œuvre littéraire. Quant aux autres personnages, leur errance est «close» : Michelle ne pense qu'à quitter son corps, y revenir puis le quitter à nouveau, avec l'aide de drogues ou autres ; la route de Tommy et Manon est toujours la même, faite tantôt de dangers, tantôt d'exaltations. Quant à Philippe, il s'agit, en quelque sorte, d'un cas intermédiaire : certes son errance est-elle «mis[e] en branle par une utopie» (Philippe construit les plans d'une cité future prête à accueillir tous les errants du monde), mais, comme Michelle, il est prisonnier de l'univers des drogues.

Deux mots ici sur l'usage de drogues, que nous associons davantage à l'errance dite *close* : elles servent à la fois de palliatif à la souffrance et de moyen erratique, telle l'héroïne dans le cas d'Anna et de Philippe et le haschisch dans le cas de Michelle. Ce *choix* initial peut donc se transformer en nécessité vitale, à cause de la dépendance que créent certaines drogues dures : Philippe se retrouve dans l'obligation de *se piquer* continuellement ; la dépendance chez Michelle s'avérera plutôt d'ordre psychologique. Quant à Anna, sa dépendance à quelque drogue n'est jamais mentionnée comme telle. Il sera intéressant d'examiner l'influence de cet usage de drogues à la lumière des deux catégories de l'errance.

À chacun des chapitres étudiés, nous tiendrons compte de ces différentes constatations, particulièrement au sujet de l'errance d'Anna qui, venons-nous de le suggérer, *se polarise* ; nous comprendrons peu à peu son impact sur la mise en intrigue de l'œuvre. À ce titre, le quatrième chapitre portant sur la «mise en intrigue» s'avérera particulièrement éclairant. Quant à la nature même de l'errance des différents

personnages, un regard seul sur leur diégèse respective permettra de nous éclairer (chapitre «Reconstitution diégétique»). Finalement, la conclusion résumant «la quête d'Anna» fera le point sur l'ensemble des découvertes associées à l'errance.

2.2 Errance : Démarche d'écriture

Examinons maintenant ce que nous avons appelé plus tôt la «démarche de l'écrivain», avec, à l'esprit, les deux catégories d'errance susmentionnées, soit celle de l'errance polarisée et de l'errance close, auxquelles se rattache la «dualité sémantique» (FO 13) d'errer, avec les emplois «voyager» et «s'égarer».

Maurice Blanchot, qualifié à juste titre de «critique-écrivain¹²» par Tzvetan Todorov, définit comme suit la base de toute démarche d'écriture : «l'inspiration est une parole errante qui nous pousse hors du monde¹³». Selon lui, le seul fait d'écrire exige et provoque un hors-soi, un hors-temps, un hors-vie, bref, «une solitude essentielle» (MB 19-22) qui permet à l'écrivain de se consacrer tout entier à son œuvre. Après avoir «erré autour de l'œuvre en cours», il peut finalement s'y concentrer tout entier (nous soulignons) :

Tout écrivain, tout artiste connaît le moment où il est rejeté et comme exclu par l'œuvre en cours. Elle le tient à l'écart, le cercle s'est refermé où il n'a plus accès à lui-même, où il est pourtant enfermé, parce que l'œuvre, inachevée, ne le lâche pas. [...] Moment d'épreuve frappante. Ce que voit l'auteur est une immobilité froide dont il ne peut se détourner, mais près de laquelle il ne peut séjourner, qui est comme une enclave, une réserve à l'intérieur de l'espace, sans air et sans lumière, où une part de lui-même et, davantage, sa vérité, sa vérité solitaire, étouffe dans une séparation incompréhensible. **Et il ne peut qu'errer autour de cette séparation**, il peut tout au plus se dresser contre la surface au delà de laquelle il ne distingue rien qu'un tourment vide, irréel et éternel, jusqu'à l'instant où, par une manœuvre inexplicable, une distraction ou par l'excès de son attente, il se retrouve soudain à l'intérieur du cercle, s'y rejoint, s'y réconcilie avec sa loi secrète. [MB 48].

L'écrivain réussit alors à vaincre l'«errance close» de l'écriture, nécessaire à sa

démarche, pour emprunter la route de l' «errance polarisée». Pour Blanchot, l'écriture exige qu'on renonce à dire «je» et accède à l'impersonnel. Une fois «à l'intérieur du cercle» du texte, en pleine *errance* encore, l'écrivain ignore où cette démarche le conduira ni quand elle prendra fin. C'est en ce sens qu'il est possible d'affirmer que l'«errance» précède et accompagne l'écriture ; par elle seulement, le projet littéraire — dont l'origine est la recherche de l'art — peut-il se réaliser.

Fernand Ouellette abonde dans le même sens. Il évoque l'émergence et la nécessité d'une écriture errante, synonyme de «liberté» (nous soulignons) :

Dès l'origine de la poésie lyrique en langue vulgaire, la liberté du poème, face au thème ou au sujet, est affirmée. Ainsi l'écriture entraîne-t-elle le poète, ne sait-il vers quoi, et s'établit-elle, ne sait-il sur quoi. Pour cette raison, l'*errance* apparaît comme une dimension essentielle de la véritable écriture. Dans ce parcours, où les **bornes** sont invisibles, le matériau-langage se transmue en matière-parole, comme s'il n'obéissait qu'à la loi de sa propre plénitude, comme s'il passait, à travers l'imprévisible, du chaos à la gloire [FO 13].

Ces «bornes invisibles» rappellent les frontières du «cercle» qu'évoquait Blanchot : obstacles nécessaires que doit franchir l'écrivain pour assurer l'exécution et la «liberté» du projet littéraire.

Selon Blanchot, en instance de création, l'écrivain n'existe que dans son œuvre; il *erre* sur un chemin encore vierge. Ouellette insiste : aucune contrainte ne doit venir s'interposer entre le poète et l'écriture :

[...] l'écriture poétique n'exige pas que le poète s'aventure en se soumettant aux contraintes de la raison et de la logique. Le poème se propose dans la nudité de sa liberté native, à travers les hasards apparents qui aiguillent l'invention, et la patience d'un travail contre la répétition, sans toutefois s'abandonner au périssable de l'éphémère, ni s'accrocher au masque du nouveau : bref, le poème apparaît spontanément dans sa simplicité et dans son ouverture [FO 13-14].

Le poète connaît ici l'«errance de l'âme», qui, d'abord «close» se «polarise» : il avance certes, après plusieurs allers et retours (à l'extérieur et à l'intérieur du *cercle*) ; à

chaque étape, s'«ouvre» davantage le texte en cours. Les buts de l'errance : la «plénitude», la «liberté» : les moyens pour y arriver : un esprit et une écriture «ouverte», «errante», bref, un abandon de toute emprise ou contrainte, qu'elles soient extérieures ou intérieures. L'âme du poète voyage et s'égare, tout comme la plume sur le papier. D'abord *close*, plus le poète accède à «l'impersonnel», plus l'errance devient *polarisée*. Condition essentielle de l'écriture, l'errance permet un laisser-aller vital à l'épanouissement du projet littéraire.

L'errance de la protagoniste Anna s'apparente tout à fait à ce que dévoile cette démarche d'écriture : comme elle, elle évolue de *close* à *polarisée*. Ce qu'il sera intéressant de constater, c'est que, pour Anna, cette «ouverture» devra passer par un état inerte, où seule la conscience agit. En effet, la diégèse dévoile d'abord l'errance physique d'Anna suivie ensuite d'une errance exclusivement mentale : après avoir voyagé à l'étranger, puis dans sa ville d'origine, le parcours d'Anna se fige dans l'espace-temps ; celle-ci décide de s'enfermer dans sa chambre et de laisser libre cours à ses réflexions et visions, elles aussi errantes ; seulement après celles-ci, viendra-t-elle à bout de rompre tout à fait le «cercle» de l'errance, responsable de sa réclusion. De la même façon, la structure circulaire du récit semble faire obstacle à cette possibilité d'ouverture : le récit débute et prend fin à un même moment et endroit, soit lors d'une réunion organisée par Raymonde à laquelle participe Anna, silencieuse. Il sera à ce titre également pertinent d'examiner le traitement stylistique de l'œuvre, dont la forme, elle aussi circulaire, entraîne le lecteur dans un flot continu et toujours identique : «L'armature du livre [...] affleure à peine à la surface d'une prose touffue, qui voile ses charnières logiques, se refuse aux paragraphes, fuit la clarté¹⁴» ; ou encore, selon

Élène Cliche : «l'intrigue est dissoute, le texte (la phrase-corps) est morcelé¹⁵». Les longues phrases errantes du roman contiennent peu de repères syntaxiques ou grammaticaux : leur parcours sinueux et répétitif suscite une lecture difficile, voire même angoissante, où le lecteur se sent lui-même par moment prisonnier de l'errance *close* du texte. La mise en intrigue du roman, particulièrement la temporalité, révèle toutefois une lente mais certaine transformation de la forme, intimement liée au contenu sémantique. Ouverture du traitement diégétique et narratif, ouverture de la sémantique. Anna ouvre elle aussi la porte de sa chambre et ainsi prend fin le récit, en même temps que son errance et celle du lecteur. À ce sujet, Élène Cliche dira d'ailleurs : «[...] la parole agit, chemine, et cela au risque de ses différences, de ses errances pour utiliser un des signifiants les plus choyés de cette écriture¹⁶». Fermeture et ouverture du texte, liées au cheminement de l'héroïne du roman : le chapitre 4 entend en faire la démonstration.

2.3 Errance : Expérience de vie puis écriture

Blanchot et Ouellette insistent sur le rôle essentiel de l'errance comme moteur et outil nécessaires à toute démarche d'écriture. Examinons maintenant l'errance comme expérience de vie, elle aussi capitale chez certains écrivains, errance qui, par la suite, sera transposée à l'écriture. Répétons ici qu'il s'agit de définir l'errance, afin d'éclairer celle que vivent les protagonistes du roman à l'étude et dont témoigne la littérature de l'œuvre.

Quelque temps seulement après la publication de *Visions d'Anna*, Marie-Claire Blais affirmait : «La grande question de l'homme : comment vivre en harmonie avec les autres ? L'harmonie avec autrui, c'est cela le bonheur¹⁷». Difficile pour plusieurs de concevoir ces mots *bonheur* et *harmonie* chez une écrivaine à qui, depuis la publication

d' *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* (publiée en 1966), on a accolé l'étiquette de la souffrance et du pessimisme¹⁸. Pourtant, l'écriture blaisienne est porteuse d'«espoir», nous dira-t-elle aussi, d'un «acharnement» incessant de l'être à vivre «harmonieusement» avec ses pairs, ce dont témoigne également le roman à l'étude.

Cette question de Blais est aussi la grande question des écrivains beats américains¹⁹, comme le révèle l'ouvrage *Les Écrivains beats et le voyage* de Jacqueline Starer. Ces derniers, dont les plus connus sont Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William Burroughs, placent à leur tour l'errance au premier plan de leurs préoccupations : l'expérience d'un voyage erratique, tant physique qu'imaginaire, est central dans leur production littéraire, en grande majorité autobiographique. Tous, ils s'interrogent sur les rapports qu'ils entretiennent avec leur univers extérieur et intérieur : tous aussi, ils sont en quête d'un ailleurs «porteur d'espoir» (JS 53).

À la lecture du texte de Starer, on remarque qu'il existe en effet plusieurs similitudes entre les types de voyage et expériences des écrivains beats et ceux des protagonistes de *Visions d'Anna*. Nous nous intéresserons particulièrement aux notions communes de marginalité et de plaisir ainsi qu'à la quête initiatique qui sous-tend leur démarche tant personnelle que littéraire.

Les écrivains beats²⁰ ressentent la nécessité de voyager parce qu'ils ne peuvent s'identifier aux valeurs vides de la société ; ils veulent aussi, par le fait même, profiter pleinement de la vie. Il s'avère donc essentiel pour eux de s'éloigner d'une société qui, semble-t-il, menace leur *épanouissement* personnel et intellectuel :

Les écrivains beats ne peuvent supporter aucune restriction, ni sociale, ni intellectuelle. Leur individualité devra s'épanouir totalement. Ils veulent jouir de la vie et non la grignoter timidement ; la modération est bannie de leurs expériences, rien moins que l'extase ne peut les satisfaire. [...] ; ainsi les écrivains beats entrent-ils dans un monde qu'ils déclarent le leur sans se soucier de l'opinion de quiconque [JS 25].

Cette volonté d'«entrer» dans un monde à la fois autre et individuel rappelle la nécessité qu'évoquait Blanchot de pénétrer le «cercle» de l'écriture : deux manifestations de liberté contre tous freins à l'expression de l'être : deux manifestations aussi à l'intérieur d'un monde autre, avec ses propres codes.

Bien que le Beat voyage continuellement, sa quête est surtout intérieure: ce qui importe, ce ne sont pas les réponses mais l'existence même de ladite quête :

[...] tous les écrivains beats [...] cherchent qui ils sont, ce qu'ils sont, où ils en sont. [...] La découverte de leur identité est liée à la quête d'un savoir qui ne sera jamais précisément acquis ; il s'agit moins pour eux d'aboutir à une connaissance définie que de devenir autre en cherchant. *On the Road* [de Jack Kerouac] est le récit d'un tel devenir [JS 52].

Ils ne tentent pas seulement de mieux saisir leur intériorité, enfouie sous les diverses couches de la conscience — «la découverte de zones cérébrales inconnues» (JS 167) —, mais d'accéder aussi à des réalités autres, avec de nouvelles dimensions et valeurs :

Il ne s'agit donc pas tant de comprendre le vieux moi qu'on essaye d'ailleurs de désintégrer par tous les moyens possibles, mais de chercher à atteindre quelque chose de nouveau qui ne soit pas un «but» dans le sens traditionnel du terme, un objectif précis, une cible, un terme, qui marqueraient les limites qu'on ne conçoit même pas ni ne veut concevoir. Ils veulent ouvrir les portes, faire éclater les barrières construites par la société qui les séparent de la réalisation de valeurs ultimes mais inconnues. Et ils cherchent, sans savoir ce qu'est cette «autre chose» qu'ils veulent devenir [JS 53].

Cette «recherche» à la fois extérieure et intérieure, combative et errante, rappelle celle que suggéraient Blanchot et Ouellette au sujet de l'écriture : le moyen ici est le même : l'«ouverture», qui franchit toutes «limites» et «frontières». Encore une fois, la route de l'errant se confronte à des obstacles divers. Fait intéressant ici : selon Jacqueline Starer toujours, ceux-ci sont considérés comme nécessaires : par exemple, dans le cas de Burroughs :

Son voyage est semé d'incidents, sa route est entravée de dangers qu'il affronte sans joie, sans enthousiasme, avec une sorte de désespoir, avec l'obstination de celui qui fait ce qu'il doit faire. Il avance sans passion, avec une sorte de conscience professionnelle [JS 69].

La quête du Beat s'accomplit aussi sous forme d'«initiations» diverses. Le but rapproché : acquérir l'indépendance, la liberté ; et, chose nouvelle ici, un but ultime : l'immortalité (JS 66).

Leur besoin de spiritualité est grand et les initiations sous leurs diverses formes seront pour eux de nécessaires moyens de transcendance. [...] Burroughs et Ginsberg au Pérou tentent de se transmettre l'un à l'autre puis de transmettre à leurs lecteurs la grande expérience de leurs morts et résurrections, tout incommunicables qu'elles puissent être ou paraître. / [...] nous verrons différentes sortes d'initiations. Les plus importantes sont le retour à la terre, l'expérience de la solitude et la descente aux «Enfers» de la folie et de la mort [JS 57].

Nous l'avons dit : l'écriture beat sert de miroir à leur errance personnelle. Dans *Les Clochards célestes* et *Le Vagabond Solitaire* de Jack Kerouac, par exemple, Starer dévoilent les différentes étapes de la quête initiatique :

Dans *Les Clochards Célestes* [...], deux hommes s'isolent en forêt où l'un initie l'autre : «Cette initiation se fait en deux étapes : avec un ami qui sert de guide, d'initiateur, puis dans la solitude où il faut poursuivre soi-même l'épreuve et la méditation. [...] La solitude [dans *Le Vagabond Solitaire*] après la rupture totale avec la communauté des vivants est plus que la séparation d'avec la mère, le rejet des femmes ou la vie en commun entre hommes exclusivement ; par sa retraite et par son ascèse, le novice, immergé dans la vie cosmique est donc forcé de découvrir ses propres forces [JS 64, 62].

Sur plusieurs plans, la quête de l'héroïne de *Visions d'Anna* s'apparente à celles des écrivains beats et des protagonistes de leurs romans. Comme eux, elle franchit de multiples épreuves, dont une importante à l'aéroport de Miami puis à son arrivée à Paris : malgré sa peur, elle réussit à déjouer une douanière, en dissimulant de l'héroïne ; elle considère, comme Burroughs plus haut, cette épreuve comme étant nécessaire à sa quête :

Anna était revenue sur la terre, et une douanière, jeune, charmante, inoffensive lui parlait tout en ouvrant son sac, elle demandait à Anna de sortir de ce sac tous ses objets personnels, et Anna obéissait, comme Tommy le lui avait appris, feindre l'obéissance, la bêtise, tout ce qu'ils aimaient voir en vous, et Anna se disait qu'elle ressemblait à Raymonde, ou à cette image d'Anna que Raymonde aimait voir en elle, ils ne verraient pas qui était Anna, en dessous, Anna était dure, vindicative, ils n'en sauraient rien, [VA 152].

Comme chez les écrivains beats, plusieurs «initiateurs» accompagnent l'errance d'Anna : d'abord Peter, qui l'initie enfant au monde de l'errance, ensuite Alexandre, qui lui donne le goût de la route et enfin Tommy, comme en témoigne l'extrait que nous venons de citer, qu'Anna écoute, observe et imite tel un maître en matière d'errance. Mentionnons aussi qu'Anna constitue à son tour une «initiatrice» : elle dévoile à Michelle l'existence d'injustices sociales, ce qui influence grandement ses comportements et réflexions. À ce sujet, le *Fonds Marie-Claire Blais* s'avère fort éclairant : dans un passage où l'écrivaine y revoit certaines réflexions de Michelle (alors qu'elle se trouve chez elle, avant de rejoindre Anna dans le parc) on retrouve par exemple :

Michelle se souvenait de ce temps où elle ne passait pas ses nuits dans des voitures volées, à passer le temps avec des garçons qu'elle ne connaissait pas, Cosima Cosima Wagner, [un espace vide dans le texte] il y a quelques mois, Michelle ne passait pas ses nuits dans des voitures volées, elle préparait ses examens de piano, c'était avant l'échec, oui que s'est-il passé demandait sa mère, Anna ne lui avait-elle pas dit, tu prépares tes examens de piano quand eux pensent à anéantir la planète, Hiroshima, oui encore et encore,²¹

Liliane servira également de guide à sa soeur, en plus d'agir indirectement pour elle en militant pour des causes écologiques et autres (voir VA 161-165) ; en outre, elle souhaiterait habiter avec Michelle dans un lieu où elle pourrait inciter sa soeur à parfaire sa vocation de musicienne.

Après une errance physique, comme l'écrivain beat, Anna va elle aussi ressentir la nécessité de s'isoler : elle va «rompre avec la communauté des vivants» (JS 62),

avec Philippe et Peter surtout, qui semblent l'empêcher d'accéder à son «indépendance». Marie-Claire Blais décrit ainsi cette *difficile* entreprise chez tout individu : «La vie, c'est une aventure : que ce soit sur le plan sexuel, politique, social : c'est très difficile de s'assumer²²». Et c'est là que réside une des motivations principales à l'errance mentale d'Anna, qui, comme nous l'avons dit plus tôt, se précise au fil du récit : celle-ci se polarise en même temps qu'évolue le discours narratif du roman. L'analyse des anachronies narratives (chapitre 4) portera précisément sur cette quête d'indépendance, nécessaire au cheminement d'Anna.

Isolée, Anna se piquera à l'héroïne et fera ensuite l'expérience de visions spirituelles²³, où la mort est omniprésente. Ceci n'est pas sans rappeler une fois de plus l'expérience de Burroughs, brièvement abordée plus haut : en effet, durant sa «quête du Yage» (JS 68-72), une plante aux vertus hallucinogènes, celui-ci est passé très près de la mort. L'expérience de diverses drogues accompagne d'ailleurs le périple de tous les Beats ; elles provoquent, par exemple, des moments de visions ou des souffrances réelles qui les incitent à poursuivre cette démarche vers une meilleure connaissance de l'être, quasi mystique. Pour y arriver, l'être doit «vivre» la mort et, fort de cette expérience, il obtient un contact permanent avec l'absolu. Le recours à l'héroïne ou à d'autres drogues ne constitue donc pas pour eux une échappatoire mais un moyen utile et exaltant pour atteindre d'autres niveaux de conscience ; niveaux qu'ils auront le désir de rejoindre autrement par la suite, soit par la méditation ou autre expérience mystique :

La deuxième méthode employée par tous les écrivains beats pour agrandir le champ de leur conscience et appréhender la réalité d'une manière nouvelle est l'utilisation des diverses drogues ; ils usent tour à tour ou ensemble de stupéfiants, de cannabis, d'hallucinogènes et d'alcool avec la curiosité de l'explorateur à l'affût de terres nouvelles. Prendre des drogues n'est pas pour eux une fuite peureuse hors des contraintes d'une réalité objective inexistante,

il s'agit plutôt de se servir d'un agent naturel ou chimique pour continuer à explorer l'esprit humain ou pour atteindre rapidement une extase mystique qui a presque totalement disparu du monde contemporain [JS 177].

Le Beat écrit d'ailleurs souvent sous l'effet de drogues, deux «méthodes» (écriture et utilisation de drogues) dont le but commun est «d'agrandir le champ de la conscience» — les deux autres étant la psychiatrie et la méditation (JS 170). Pourquoi écrire et se droguer tout à la fois ? Entre autres, selon Burroughs, parce que «les associations d'idées se [font] plus rapidement» (JS 179). Nous le verrons plus tard, ces «associations d'idées» sont une constante du roman *Visions d'Anna* et servent de repères à la lecture. En effet, véritable roman «du courant de conscience», l'écriture y évolue constamment selon le concept psychologique de la libre association, «the chief technique in controlling the movement of stream of consciousness in fiction²⁴» selon Robert Humphrey. Rappelons aussi le rapport direct entre l'écriture et l'errance à l'intérieur même du roman *Visions d'Anna* : le personnage d'Alexandre est écrivain et le but ultime de sa quête est justement l'écriture ; avant, comme l'écrivain beat, il désire aller «jusqu'au fond de ces profondeurs humaines qui [l'] effrai[e]» (VA 24) ; ensuite seulement, pourra-t-il écrire. À l'instar du Beat, Anna «écrit sous l'influence de drogues» ; elle tient un journal dont elle seule peut déchiffrer l'écriture errante et mystérieuse :

les carnets qu'elle transportait dans son sac de voyage, les mots d'Anna, écrits sous l'influence de la drogue étaient désormais imprimés dans l'air, avec leurs signes obscurs, impénétrables, pourtant, la vie intérieure d'Anna était là, [VA 152].

Comme le souhaitent Maurice Blanchot, Fernand Ouellette et les écrivains beats, ces deux personnages écrivains franchissent barrières et frontières, malgré une part élevée de risque. Aux douanes américaines, par exemple, devant l'arrestation de deux jeunes, Alexandre se dit :

je suis comme eux, et ils sont comme moi, pensa-t-il tristement, [...] ils recherchaient la paix ou le silence, la santé d'une existence encore viable, ils n'avaient pas envie, comme Alexandre, de se battre ni de perpétuer les jeux guerriers de leurs ancêtres, et plusieurs finissaient comme eux, livrant les plus belles années de leurs vies à ces tortionnaires civilisés qui les attendaient partout, aux frontières des pays,[...], partout, ils étaient surveillés, pensait Alexandre, la conséquence d'un élan de liberté était souvent l'incarcération, la mort : [VA 43].

Tout de suite après dans le roman, suivent ces réflexions d'Anna (les deux sont à deux endroits différents) : «*drifters, runaway children*, pensait Anna, c'est ainsi que son père désignait ceux qui ne vivaient pas comme lui, dans l'application des lois» (VA 44).

Alexandre et Anna souhaitent évoluer en marge de la société, pour vivre leur errance, nécessaire à leur quête respective.

La quête initiatique des écrivains beats se transforme parfois en «quête de l'absolu», comme chez un William Burroughs : celle-ci s'avérera une voie possible d'interprétation du roman à l'étude. En effet, les «visions» d'Anna, toutes associées à la mort, nous montrent d'abord une résurrection puis une scène apocalyptique : enfermée dans sa chambre, Anna projette d'abord sur un mur le défilé d'un «cortège funéraire», où le mort ouvre sa tombe puis s'envole, «délivré» et content d'appartenir à l'au-delà. Elle comprend cette réaction du mort et souhaiterait que Tommy et Manon, acteurs dans ladite vision, en fassent autant. Peut-être cette compréhension nouvelle d'Anna lui permet-elle, comme le suggère Starer au sujet de l'écrivain beat,

La victoire de la peur de la mort réelle [qui] entraîne une régénération spirituelle et mène à une révélation qui «ouvre» le monde à l'initié et l'aide à accéder à l'universel. L'expérience individuelle de l'homme religieux devient acte spirituel, saisie métaphysique du monde. [...] tout objet avec lequel il entre en contact, toute expérience vécue le rendent sensible à la vie cosmique [JS 71-72].

«Ouverture» encore une fois, nécessaire «ouverture» qui, dans ce cas-ci, permet «d'accéder à l'universel». Véritable Beat des années 80, Anna veut devenir une

femme²⁵ libre et indépendante, malgré sa conscience aiguë d'un monde violent et sans merci, qui brime ses rapports sociaux et personnels. À la suite de visions de mort, elle met un terme à sa nécessaire réclusion, de nouveau prête à affronter la vie. Sans doute est-il exagéré de prétendre qu'elle fait maintenant corps avec l'univers «cosmique», mais une chose est sûre, un lent et nécessaire cheminement s'effectue au niveau de sa réflexion intérieure qui l'amène à découvrir et à affirmer son besoin d'indépendance : elle vivra ensuite, par l'entremise de visions, des moments de mort imaginaires. Seulement après aussi décidera-t-elle de mettre un terme à son enfermement volontaire, comme en témoigne la clôture du roman. Cette quête errante d'Anna sera dévoilée au chapitre quatre de la thèse qui porte sur certains éléments clés de la mise en intrigue du roman, quête qui devient encore plus perceptible grâce à son intime correspondance avec la littérarité de l'œuvre.

2.4 Errance : Forme d'écriture et lisibilité

Et qu'en est-il de cette *forme* errante du roman à l'étude ? Surtout, quels en sont les impacts possibles chez le lecteur ?

Les points précédents nous permettent d'avancer deux hypothèses, qui découlent l'une de l'autre : (1) la lecture de *Visions d'Anna* est elle-même *initiatique*, avec ses obstacles à la lisibilité : l'errance du signifiant et du signifié se transmet au lecteur, qui en saisit davantage les difficultés et angoisses²⁶ ; (2) la lecture forcément linéaire du texte, guidée par la mise en intrigue, permet une ouverture lente mais progressive dans la compréhension du lecteur : plus il avance, plus le lecteur saisit l'enjeu des divers protagonistes (les moments clés de l'existence de chacun se révélant peu à peu) et épouse leur quête : avec Anna, il clôt le roman et sa propre errance.

Ajoutons une autre voie de réflexion ici : une comparaison s'impose entre le *flux* incessant des pensées, en soi, le propre de la vie psychique, et la structure temporelle d'ensemble. Comme dans l'écriture beat, *Visions d'Anna* est la représentation d'un «voyage intérieur» (JS 167) central, soit l'exploration de la vie psychique d'Anna. Chose nouvelle ici : un va-et-vient constant d'une conscience à l'autre augmentent considérablement la difficulté de lecture, joint à maints jeux avec la temporalité. Le défi est de taille : déchiffrer une écriture syntaxique difficile, suivre le flux incessant et désorganisé de diverses consciences en plus d'une histoire parsemée d'anachronies temporelles. À ce titre, le roman à l'étude correspond tout à fait à ce que Fernand Ouellette pressentait au sujet d'une «écriture errante» :

Ainsi, non seulement l'écriture est-elle errante (il faudrait donner des exemples d'un style qui se cherche, se retourne, dérive, progresse d'approximation en approximation ; il faudrait partir des variantes d'un Flaubert), mais radicalement l'âme elle-même sur laquelle elle s'appuie. Cette errance est encore plus manifeste dans un temps où les valeurs sont absentes ou bafouées, les systèmes effrités, et les «idéologies» de tyranniques maîtresses de ce qui pourrait devenir une vaste structure bureaucratisée et aseptisée [FO 15].

Comme le devine aussi Ouellette, ce qui fait problème d'abord et avant tout chez les protagonistes errants de *Visions d'Anna*, c'est bien cet «effritement» des «systèmes» et «valeurs», qui entraîne avec lui les «rapports humains» : source de leur errance à tous, une «tyrannie» sans merci : la menace du nucléaire susceptible d'imposer une fin abrupte et définitive à toute temporalité. Sans aucune certitude quant à l'avenir, les protagonistes choisissent l'errance, déjà prisonniers qu'ils sont d'une vie qu'ils n'ont pas choisie, sans possibilité de sursis.

À moins, bien sûr, qu'ils ne se tournent vers l'absolu.

2.5 Errance : Conclusion

Démarche d'écriture, production littéraire, expérience de vie, sémantique et aspect formel des œuvres, l'errance se définit comme un vif plaidoyer en faveur de la liberté. Un désir, malgré les égarements et les obstacles rencontrés — et grâce à eux —, de défier les codes, de repousser les «frontières du cercle» pour acquérir indépendance et liberté. Un besoin aussi de communiquer cette démarche à autrui, pour l'inciter à mieux vivre avec ses pairs et à connaître, lui aussi, harmonie et plénitude. Courageuse entreprise, dans un monde où, comme le dit Marie-Claire Blais:

Nobody is able to admit what kind of person he is, so there is sadness. A lot of people do not see when they are bad, when they are guilty, this is a side of truth, of reality : it is hard to admit but we are not very good. [...] one has certainly a right to be sad²⁷.

Mais, nous l'avons vu, elle dira aussi : «La vie, c'est une aventure ; que ce soit sur le plan sexuel, politique, social. [...] L'harmonie avec autrui, c'est cela le bonheur²⁸».

Errance d'Anna : quête d'éternité aussi ? Le chapitre quatre puis la conclusion du travail nous éclaireront sur ce point.

NOTES CHAPITRE 2

1. Radio-Québec, émission du mois de janvier. La date n'a pas été notée.
2. Dorénavant, les renvois au roman à l'étude seront indiqués par le sigle VA suivi du folio.
3. Voir Pierre-Louis Vaillancourt, «Présentation» in *Roman Picaresque et littératures nationales, Études littéraires*, vol. 26, n° 3, Hiver 1993-1994, p. 10. P.-L. Vaillancourt parle de «l'errance du héros picaresque» ; dans ce même numéro, il est également question, comme ici, de la littérature *beat* américaine.
4. Voir à ce sujet *L'Appel du nord dans la littérature canadienne-française* de Jack Warwick (Montréal, Hurtubise, 1972, 249 p.).
5. *Lexis de Larousse*, p. 668. Tous les mots mis en italiques ici relèvent de cette définition, en plus de celle des dérivés *errant(e)* et *errance*.
6. Fernand Ouellette, «L'Écriture et l'errance» in *Écrire en notre temps*, Cité de La Salle, Hurtubise HMH, 1979, p. 13 [158 p.]. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle FO suivi du folio.
7. On retrouve aussi cette nuance dans *Le Petit Robert 1*, p. 683, au nom féminin *erre*.
8. Définition de *voyager*, *Petit Robert*, p. 2119.
9. *Ibid.*
10. Nous avons vu précédemment que Robert Humphrey (*op. cit.*), lui, parlait justement du «whatness» et du «howness» de la conscience. Voir note 9, chapitre 1.
11. Élène Cliche, *op. cit.*, insiste d'ailleurs sur la «sinuosité de l'écriture» dans *Visions d'Anna*.
12. Tzvetan Todorov, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1970, p. 55.
13. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 189. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle MB suivi du folio.
14. Françoise Laurent, *op. cit.*, p. 188.
15. Élène Cliche, *op. cit.*, p. 231.
16. *Ibid.*, p. 229.

17. *Marie-Claire Blais, Le Feu sous la cendre, op. cit.*
18. Voir Élène Cliche, *op. cit.*, p. 229 ; elle affirme : «Chez la majorité, Marie-Claire Blais demeure l'écrivain d'un seul Livre, la Référence, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel* ».
19. Jacqueline Starer, *Les Écrivains beats et le voyage*, Paris, Didier, 1977, [273 p.], p. 24 et 209. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle JS suivi du folio. L'analyse du *Fonds Marie-Claire Blais, op. cit.*, permet de confirmer ce lien que faisait l'écrivaine entre *Visions d'Anna* et l'écriture beat américaine ; dans un des carnets, on retrouve le nom de «Jack Kerouac», souligné deux fois. Rappelons que Kerouac était de parents canadiens-français, exilés aux États-Unis.
20. À l'instar de Jacqueline Starer et du traducteur de son texte, nous francisons ici le terme *beat*, qui est employé à la fois comme adjectif et comme nom propre.
21. *Fonds Marie-Claire Blais, op. cit.*, boîte 1, fiches 6-11. Dans les cinq premières fiches du fonds, on retrouve une autre version du texte (qui ressemble beaucoup au produit fini) ; là aussi, on insiste sur ce rôle d'Anna auprès de Michelle: (durant le souper, lorsque Michelle est près d'Anna) «Michelle, [...], fascinée par Anna, [...], oui, Michelle ne semblait pas vouloir les quitter» ; boîte 1, fiche 1, p. 4.
22. *Marie-Claire Blais, Le Feu sous la cendre, op. cit.*
23. Voir Humphrey, *op.cit.*, distinction entre dimension mentale et spirituelle (note 9, premier chapitre).
24. Robert Humphrey, *op. cit.*, p. 43. Traduction : «la principale technique pour contrôler le mouvement du courant de conscience dans la fiction».
25. Selon Jacqueline Starer, les écrivains beats considéraient la femme comme un être dont il fallait fuir l'emprise. Elle précise toutefois qu'ils se sont quelque peu ravisés par la suite. Voir JS, p. 62 et 67
26. Françoise Laurent parle à ce sujet du «vertige que les héros ressentent, vertige qu'ils communiquent au lecteur», *op.cit.*, p. 198.
27. *Marie-Claire Blais*, International Historic Enterprises, cassette audio. Traduction: «Personne ne veut admettre quel genre de personnes il est, alors la tristesse s'installe. Plusieurs personnes ne s'aperçoivent pas de leur méchanceté, ils ne perçoivent pas quand ils sont coupables, c'est un aspect de la vérité, de la réalité ; c'est difficile à admettre mais nous ne sommes pas très bons. [...] nous avons le droit, assurément, d'être triste.».
28. *Marie-Claire Blais, Le Feu sous la cendre, op. cit.*

RECONSTITUTION DIÉGÉTIQUE

3.0 Introduction

Au fil du roman *Visions d'Anna ou le Vertige*, la protagoniste Anna expérimente deux formes apparentes d'errance. Une errance physique, durant laquelle elle vagabonde surtout à travers les États-Unis et la France, et une errance mentale (ou «errance de l'âme»), de retour à sa ville d'origine, au parc universitaire ou enfermée dans sa chambre, sous l'effet d'une drogue intraveineuse. Une lecture linéaire du roman dévoile ces deux formes de manière désordonnée : errance physique et mentale se chevauchent continuellement.

Nous l'avons dit, la lecture de *Visions d'Anna* présente un défi de taille : le récit est constitué d'une mise en intrigue complexe, avec plusieurs anachronies temporelles ; s'ajoutent aussi une focalisation variable, une pluralité de voix et divers modes de représentations des consciences qui entraînent le lecteur dans un tourbillon d'événements, de discours ou de réflexions intérieures difficiles à attribuer à tel personnage ou tel moment diégétique. De plus, une instance narrative pourtant hétérodiégétique se confond en tout temps avec celle des divers protagonistes et, plus particulièrement, avec l'univers intérieur d'Anna. Le traitement temporel d'ensemble s'avère à première vue peu révélateur : le récit se déroule le plus souvent à l'imparfait, peu importe la portée des anachronies temporelles par rapport au récit premier. Finalement, le traitement stylistique de l'œuvre exige une lecture attentive et

continue, en raison d'un souffle littéraire ininterrompu, sauf par la présence de maintes virgules et de quelques points grammaticaux.

L'errance mentale d'Anna parcourt l'ensemble du roman et s'effectue particulièrement lorsque cette dernière est figée dans l'espace : elle évoque alors les divers moments de son errance passée, à la fois physique et mentale. La treizième page du roman comporte une clé de lecture signifiante : nous apprenons qu'une heure avant le début du récit (qui semble commencer par la fin, soulignons-le au passage), Anna s'injectait de l'héroïne. C'est à ce moment précis de la diégèse que débute une errance exclusivement mentale — et, nous le verrons plus tard, spirituelle —, accompagnée de *visions* qui charpentent la dernière partie de l'œuvre : le récit prend fin en même temps que se termine l'errance mentale d'Anna. Ce type-ci d'errance relève ainsi surtout du récit tandis que l'errance physique d'Anna, elle, appartient dans l'ensemble à la diégèse. Afin de mieux comprendre l'influence de l'un sur l'autre, il a d'abord semblé utile de reconstituer chronologiquement les divers événements de la vie d'Anna, en mettant l'accent sur ceux qui reviennent continuellement la hanter de retour à son pays d'origine. Toujours, la thématique étudiée sera mise au premier plan de cette démarche de déconstruction, en portant une attention particulière à sa « dualité sémantique » (FO 13), soit à la mouvance et à l'égarement inhérents à l'errance.

Après avoir fait le récit de la vie d'Anna, nous ferons celui de Michelle, jeune amie de la protagoniste. Elle entretient à son tour un rapport particulier avec l'errance, accentué par sa relation avec Anna qui, pour Michelle, fait figure de modèle. Certains événements décrits ou vécus par Michelle n'interviennent parfois qu'indirectement dans la vie d'Anna. C'est pourquoi il apparaît nécessaire de dresser un récit parallèle.

Dernièrement, nous examinerons les récits de deux autres personnages errants, liés l'un à l'autre en raison de leur itinéraire commun dont témoigne le discours narratif :

Alexandre, beau-père d'Anna, et une femme qu'il rencontre en début de voyage, Rita, ou «la femme qui venait d'Asbestos» (VA 36). Celle-ci est le seul personnage principal qui n'entretient aucun lien direct avec Anna.

Certains événements apparaissent de manière si hachurée, dans le temps et l'espace, qu'il nous est apparu nécessaire de les reconstituer en détail, au risque de sembler paraphraser : ces «détails», qui semblent surgir inopinément au fil de la narration, permettent au lecteur attentif de se resituer par rapport à un moment diégétique ou à un personnage en particulier. L'hypersensibilité et la conscience de plus en plus éveillée des protagonistes motivent également cette démarche : la «libre association», dont fait grand usage la narration, sert souvent de guide pour passer d'une réflexion à l'autre : si reconnue comme telle, elle facilite également la bonne compréhension de l'œuvre.

Voici en premier lieu un tableau qui résume la diégèse du roman, en fonction de certains personnages clés. Nous retrouverons d'abord l'histoire chronologique d'Anna, suivie de celle de Michelle, et, conjointement, celles de Philippe et de Rita.

3.1 Tableaux chronologiques

3.1.1 Histoire d'Anna : résumé

A) Naissance et petite enfance d'Anna avec son père, Peter, et sa mère, Raymonde, en Californie.

- Anna conçue la nuit, dans un champ, en été.
- Durant «un été sans fin» (VA 91), à Los Angeles :
 - En moto avec Peter, Raymonde et son lapin en peluche
 - Sur la grève, à faire des feux et à geler la nuit.
 - Dans la mer, se baignant avec Peter.
 - En témoin blessé et révolté : devant Anna, Raymonde est souvent battue par Peter ; en outre, Raymonde doit voler pour nourrir sa famille.
 - À l'hôpital, avec Raymonde et Peter : ce dernier souffre de syphilis.
- Retour au lieu d'origine : Raymonde et Anna «ramènent» (VA 38) Peter à ce qu'on suppose être le Québec.

B) Fin de l'enfance et début de l'adolescence d'Anna, de retour au Québec.

- Cours de ballet où Peter *harçèle* Anna et lui fait honte.
- Voyage de Raymonde et d'Anna : en train «vers le midi de la France» (VA 116).
- Anna va souvent rejoindre Raymonde dans sa chambre le soir.
- Épisode des roses où Peter, avec sa maîtresse, feint de ne pas reconnaître Anna.
- Séparation des parents (ce moment n'est jamais décrit en soi).
- Avec Michelle, dans un restaurant grec un vendredi saint : présence du patron, de la serveuse et d'une chèvre.
- Au retour de l'école, en hiver, Anna et Raymonde voient une femme jetée dans la rue par son mari camionneur.
- Une nuit de janvier, au retour du cinéma, un grand-père ivrogne avec son petit-fils gelé.
- Discussions avec Alexandre :
 - Sur le chemin de l'école, Anna lui confie son désir de partir.

- Alexandre partage avec Anna son désir à lui de partir et d'écrire.

C) Adolescence : errance physique d'Anna

- Départ «un matin» de chez Raymonde.
- Voyages au Mexique, aux Caraïbes, en Floride / rencontre du couple Tommy-Manon :
 - Avant, Tommy a lui-même quitté ses parents, vécu au Mexique comme prostitué, puis rencontré Manon.
 - Anna fait la connaissance du couple.
 - Elle les observe, partage avec eux un «banquet inespéré» (VA 60).
 - Sur une terrasse de café, elle assiste à l'arrivée des «pushers californiens», puis se joint à eux. Le soir même, elle croise Tommy en vélo et perd le couple de vue.
- Rencontre avec Philippe :
 - Avant : à l'aéroport de Miami, «un pusher inconnu» lui remet de la drogue pour qu'elle la remette à Philippe, qu'elle ne connaît pas encore. Présence de «Number 2».
 - À l'intérieur de l'avion vers la France : un jeune garçon joue avec des poupées.
 - À l'atterrissage, épisode avec la douanière : échange verbal durant lequel cette dernière fouille les affaires mais non le corps d'Anna.
 - En France, durant «quelques mois» (VA 154) avec Philippe ; le moment de leur séparation, dans une chambre d'hôtel à Paris.

D) «Retour» d'Anna auprès de Raymonde (début du récit) :

- Michelle appelle Raymonde à deux heures du matin et se réfugie chez Raymonde et Anna.
- Départ d'Anna de chez elle, un matin, pour un «cours de biologie» ; Raymonde va dans la chambre de sa fille et réfléchit.
- Visite en bicyclette chez Peter, un après-midi, début été :
 - Anna pose sa bicyclette contre un mur : arrivée pleine d'appréhensions et de jugements de la part du père et d'Anna.
 - Peter baigne Sylvie dans sa nouvelle piscine, la soulève dans ses bras et lui apprend à marcher.

- Peter fait un feu, à travers lequel Anna et son père ont une vision : leur séjour d'alors en Californie.
- Peter invite Anna à revenir, mais sans ses amis : départ contrarié d'Anna, alors que le feu est éteint.
- Arrivée d'Anna dans un parc, près de bâtiments universitaires :
 - Seule, elle vit un moment d'«extase» (VA 44).
 - Arrivée de Michelle : droguée, Michelle vient vers Anna : elle lui fait ensuite une confidence : «j'ai confiance en toi» (VA 53).
 - Anna tourne le dos à Michelle et réfléchit à certains événements de son passé : épisodes des roses, Tommy orphelin, banquet avec Tommy et Manon, discussions avec Alexandre, un rêve passé avec Michelle.
- À vélo, Anna quitte Michelle et poursuit ses réflexions (principalement sur Tommy, Manon et Peter).
- Anna s'enferme dans sa chambre, pendant que sa mère et son chien se trouvent dans la cour (réflexions de Raymonde). Anna prend de l'héroïne :
 - Début des visions : elle voit défiler sur le mur un cortège funéraire avec Tommy et Manon ; plus tard, elle imagine une scène apocalyptique à laquelle participent Sylvie, Peter, sa nouvelle femme et Anna.
 - Réflexions qui portent surtout sur sa relation avec Philippe et avec son père
- Anna sort de sa chambre :
 - En soirée, pendant une réunion de sa mère avec ses collègues de l'Institut Correctionnel.
 - Raymonde vient vers elle et la «prend sur son coeur» (VA 169).
 - Michelle est présente, écoute la radio, puis se rapproche d'Anna : Raymonde met ses lunettes pour mieux les observer (en début de roman seulement, retrouvons-nous cette information).

Note générale : peut-être existe-t-il deux réunions chez Raymonde ; soit une qui précède la présence d'Anna et de Michelle au «parc universitaire» et une autre le soir même. Nous y reviendrons au chapitre 4, à l'étude de la clôture du roman.

3.1.2 Histoire de Michelle : résumé

A) Naissance

- Anticipée avec joie par sa soeur, Liliane
- Non souhaitée par ses parents : Michelle conçue en hiver.

B) Enfance

- Deux moments dangereux vécus par Michelle et Liliane, à cause de leur mère, Guislaine :
 - En Suisse, sur un canot à la dérive.
 - Une nuit de Noël, sur une grève à peine gelée.
- Le dimanche, chez la grand-mère : Michelle, Liliane et les amies de la grand-mère, après la messe.

C) Adolescence

- Couchée dans des feuilles mortes, puis sauvée par Liliane.
- Ramenant chez elle des robineux.
- Durant un concert où on joue une messe de Bach : une musicienne baille.
- «Crise du Biafra» (VA 89) : Michelle est anorexique.
- Couchée dans des voitures volées, avec des copains (épisode itératif).
- Michelle voit un psychologue (jamais vécu en soi mais on y fait référence).
- Chez Anna et Raymonde, après arrestation à deux heures du matin.
- De retour chez elle : elle lit un ouvrage sur Cosima Wagner et se fait engueuler par sa mère.
- Un jour d'été, dans un parc universitaire où elle rejoint Anna (en même temps : visite de sa grand-mère chez elle, en compagnie de Guislaine) :
 - Elle arrive droguée puis réussit à «retour[ner] dans son corps» (VA 49).
 - Confiance à Anna : «J'ai confiance en toi».
 - Silence d'Anna qui trouble Michelle et l'amène à se dévaloriser (réflexions où elle se compare à des génies, comme Cosima Wagner et le jeune Egbert).
 - Départ d'Anna : Michelle se retrouve seule, figée.

- Vision apocalyptique provoquée par la vue du t-shirt rouge d'Anna, qui se transforme en bombe rouge.
- Sur la route vers chez elle, elle s'arrête dans la cour d'un collège : elle observe un maître avec son chien, en présence d'un chat apeuré.
- Chez elle :
 - Elle se saoule et se réfugie dans la chambre de sa mère.
 - Elle est découverte par son père et sa grand-mère.
 - Arrivée de Liliane qui lui fait prendre un bain. En même temps : sa mère s'est arrêtée sur le bord d'une route puis pense à sa famille.
 - Arrivée de Guislaine, qui sépare Liliane de Michelle. En même temps, Paul est parti reconduire sa mère : ils sont pris dans un embouteillage.
- Au restaurant avec sa mère (où elle refuse de manger) puis sur le chemin du retour (réconciliation des deux).
- En même temps, Liliane se rend sur le bord d'une rivière (après une réunion écologique) : elle réfléchit à son devoir de poursuivre son combat engagé et, indirectement, venir en aide à Michelle et à Anna.

3.1.3 Histoire conjointe d'Alexandre et de Rita : résumé

A) Alexandre habite chez Raymonde et Anna :

- Heureux auprès de Raymonde : il lit beaucoup mais est incapable d'écrire.
- Bonne relation avec Anna : plusieurs discussions mais difficultés à la rejoindre.

B) Départ d'Alexandre :

- Il quitte Raymonde et Anna : un matin de printemps, pour partager l'errance de vagabonds puis écrire à leur sujet. Il part sans savoir où il va.
- À la gare, rencontre avec un vieux clochard :
 - Alexandre réfléchit au décès d'un vieil alcoolique.
 - Une vieille femme se fait arrêter devant eux, par deux policiers.
- À bord de l'autobus (vers les États-Unis) : rencontre de Rita et de ses deux fils.

C) Arrêt aux États-Unis :

- À la frontière : Alexandre est témoin de l'arrestation de deux jeunes.
- Arrivée à Old Orchard Beach, Maine : Alexandre, Rita et ses fils s'y arrêtent.
- Alexandre aide Rita et ses fils :
 - Les soirs de pluie, il nourrit et héberge Pierre et Marc.
 - Il prend la défense de Pierre.
- Épisode où Rita lui livre son prénom, sur le bord de la plage.
- Départ d'Alexandre : sans Pierre qui veut le suivre ; Rita et ses fils restent là.
- Deux scènes clés où Rita, sur la plage, observe respectivement deux femmes : la femme au maillot blanc et celle au fichu de soie.
- Rita quitte son emploi de plongeur et va vivre avec un camionneur portugais :
 - Lorsqu'ils font l'amour, les enfants doivent quitter le camion
 - Le camionneur bat Pierre, devant Rita qui le laisse faire.
- Pierre, le fils aîné, disparaît (fin de l'été) :
 - Rita et Marc partent à sa recherche.
 - En chemin, Rita observe l'arrivée de jeunes handicapés et autres, surprend un couple qui fait l'amour : décision de quitter le camionneur.
 - Découverte de Pierre dans une taverne : les trois repartent ensemble.

D) Alexandre poursuit sa route :

- On sait qu'il voyage toujours mais non où il se rend
- Anna souhaite qu'il ait rejoint Tommy et de Manon et qu'il soit prêt à revenir auprès d'elle.

3.2 Histoires détaillées des protagonistes

Nous procédons maintenant à un parcours diégétique détaillé, en relatant d'abord l'histoire d'Anna, suivie de celle de Michelle et, finalement, de Rita et d'Alexandre. Au début de chacune, nous retrouverons des considérations d'ordre général afin de mieux situer l'errance des personnages dans le roman, tant sur le plan narratif que diégétique.

3.2.1 Histoire détaillée d'Anna

Tous les événements vécus par Anna et ce, dès un très jeune âge, sont accompagnés de vives réflexions : particulièrement durant son adolescence, lorsque nous la retrouvons au parc universitaire et, plus tard, enfermée dans sa chambre : la vie psychique d'Anna sert donc de cadre organisateur au récit. Nous apprenons ainsi l'ensemble des événements reliés à l'enfance et à l'adolescence d'Anna sous forme analeptique.

Afin de mieux comprendre l'errance actuelle d'Anna, penchons-nous d'abord sur son enfance et, plus particulièrement, sur sa relation avec ses parents : les personnages de Peter et Raymonde. Toute petite, Anna a été initiée par son père au monde de l'errance : il est lui-même un errant (un *drifter* comme il le dit lui-même), en tant qu' «objecteur de conscience». Au volant de sa moto, il entraîne sa famille sur les routes de Los Angeles. La plupart du temps, il conduit sous l'effet de l'acide, ce qui provoque les critiques de Raymonde et les larmes d'Anna¹. Ces randonnées en moto procurent toutefois à Anna une sensation d'«ivresse» qu'elle recherchera plus tard :
 [...] le débridement du ciel, des routes, l'odeur de l'essence qui empoisonnait les poumons, et partout, l'eau et le ciel, brisant les paupières comme une ligne de feu, toute cette ivresse était la possession d'Anna, d'elle seule bondissant comme une balle, [VA 91].

Souvent, sous les yeux accusateurs d'Anna, Peter bat Raymonde. Une fois, il lui casse une chaise sur le dos et implore ensuite son pardon: «tu le sais bien, on frappe toujours les innocents» (VA 92). Le soir, ils dorment sur la grève : réchauffés par des feux qu'entretient Anna, ils souffrent quand même du froid. La fille et le père aiment s'amuser dans les vagues. En général, Peter jouit davantage de ces moments que Raymonde et Anna : Raymonde doit voler de la nourriture pour permettre à Peter de danser : en outre, les deux femmes doivent conduire Peter, atteint de syphilis, à l'hôpital. Malgré un tableau dans l'ensemble peu reluisant, Raymonde a ensuite «ramené» (VA 38) Peter avec elle et Anna, vers ce qu'on suppose être le Québec. Soulignons que le statut d'«objecteur de conscience» de Peter fait alors de lui un exilé, au sens légal du terme.

Les circonstances entourant la séparation du couple ne sont pas très claires. On sait toutefois qu'elle a eu lieu durant l'enfance d'Anna, qui, à l'occasion, continue de voir son père : on peut supposer qu'ils se rencontrent deux fois par année : «c'est bien ennuyeux que je sois obligé de la voir tous les six mois» (VA 47) dira Peter. Enfermée dans sa chambre, elle évoquera particulièrement un événement *honteux* vécu à cette époque, avec lui : à des cours de ballet auxquels son père l'a inscrite (on sait aussi qu'ancien danseur, Peter était devenu professeur), ce dernier lui met la main sur la jambe, devant ses camarades :

[...] c'était ailleurs, plus tard [après la Californie], il [Peter] pénétrait de sa voix impérative l'univers d'Anna, ce monde délicat et souple des jeunes danseuses, admirant soudain «à grâce réticente, pendant une classe de ballet, il promenait sa main sur sa jambe raide, toute guindée dans son collant d'une blancheur soyeuse, encombrée de son tutu, elle sentait le long de sa jambe ce geste envahisseur qui la faisait rougir devant ses camarades. Peter, Dad, je te hais, «mais ce n'est rien, disait-il, pourquoi me regardes-tu ainsi, je ne fais qu'admirer un pas, un mouvement», [VA 134-135].

La relation entre Anna et sa mère est généralement plus harmonieuse. Tôt, un passé difficile auprès de Peter les rend solidaires. L'errance infantile dont semble victime Anna complique toutefois leurs rapports : de retour au Québec, Anna est distante envers tous et chacun : lors du coucher, alors qu'elle va rejoindre Raymonde dans son lit, son attitude «rigide» effraie Raymonde ; elle reflète «ennui, dégoût, désenchantement de vivre» (VA 22). Anna continue d'être témoin de violence et d'injustices : au retour de l'école, elle aperçoit, avec Raymonde, une femme jetée à la rue par son mari camionneur. Une autre fois, «cette nuit de janvier [...] revenant du cinéma avec Raymonde» (VA 49), elle observe un jeune garçon malmené par son grand-père ivre.

Pour tenter de plaire à sa fille, Raymonde l'amène faire un voyage en France. Dans un train «vers la lumière du midi» (VA 116), Anna demeure muette et aveugle devant «la beauté de la nature». Un parallèle est alors dressé avec une autre petite fille qui agit de manière opposée avec sa propre mère. Ce voyage, tant «espéré» par Raymonde, laisse Anna indifférente, déjà trop accablée par son «angoisse» de vivre :

Soudain, pour Raymonde, le ciel bleu que l'on voyait de la fenêtre, les moissons de l'été, chacun de ces paysages qu'elle aimait, qu'elle avait attendu, espéré, pendant des années, pour les offrir à sa fille, ce jour-là, n'avait-il pas été rongé par le mal d'Anna, la vénéneuse substance de son angoisse, oui, ce jour-là, Raymonde avait perdu Anna, pour toujours peut-être, et la beauté de la nature dont elle avait porté en elle la nostalgie si longtemps en avait été, à son tour, crevassée, [VA 117].

La mère constate pour une première fois «le vide» qui habite sa fille et lui témoigne d'emblée une grande et muette sympathie, dont elle fera preuve jusqu'au terme de l'errance dite mentale d'Anna. Malgré certaines difficultés, Raymonde parvient à créer un véritable lien avec sa fille. Par exemple : plus tard, lorsque Anna erre au bord des routes, c'est le souvenir de sa mère qu'elle évoque pour venir la réconforter.

Toujours, Raymonde respectera les silences de sa fille et, plus tard, son besoin de partir. Toujours aussi, elle l'attendra, sans prévenir Peter et prête à l'accueillir de nouveau. Toujours enfin, Raymonde prendra le parti d'Anna : elle consacrera sa carrière, voire sa vie entière, à essayer de l'aider :

Anna serait l'amie, la soeur de Raymonde, Anna serait aimée, désirée, même du fond de son abîme de froideur. Raymonde ne se résignerait jamais à cette perte, à cet abandon, elle donnerait un jour cette preuve d'amour à sa fille, Raymonde ne dirait jamais comme Guislaine, ma fille a tort, non, elle dirait, pourquoi ne le constatez-vous pas, c'est le monde qui est mauvais, l'essence très pure de cette vie d'Anna, dirait Raymonde, voilà ce que je veux défendre, [VA 119].

À ce sujet, Françoise Laurent fait remarquer l'importance de ce soutien éventuel de Raymonde pour Anna, si celle-ci se décidait à quitter sa chambre :

[...] Anna, pourtant toute absorbée par la résurrection hallucinée du passé, a une attente du futur, cette donnée essentielle de la conscience. [...] Elle a la vision d'une constante psychologique chez Raymonde, la vision d'une fidélité à laquelle il ne reste qu'à se manifester [...]. Ce sera là le dénouement².

En effet, les attentes d'Anna se concrétisent : Raymonde ne se rallie point au discours des invités présents chez elle ce jour-là et apporte un soutien spontané et immédiat à sa fille.

Un dernier épisode semble avoir eu lieu à cette époque, avant le départ d'Anna sur les routes : sa présence avec Michelle à une taverne grecque, un vendredi saint. Anna juge sévèrement le patron de l'endroit qui, selon elle, fait figure de bourreau ; entre autres, une «chevrette serait demain la[sa] victime» (VA 19) ; une serveuse qui se trouve là joue le rôle de «complice», aux yeux d'Anna toujours.

Séparée de Peter, Raymonde fera la connaissance d'un autre homme, Alexandre. Ce dernier est écrivain et s'intéresse particulièrement au vécu des errants, vagabonds et autres marginaux. Il arbore aussi l'allure et certaines préoccupations de Dostoïevski (barbe et attrait pour les «profondeurs» spatiales et spirituelles), écrivain

auquel il s'intéresse particulièrement. Il lui parle entre autres du personnage d'Aliocha des *Frères Karamazov* (VA 15), puis tente de dissuader sa belle-fille quand celle-ci lui confie son «rêve» de partir. Prototype par excellence de l'écrivain beat dont il a été question plus haut, il repoussera son milieu immédiat pour vivre l'essentielle errance³. Malgré son bonheur auprès de Raymonde et Anna, il décide de les quitter : il se sent incapable d'écrire entouré d'un tel confort matériel et émotif et, surtout, ressent l'urgence de vivre auprès d'errants pour, enfin, écrire à leur sujet. Après seulement envisage-t-il de revenir auprès de Raymonde.

Après le départ d'Alexandre, Anna prend la route, «un matin». On suppose qu'elle a autour de quatorze ans :

Peter, lui aussi, jadis, avait su vaincre cet obstacle de la peur, Anna avait dit à Philippe qu'elle n'était pas «un vrai pusher», la police recherchait bien des filles de quatorze ans qui s'échappaient furtivement en Floride, mais Anna n'était pas un vrai pusher, [VA 40].

Ici commence une errance physique anticipée et volontaire (elle avait confié à Alexandre son désir de partir). Deux rencontres sont significatives : celle du couple Tommy-Manon et celle de Philippe. Ces trois personnages sont également des errants ou *drifters*, selon l'expression anglaise. Pendant ce temps, Raymonde tente de suivre le parcours de sa fille qui, de temps à autre, lui envoie une carte postale. Nous apprenons ainsi qu'Anna voyage dans les Caraïbes et en Floride. Dans les Caraïbes, Anna se rend plus particulièrement à Saint-Thomas (aux Îles Vierges) et à San Juan⁴ :

[...] elle [Raymonde] attendait Anna, silencieusement, non, Peter n'avait rien su, pensait Anna, qui suivait pendant ce temps son indiscernable parcours qui l'arrachait à sa mère, et sa mère à elle, San Juan, Saint-Thomas, tous, ils rêvaient de partir vers les Caraïbes, l'espoir de plages ensoleillées, de journées en mer, en ces mois d'hiver où Anna n'était plus, [VA 41].

Anna fait alors la connaissance du couple Tommy-Manon. L'auteure semble volontairement entretenir un doute quant au lieu exact de leur rencontre, sans doute

pour insister sur le parcours sinueux (le *ça et là*) inhérent à l'errance :

[...] *drifting away*, c'était cela, comme Tommy, Manon et les autres, en prison, s'ils ne continuaient pas de glisser, glisser, sous le soleil de la Floride ou ailleurs, [VA 40].

un peu plus loin encore:

[...] loin de la monotonie du trafic, dans les rues, du tapage de toutes ces vies qui se frôlaient uniformément sans le savoir, ou filant sur sa bicyclette, avec Tommy, Manon, en Floride ou ailleurs, elle savait seulement que c'était cela, *drifting away*, [VA 44].

Anna se rend probablement aussi au Mexique ; *seule* ou avec autrui, impossible de le savoir non plus, comme l'indique l'extrait suivant :

Peter ne savait rien, pensait Anna, il ne savait rien de ces matins où elle s'était éveillée seule, sans lui, sans eux, dans ces lieux perdus qu'elle avait conquis, ces pointes d'îles, de mers, où il n'irait jamais, car dans ces villes, ces villages, de la Floride, du Mexique, des Caraïbes, il y avait trop de *drifters* comme Anna, [VA 50].

Il est certain toutefois qu'Anna fréquente Tommy et Manon à proximité d'une plage : assise à la terrasse d'un café, elle observe l'arrivée d'un groupe de *pushers californiens* (VA 69) venant à la rencontre du couple sur une plage différente de la leur ; elle se joint à eux plus tard. Anna a alors probablement 15 ans : elle observe «autre fille qui avait quinze ans, peut-être» (VA 71).

Auprès du couple, Anna connaîtra les joies et les misères associées à l'errance. Les trois se laissent enivrer par les plaisirs de la drogue et de l'alcool et profitent de leur liberté, à vélo, heureux de faire corps avec la nature. Ils souffriront aussi du froid et de la faim. Comme une disciple, Anna se met à l'écart et observe attentivement Tommy. Il constitue pour elle à la fois le maître et l'exemple à réfuter. Elle écoute attentivement le récit qu'il fait de sa vie : enfant adopté, il fut choyé et adoré par ses parents qui évitaient toutefois de reconnaître sa spécificité raciale (Tommy est «mulâtre»). Très jeune, il prit la route du Mexique où il devint «*a juvenile prostitute* » (VA 55). Un peu

plus tard, il téléphona à ses parents à Vancouver qui refusèrent de le reprendre chez eux à cause de ses activités licencieuses. Tommy s'est alors complètement affranchi de leurs liens, content de connaître à fond la soi-disante «liberté du *drifter*» (VA 68, 80 et 83). Son errance passée était également constituée de peurs, puis sa rencontre avec Manon l'a apaisé quelque peu et, surtout, lui a permis de moins craindre la venue de la nuit. De retour chez elle, Anna prend de plus en plus conscience de la vulnérabilité du couple face à la société ou aux autres *drifters*, pas toujours solidaires. Un épisode revient plus heureux revient aussi à sa mémoire : une soirée de bonheur partagé avec Tommy et Manon, un «banquet» rendu possible grâce au fait que Tommy venait de donner de son sang en échange d'une compensation financière.

Au détour d'une route, le soir même de l'arrivée des *pushers californiens*, Anna croise Tommy à vélo qu'elle verra pour la dernière fois. Sur le chemin du «retour⁵», à l'aéroport de Miami, elle décidera de poursuivre son errance physique : un «pusher inconnu» lui remet sur place une drogue qu'elle doit porter à Philippe, en France. Audit aéroport, elle remarque surtout la présence d'un jeune noir qui porte une pancarte «numéro 2» ; il provoque maintes réflexions chez Anna. Une fois dans l'avion, elle remarque cette fois un jeune homme qui joue avec des poupées, auprès de sa mère.

Lors de l'atterrissage, un autre événement hantera plus tard la mémoire d'Anna : elle sera interrogée par une douanière «avide de pouvoir» (VA 152), qu'elle saura déjouer. Au début, cette femme l'apostrophe gentiment, mais, au fil de leur entretien, elle devient de plus en plus agressive, entre autres, par jalousie envers Anna qui dit voyager à travers le monde.

Anna passera alors «quelques mois» avec Philippe ; entre autres, dans son «gratte-ciel» parisien : «le souvenir d'une promenade dans Paris, où il [Philippe] lui

avait dit, en la soulevant dans ses bras, "petite enfant, pourquoi m'as-tu suivi, retourne chez ta mère"» (VA 93). La rencontre avec Philippe est déterminante dans le cheminement d'Anna, particulièrement son terme qui mettra fin à l'errance physique d'Anna et sera omniprésent au fil de son errance mentale : «Anna serait pendant quelques mois la seule famille de Philippe, sa raison de vivre, lui dirait-il, plus tard, songeant à Philippe avec qui elle atteindrait le but de son voyage.» (VA 54). Au début de son errance dite «mentale», à maintes reprises, Anna évoquera de Philippe le souvenir «d'un vêtement maculé de sueur» (VA 93) abandonné sur une chaise d'une chambre d'hôtel à Paris, le jour de son départ ; plus le roman avance, plus les pensées d'Anna se concentreront sur sa relation avec Philippe ; elle constatera l'avoir réellement aimé puis quitté pour entreprendre «les chemins de sa froide conscience» (VA 168). Auprès de lui, Anna avait trouvé refuge et évasion : elle ne pensait qu'à profiter de quelques nuits de plaisir et de repos. Elle continuait en même temps de se plaindre au sujet de la société à laquelle elle refusait de s'identifier. Philippe lui fait alors constater qu'elle «aime la vie» (VA 96) tant elle «s'acharne» à tout critiquer. Anna ressentira alors la nécessité de faire le point et de prendre position de manière «définitive» (VA 90). Elle quittera alors froidement Philippe et retournera vivre auprès de Raymonde.

Ici commence le début du récit : soit la présence d'Anna à la réunion de sa mère, sa visite chez Peter, son arrêt au parc universitaire où elle est rejointe par Michelle, son retour chez elle à vélo et, finalement, son enfermement dans sa chambre. Le récit prend fin alors qu'Anna sort de sa chambre et va se joindre à la réunion dont il était question au début du récit.

Anna quitte Raymonde «un matin» à vélo, pour ce qu'on pense être «un cours de biologie» ; elle se rend d'abord chez Peter. Celui-ci est fier de lui montrer «sa

nouvelle maison», «sa nouvelle piscine» et «sa nouvelle petite fille⁶». On apprend aussi qu'il a une «nouvelle femme»; bref, une vie *nouvelle*, fort différente de sa vie passée. Le départ et l'arrivée d'Anna chez Peter s'accompagnent de maintes réflexions intérieures de la part des deux protagonistes, qui se méfient l'un de l'autre. Peter fait un feu devant lequel tout deux évoquent leur passé à Los Angeles, qui «s'envole dans la fumée». Les larmes aux yeux, Anna observe attentivement le nouveau Peter, celui qu'elle doit appeler «Dad ou papa, non plus Peter, comme hier, quand il n'était qu'un chorégraphe sans emploi que sa mère avait ramené de Californie» (VA 38). Il témoigne amour et attention à sa nouvelle petite fille, Sylvie. Anna remarque qu'il semble toutefois la surprotéger ; un «bracelet d'or» (VA 46) au poignet du bébé retient particulièrement son attention. Un commentaire de Peter l'attriste et la fâche : «viens te baigner, ici, cet été, dans notre piscine, si tu veux, mais n'amène pas tes amis, nous ne voulons pas de ça, ici» (VA 39). Elle constate la métamorphose de son père, cet ancien *drifter* maintenant rangé et qui, de plus, a honte de son passé. Elle le quitte à vélo.

Anna se dirige vers «les bâtiments universitaires» (VA 48) et s'assoit dans un parc, où elle profite de «l'extase de l'instant» (VA 44). Michelle vient ensuite à sa rencontre, d'un pas à la fois «évasif» et prudent : elle «fait un trip» (a pris de la drogue), puis, finalement, est «de retour dans son corps». Michelle fait ensuite une confidence à Anna qui ne «plaît» pas à celle-ci :

Anna avait entendu ces mots qui lui avaient déplu, «Anna, Anna, tu sais, j'ai confiance en toi», pendant que les doigts frêles de Michelle touchaient distraitemment son pied nu, Tommy ne lui avait-il pas dit que la chair des Blancs était frileuse, glacée, sans fermeté, faite pour céder, Anna retirait son pied en frissonnant de dégoût pour cette souveraineté blanche qui se croyait séduisante, attrayante, qui n'avait d'attrait que sa confiance débonnaire en elle-même, on ne pouvait pas avoir confiance en elle, [VA 53].

Anna «tourne le dos» à Michelle et, un livre à la main, poursuit ses réflexions : elles

concernent particulièrement sa rencontre récente avec Peter et le souvenir de Tommy. Elle réfléchit aussi à la vulnérabilité de Michelle et à son incapacité de lui venir en aide. Elle la quitte sans dire un mot, la laissant triste et perplexe. Anna arrive chez elle et s'enferme dans sa chambre. Raymonde en prend conscience et se demande si ce geste est définitif, puisque, chose inhabituelle, Anna a verrouillé sa bicyclette. De sa chambre, la protagoniste constate la présence de sa mère et de son chien, dans la cour. Elle se pique à l'héroïne, ainsi, commencent ses visions : elle voit d'abord un «cortège funéraire» auquel participent Tommy et Manon et plus tard, une scène apocalyptique où se transforme en bombe nucléaire un dessin réel de Sylvie. Plus le temps avance, plus Anna évalue la nature de ses rapports avec autrui et avec la vie en général. Anna prend aussi des décisions importantes, comme celle de rompre définitivement avec son père. Une heure plus tard, elle «sort de sa chambre» (VA 169). Raymonde va vers elle et la prend dans ses bras. Nous sommes au début du roman : Anna sent «le vide» en elle, il ne fait «ni chaud, ni froid» (VA 9). Au chapitre suivant, nous reviendrons sur cette forme en apparence circulaire du roman.

3.2.2 Histoire détaillée de Michelle

L'errance de Michelle diffère sur plusieurs plans de celle d'Anna : ses racines, son expression et ses conséquences sont, en quelque sorte, plus tragiques. Au dire d'Anna et de Raymonde, Michelle est plus vulnérable et moins consciente de la rapacité d'autrui. Elle entretient un lien privilégié avec sa soeur Liliane mais un clivage énorme la sépare de ses propres parents et de sa grand-mère paternelle. Sur le plan de l'énonciation, le récit d'Anna et celui de Michelle se rencontrent à deux moments, alors qu'elles sont toutes deux adolescentes : chez Raymonde, après que Michelle a été arrêtée la veille, et toutes deux assises près de bâtiments universitaires (après la visite

d'Anna chez Peter, elle passe quelque temps en compagnie de Michelle puis s'enferme dans sa chambre). Deux autres moments clés du récit dévoileront le passé plus éloigné de Michelle : le souper chez Raymonde et un autre au restaurant, de Michelle et sa mère. L'histoire de Michelle croise plusieurs fois celle d'Anna puisque leurs mères sont des amies de longue date.

Contrairement à ses parents, pour qui «Michelle était un accident» (VA 119), Liliane a souhaité la naissance de sa soeur. Dès ce moment, une jalousie naît entre Guislaine et sa fille aînée. À l'âge de trois ans, la cadette fait une pneumonie et ses parents, impuissants, veillent à ses côtés. Michelle semble avoir un talent précoce pour la musique et commence, en bas âge, à suivre des leçons de piano. Après la messe du dimanche, elle et sa soeur ont l'habitude d'aller s'amuser dans la cour arrière de leur grand-mère, pendant que celle-ci, satisfaite, joue aux cartes avec des amies.

Deux épisodes viennent assombrir l'enfance de Michelle, épisodes qui mettent toujours en cause Guislaine et ses deux filles, le père étant, la plupart du temps, absent. Deux épisodes, donc, pendant lesquelles Guislaine met en péril la vie de ses filles, après des instants de bonheur partagés avec elles : durant des «vacances en Suisse» (VA 113), les trois se retrouvent sur un canot à la dérive ; une autre fois, elles s'aventurent «une nuit de Noël... sur le lac qui craquait» (VA 120). Liliane, surtout, n'oubliera pas ce dernier incident et le reprochera plus tard à sa mère.

Comme Anna, Michelle est une enfant précoce, hypersensible au monde extérieur, ce qui, dès l'enfance, lui apporte son lot de souffrances. Michelle est surtout victime de l'incompréhension de son père face à sa condition et de l'insatisfaction de sa mère face à la vie en général. Guislaine constate toutefois la vulnérabilité de sa fille, qu'elle associe à une trop grande lucidité ; elle aimerait faire davantage que de lui faire

voir un psychiatre, comme l'a suggéré son mari :

[...] quand avait-elle [Guislain] le temps de réfléchir, de songer à ce chaos, cette splendeur qu'était Michelle, Michelle qu'on envoyait chez un psychiatre pour apaiser toute sa furie, «c'est la seule solution», disait Paul, mais avait-il raison, à huit ans elle pressentait déjà les cataclysmes, refusait d'aller à l'école, [...] Michelle, comme tant d'autres, pensait Guislaine, était douée pour ce martyr des sens anormalement éveillés, aiguisés, c'était une enfant de sa génération, [pp. 107-108].

À l'instar d'Anna, Michelle condamne les injustices sociales, mais ses réactions diffèrent : elle tente d'en assumer à elle seule les conséquences et s'autodétruit en cachette au lieu de manifester quelque agressivité ou révolte envers autrui. Elle devient, par exemple, anorexique en guise de solidarité avec les pauvres du Biafra ; on lui refusera alors l'accès à l'école. Michelle entretient une fascination envers la mort et collectionne des récits et images de suicidés. Elle a beaucoup de sympathie pour autrui et ramène des clochards à la maison pour dormir ; elle aime passer du temps en leur compagnie et, comme eux, se reposer dans la cour d'un collège, couchée au milieu de feuilles mortes ; elle a d'ailleurs failli y mourir de froid n'eût été du secours de sa soeur Liliane. L'aînée intervient souvent ainsi dans la vie de sa jeune soeur pour la protéger des dangers ou de la négligence de leurs parents :

[...] on ne savait jamais d'où elle [Michelle] sortait, Liliane se taisait, couvant sa soeur du regard, «je ne sais pas où elle était, je vous l'ai ramenée, c'est tout, prenez-en soin ou je vous l'enlève», [VA 110].

Au début du récit, Michelle tente d'étudier pour «réussir ses examens de piano» mais elle se sent impuissante. Outre une conscience sociale de plus en plus grande, l'insistance qui masque pourtant le manque d'intérêt authentique de ses parents l'empêche de réussir, comme en témoigne cette réflexion de Guislaine :

[...] même dans la rue, on entendait ce concerto de Beethoven, les voisins se plaindraient, pourquoi ne se servait-elle pas des écouteurs que lui avait donnés son père qui n'aimait pas le bruit, la musique, dans la maison, [VA 111].

On la décourage plus qu'on ne l'encourage ; son père, particulièrement. Elle souffre

d'un manque de confiance tel que sa relation avec son père — ce père en apparence trop parfait — la paralyse et lui donne envie de fuir. Comme le fait son père, Michelle fixe la barre trop haute : elle se compare à des génies comme Cosima Wagner, ce qui la décourage d'autant plus. La diégèse révèle aussi sa présence à «une messe de Bach» : «Michelle pensait soudain à cette femme qui était venue de Genève, avec un orchestre étranger, et qui, le temps d'une pause, pendant une messe de Bach, s'était mise à bâiller, lourdement penchée sur son violoncelle» (VA 33) ; ce qui gêne quelque peu Michelle et confirme sa passion véritable envers la musique.

Deux épisodes ont également lieu entre Anna et Michelle, avant le début du récit : celui à la «taverne grecque» dont il a été question durant l'histoire d'Anna ; un autre où les deux attendent leur mère, en jouant au parc universitaire (épisode itératif), le même endroit où elles se rencontreront durant le temps présent de la narration.

En début du récit, Michelle est adolescente. Nous la retrouvons réfugiée chez Raymonde, la mère d'Anna, après avoir été arrêtée par la police la veille⁷ ; bien qu'elle refuse de faire officiellement partie d'une «gang», apprend-on, elle aime côtoyer des «délinquants» avec qui elle fume du hasch et commet des vols. La présence de Michelle chez Anna au début du roman pose un problème à la mise en intrigue du roman. Nous y reviendrons au chapitre suivant.

On la retrouve ensuite chez sa mère, le matin, qui lui reproche sa présence chez Raymonde, puis avec Anna, dans un parc universitaire. Elle vient de consommer de la drogue et avance difficilement. Auprès d'Anna, elle lui annonce finalement être «de retour». Après avoir confié à Anna n'avoir «confiance qu'en elle et en sa soeur», son amie lui tourne le dos puis s'en va ; Michelle se retrouve seule et désespérée, acculée au pied d'un mur. Elle a alors une vision apocalyptique, provoquée par la vue du t-shirt

rouge d'Anna, qui se change en bombe rouge. Elle quitte ensuite le parc, le dos voûté. Elle se redresse ensuite, surprise par le fait qu'on lui adresse la parole : un maître qui essaie d'élever son jeune chien confié à Michélie qu'il ne l'«écoute pas» (VA 97).

Elle arrive ensuite chez elle où elle omet volontairement de saluer son père et sa grand-mère. Elle va se saouler dans la chambre de sa mère, lieu défendu, avec une bouteille de gin volée précédemment par Liliane à son père. Simultanément, Guislaine arrête sa voiture sur le bord de la route et prend «le temps de réfléchir» (VA 107). Elle fait alors le point sur sa vie et constate son mécontentement général. À la maison, le père et la grand-mère découvrent Michelle, ivre. Liliane arrive et prend soin d'elle : elle lui fait prendre son bain en lui parlant doucement. Quand sa mère arrive enfin, son père est parti reconduire sa propre mère. Michelle accompagne ensuite Guislaine au restaurant. Bien que «sa crise du Biafra» soit apparemment chose du passé, elle ne mange pas, ce qui désespère sa mère. Michelle en profite alors pour flatter Guislaine, «tu es si belle, si sexy» (VA 135), ce qui la décourage d'autant plus. Sa fille lui dit savoir qu'elle est la cause de «cette ride sur son front» (VA 158) et Guislaine se met à pleurer. Les deux quittent ensemble le restaurant, bras dessus, bras dessous, en apparence réconciliées. Michelle lui confie alors un de ses rêves puis pense à son album sur les «suicidés».

Les relations entre les membres de cette famille sont difficiles. Mise à part Liliane, ils semblent tous malheureux de leur condition actuelle et projettent tous leurs espoirs dans un avenir improbable, particulièrement Michelle et Guislaine. Paul, le père, ne semble satisfait qu'à l'extérieur du cadre familial. Une phrase revient toujours dans les discours et réflexions des membres de cette famille, sauf dans la bouche de Liliane : «vous ne m'aimez pas assez».

3.2.3 Histoires détaillées d'Alexandre et de Rita

Les récits diégétiques d'Alexandre et de Rita avancent de manière plus linéaire et à un rythme plus rapide que ceux d'Anna et de Michelle. Sur le plan narratif, tôt dans le roman, le récit d'Alexandre rencontre celui de Rita alors qu'ils font connaissance à bord d'un autobus les conduisant vers les États-Unis. Toutefois, quelques analepses composent également leur récit respectif, analepses externes pour Alexandre et internes pour Rita. Sur le plan formel (et visuel), ces récits sont également plus facilement repérables, puisque séparés des autres phrases et récits par un point grammatical, un changement de paragraphe et un alinéa, le plus souvent.

Nous l'avons vu, Alexandre fait la rencontre de Raymonde durant l'enfance d'Anna. Il engage plusieurs discussions avec Anna, particulièrement au sujet de l'écriture et de leur désir commun de partir. Ces discussions ont lieu entre autres alors qu'il va la «reconduire le matin à l'école» (VA 67).

Trop à son aise auprès de Raymonde, il se sent incapable d'écrire ; de plus, il ressent la nécessité de vivre et connaître, avant d'écrire. Il la quitte avant le dernier départ d'Anna, un matin de printemps. Une réflexion de Guislaine dévoile que Raymonde refusera de connaître d'autres hommes après lui et se dévouera entièrement à sa fille :

Raymonde allait dans la vie d'un air imperturbable, insensible aux convoitises des autres, liée seulement, on eût dit, au désespoir, au vertige de sa fille, à l'inquiétude de la jeunesse, était-ce une vie de vivre ainsi, austère, dépouillée depuis le départ d'Alexandre sur les routes, [pp. 108-109].

Au terminus, Alexandre fait la rencontre d'un vieil homme. Il se rappelle une veste ayant appartenue à un ivrogne, maintenant décédé ; ceci l'amène à réfléchir sur le sens de la vie. Il constate avoir oublié de saluer Anna au moment de son départ. Ensuite, avec le vieil homme, il observe une clocharde qui se fait arrêter ; par pitié, elle

prie les policiers de la laisser s'asseoir par terre, ce qui répugne au vieillard, pourtant un itinérant lui aussi. L'écrivain scrute attentivement ce «tableau» car c'est auprès de gens comme eux qu'il souhaite aller vivre ; il désire ensuite leur donner la parole par le biais de l'écriture.

Assis dans l'autobus, il fait la rencontre de Rita, «la femme qui venait d'Asbestos», et de ses deux fils, Pierre, l'aîné, et Marc, le cadet. Il voyage avec eux jusqu'à Old Orchard où il s'arrêtera quelques temps : il portera alors un peu secours à cette famille nouvellement sans domicile.

De son côté, Rita vient de quitter son mari parce qu'il la battait et buvait sans arrêt. Elle est partie avec ses deux fils, habillés avec des habits usagés ayant appartenus à des cousins, et une valise contenant sa vaisselle de nocce et quelques jouets. En ce qui concerne son passé à Asbestos, il n'est question que de la présence de la mine et de «la petite école au toit penché» (VA 144). Rita confie à Alexandre qu'elle espère aller rejoindre un oncle que habite à Old Orchard et qui, peut-être, acceptera de les héberger. Jamais n'entendrons nous parler à nouveau de cet oncle, une fois sur place. Impatiente, Rita s'en prendra continuellement à son fils Pierre, qui ressemble trop à son mari (VA 42). C'est là qu'interviendra Alexandre, pour protéger le garçon. Il se chargera aussi quelquefois de leur acheter de la nourriture. Départ ensuite d'Alexandre, à qui Rita venait de confier son prénom (récit analeptique interne) ; on ne sait où il va, mais Rita pense qu'il s'est «enfui [...] vers le Pacifique ou ailleurs» (VA 137).

Rita se lie avec un camionneur portugais afin de procurer un toit à ses fils. Ce dernier se sert d'elle afin d'assouvir ses besoins sexuels ; elle préfère alors, même en pleine nuit, mettre ses enfants dehors afin de préserver leur innocence ; geste vain,

constatera-t-elle plus tard, puisqu'ils se réfugient auprès de machines à sous et de jeunes qui se droguent. Le camionneur bat Pierre sans que Rita n'intervienne, ce qui incitera l'enfant à fuir. Elle se sent coupable et décide de quitter à son tour cet homme, pour retrouver son fils.

Sous forme analeptique, deux scènes clés décrivent l'état d'âme de Rita, son regard sur le monde qui l'entoure et sur sa propre condition d'errante. «Exilée» selon le sens légal du terme (sans mari et travaillant dans un pays étranger), Rita ne se sent plus un être à part entière. Deux fois donc nous la retrouvons sur la plage (avant le départ d'Alexandre), plongée dans ses réflexions. Elle observe surtout le mauvais traitement réservé aux femmes, dont les hommes sont particulièrement responsables. Une première fois, Rita remarque un policier qui, du haut de son cheval, observe de sa jumelle les seins d'une femme ; un homme bedonnant ignore sa propre femme et observe, lui aussi, les femmes autour de lui, comme étant des «biens de consommation⁸». Une seconde fois, toujours sur la plage, Rita ressent un bien-être ; malgré une grande souffrance liée à sa condition d'exilée, elle fait un pacte avec la «vie» qu'elle constate préférer «au néant», parce qu'il le «faut» (VA 140). À la recherche de Pierre, avec Marc, (nous sommes à la fin de l'été) elle remarque l'arrivée de groupes de handicapés et malades mentaux puis croise ensuite un jeune couple qui fait l'amour. La dernière fois que nous la voyons, elle retrouve son fils Pierre :

Rita regardait cet enfant qu'elle avait mis au monde, «viens, mon garçon, dit-elle, on va continuer notre chemin, ce n'est pas encore ici le bout de notre route», il la regardait avec méfiance, elle était sa mère, Marc était son frère, il décida de se lever et de les suivre. [VA 167].

À la toute fin du roman, Anna évoquera à nouveau le souvenir d'Alexandre ; elle se demande s'il a rejoint, au fil de sa route, celle de Tommy et Manon :

Alexandre avait atteint peut-être, pensait Anna, cette pointe d'île, de mer où rôdaient dans les ravins, Tommy, Manon, rampant dans les détritiques, sous un ciel bientôt noirci par les cendres de la destruction, de cette pointe d'île, de mer, aux confins de ce désespoir d'Anna, l'espoir, la pensée du retour le toucherait peut-être, [VA 169].

Le récit d'Alexandre rejoint ainsi en quelque sorte celui d'Anna. Elle-même de «retour», Anna espère voir Alexandre revenir à la maison et mettre un terme, lui aussi, à son errance.

3.3 Conclusion

Tous les protagonistes poursuivent leur route respective. On ne sait trop ce qui adviendra de la femme d'Asbestos, toujours exilée en terre américaine, mais une volonté de fer, des valeurs sûres et un pacte avec la vie semblent annoncer qu'elle viendra, comme toujours, au bout de ses peines. L'errance d'Alexandre donnera peut-être naissance à un roman, tel celui que nous venons de lire ; cela toutefois semble improbable, puisqu'il a détruit ses notes à la seule vue de Pierre. Peut-être aussi, comme l'espère Anna, retournera-t-il auprès d'elle et de Raymonde ; il a d'ailleurs lui-même manifesté ce désir avant son départ. La route de Michelle est certes la moins sûre, la moins entamée et la plus vulnérable : plus souvent qu'à son tour, elle cède au vertige, continue à se priver de nourriture et souhaite faire des «trips» de drogue à répétition ; Liliane lui semble toutefois une alliée sûre, tournée vers l'avenir. L'errance d'Anna cède la place au «chemin de sa froide conscience», du moins, pour un certain temps semble-t-il. Deux visions de mort l'ont apparemment réconciliée avec la vie. Pourra-t-elle vivre ainsi ? Partira-t-elle à nouveau ? Sera-t-elle capable d'assumer cette «froide conscience» devant les injustices sociales qui, elles, continuent ? Le roman est terminé, les diverses routes précisées. Nous allons maintenant rester fidèle à la progression narrative du texte pour essayer de comprendre la raison d'être et la force de cette écriture complexe et exigeante, selon nous, aux propriétés cathartiques.

NOTES CHAPITRE 3

1. Cette analepse est décrite en détails dans le texte ; elle est donc toujours présente dans la mémoire d'Anna ; VA 91-92.
2. Françoise Laurent, *op. cit.*, p. 210.
3. Voir à ce sujet, les caractéristiques de l'écrivain beat au chapitre 2 «Nature et formes de l'errance», plus particulièrement «2.4 Errance : Expérience de vie puis écriture».
4. Plusieurs allusions de Raymonde laissent croire que sa fille a fait plus d'un voyage, mais il est impossible de déterminer leur ordre diégétique ou de les distinguer les uns des autres.
5. Il est difficile ici de savoir de quel «retour» il s'agit. Nous croyons qu'après avoir quitté le couple, Anna prévoyait retourner momentanément chez sa mère. Le rencontre imprévue avec Philippe aurait transformé son itinéraire.
6. VA 37-38. Ces éléments («maison», «piscine» et «petite fille») n'apparaissent pas toujours dans le même ordre.
7. Ailleurs dans le texte, une réflexion de Guislaine (dont se rappelle Michelle) semble faire remonter cet incident à plus loin encore, avant le début du récit ; nous y reviendrons au chapitre 4, à l'analyse de la clôture du roman.
8. Il ne s'agit pas d'une citation ici. Dans l'ensemble, les femmes sont décrites comme telles sur la plage, selon le regard avide et dominant des hommes.

MISE EN INTRIGUE DU ROMAN

De même que dans le jardin, quand le vent est passé, tout ce qui a été effleuré par lui reste en mouvement longtemps encore, de même ce que j'ai vu au camp de Tjideng resterait encore en mouvement, en moi, pendant trois ou quatre décennies, et ne s'apaiserait que lorsque j'écirais ce livre : ce que j'ai écrit, je ne dois plus le retenir et désormais cela peut provoquer du mouvement dans les consciences et les inconscients d'autres personnes.

"Nulle chose n'existe qui n'en touche une autre."

Jeroen Brouwers, *Rouge Décanté*¹

4.0 Introduction

Maintenant que nous avons établi la diégèse des principaux personnages, le présent chapitre propose de suivre attentivement le déroulement narratif du roman. Pour ce faire, nous examinerons plusieurs éléments concernant ce que Paul Ricoeur a nommé la *mise en intrigue* du texte, soit «la façon dont les événements à raconter sont choisis, agencés et organisés temporellement et rationnellement²». Toujours, notre volonté ici sera de comprendre cette «écriture de l'errance», qui influence à la fois la forme et la sémantique du roman. À ce titre, l'étude de la mise en intrigue permettra de mieux comprendre les liens qui existent entre temporalité et errance, associés à la nature même de la quête d'Anna. Rappelons l'hypothèse formulée plus tôt :

La mise en intrigue du roman *Visions d'Anna ou le Vertige* constitue une mimésis de la quête de la protagoniste Anna, qui, d'une errance close, évolue progressivement vers une errance polarisée.

Le peu de repères syntaxiques du roman constituait un obstacle considérable à la présente démarche, c'est pourquoi les multiples épisodes du récit ont donc été divisés en séquences, 30 au total, selon les trois conditions suivantes, par ordre d'importance : (1) unité de temps et de lieu (au sein des récits premiers ou seconds) — ou parfois aussi, alternance entre deux lieux et temps narratifs à l'intérieur d'une même séquence ; (2) présence de marques de ponctuation fortes (point grammatical, changement de paragraphe et alinéa, la plupart du temps) ; (3) focalisation dominante sur un personnage, généralement sous forme de « courant de conscience » — ou alternance entre deux points de vue. Le plus souvent, ces trois conditions ont été respectées.

Nous retrouverons en premier lieu un résumé de l'*Annexe 1* de la thèse, suivi par un tableau de l'ensemble des séquences du roman puis par un résumé du parcours narratif. Certains éléments clés de la mise en intrigue constitueront la quatrième et plus importante partie du chapitre. Nous procéderons alors à une analyse des anachronies narratives dominantes, avec, à cette étape : tableau récapitulatif, considérations d'ordre général, analyse des analepses prises en charge par Anna et Rita et observations sur les récits proleptiques. Ensuite, nous étudierons les « visions d'Anna », qui succèdent aux dites anachronies. À la troisième et quatrième étapes, nous examinerons certains repères clés puis les modes divers de représentation de la vie psychique des personnages ; finalement, une analyse de la clôture et de la circularité du roman viendra compléter le présent chapitre.

4.1 Annexe 1 : Résumé et définition

Afin de mieux suivre le présent chapitre, nous vous renvoyons à l'*Annexe 1* de la thèse où se trouve une analyse chronologique des différentes séquences. Les étapes en sont ici précisées, afin de mieux comprendre les choix arrêtés pour l'analyse de la mise en intrigue de l'œuvre.

Pour l'étude de chacune des séquences, nous avons d'abord indiqué les lieux et les personnages impliqués au sein des «*récits premiers*» (temps présent de la narration) puis «*seconds*» (analepses, prolepses et visions), en tenant compte de leur ordre d'apparition à l'intérieur des dites séquences. Notons qu'il est parfois arrivé qu'un récit second se soit transformé en récit premier, comme dans le cas de deux analepses consécutives. Voici ce qu'entend Genette par «*récit premier*» et «*second*», et leurs *emboîtements* possibles :

Toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère — sur lequel elle se greffe — un récit temporellement second, subordonné au premier [...] Nous appellerons désormais «*récit premier*» le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle. Bien entendu [...] les emboîtements peuvent être plus complexes, et une anachronie peut faire figure de récit premier par rapport à une autre qu'elle supporte, et plus généralement, par rapport à une anachronie, l'ensemble du contexte peut être considéré comme récit premier [GG 90].

Nous l'avons dit, la lecture du texte est difficile, c'est pourquoi un certain nombre de repères spatio-temporels et sémantiques ont été relevés, repères qui s'organisent le plus souvent autour de répétitions d'un mot ou groupe de mots. Nous avons ensuite fait un bref résumé des événements, qui tient compte des faits de voix et de conscience les plus englobants (vie psychique), de mode et d'ordre (organisation temporelle), en fonction des événements vécus, décrits, remémorés ou analysés par le narrateur ou les divers protagonistes. Pour les séquences plus longues, une analyse détaillée s'est imposée.

Les marques de ponctuations fortes, soit la présence de points-virgules, points et points d'interrogation, ont été soulignées, en respectant leur ordre d'apparition à l'intérieur de chacune des séquences.

4.2 Tableau séquentiel

Voici un tableau des différentes séquences, numérotées de 1 à 30. Les pages extrêmes de chacune sont indiquées, avec leur amplitude définie selon leur nombre de pages approximatif ; un titre hypothétique tient particulièrement compte du lieu du récit premier, des personnages à focalisation dominante et de l'événement central de chacune des séquences ; notons que lorsqu'un épisode débute dans un lieu et s'y poursuit plus tard, épisode arrêté momentanément pour laisser place à une autre séquence, celles-ci sont numérotées en conséquence, dans leur ordre d'apparition sur le plan narratif ; par exemple : Séquence 2.1 (Gare), Séquence 2.2 (Gare), Séquence 2.3 (Gare), Séquence 3 (Chez Raymonde) et Séquence 4 (Gare). De plus, à la fin de chaque titre donné, les récits analeptiques sont signalés par la mention (a), les prolepses par un (p) et les visions, par un (v).

Séquence	Amplitude (approx.)	Titre hypothétique
Séquence 1	p. 9 à 23 : 15 pages	<u>Chez Raymonde. Souper (p)</u>
Séquence 2.1	p. 23 à 27 : 5 pages	<u>Gare / Chez Raymonde / Chez Guislaine</u>
Séquence 2.2	p. 27 à 28 : 2 pages	<u>Gare. Veste d'ivrogne (a)</u>
Séquence 2.3	bas p.28 à début 30: 2 pages	<u>Gare. Clocharde arrêtée</u>
Séquence 3	p.30 à 34 : 5 pages	<u>Chez Raymonde / Chez Guislaine. Chambre des filles</u>
Séquence 4	p. 35 à début p. 37 : 2 pages	<u>Gare. Rencontre Rita-Alexandre</u>
Séquence 5.1	p. 37 à 40 : 4 pages	<u>Chez Peter. Feu et vision (arrivée)</u>
Séquence 5.2	p. 40 à 41: 2 pages	<u>Chez Peter. Peter à Anna: «drifting away» (départ)</u>
Séquence 6.1	p. 42 1 page	<u>Autobus. Rita pince l'oreille de Pierre</u>
Séquence 6.2.1	p. 42 à 43 : 2 pages	<u>Autobus / Vélo. Frontière et loi</u>
Séquence 6.2.2	p. 44 : 1 page	<u>Parc. Anna seule : «l'extase de l'instant»</u>
Séquence 7	bas p. 44 à p. 46 : 2 pages	<u>Chez Guislaine. Un thé après le coiffeur</u>
Séquence 8	p. 46 à 52 : 7 pages	<u>Parc. Arrivée de Michelle</u>
Séquence 9	p. 52 : 1 page	<u>Autobus. Arrivée à la mer</u>
Séquence 10.1	p. 52 à 54 : 3 pages	<u>Parc. Michelle : «J'ai confiance en toi»</u>
Séquence 10.2	p. 54 à moitié p. 55: 1 1/2 p.	<u>Parc. Anna : épisode des roses (a)</u>
Séquence 10.3	p. 55 à 57 : 3 pages	<u>Parc. Anna : Tommy orphelin (a)</u>
Séquence 11.1.1	p. 57 à haut p. 59 : 2 pages	<u>Parc. Michelle : Cosima et Egbert</u>
Séquence 11.2.1	p. 59 à 67 : 8 pages	<u>Parc. Anna : «Le sang qui coule» (a)</u>
Séquence 11.2.2	p. 67 : 1 page	<u>Parc. Anna : rêves (Michelle, partir) (a)</u>
Séquence 11.2.3	p. 67 à 68 : 2 pages	<u>Parc. Anna : Tommy libre à vélo (a)</u>
Séquence 11.2.4	p. 68 à 70 : 3 pages	<u>Parc. Anna : «étrangeté de leur expédition» (a)</u>
Séquence 11.2.5	p. 70 à 73 : 4 pages	<u>Parc. Anna : «assemblément de drifters» (a)</u>
Séquence 11.2.6	p. 73 à 74 : 2 pages	<u>Parc. Anna : séparation avec Peter (a)</u>
Séquence 11.1.2	bas p. 74 à p. 75 : 1 page	<u>Parc. Michelle : figée avec départ d'Anna</u>
Séquence 12	p. 76 à 77 : 2 pages	<u>Vélo. Anna : s'enfermer ou «vivre à l'affût» ?</u>
Séquence 13.1	p. 78 à 80 : 3 pages	<u>Vélo / Chez Peter. Zones du haut et du bas (a)</u>
Séquence 13.2	p. 80 à début p. 82 : 2 pages	<u>Vélo. Anna : «la liberté du drifter»</u>
Séquence 13.3	p. 82 à 85 : 4 pages	<u>Vélo / Piscines. Tommy, jeune esclave et chien (a)</u>
Séquence 14	bas p. 85 à p. 90 : 5 pages	<u>Départ parc. Michelle : souper (p)</u>
Séquence 15.1	p. 91 à 92 : 2 pages	<u>Vélo / Moto / Voiture: «entre les mains de Peter.» (a, p)</u>
Séquence 15.2	bas p. 92 à p. 97 : 5 pages	<u>Vélo. Anna : Philippe (a)</u>
Séquence 16.1	p. 97 à 99 : 2 pages	<u>Collège. Michelle : maître et chien : feuilles mortes (a)</u>
Séquence 16.2	p. 100 à 105 : 6 pages	<u>Chez Guislaine. Michelle ivre, bain de Liliane</u>
Séquence 17.1	p. 105 à 115 : 11 pages	<u>Voiture / Chez Guislaine. Relations mère / filles</u>
Séquence 17.2	p. 115 à 117 : 3 pages	<u>Chez Guislaine. Confiance de Raymonde (a)</u>
Séquence 17.3	p. 117 à 122 : 6 pages	<u>Chez Guislaine. Confiance de G. (a), plaidoyer de Lil.</u>
Séquence 18	p. 122 à 124 : 3 pages	<u>Embouteillage. Paul et sa mère</u>
Séquence 19	p. 125 à 128 : 4 pages	<u>Restaurant. Guislaine et Michelle : elle ne mange pas (v)</u>
Séquence 20	p. 129 à 130 : 2 pages	<u>Mer. Rita livre son prénom à Alexandre (a)</u>
Séquence 21.1	p. 130 à 131 : 2 pages	<u>Chez Raymonde. Raymonde : prisons pour filles</u>
Séquence 21.2	bas p. 131 à p. 135: 5 pages	<u>Chambre d'Anna. Anna : cortège (v) : ballet (a)</u>
Séquence 22	p. 135 à début 137 : 2 pages	<u>Restaurant. G et M : drogue : canot (v et a)</u>
Séquence 23.1	p. 137 à 139 : 2 pages	<u>Mer. Pierre battu (a) : R. et M. à sa recherche</u>
Séquence 24.1	p. 139 à 142 : 3 pages	<u>Mer. Rita : «la vie au néant» : femme au maillot (a)</u>
Séquence 24.2	p. 142 à 144 : 2 pages	<u>Mer. Rita : Femme au fichu, mari obèse (a) : Asbestos (v)</u>
Séquence 23.2	p. 144 à 147 : 4 pages	<u>Mer. Rita et M : à la recherche de P. : «lit coupable» (a)</u>
Séquence 25	p. 147 à 154 : 8 pages	<u>Chambre d'Anna / Avion. Suite cortège (v) / douanière (a)</u>
Séquence 26	p. 155 à 158 : 4 pages	<u>Retour du restaurant. Échange / livre de suicidés</u>
Séquence 27	p. 159 à 160 : 2 pages	<u>Chambre d'Anna. Anna : dessin de Sylvie (a et vision)</u>
Séquence 28	p. 161 à 165 : 5 pages	<u>Rivière. Liliane, feu et baignade : combat (p)</u>
Séquence 29	p. 165 à 167 : 3 pages	<u>Mer. Rita et M. : arrivée des handicapés : découverte de P.</u>
Séquence 30	p. 168 à 169 : 2 pages	<u>Chambre d'Anna et souper. Anna : fin des visions et retour</u>

4.3 Discours narratif : Résumé

Avant de procéder à une analyse systématique des différentes séquences, voici un bref résumé du schéma narratif du roman, qui tient particulièrement compte du *faire* des protagonistes ; pour éviter de nous répéter, les réflexions qui mettent en lumière le passé diégétique des personnages seront rapidement résumées. Ce qui importe ici est de voir comment s'articulent récit et histoire, en mettant l'accent sur le premier :

Au début, nous sommes le soir, à table chez Raymonde où a lieu une réunion organisée pour les membres de l'Institut Correctionnel ; sont présents : Anna, Michelle, Raymonde et ses invités. On apprend qu'une heure plus tôt, Anna se droguait dans sa chambre et que Michelle s'était réfugiée là la veille, après avoir été arrêtée par la police.

Nous sommes ensuite un «matin» de «printemps» : Alexandre, beau-père d'Anna, est à la gare en compagnie d'un vieil homme. Devant eux, une vieille clocharde se fait arrêter.

Chez Raymonde, celle-ci rappelle à sa fille «son cours de biologie» du matin ; Anna quitte et sa mère se retrouve seule, réfléchissant dans la chambre d'Anna. En même temps, Michelle est dans sa propre chambre et se fait sermonner par sa mère au sujet de sa présence chez Raymonde ; Liliane s'apprête à sortir.

Retour à la gare : Alexandre monte à bord d'un autobus où il fait la rencontre de Rita et de ses deux fils.

À vélo, Anna arrive chez son père, en plein jour ; on suppose que nous sommes au printemps («tulipes» chez Peter) ou au début de l'été : entre autres, on remarque un «soleil corrosif et bon» et que la piscine est prête pour s'y baigner. Peter l'accueille en lui faisant des reproches puis lui présente avec fierté sa nouvelle piscine et sa «nouvelle petite fille». Il fait ensuite un feu devant lequel Anna et Peter ont une vision commune :

leur passé en Californie, qui disparaît à travers les flammes : Anna pleure. Le feu presque éteint, Peter invite sa fille à revenir, mais «sans ses amis». À la fois triste et fâchée, elle le quitte à vélo, en pensant au couple Tommy-Manon puis à Philippe.

L'autobus arrive à la frontière et Alexandre remarque l'arrestation de deux jeunes. Parallèlement, Anna réfléchit aux jeux de pouvoir dans la société. Elle s'arrête ensuite au parc universitaire. Seule, elle réfléchit au plaisir et à la nécessité de «se livrer à l'extase de l'instant».

Nous retrouvons ensuite la grand-mère de Michelle, chez elle, en compagnie de sa mère : la grand-mère est découragée du sort de ses petites filles. En même temps, Michelle rejoint Anna dans le parc : elle arrive en plein «trip» de drogue, puis est de «retour dans son corps», assise près d'Anna. On mentionne ici qu'il s'agit de l'«été».

L'autobus dépose Rita, ses fils et Alexandre près de la mer.

Au parc, Michelle fait cette confidence à Anna : «J'ai confiance en toi».

Contrariée, Anna lui tourne le dos puis se rappelle un épisode durant lequel son père, en compagnie d'une maîtresse, avait prétendu ne pas la reconnaître alors qu'elle vendait des roses. Elle compare ensuite la situation de son père à celle de Tommy, puis suit une analepse où ce dernier raconte à Manon et à Anna sa séparation définitive d'avec ses propres parents ; s'ensuit une seconde analepse durant laquelle Anna évoque des visions faites sur le bord de la route, durant lesquelles Raymonde venait la réconforter.

De son côté, Michelle pense à Cosima Wagner puis au jeune Egbert, un jeune surdoué qui s'est suicidé. Anna, elle, poursuit ses réflexions concernant le couple Tommy-Manon ; elle évoque particulièrement le jour où, grâce à un don de sang par Tommy, ils avaient pu se faire un «banquet». Analepse ensuite où elle confie à Alexandre son désir de partir, qui tente de la retenir. Trois analepses consécutives,

homodiégétiques externes (assumées par Anna), avec Tommy et Manon : la liberté ressentie par Tommy à vélo, «l'étrangeté de leur expédition» et un «assemblage de *drifters* ³». Anna évoque par la suite ses derniers moments avec Peter, le jour même. Point de vue de Michelle ensuite, «figée» devant le départ d'Anna.

À vélo, Anna se demande s'il vaut mieux s'enfermer ou «vivre à l'affût». Elle poursuit ses réflexions et compare son père (ancien *drifter*) à Tommy et Manon (*drifters*) : comparaison entre la menace qui vient du haut et celle qui vient du bas : réflexions sur la «liberté du *drifter*». Suite de l'analepse interne qui évoque sa séparation avec Peter, puis place à une analepse externe : de la piscine de Peter, les réflexions d'Anna la conduisent à une autre piscine où Tommy racontait l'histoire d'un jeune homme, esclave de son propre père, et celle d'un chien errant.

Michelle quitte le parc et pense au souper à venir avec sa mère (prolepse). Anna compare maintenant sa propre situation avec celle de Sylvie : deux enfants entre les mains de Peter. Analepse externe homodiégétique où on la retrouve petite, en moto l'été, et prolepse où elle imagine Sylvie, en auto l'hiver. Anna pense ensuite au terme de sa relation avec Philippe, dont elle se sent «coupable».

Michelle s'arrête dans la cour d'un collège et observe un chien avec son maître. Analepse où nous la retrouvons endormie dans des feuilles à ce même endroit, puis rescapée par Liliane. Michelle arrive chez elle et décide de se saouler. Réfugiée dans la chambre de sa mère, elle est surprise par son père et sa grand-mère, puis par Liliane qui lui fait prendre un bain. De son côté, Guislaine a arrêté sa voiture sur le bord de la route et réfléchit surtout à ses problèmes familiaux. On apprend qu'il est probablement passé «cinq heures» (VA 105). Épisode ensuite où Paul va reconduire sa mère puis arrivée de Guislaine chez elle, qui sépare ses deux filles en rappelant à Michelle leur

souper au restaurant. Une fois sur place, Guislaine insiste maintes fois pour que sa fille mange, ce qu'elle ne fera jamais.

En analepse interne, Rita évoque le jour où elle a livré son prénom à Alexandre, sur le bord de la mer ; on apprend le départ de ce dernier.

Anna s'enferme dans sa chambre : dans la cour, Raymonde craint que ce ne soit pour longtemps. Elle constate qu'Anna «a allumé sa lampe» et se demande pourquoi, puisqu'il ne fait «pas encore nuit» (VA 131). Raymonde pense ensuite à sa réunion du soir, au désir de ses collègues d'ouvrir d'autres prisons pour filles. Dans sa chambre, Anna a une première vision : elle voit passer un «cortège funéraire» auquel participent Tommy et Manon. Elle se rappelle ensuite (analepse externe) d'un jour où, enfant, Peter lui a «caressé» la jambe durant un cours de ballet.

Au restaurant, les réflexions de Guislaine portent surtout sur la drogue que prend Michelle et sur un épisode en canot, où elle a mis en péril la vie de ses filles.

Retour à la mer, avec Rita et son fils Marc qui partent à la recherche de Pierre, disparu. Suivent ensuite deux analepses internes, où Rita observe des femmes sur la plage : une première au «maillot blanc» puis une autre, avec «un fichu» et un «mari obèse». Retour au temps présent de la narration où se poursuit la recherche de Pierre. L'ensemble des réflexions de Rita porte alors sur la sexualité, sur «le lit coupable» qu'elle partage avec le camionneur, responsable de la fuite de son fils : elle décide de le quitter une fois Pierre retrouvé.

Dans sa chambre, Anna évoque les événements qui ont précédé sa rencontre avec Philippe, principalement sa présence à l'aéroport de Miami, dans l'avion puis lors de l'atterrissage où elle a dû affronter une douanière. La suite de sa vision du «cortège» s'intercale entre ces moments.

Au retour du restaurant, Michelle et Guislaine semblent à peu près réconciliées. Michelle pense à son «livres de suicidés», particulièrement à l'histoire d'un couple ayant fait le pacte de mourir ensemble.

Suite des visions d'Anna : après «le cortège», le souvenir d'un dessin réel de Sylvie se transforme en une scène apocalyptique, qu'elle transpose ensuite à la peinture de Boudin.

Après sa réunion écologique du soir, Liliane s'est rendu près d'une rivière où elle réfléchit à la nécessité de poursuivre son combat pour assurer la survie de l'humanité.

Rita remarque l'arrivée de groupes de handicapés et malades mentaux, pense une fois de plus au «lit coupable» et à sa décision de quitter le camionneur. Avec Marc, elle retrouve Pierre attablé à une taverne, qui accepte de les suivre.

Dernière séquence du roman : alors que les visions d'Anna se terminent. Celle-ci entend les invités de sa mère ; elle comprend ensuite tout à fait les motifs de sa séparation avec Philippe, souhaite le retour d'Alexandre et, finalement, quitte sa chambre. Une fois à table, Raymonde va la prendre «contre son coeur» (VA 169).

4.4.0 Mise en intrigue : 5 étapes

Nous analyserons maintenant certains éléments clés de la mise en intrigue du roman ; rappelons-le, celle-ci porte une attention particulière à l'étude de la temporalité qui exige de confronter récit à histoire. Cinq étapes ici : (1) anachronies narratives ; (2) «visions d'Anna» ; (3) repères spatio-temporels et sémantiques ; (4) vie psychique des personnages et (5) clôture du roman. À la première étape, nous procéderons à une analyse approfondie des anachronies narratives du roman ; pour commencer, nous

signalerons d'abord les divers lieux narratifs, puis l'émergence de lieux diégétiques autres, révélés par lesdites anachronies ; nous résumerons ensuite la structure temporelle du récit. Deuxièmement, les «visions» qui succèdent aux anachronies prises en charge par Anna seront étudiées. Deux analyses suivront : une première sur les «repères», particulièrement leur rôle dans l'organisation interne et externe des séquences, puis une dernière concernant les faits de voix et de conscience les plus englobants. En guise de conclusion, nous examinerons l'importance de la clôture du roman.

4.4.1. Mise en intrigue : Anachronies

Sur le plan narratif, on remarque onze lieux principaux. Les récits d'Anna et de Michelle se déroulent dans 7 endroits : (1) chez Raymonde (à table, dans la cour et dans la chambre d'Anna), (2) chez Guislaine (chambres de Michelle et de Guislaine, salon), (3) chez Peter (près de la piscine), (4) au parc universitaire, (5) dans une cour de collège, (6) sur le vélo d'Anna (à son départ de chez Peter puis du parc universitaire) et (7) au restaurant (à l'intérieur et sur le chemin du retour). Nous retrouvons 3 lieux pour les récits d'Alexandre et de Rita : (1) à la gare, (2) dans un autobus (départ, frontière, arrivée) et (3) à Old Orchard (sur la plage, dans une taverne) ; finalement, un endroit unique pour le récit de Liliane : (1) une rivière.

La succession d'anachronies narratives du roman révèle une multiplicité de lieux ; seront mentionnés ici les endroits autres que ceux susmentionnés. Nous retrouvons d'abord ceux que fréquente Anna adolescente, lors de voyages à l'étranger : les Caraïbes, le Mexique, «la Floride ou ailleurs», l'aéroport de Miami, un avion vers la France et Paris. Il est aussi question de sa petite enfance, à Los Angeles, Californie ; de la fin de son enfance et du début de son adolescence, durant un voyage «vers le midi

de la France», une classe de ballet, «sur le chemin» et «au retour» de l'école, «au retour du cinéma», à une terrasse d'un café et dans un restaurant grec. Les analepses externes concernant la famille de Michelle nous renvoient aux lieux suivants : au seuil du lit de Michelle, durant un voyage en Suisse puis à une promenade sur un lac à peine gelé. Les anachronies qui concernent Rita ont lieu à Asbestos et celles impliquant Alexandre, «sur les routes du Danemark et du Japon» (souvenirs ici plutôt que récit analeptiques) et dans un bar. Rappelons qu'il est aussi question des lieux appartenant au récit au sein d'analepses externes, particulièrement chez Raymonde.

Avant d'aller plus loin, résumons la structure temporelle globale du récit : les multiples anachronies du roman sont dévoilées par les réflexions des protagonistes, ayant lieu, pour la plupart, au cours d'une même journée. En effet, on remarque que le récit se déroule durant un jour complet : il s'ouvre en soirée, à un souper chez Raymonde ; il suit ensuite pas à pas l'itinéraire d'Anna, de son départ chez Raymonde le matin, son arrêt chez son père puis, un autre, au parc universitaire en plein jour, son trajet en vélo à la tombée du jour (qu'on reconnaît entre autres par la «brise de l'été» et la progression normale du jour), son enfermement dans sa chambre avant la nuit (réflexion de Raymonde), jusqu'à sa présence à la réunion du soir chez Raymonde. Ceci s'avère certes possible si le souper dont il est question au début du roman est le même qu'à la fin. Ajoutons finalement que les parcours de Michelle et de Guislaine viennent appuyer l'hypothèse d'une journée unique : elles sont toutes deux, le matin, à la maison familiale ; nous retrouvons ensuite, en après-midi, Michelle au parc avec Anna ; «après cinq heures», Guislaine dans sa voiture, et finalement, le soir, la mère et la fille dînant au restaurant. La présence de Michelle chez Raymonde au «premier» souper puis avec sa propre mère au «second» cause toutefois problème. Nous y

reviendrons à la partie 4.5 du présent chapitre, qui analyse la clôture du roman.

4.4.1.2 Tableau des anachronies

Voici un tableau récapitulatif qui énumère l'apparition des anachronies narratives au fil des séquences. Nous retrouvons, entre parenthèses, le nom du personnage qui assume l'anachronie : à ce sujet, Genette insiste sur la «distinction capitale entre les anachronies prises en charge par le récit et celles qu'assume un des personnages du récit premier» (GG 89). Afin de distinguer les anachronies dites «internes» et «externes», nous avons utilisé le caractère gras dans le premier cas, moins fréquent. Notons également que la plupart de ces anachronies ne se déroulent pas durant une séquence entière mais pendant des moments à l'intérieur de chacune : on note d'ailleurs souvent dans une même séquence une alternance entre récit premier et anachronies.

Séquence 1	Chez Raymonde. Souper	prolepse interne (récit)
Séquence 2.2	Gare. Veste d'Ivrogne	analepse externe (Alexandre)
Séquence 10.2	Parc. Anna : épisode des roses	analepse externe (Anna)
Séquence 10.3	Parc. Anna : Tommy orphelin	analepse externe (")
Séquence 11.2.1	Parc. Anna : «Le sang qui coule»	analepse externe (")
Séquence 11.2.2	Parc. Anna : rêves (de Michelle, partir)	analepse externe (")
Séquence 11.2.3	Parc. Anna : Tommy <i>libre</i> à vélo	analepse externe (")
Séquence 11.2.4	Parc. Anna : «étrangeté de leur expédition»	analepse externe (")
Séquence 11.2.5	Parc. Anna : «assemblément de <i>drifters</i> »	analepse externe (")
Séquence 11.2.6	Parc. Anna : séparation avec Peter	analepse interne (")
Séquence 13.1	Vélo / Chez Peter. Zones du haut et du bas	analepses externe et interne (")
Séquence 13.2	Vélo. Anna : «la liberté du <i>drifter</i> »	analepse externe (")
Séquence 13.3	Vélo / Piscines. Tommy, jeune esclave et chien	analepse externe (Anna et Tommy)
Séquence 14	Départ parc. Michelle : souper	prolepse interne (Michelle)
Séquence 15.1	Vélo / Moto / Voiture: «entre les mains de Pet.»	anal. interne et prolepse ext (Anna)
Séquence 15.2	Vélo. Anna : Philippe	analepse externe (Anna)
Séquence 16.1	Collège. Michelle : maître et chien ; feuilles mortes	analepse externe (Michelle)
Séquence 17.2	Chez Guislaine. Confiance de Raymonde	analepse externe (Guislaine)
Séquence 17.3	Chez Guislaine. Confiance de G.	analepse externe (Guislaine)
Séquence 19	Restaurant. Guislaine et Michelle : elle ne mange pas	Anal. ext., anal. inter. , prol ext. (G.M)
Séquence 20	Mer. Rita livre son prénom à Alexandre	analepse interne (Rita)
Séquence 21.1	Chez Raymonde. Raymonde : prisons pour filles	prolepse interne (Raymonde)
Séquence 21.2	Chambre d'Anna. Anna : ballet	analepse externe (Anna)
Séquence 22	Restaurant. Guislaine et Michelle : canot	analepse externe (Guislaine)
Séquence 23.1	Mer. Pierre battu; R. et M. à sa recherche	analepse interne (Rita)
Séquence 24.1	Mer. Rita : femme au maillot blanc	analepse interne (")
Séquence 24.2	Mer. Rita : Femme au fichu ; «lit coupable»	analepses internes (")
Séquence 25	Chambre d'Anna / Avion. Douanière	analepse externe (Anna)
Séquence 26	Retour du restaurant. Livre de suicidés / vision apoc.	analepse interne (Michelle)
Séquence 27	Chambre d'Anna. Anna : dessin de Sylvie	analepse interne et externe (Anna)
Séquence 28	Rivière. Liliane, feu et baignade ; combat	anal. externe et prol. externe (Liliane)
Séquence 30	Chambre d'Anna et souper. Fin des visions et retour	analepse externe (Anna)

4.4.1.3 Analyse du tableau

D'emblée, l'analyse du tableau révèle que la majorité des anachronies narratives du roman sont des analepses externes, prises en charge par Anna : ainsi, leur «point de portée se situe à l'extérieur [...] du champ temporel du récit premier» (GG 101-102). Il existe aussi un nombre plus considérable d'analepses que de prolepses. Mise à part la séquence d'ouverture, qui est de l'ordre du récit, toutes les autres anachronies sont assumées par un personnage, en particulier par Anna, Michelle, Guislaine et Rita. Mentionnons toutefois le rôle essentiel de l'instance narrative pour la structure globale du roman, soit celui de passer de l'univers d'Anna à celui de Michelle, quand celles-ci sont physiquement éloignées, et de passer en tout temps de l'univers de ces dernières à celui de Rita (les trois «histoires» dont il a été question au chapitre 3 de la thèse).

Les analepses internes en relation avec Anna concernent toutes sa visite chez Peter, le jour même ; les autres mettent surtout en jeu Rita, qui réfléchit à son séjour depuis son arrivée aux États-Unis. Les quelques prolepses sont majoritairement prises en charge par un membre de la famille de Michelle, soit cette dernière, Guislaine ou Liliane. Nous retrouvons, dans l'ordre :

- Narration : 1 prolepse interne
- Alexandre : 1 analepse externe
- Anna : 7 analepses externes, 2 analepses internes
- Michelle : 1 prolepse interne
- Anna : 1 analepse interne, 1 prolepse externe, 1 analepse externe
- Michelle : 1 analepse externe
- Guislaine : 3 analepses externes
- Michelle : 1 analepse interne
- Rita : 1 analepse interne
- Raymonde : 1 prolepse interne
- Anna : 1 analepse externe
- Guislaine : 1 analepse externe
- Rita : 3 analepses internes
- Anna : 1 analepse externe
- Michelle : 1 analepse interne
- Anna : 1 analepse interne, 1 analepse externe
- Liliane : 1 analepse externe et un prolepse externe ;
- Anna : 1 analepse externe

Rappelons que le déroulement d'un jour complet constitue l'«ossature du texte⁴» : le début et la fin du roman se déroulent au même moment, soit durant un souper chez Raymonde. Or, un nombre considérable d'anachronies temporelles viennent constamment interrompre le cours du récit : ceci souligne l'importance du passé des protagonistes, particulièrement celui d'Anna allant de sa petite enfance à l'adolescence, temps présent de la narration. On peut donc, en ce sens, parler d'une «analepse complète» pour la structure globale du roman, en relation avec le personnage d'Anna : le temps de la diégèse rejoint celui de la narration. Par ses incessantes réflexions, la protagoniste donne à voir les moments clés de son existence : le dynamisme de son errance mentale est souligné par la multiplicité des lieux que fréquente Anna, durant son errance dite physique. L'errance globale d'Anna, ponctuée par les nombreuses analepses, devrait-elle alors constituer ladite «ossature» ? Pourquoi privilégier le récit de cette journée ? Que se passe-t-il donc de si important qui permette le dévoilement de l'errance de la protagoniste, jusqu'à son terme apparent ?

4.4.1.4 Analepses et errance d'Anna

Pour tenter de répondre à ces questions, mentionnons d'abord que la première série d'analepses externes prises en charge par Anna s'effectue dans le parc, après sa visite chez Peter : le désir d'Anna d'évoquer son passé semble ainsi motivé par ladite visite. Quant à la première analepse dite interne, elle n'apparaît qu'à la onzième séquence du roman : toujours au parc, la protagoniste évoque justement son arrêt chez son père ; elle fera de même à deux autres occasions dans le roman, soit lorsqu'elle se retrouve à vélo et, plus tard, enfermée dans sa chambre. Selon Genette, il s'agit alors d'une «analepse homodiégétique répétitive» ; celle-ci évolue

sur la même ligne d'action que le récit premier. [...] Les analepses internes *répétitives* ou «rappels» [...] peuvent renvoyer à des «ellipses itératives», c'est-à-dire portant non sur une seule fraction du temps écoulé, mais sur plusieurs fractions considérées comme semblables et en quelque sorte répétitives [GG 89, 94].

Le *rappel* ici insiste sur le caractère «obsessionnel» de cette rencontre avec Peter. De plus, il «met... en communication directe» (GG 96) les souvenirs d'Anna qui portent sur Tommy avec ceux qui concernent Peter. Ajoutons que, pour la plupart, les analepses externes assumées par Anna «s'ouvrent» (GG 104) alors qu'il est brièvement question de Peter : Anna compare son père, ancien *drifter* qui renie son passé, à Tommy, un *drifter* avec lequel elle a partagé sa route : elle se range du côté de Tommy. Au moment de son départ, la remarque de son père : «“viens te baigner, ici, cet été, dans notre piscine, si tu veux, mais n'amène pas tes amis, nous ne voulons pas de ça, ici”» (VA 39 et 54) s'avère le leitmotiv des réflexions de la protagoniste concernant son passé éloigné. Le traitement temporel *décalé* dévoile le véritable enjeu de l'enfermement d'Anna, ce jour-là : sa relation avec Peter et, plus précisément, son désir d'y mettre un terme. D'autres analepses externes appuient cette hypothèse : à la séquence 11.2.5 («assemblage de *drifters*»), Anna est préoccupée par l'opinion de Peter, qui souhaiterait ne plus avoir aucun lien avec elle (nous soulignons) :

Tommy, Manon, buvaient de la vodka, attendant que les pélicans dédaigneux rejettent sur les planches du quai, les poissons de leur dîner, comment Peter eut-il jugé Anna, assise seule, loin des autres, repliant ses jambes sous ses bras et fixant le vide, car c'était cela, lui semblait-il, elle ne s'était pas lavée depuis une semaine, ne pouvait plus démêler les bouts de ses cheveux, se disant qu'il valait mieux les couper, ou ne rien faire, le vide, c'était cette ironie de savoir qu'elle était là, en quelque sorte nulle part, soudain isolée de Tommy et Manon, du ciel couchant, des jongleurs, des comédiens, et de penser que Peter, dans cette attitude d'inertie qu'elle ne pouvait plus changer, modifier, en elle-même, pouvait la voir ainsi, l'imaginer, et penser enfin, c'est bien la preuve qu'elle n'est plus liée à l'univers, Anna est enfin morte. [VA 71].

Auprès de Tommy et Manon, elle se demande comment son père jugerait ses

comportements : cette préoccupation révèle l'emprise qu'a toujours Peter sur Anna, bien qu'elle ne sente pas qu'il désire ce lien.

Les analepses internes du roman dévoilent toutes cette «emprise» de Peter sur autrui et hantent les réflexions d'Anna : elle y réfléchit particulièrement en rapport avec Sylvie, «sa nouvelle petite fille». Alors qu'Anna est seule dans le parc, le souvenir d'un «bracelet d'or» au poignet de l'enfant lui revient d'abord en mémoire (nous soulignons) :

Peter avait une nouvelle maison, pensait Anna, une nouvelle femme, l'une de ses élèves, si jeune qu'elle ressemblait à une soeur d'Anna, **on avait donné un bracelet d'or à la petite fille** qui apprenait à marcher près de la piscine, on avait fait graver son prénom, sur le bracelet, «Sylvie», ainsi, ils ne la perdraient pas, pensait Anna, Peter avait soulevé Sylvie dans ses bras et Anna avait pensé qu'il tendait vers le ciel, dans l'air enfumé et chaud, non seulement cette boule de chair rose qui s'appelait Sylvie, mais l'offrande de sa virilité, car enfin, Peter était devenu un homme, avec Sylvie, et l'étincelle du bracelet d'or couronnait son œuvre, de joie, de vanité, «mon amour, amour chéri de son père», [VA 46].

Dans le parc, toutes les analepses internes prises en charge par Anna (séquences 11.2.6, 13.1 et 15.1) font référence audit «bracelet». À la première, elle y pense d'emblée (nous soulignons) :

Anna regardait sa bicyclette dont les roues brillaient au soleil, *drifting, drifting away* comme lui avait dit Peter, en prenant Sylvie dans ses bras, Sylvie qu'il plongeait toute nue dans la piscine et qui avait peur, «mais je suis là», disait-il, c'était Peter, son père, le dompteur familial des petits enfants qui réconfortait, apaisait, elle avait connu cet homme autrefois, mais Sylvie était trop faible pour mordre, se révolter, toute tremblante de froid, de peur, elle suivait la main qui la guidait, **son bracelet d'or étincelait au soleil**, amour chéri de son père, disait Peter, en se penchant pour embrasser sur le front cette boule de chair rose, nue et sans défense qui s'appelait Sylvie, [VA 73].

La protagoniste déplore l'«emprise» de Peter sur sa nouvelle fille, frein à sa liberté individuelle, dont le symbole est ici le bracelet : «accrochant au poignet de Sylvie le bracelet d'or qui la tiendrait demain captive de ses illusions, de sa conquête du monde» (VA 79), pensera-t-elle aussi. Ceci incite Anna à rompre son propre lien avec son père,

frein à sa liberté ; la dernière analepse interne ayant lieu au parc exprime d'ailleurs ce souhait d'Anna ; elle se termine comme suit : «Anna qui avait vu Peter, dans son nouveau jardin, sa nouvelle maison, près de Sylvie, qui l'avait vu pour la dernière fois, peut-être.» (VA 92).

Robert Humphrey parlerait ici d'un «space-montage» (montage dans l'espace) : Anna se déplace dans l'espace mais se concentre sur un moment précis de son existence, soit sa rencontre avec Peter le jour même. Le flux de la conscience d'Anna «transcende ou modifie les barrières conventionnelles du temps et de l'espace» (RH 49-50 ; nous traduisons) ; ceci est le propre de toute conscience mais ici, le contenu répétitif des réflexions d'Anna s'avère révélateur.

Une fois dans sa chambre, le souvenir de Peter revient accabler Anna ; il en est ainsi à toutes les séquences qui concernent sa réclusion, exception faite de la dernière. Nous passons donc ici à un «time-montage» (montage dans le temps), pour reprendre encore une fois les classifications de Humphrey. Il n'est plus jamais question ici du «bracelet» mais toujours du pouvoir et contrôle de Peter sur le monde extérieur. Par exemple, quand Anna pense aux «prisons pour filles» dont il sera question à la réunion du soir, chose à laquelle pense également Raymonde, cette mainmise de Peter accompagne sa réflexion (nous soulignons) :

[...] ils viendraient ce soir, afin de discuter avec Raymonde, autour de la table, thérapeutes, éducateurs, elle les écouterait, impassible, rigoureuse, on devrait ouvrir d'autres Centres, d'autres prisons qu'on nommerait Écoles de Réhabilitation, cette fois, à l'écart des villes, dans des zones entourées de barbelés, mais si loin des villes, dans les champs, on ne les verrait plus, des pensions souterraines pour Tommy et Manon, pensait Anna, l'Institut Correctionnel n'était pas assez sévère, les filles défonçaient les murs à coups de haches, elles avaient la permission de sortir les fins de semaine, escortées de leurs parents, mais elles s'évadaient, aussi, on ne leur confiait jamais une clef, on épiait tous leurs mouvements, dans les chambres, les corridors, elles ne possédaient aucune clef, ni pour rentrer ni pour sortir, hostiles, guerrières, peuple massacreur, ces enfants

arrachaient le cuir des fauteuils de leurs ciseaux, éventraient les matelas, piétinaient les livres de la bibliothèque, tout objet que l'on confiait à leur symptomatique barbarie, diraient-ils, autour de la table, et **Raymonde les écouterait en silence, songeant à Anna, dans sa chambre, son île, songeant à l'existence d'Anna, recluse, effacée, «vous avez tissé autour d'eux une ceinture d'oppression, d'étouffement»,** dirait-elle soudain, mais elle prononcerait ces paroles, en vain, **Anna était immobile, contemplant le mur jadis peint en rose, Peter soulevait Sylvie dans ses bras, dans cette attitude, dévouée, aimante, comme il tenait encore au bout de ses bras, Anna, si petite et si dure, déjà, sous le ciel pourpre californien, secouée par la force de son père.** [VA 133-134].

Il semble y avoir ici un lien entre l'«immobilité» d'Anna et les diverses formes d'*oppression*, responsables de son enfermement. Plus tard, dans cette même séquence, une analepse externe révèle cette fois un souvenir plus lointain avec Peter, alors que ce dernier avait mis sa main sur la jambe d'Anna, durant un cours de ballet. Une isotopie concernant l'«emprise» de Peter sur ses filles se développe : d'abord le bracelet au poignet de Sylvie, ensuite «les bras» de Peter qui soulèvent tantôt Sylvie tantôt Anna et ici, cette «main» de Peter sur la jambe d'Anna, geste «envahissant» qui, comme le montre le passage suivant, allait faire «mourir» le lien qui l'unit à son père :

il promenait sa main sur sa jambe raide, toute guindée dans son collant d'une blancheur soyeuse, encombrée de son tutu, elle sentait le long de sa jambe ce geste envahisseur qui la faisait rougir devant ses camarades, Peter, Dad, je te hais, «mais ce n'est rien, disait-il pourquoi me regardes-tu ainsi, je ne fais qu'admirer un pas, un mouvement», ou bien, il ne disait rien et regardait Anna au fond des yeux, avec cette monstrueuse, infinie tendresse, laquelle, en si peu de temps, pensait Anna, allait mourir, ne plus être. [VA 135].

C'est d'ailleurs ce souvenir (cours de ballet), suivi d'un autre avec Sylvie (dessin) qui précéderont une vision apocalyptique d'Anna. Après cette vision de mort, la protagoniste décidera de mettre un terme à son enfermement et, on l'a compris, au lien qui l'unit à son père. Pour la première fois d'ailleurs, la dernière séquence du roman n'implique aucune réflexion d'Anna concernant son père.

L'analyse des analepses du roman s'avère fort éclairante quant à la nature même

de la quête d'Anna, intimement lié à son besoin de s'affranchir du lien qui l'unit à Peter. Cette emprise de Peter sur elle, ou quelque autre frein à sa liberté individuelle, ont amené Anna à fuir tout contact humain ; ils sont d'ailleurs à la source de sa rupture avec Philippe, qu'elle a quitté froidement afin de refuser la «protection». Avant de s'enfermer, elle se sent «coupable» (VA 96) d'avoir ainsi «blessé» (*Ibid*) l'homme qu'elle constate maintenant avoir aimé. Une fois dans sa chambre, elle comprend alors la nature de son geste, en apparence «égoïste», intimement liée à son besoin d'indépendance. À la dernière séquence du roman, l'«ouverture» des bras de Philippe permet à Anna de s'affranchir de toute emprise du monde extérieur sur elle :

[...] les visions d'Anna achevaient, Philippe ouvrait les bras, disait à son enfant captive, «pars, tu dois partir, la forme de ta tête pourrait s'incruster à jamais au creux de mon épaule, et dans la captivité de mon amour, tu serais sans le savoir destituée de tes droits, pars, Anna», [VA 168].

Comme l'écrivain beat, Anna ressent la nécessité de «rompre avec la communauté des vivants» (JS 62) et de se recueillir en silence. Le traitement temporel du roman, particulièrement l'*ordre* des événements du récit confronté à l'*ordre* des événements de la diégèse, met en lumière l'enjeu ultime de l'enfermement d'Anna ce jour-là : son besoin pressant d'affirmer son indépendance. On comprend pourquoi le récit constitue l'«ossature» du texte : l'urgence de ladite journée, après la longue errance dont témoigne la diégèse du roman, permet de comprendre, avec la protagoniste, l'essence même de sa quête. Alors que la diégèse mettait au jour une errance dite close, le récit, lui, illustre l'errance polarisée de la protagoniste. En effet, celle-ci arrive peu à peu à se libérer de ce qui, en grande partie, la tenait prisonnière : la relation avec son père ; au fil du récit, elle brise progressivement les «frontières du cercle» (FO 15 et MB 48) — comme le suggéraient Blanchot et Ouellette au sujet de

l'écriture errante — et arrive au bout de sa quête, c'est-à-dire à l'indépendance. À plus grande échelle, le combat d'Anna est perceptible partout dans le roman et se manifeste chez tous les errants : ils préfèrent errer, au risque de leur vie, plutôt que d'accepter les jeux de pouvoir de la société et ainsi, être eux-mêmes indirectement «bourreaux» :

cette histoire de l'humanité où les larmes ne cesseraient de couler, âpres et violentes, les bourreaux, les dénonciateurs étaient toujours là, sympathiques, souriants, affables, elle [Anna] savait aussi que si elle était de *retour* parmi eux, c'était pour participer à leurs crimes. [VA 154].

Au terme du roman, Anna, du moins, n'acceptera plus de «participer» aux «crimes» de Peter.

4.4.1.5 Analepses et errance de Rita

Un autre personnage du roman assume un nombre important d'analepses internes, soit Rita, ou «la femme qui venait d'Asbestos». Après avoir facilement suivi un parcours qui la mène aux États-Unis, grâce à une lecture linéaire du roman, depuis sa rencontre avec Alexandre à bord de l'autobus jusqu'à son arrivée, on se heurte ensuite à une série d'anachronies temporelles. Des analepses internes nous apprennent alors le départ d'Alexandre et le déroulement d'un été complet passé à Old Orchard. Notons d'abord que le cadre organisateur des ces analepses consiste en une même action : Rita et Marc sont à la recherche de Pierre, disparu sous peu ; ce moment précède et clôt les analepses internes assumées par Rita. Il s'agit donc, dans ce cas, d'une analepse «complète» où l'amplitude du récit second rejoint le discours narratif : l'analepse «vient se raccorder au récit premier [...] le mouvement narratif accomplit un parfait aller-retour» (GG 101-102).

Le temps avance plus rapidement pour le récit de Rita que pour celui d'Anna. Deux analepses «itératives» résument d'ailleurs son été : deux épisodes familiers où,

sur la plage, Rita observent des femmes, mises à l'écart comme elle. Ces analepses font alors figures de récits premiers par rapport à d'autres analepses ; elles révèlent un épisode clé, responsable du départ de Pierre : il a été battu par un camionneur portugais, avec lequel habite Rita depuis quelque temps. Lorsque celle-ci constate sa propre responsabilité (elle n'a rien fait pour aider son fils), elle décide de quitter cet homme ; tout de suite après, elle retrouve Pierre ; avec un retour au temps présent de la narration, le récit de Rita et de ses fils prend fin.

L'utilisation d'analepses itératives résume bien l'errance de Rita : tous les jours se ressemblent et elle avance avec peine. Une fois de plus, par contre, les anachronies narratives révèlent un enjeu important ; dans ce cas-ci : faire renaître l'ordre et continuer à vivre. En effet, lorsque Rita prend deux décisions importantes, on constate un changement dans sa situation : (1) malgré les difficultés rencontrées au quotidien, elle choisit de «préférer la vie au néant» (VA 139) et (2), elle décide de quitter le camionneur. Avec la fin de l'été, elle retrouve son fils et poursuit sa route, l'ordre étant rétabli. C'est à ce moment précis que se clôt le récit de cette femme, pour laisser place à la conclusion du séjour d'Anna dans sa chambre.

4.4.1.6 Prolepses et famille de Michelle

Nous l'avons dit, la plupart des prolepses concernent la famille de Michelle. Ceci illustre bien l'attitude des membres de cette famille : ils vivent en fonction de demain, insatisfaits de l'instant présent. Pour Michelle, ceci est quasi impossible ; le temps grammatical qui revient le plus souvent dans son discours et ses réflexions est d'ailleurs le conditionnel : son avenir est des plus incertains, envisagé avec crainte et un sentiment d'impuissance. Quant à sa mère, Guislaine, elle est tout aussi mécontente de

son sort et fait sans cesse les mêmes projets d'avenir improbables, comme celui de quitter la ville pour vivre à la campagne. À sa dernière présence dans le roman et pourtant réconciliée avec sa fille, elle se fera doucement reprocher sa manie des «rêves»:

Guislainne lui caressait la joue du bout des doigts, comme l'eût fait Liliane, Guislaine ne se reposait jamais, en été ou en hiver, pensait Michelle, elle n'avait jamais le temps de se reposer, pourquoi lui racontait-elle ses mensonges heureux, ses rêves, «nous entendrons le bruit de nos pas, sur la neige, disait Guislaine, et tu seras toujours en bonne santé», «c'est beau, maman, mais ce n'est pas vrai», «mais oui, c'est vrai», «tu sais bien que ce n'est pas vrai, encore des rêves», dit Michelle, avec bienveillance, [VA 156].

Le temps du futur revient à Liliane : mécontente de l'état actuel des choses, d'un point de vue écologique surtout, elle est prête à livrer bataille pour assurer la survie de l'humanité. Inspirée des «meurtres de l'histoire⁵», jouisseuse de l'instant présent, elle se dit prête à mourir pour la cause : elle réconcilie passé, présent et avenir.

4.4.2 «Visions d'Anna»

Examinons maintenant les «visions d'Anna», qui donnent son titre au roman. Peu à peu, les souvenirs et récits analeptiques d'Anna se métamorphosent en visions. Enfermée dans sa chambre, la protagoniste ne semble plus avoir besoin, comme avant, de recourir à sa mémoire ; sans doute faisait-elle de même pour la raison suivante : «We may bring voluntary memory into play on purpose to remove the threatening component of an experience⁶». Libérée de l'emprise de son passé, usage d'héroïne aidant, Anna aura alors des «moments de visions» (RH 12), pour reprendre une expression de Virginia Woolf.

Robert Humphrey qualifie les «visions» comme étant «spirituelles» ; il cite en exemple certains romans de Virginia Woolf, écrivaine d'ailleurs fort prisée par Marie-

Claire Blais⁷. Selon Humphrey, l'écriture de Woolf est mue par une recherche constante de «vérité intérieure» qui inspire aussi les personnages (nous soulignons) :

Virginia Woolf wanted to formulate the possibilities and processes of inner realization of truth — a truth she reckoned to be inexpressible ; hence only on a level of the mind that is not expressed could she find this process of realization functioning. At least this is true with her three stream-of-consciousness novels [*Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves*]. [...] / Clarissa Dalloway, Mrs. Ramsay, and Lily Briscoe all have **moments of vision**. Not that they are disciplined mystics [...] but their creator believed that the important thing in human life is the search the individual constantly has for meaning and identification. The fulfillment of her characters is therefore achieved when Virginia Woolf feels that they are ready to receive the vision. The novels are a record of their preparations for the final insights. The preparations are in the form of fleeting insights into other characters and syntheses of present and past private symbols [RH 12-13]⁸.

Les visions d'Anna, expériences dites «spirituelles», sont, une fois de plus, intimement liées à son besoin d'affirmer sa liberté, suite à une longue errance physique («preparations for the final insights» ici). Sa «dernière» rencontre avec Peter, à laquelle elle a fait maintes fois référence sous forme d'analepses internes et qui a eu lieu le jour même du récit, semble capitale ici. Nous l'avons vu, plus le récit avance, plus elle comprend ce «mur» qui existe entre elle et son père. Enfermée dans sa chambre, elle évoquera alors sous forme d'analepse externe ce moment de honte où Peter lui a mis la main sur la jambe, devant ses camarades. C'est tout de suite après qu'Anna a une vision apocalyptique (ou pourrait dire aussi proleptique) : l'inconscience et l'aveuglement volontaire de Peter dont témoigne «sa nouvelle vie» l'éloignent de ses responsabilités familiales et sociales ; par conséquent, la vision d'Anna, dont le point de départ est un dessin de Sylvie, transforme le «nuage noir» de ce dessin en ogive nucléaire ; celui-ci descend sur terre et tue Peter, sa maîtresse, Sylvie et Anna. Ne restera intacte que la piscine que son père chérit.

On pourrait supposer que cette vision, mort symbolique projetée sur le «mur

que Raymonde avait jadis peint en rose», inaugure la renaissance d'Anna. D'autant plus que sa vision précédente, la première à son arrivée dans sa chambre, est celle d'une résurrection synonyme de bonheur et de délivrance : durant cette vision, elle a constaté que la mort signifiait aussi la fin des *maux* terrestres, la «liberté» enfin acquise :

l'âme du défunt, ranimée par la joie de ces visages, la musique de ces corps qui dansaient, écartait le couvercle de fer, s'emparait des gerbes de fleurs qu'elle dilapidait avec elle-même dans la nature, sous le ciel bleu, vivace et ardent, s'écriant, «je suis délivrée, désormais libre de tous vos maux, je me disperse comme le pollen des fleurs, je me répands dans la fluidité de l'air, du ciel, de l'eau», [VA 132].

Après l'expérience de ces deux visions, toujours hantée par le souvenir de Tommy et Manon dont elle connaît le mal de vivre et par la présence obsédante de son père, Anna vit à son tour une forme de *renaissance* qui la réconcilie avec le temps cosmologique ; à ce sujet, Bruce F. Kawin suggère :

Primitive man learns from the periodic rebirth of the earth in spring that the pain of winter has no permanent effect, that the spring returns each year with its original vigor : that the destructive actions of time, in other words, are not permanent ; that the life-force, whose activity is cyclical, remains indestructible by virtue of its continually starting over from the beginning⁹.

Avant, le rapport d'Anna avec le temps extérieur se résultait en une errance close ; depuis ce face à face avec la mort, elle voit au delà de cet enfermement perpétuel. Sur le point de quitter sa chambre, elle envisage maintenant la nécessité de panser ses plaies de demain et le besoin éventuel de puiser à même les œuvres d'art pour continuer à vivre :

Les dernières ressources de la terre, les derniers vivants s'égrenaient dans la reproduction de Boudin, pensait Anna, sur ce mur que Raymonde avait jadis peint en rose, toute cette eau, toute cette lumière, pensait-elle, on ne les verra plus, désormais que dans les tableaux, cette eau, cette lumière, dans un tableau seront nos convalescentes visions d'une autre vie, d'un autre siècle, quand demain nous chercherons enfin la guérison de tous nos maux, sous les empreintes de notre agonie sociale, collective, [VA 168].

La répétition ici de «cette eau, cette lumière», qu'on retrouvait d'ailleurs précédemment dans le roman, illustre un nouveau commencement, après l'Apocalypse. Sans doute ce monde naissant est-il dévasté, son essence même transposée à l'œuvre d'art comme seul témoin du passé, mais du moins ici, il donne à voir à Anna au-delà de l'omniprésence de la mort. Est-ce que cette transposition nie la vie humaine, ou, comme se le demande Paul Ricoeur, «L'éternité que les œuvres d'art opposent à la fugacité des choses ne peut-elle se constituer que dans une histoire ?¹⁰». Le roman est terminé et seul demeure ce regard d'Anna vers un nouveau commencement.

Existe-t-il un lien entre le fait qu'Anna se drogue et l'expérience de ses visions de mort ? Au début du roman, on apprend en effet qu'elle «se pique» au moment de s'isoler dans sa chambre ; voici alors comment sont décrits les effets de ce qu'on suppose être de l'héroïne (à d'autres occasions dans le roman, il est précisé qu'elle en prend):

Anna se revit, une heure plus tôt, elle était allongée sur son lit et se délivrait du poids de l'existence goutte à goutte, la piqûre produisait dans ses veines une seconde existence qui atténuait la banalité de la première, c'était une existence ineffable, incandescente, délivrée, personne n'osait nommer l'existence cachée car elle contenait trop de bonheurs, de satisfactions, pensait Anna, mais soudain, et cela devait être ainsi lorsqu'on mourait, la fulgurance du temps s'étendait partout autour de soi, en ne bougeant plus, sur son lit, on descendait vers le vide lumineux et ses promesses de paix, rien n'était exigé de vous, sinon de glisser ainsi, à la dérive, comme auprès de Tommy, Manon, à la dérive, [VA 13-14].

Délivrance, extase, mort aussi, comme à l'intérieur des visions. La conception du temps change : il devient «fulgurant», «partout autour de soi», comme le «vertige», sous-titre du roman. Ceci est confirmé par les effets réels de l'héroïne, selon cette description plus scientifique et éclairante :

Street users of heroin typically distinguish between two euphoric effects of heroin — the «rush» and the «high». The rush comes almost immediately after intravenous injection and lasts only a minute or two. [...] It is caused by a sudden flood of the intravenously injected heroin bathing the brain before the drug has had time to be diffused through the bloodstream and changed to morphine. Usually the rush is described as a violent, orgasmic experience, somewhat like a sexual orgasm, «only vastly more so»¹¹.

Anna ressentirait d'abord un «rush», où elle connaît une intense satisfaction, puis durant son «high», elle aurait ensuite ses deux visions : selon cette même source, le «high» peut durer jusqu'à «4 ou 5 heures», soit durant le séjour complet d'Anna dans sa chambre (elle en sort une heure plus tard) puis lors du souper de sa mère. Le «high» provoquerait à son tour une sensation de bien-être, mais moins intense que le «rush» :

The high is usually described as a warm, drowsy, extremely pleasant state where, in the words of many addicts, «all your wants seem to be satisfied». It involves a feeling of «lightheaded dizziness» and relaxation. The dizziness is pleasant and not severe. In contrast to experience with the same level of euphoria from alcohol use, the opiate user has no trouble walking, for instance¹².

Le drogué est plus détendu, mais non inconscient. Ceci semble pertinent dans le cas qui nous intéresse pour ne pas envisager ce geste d'Anna comme étant une simple fuite, où aucune emprise sur le réel ne s'avère possible par la suite. Au moment des dites visions, il n'est d'ailleurs plus question du fait qu'elle se soit piquée, non plus de l'impact de ce geste sur ses visions. Autre fait intéressant à signaler ici : l'utilisation d'héroïne provoque «a sharp drop in the speed of performance, without, however, any reduction in accuracy¹³» ; seule, la notion du temps varie, et non celle de la justesse de perception. Ceci rappelle ce que signalait Humphrey au sujet du flux de la conscience, soit «its ability to move freely in time — its tendency to find its own time sense» [RH 42]. La conscience d'Anna trouve elle aussi son rythme, plus lent, peut-être, à cause de l'héroïne, mais présent, tout de même. Le monde extérieur, lui, semble évoluer plus rapidement, comme le signale ici cet héroïnomane :

It's as if I'm all the way down a long tunnel. I see you and her and I listen to what you ask me but it would be just as easy not to. You seem to be moving around too quickly to be worth the effort of keeping up. I'm not much interested in what I'm saying either¹⁴.

Peut-être la conception du temps et du monde extérieur offre-t-elle quelques variantes, mais la conscience demeure éveillée ; seule la douleur disparaît : «though they feel no pain, they know whether they have been brushed by a feather or stuck lightly with a needle¹⁵». Et c'est précisément ce que recherche Anna, comme le lui a appris Tommy : «il fallait se piquer afin de ne rien ressentir, disait Tommy, l'aéroport lui avait semblé un lieu protégeant soudain son vertige, elle y marchait doucement, dans cette foule houleuse, sa transparence, en elle, en eux, une semblable transparence» (VA 148). «Ne rien ressentir», ceci est certes momentané et plus souvent qu'à son tour, Anna connaîtra la douleur associée à l'errance et démontrera une volonté grandissante d'en saisir la raison d'être puis d'y mettre un terme.

Pour mieux comprendre cette volonté de la protagoniste, et non pas concevoir ses visions en terme d'échappatoires, on pourrait encore une fois opposer le type d'errance qu'elle vit à celui des autres personnages qui, eux aussi, ont des visions : à son tour, Michelle a une vision apocalyptique (VA 126-128) qui sert de miroir à celle d'Anna ; dans la sienne par contre, bien qu'elle la ressente puissamment, elle ne meure pas et demeure témoin du génocide, contrairement à Anna. Rita a elle aussi une vision de mort (VA 142-144), où la mine d'Asbestos s'effondre et tue tous les mineurs ; cette vision symbolise en quelque sorte la mort du passé de Rita, dont le mari, responsable de son errance, est lui-même mineur ; elle espère aussi ne pas avoir à y retourner. De façon générale, les «visions d'Anna» sont plus englobantes dans le récit et cheminent en même temps que l'errance de la protagoniste. Ils lui permettent une prise de

conscience plus large sur sa conception du monde et ses rapports avec autrui.

L'usage d'une drogue intraveineuse permet surtout à Anna de profiter, comme le faisait l'écrivain beat, des vertus hallucinogènes de celle-ci ; elle matérialise en quelque sorte les visions de la protagoniste. Comme nous l'indiquait Jacqueline Starer, l'héroïne offre la possibilité d'atteindre des zones plus enfouies au sein de la conscience et de modifier le rapport au monde extérieur :

Le «kick» est de voir les choses sous un angle spécial. Le «kick» est d'être momentanément libéré des prétentions de la chair vieillissante, prudente, agaçante et apeurée. Peut-être trouverai-je dans le yage ce que je cherchais dans l'héroïne, dans l'herbe ou dans la cocaïne. Le yage est peut-être la prise finale [JS 71].

Comme William Burroughs ici, Anna connaît elle aussi le «kick» des drogues, que Jacqueline Starer traduit justement par «extase» («l'extase de l'instant» dira Anna) ; comme lui surtout, elle connaîtra «la prise finale». Non par l'usage du «yage» (JS 68-72), cette plante hallucinogène qui a failli tuer Burroughs, mais par cette vision de mort où se manifeste ce qu'elle redoute le plus : l'Apocalypse.

La quête d'Anna, une quête d'«absolu» ? L'écrivain beat répondrait par l'affirmative. Comme lui, Anna a connu diverses «initiations», a franchi maints «obstacles» ; elle a ensuite ressenti le besoin de s'isoler, de se droguer et finalement, elle a vécu une «expérience de... morts et résurrections» [JS 57]. Accédera-t-elle maintenant à l'universel ? La conclusion du présent chapitre nous éclairera sur ce point.

4.4.3 Mise en intrigue : Repères

Abordons maintenant ce que nous avons appelé «repères», autres outils nécessaires pour une meilleure compréhension de la mise en intrigue du roman ; on le sait, celle-ci est intimement liée à la «quête» errante d'Anna. La plupart du temps, il s'agit de répétitions d'un mot ou groupe de mots. Pour passer d'un lieu ou d'un

moment narratif ou diégétique autre, Marie-Claire Blais fait souvent usage de «repères» ou «mot-relais», répétés pour mieux situer le lecteur et insister sur le motif psychique qui sous-tend un changement souvent rapide d'univers spatio-temporel ou un passage inattendu de la conscience d'un personnage à un autre. Au lieu de «mise en intrigue», Robert Humphrey parlerait ici de la fonction cinématographique de «montage» dont les repères seraient les «techniques secondaires» (RH 49) ; les résultats sont les mêmes : en respectant le flux inhérent à toute conscience, le montage et ses techniques donnent accès à une «multiplicité de point de vue» et permettent de franchir les codes conventionnels du temps et de l'espace.

De façon générale, malgré un va-et-vient constant entre présent de la narration et anachronies, l'«ouverture» puis l'évolution des analepses (majoritaires dans le roman) s'effectuent de manière assez régulière : une lecture attentive dévoile l'utilisation des mêmes tiroirs verbaux pour passer d'un récit premier à un récit second ; le plus-que-parfait désigne l'émergence d'un souvenir, puis, le passage à l'imparfait, le déroulement du dit souvenir. Par contre, les raccords des récits seconds aux premiers sont difficilement perceptibles : l'omniprésence d'une instance narrative «postérieure» aux événements permet difficilement de reconnaître le «terme¹⁶» des anachronies ; l'imparfait sert à la fois de temps pour la narration et pour les récits analeptiques. De plus, il s'avère souvent difficile de percevoir le moment où s'effectuent les réflexions des protagonistes, soit au cours de récits premiers ou durant les diverses anachronies.

Pour mieux discerner la clôture des multiples analepses ou l'alternance entre récits premiers et seconds, on peut alors se reporter à ce que nous avons appelé les «repères sémantiques» et «spatio-temporels¹⁷». Nous l'avons dit, la plupart du temps, ils s'organisent autour de répétitions : certains mots prononcés par autrui ou images

clés suscitent chez le personnage des «associations libres» (RH 43, JS 179), qui font resurgir maints souvenirs : d'où l'émergence d'un grand nombre d'analepses. Le «repère» est alors motif à digression : une métaphore filée se développe pour finalement ramener le lecteur au récit de départ. Nous nous contenterons ici de donner quelques exemples, issus de la Séquence 1 et de la Séquence 13.3 du roman. Pour d'autres exemples, on peut se reporter à l'*Annexe 1* de la thèse, où les repères sont relevés dans la plupart des séquences ; de plus, nous avons souligné les répétitions qui reviennent d'une séquence à l'autre et font figures de repères, notamment «Anna longea des murs, des maisons» et «Anna regardait le mur que Raymonde avait jadis peint en rose» ; ces deux répétitions servent de repères afin de suivre la structure globale du récit, soit le parcours d'Anna à vélo jusqu'à son enfermement dans sa chambre, au dernier tiers du roman.

De façon générale, les repères dits sémantiques mettent l'accent, il s'entend, sur la puissance d'évocation d'un mot, responsable de la progression narrative ou de la mouvance de la conscience du personnage qui prend en charge l'anachronie ; quant aux repères spatio-temporels, ils permettent surtout de distinguer les récits premiers des récits seconds.

À la première séquence, les repères dits spatio-temporels sont les répétitions de «nappe rouge», «fourchette» et «retour» ; ils nous situent tant sur le plan narratif (à table chez Raymonde) que diégétique (Anna est de «retour» depuis peu). Le repère sémantique le plus englobant est la répétition de «cheveux», qui influence et guide les réflexions d'Anna ; plus la séquence avance, plus on comprend la signification de ce repère : Anna déplore l'utilité exclusivement esthétique des cheveux qui n'offrent

aucune «protection» aux êtres fragiles. Par l'entremise de ce repère, on passe du présent de la narration — la chevelure de Michelle, présente à table chez Raymonde — à deux moments diégétiques autres, sous forme de récits analeptiques : Anna évoque les cheveux d'une prostituée mineure puis ceux d'un jeune garçon (ces deux derniers ont été rencontrés dans le passé) ; tous trois, des êtres vulnérables qu'elle souhaiterait protéger.

La séquence 13.3 — Vélo / Piscines. Tommy, jeune esclave et chien errant — illustre avec justesse la façon dont Marie-Claire Blais utilise ces repères. La répétition de «main» sert ici de repère sémantique, symbole de quête ou d'atteinte à la liberté. Ce passage faisait précédemment partie d'une étude plus globale concernant les anachronies prises en charge par Anna au fil du roman ; comme ici, cette étude révélait un désir de liberté, plus précisément celui d'Anna de se libérer de l'«emprise» de Peter. L'analyse du repère «main» à l'intérieur de la séquence étudiée ici sert ainsi de miroir à l'ensemble de la quête d'Anna ; autre démonstration de l'intime correspondance forme-fond, qu'il s'agisse d'organisation interne ou externe des séquences.

Trois points de vue ici : d'abord celui de Peter, ensuite celui d'Anna qui observe Tommy et Manon ; finalement, le point de vue de Tommy dans un moment diégétique autre. Le point de vue d'Anna ouvre et ferme le passage, en plus d'en constituer le centre. On remarque aussi l'utilisation d'un repère spatio-temporel, soit celui de «piscine» : de celle chez Peter (temps présent de la narration), on passe à celle d'un hôtel (analepse externe) où se sont réfugiés illégalement Anna, Tommy et Manon.

L'ouverture de l'analepse, assumée par Anna, a lieu suite à son départ de chez Peter : elle considère ce lieu comme étouffant et plein de préjugés puis l'oppose à

l'univers de Tommy et Manon, où elle se sentait libre. Nous retrouvons d'un côté ceux qui abusent et empêchent la liberté d'autrui : Peter, les vacanciers et le père d'un jeune esclave ; de l'autre, les laissés-pour-compte qui luttent pour cette liberté : Anna, le couple Tommy et Manon, le jeune esclave. Au fil de la séquence, l'utilisation du repère sémantique «main» entraîne Anna à une réflexion plus large sur la liberté, celle qu'on veut atteindre ou celle dont on prive autrui : avant l'arrivée de Manon dans sa vie, Tommy observait ceux qui, sans merci ni regret, écrasaient le chien errant et laissaient autrui à quelque sort désespéré (les touristes ici ou le père de ce jeune esclave) ; en faisant la connaissance de Manon, l'espoir lui revient : elle soigne ses doigts blessés, qu'il tend ensuite vers une hirondelle, vers l'espoir et la liberté que celle-ci représente («la vision d'une liberté fugace dont elle était le symbole») et qu'il peut difficilement atteindre (sa main est blessée).

Voici un exemple de la progression de la séquence, en fonction du repère «main» et de ses dérivés :

Au début de la séquence, Peter **«tenait Sylvie dans ses bras»** et **«rafraîchissait le front, le cou de Sylvie d'une poignée d'eau»**. Ensuite, Anna pense d'abord à **«ses pieds qui traînaient sur l'asphalte chaud»**, puis à ceux de Tommy et de Manon ; tous trois s'arrêtent sur le bord d'une piscine de touristes, et c'est là que **«la main de Tommy s'ouvrait dans l'air, comme pour atteindre l'hirondelle»**. Le mot **«main»** en relation avec Tommy est ensuite répété cinq fois avec une insistance sur ses **«doigts»** blessés. Viennent ensuite des réflexions de Tommy sur les **«possessions matérielles»** que le jeune esclave **«ne pourrait jamais atteindre»** ; il souhaiterait qu'il connaisse la **«liberté du drifter »**. En fin de séquence, retour de l'énoncé **«la main de Tommy s'ouvrait dans l'air, comme pour atteindre l'hirondelle»** suivi par des

réflexions d'Anna sur le fait qu' «ils ne seraient jamais libres» et «attendaient le jour, et la délivrance».

Marie-Claire Blais, par l'intermédiaire du symbole d'une «main» blessée tendue vers un oiseau illustre puissamment le combat difficile mais nécessaire des errants, le combat pour la liberté. De plus, par l'utilisation d'un langage symbolique, elle respecte et illustre ainsi le caractère «privé» de la conscience (celle d'Anna ici), dont parlait Humphrey plus haut (voir chapitre 1) :

By «symbolism», I mean simply the considerable use of symbols. A symbol is a truncated metaphor ; that is, it is a metaphor with the first term lacking. Consequently, it is a device for concentrating the expression of a comparison ; it is at the same time, of course, like all methaphor, a device for expanding meaning [RH 78]¹⁸.

Ailleurs dans le roman, l'écrivaine aura également recours à un langage que Humphrey qualifie d' «impressionniste» ; par exemple, dans le cas du «vêtement maculé de sueur» de Philippe. Celui-ci constitue un repère d'abord temporel pour le lecteur, qui constate alors qu'Anna pense à cet homme qu'elle a jadis aimé ; plus le roman avance, plus il comprend, en même temps qu'elle, la raison d'être et le sens de cette image : Philippe s'essuyait le visage avec ledit vêtement le jour de leur séparation, moment qui demeure encore difficile à concevoir pour Anna. Cette «sueur» de Philippe évoque pour elle l'existence d'un lien bien réel entre elle et autrui, avec toute la sensualité de leur amour ; elle y pense d'ailleurs à vélo, alors qu'elle même a «de plus en plus chaud» :

Anna glissait le long des murs, des maisons, les roues de sa bicyclette scintillaient au soleil, son front, ses cheveux étaient inondés de sueur, un vêtement maculé de sueur, sur une chaise, dans un espace vide, c'était là la dernière image de Philippe, toute une vie en si peu de mois, aux côtés de Philippe, et plus rien soudain, que cet espace vide, et le souvenir d'un vêtement maculé de sueur, [VA 92-93].

Une fois de plus, Marie-Claire Blais arrive à représenter l'intimité d'une conscience à

l'aide d'un langage qui lui sert de réflecteur :

By the impressionist use of imagery, I mean the description of an immediate perception in figurative terms which expand to express an emotional attitude toward a more complex thing. [...] We shall find that the writers who characteristically use imagery in this manner are those who are frequently labeled impressionists [RH 77]¹⁹.

En effet, plus le roman avance, plus Anna comprend pourquoi elle a quitté l'homme au «vêtement maculé de sueur» : nous l'avons dit plus haut, elle ressentait la nécessité d'acquérir une pleine indépendance.

«The novels [of Marie-Claire Blais] are written in very poetic diction. Each work is like a carefully constructed poem, and like a poem, each and every word has to work²⁰». L'étude des repères du roman, en plus de souligner la mise en intrigue globale, dévoile ce souci de la composition chez l'écrivaine, jusque dans les moindres détails. Détails non seulement d'ordre stylistique mais surtout sémantique, qui révèlent une construction au service du propos. Les repères permettent également au lecteur de suivre le *faire* des protagonistes, interrompu par les multiples courants de conscience dont il sera question dans la prochaine section du chapitre ; ces «repères» s'avèrent ainsi essentiels pour comprendre le déroulement du récit et, au même titre que les anachronies narratives, soulignent le mouvement incessant et répétitif associé à l'errance, qui se manifeste tant au niveau physique que psychique. De légères variantes ici, comme celles qu'on remarquait au sein des anachronies, illustrent également l'évolution du cheminement de la protagoniste Anna, de même qu'à celle de la structure narrative et temporelle d'ensemble. Il serait donc approprié de parler ici de la *syllapse* (voir chapitre 1), concept suggéré par Gérard Genette, qui s'appliquerait tant à l'utilisation des anachronies narratives qu'à celle des repères du roman :

La syllepse thématique commande dans le roman classique à tiroirs de nombreuses insertions d' «histoires», justifiées par des relations d'analogie ou de contraste. Nous retrouvons la notion de syllepse à propos du récit itératif, qui en est une autre variété [GG 121].

Bien sûr, le thème ici est celui de l'errance que vit les personnages du roman ; les «analogies» et «contrastes» associée à cette situation ont été démontrés en relation avec leur besoin à tous de liberté, malgré les obstacles rencontrés.

4.4.4 Mise en intrigue : Vie psychique et instance narrative

La présente analyse tentera de démontrer comment la représentation des faits de conscience²¹ dans *Visions d'Anna*, tant sur le plan formel que sémantique, tient compte, une fois de plus, du thème de l'errance. De plus, comme les anachronies et repères du roman, la vie psychique des personnages joue un rôle important dans la mise en intrigue du texte, plus particulièrement dans le cheminement d'Anna, qui, nous le savons, évolue d'une errance close à une errance polarisée ; le terme de son enfermement est particulièrement étudié ici, en raison de la circularité du récit.

Qu'elle soit physique ou non, l'errance d'Anna est en tout temps active : les incessantes réflexions de la protagoniste traversent le roman entier ; nous l'avons dit, la quête d'Anna justifie l' «ossature» du texte. À ce sujet, l'étude des divers modes de représentations de la vie psychique révélera, une fois de plus, comment la forme fait corps avec la sémantique, particulièrement, avec l'errance que vit Anna. La mise en intrigue, d'un point de vue plus philosophique ici, manifestera l'intime correspondance entre l'errance «spirituelle» et la nature même du temps.

Nous l'avons vu, l'étude des multiples anachronies narratives met au jour une mise en intrigue complexe mais signifiante. Elle s'appuie pourtant sur une narration

dite conventionnelle, postérieure hétérodiégétique : un narrateur «à la troisième personne» raconte au passé — l'imparfait de base est également utilisé — la vie de maints protagonistes. Ce narrateur ne se permet que rarement quelque intrusion ou commentaire narratorial : effacé, il laisse entière liberté aux personnages. Pourtant, sa présence ne s'en fait pas moins sentir d'un bout à l'autre du roman. Françoise Laurent, pour sa part, souligne plutôt la présence de l'écrivaine :

Ici la responsabilité de la romancière est totale. La nécessité de l'alternance des visions, l'entrée en scène des héros sont déterminés par sa conception globale du roman. Les éléments s'ajustent par rapport à son projet qui est la peinture des âmes et non la conduite d'une intrigue²².

«Peinture des âmes», certes, mais «conduite» aussi d'une intrigue, comme le dévoile «l'urgence» de la quête d'Anna, dévoilé par le récit. À notre avis, une présence narrative est nécessaire pour orchestrer cette quête, en plus de nous permettre de passer d'une conscience à l'autre.

Comment avons-nous accès aux pensées des protagonistes ? Comment expliquer qu'un narrateur unique semble ainsi se multiplier ? que la distance entre narrateur et personnages est, le plus souvent, réduite au minimum²³ ?

Dans le roman à l'étude, l'analyse des faits de voix et de perspectives narratives ne se limite certes pas aux discours des personnages, qu'ils soient prononcés ou non. Nous avons continuellement accès à un monde intérieur plus vaste et stratifié, chez plusieurs personnages et particulièrement chez Anna, monde qui, sans contredit, dépasse le champ du discours. De plus, le va-et-vient constant d'un personnage à l'autre exige une présence narrative particulière, pas toujours identifiable comme telle ; à maintes reprises, celle-ci épouse le point de vue des protagonistes ; parfois aussi, une distance ironique du discours narratif est perceptible. De façon générale, la narration dite à la troisième personne pose ici problème : comment expliquer cette *transparence*

des diverses consciences, auxquelles le narrateur a facilement accès, et l'accepter comme telle ? Autrement dit, comment expliquer ce «paradoxe» sur lequel s'est interrogé Dorrit Cohn «qui fait que le récit de fiction atteint son "air de réalité" le plus achevé dans la représentation d'un être solitaire en proie à des pensées que cet être ne communiquera jamais à personne» (DC 19) ?

4.4.4.1 Monologue narrativisé

Dans l'ensemble du roman, on remarque une plus grande utilisation de ce que Cohn appelle «monologue narrativisé». Nous retrouvons, par ordre d'importance : le monologue narrativisé, le psycho-récit et le monologue rapporté (voir à ce sujet l'*Annexe 1* de la thèse ; à chacune des séquences, les faits de consciences les plus représentatifs ont été signalés). Cette prédilection pour le monologue narrativisé illustre une volonté d'identifier les pensées du narrateur avec celles des personnages, tout en privilégiant, au bout du compte, celles d'Anna. Par exemple, un nombre indéfini de «pensait Anna» ou de «pensait-elle» témoigne de l'importance des réflexions de la protagoniste.

Pour analyser l'emploi prioritaire de ce mode de représentation, examinons de plus près les «formules d'introduction» ou «incises» du roman, qui, nous le verrons, servent la thématique de l'errance. La grande majorité d'entre elles suivent la réflexion des personnages ; ceci crée un doute dans l'esprit du lecteur, à savoir : qui pense ?

Anna, le narrateur ou un autre personnage ? par exemple (nous soulignons) :

Anna se revit, une heure plus tôt, elle était allongée sur son lit et se délivrait du poids de l'existence goutte à goutte, la piqûre produisait dans ses veines une seconde existence qui atténuait la banalité de la première, c'était une existence ineffable, incandescente, délivrée, personne n'osait nommer l'existence cachée car elle contenait trop de bonheurs, de satisfactions, **pensait Anna**, mais soudain, et cela devait être ainsi lorsqu'on mourait, la fulgurance du temps s'étendait partout autour de soi, [VA 13-14].

Au début de l'extrait, l'emploi d'un passé simple et un récit apparemment descriptif suggèrent que nous sommes en psycho-récit (pas en simple récit puisque, d'emblée, le narrateur sait ce que ressent Anna) : par définition, ce type de récit est pris en charge par le discours narratif. Soudainement, l'incise «pensait Anna» laisse croire que le segment textuel qui la précède, soit «personne n'osait nommer l'existence cachée car elle contenait trop de bonheurs, de satisfactions», serait plutôt un monologue narrativisé d'Anna. La surprise et l'incertitude provoquées ici dévoilent une intime correspondance entre narrateur et protagoniste : les deux semblent reconnaître à l'unisson certains mérites associés à l'usage de l'héroïne (Anna vient de se piquer).

Parfois aussi, pour la même raison (formules d'introduction a posteriori), il y a confusion entre discours et pensées, en plus de celle de point de vue que nous venons de relever :

Sylvie balbutiait, riait, «attention aux fleurs», dit Peter, «ne touche pas à tout, forbidden», «elle ne peut pas savoir», dit Anna, «elle ne sait pas encore marcher», «si tu avais appris plus tôt, toi, tu ne serais pas ce que tu es aujourd'hui», ce n'était qu'une pensée qui avait erré dans son regard, entre le feu et le ciel, car il n'avait pas exprimé cette pensée, pensait Anna, c'est seulement qu'on ne pouvait rien lui cacher, c'était là, sa force unique, on ne pouvait pas lui cacher ces mensonges, [VA 39].

Suite à un échange verbal (plutôt rare dans le roman), on laisse d'abord croire que le dernier commentaire de Peter, «si tu avais appris...», est effectivement prononcé, or, on se rend compte qu'il n'était que le fruit de l'imagination d'Anna. Le monologue narrativisé «ce n'était qu'une pensée...» démontre encore une fois la consonance entre narrateur et protagoniste, qui tous deux observent et jugent Peter ; en outre, l'ordre influence la perception du lecteur : au même titre que le narrateur, on se range du côté d'Anna ayant d'abord eu accès à ce blâme de Peter, transmis, en fait, par le seul regard de ce dernier. Autre effet recherché ici : le passage rapide du discours à la pensée,

secondé par un grand nombre d'incises, influence aussi le «rythme» de lecture. À ce sujet, Cohn souligne :

Le va-et-vient répété entre récit et citation entraîne une abondance de formules d'introduction («pensa-t-il», «murmura-t-il», «pensa-t-il») qui, soulignées par une ponctuation profuse ne cessent d'attirer l'attention sur la dualité des points de vue. Le procédé a pour effet d'imposer au texte un rythme discontinu, fragmentaire, syncopé, qui convient bien à l'agitation [...] mais qui serait moins efficace dans une scène plus paisible [DC 79].

Ceci est particulièrement significatif durant cette séquence où l'on note un changement continu des perspectives narratives, qui, précisons-le encore, privilégie le point de vue de la protagoniste. Ici, par exemple, Anna et le narrateur, qui font front commun, s'opposent à Peter. De plus, on connaît déjà l'«agitation» que provoque cette scène chez la protagoniste et ses effets sur sa quête errante. Ce «rythme discontinu, fragmentaire, syncopé» mime l'émotivité de la séquence (Anna pleure ici pour la seule fois du roman, ce qui est contraire à sa froideur habituelle) et illustre le «vertige», l'«incertitude» associés à l'errance d'Anna. Finalement, la redondance des «pensait Anna» ou «pensait» X personnage pourrait également, comme le suggère encore Cohn, jouer un rôle «incantatoire» :

Dans le roman psychologique moderne, quand on trouve des verbes de réflexion dans le voisinage immédiat de monologues intérieurs, ils ont un rôle moins fonctionnel qu'incantatoire ; ainsi, chez Virginia Woolf, qui parsème son texte de formules comme «pensa-t-il», «pensa-t-elle» [...]. Ces redondances deviennent une simple marque d'insistance stylistique [DC 82].

«Incantatoire» certes mais à des seules fins «stylistiques» ? Une fois de plus, Marie-Claire Blais semble plutôt faire efficacement usage de procédés littéraires pour seconder le propos du roman ; dans *Visions d'Anna*, le pouvoir d'«incantation» réside plutôt dans cette représentation du flux continu des réflexions de la protagoniste, en plus de celles des autres personnages ; de surcroît, il agit sur la conscience même du lecteur : influencé par ce va-et-vient incessant, celui-ci se retrouve comme prisonnier de

l'errance du texte, qui, nous l'avons dit, exige une lecture s'effectuant d'un seul trait (où s'arrêter quand il n'y a à peu près pas de points grammaticaux ?), ce qui l'associe à l'errance des protagonistes.

Pour terminer cette analyse du monologue narrativisé, soulignons que, en dépit de cette intime correspondance entre narrateur et personnage, la «situation narrative» est «dominée par le personnage» (DC 82), comme le précise Dorrit Cohn. Le recours à ce mode de représentation vient appuyer l'hypothèse formulée plus haut, à savoir que l'«ossature» du roman à l'étude est directement reliée à la quête même d'Anna, que révèle l'urgence du parcours narratif.

En favorisant l'usage du monologue narrativisé, Marie-Claire Blais a opté pour la

technique à la fois [la] plus complexe et [la] plus souple pour rendre la vie intérieure [...]. Parce que c'est une technique qui entretient l'incertitude quant à l'attribution du discours au personnage, et aussi parce qu'elle fond l'un dans l'autre discours du personnage et discours du narrateur, elle est chargée d'ambiguïté, et joue avec le lecteur un jeu de cache-cache particulièrement séduisant [DC 129].

Ce «jeu» s'avère surtout efficace ici pour semer la confusion inhérente à l'errance en entraînant le lecteur dans le monde complexe de la conscience des personnages, et, surtout, en l'amenant bon gré mal gré à s'identifier à la démarche sinueuse d'Anna.

4.4.4.2 Psycho-récit

Le psycho-récit est assez souvent employé au cours du roman, particulièrement au début d'une séquence (par exemple, dans le passage cité plus haut concernant l'arrivée d'Anna chez Peter). L'utilisation de ce mode met l'accent sur l'instance narrative qui prend en charge les réflexions des protagonistes ; il s'agit alors de déterminer la «consonance» ou la «dissonance» qui existe entre le narrateur et le personnage. Or, nous venons de le voir, dans le roman à l'étude, l'instance narrative

s'identifie avec la protagoniste Anna. Marie-Claire Blais a donc fait principalement usage des deux modes de représentation des consciences qui unissent dans un même registre narrateur et protagoniste.

Selon Cohn, le psycho-récit permet l'exploration la plus vaste des différentes couches de la conscience. Ici, il sert aussi de lien entre les réflexions ou visions d'Anna et celles des autres personnages. De manière générale, ce passage incessant et souvent rapide d'une conscience à l'autre s'effectue sans trop de problèmes de lisibilité, à condition que le lecteur fasse preuve, à l'instar du narrateur, d'un soutien indéfectible envers les réflexions d'Anna : nous l'avons dit, l'emploi généralisé du monologue narrativisé dans le roman révèle une grande symbiose entre la protagoniste et le narrateur.

La dernière séquence du roman nous indique comment le narrateur décrit le «va-et-vient» des pensées d'Anna (nous soulignons ici les segments qui sont en psycho-récit) :

Les dernières ressources de la terre, les derniers vivants s'égrénaient dans la reproduction de Boudin, pensait Anna, sur ce mur que Raymonde avait jadis peint en rose, toute cette eau, toute cette lumière, pensait-elle, on ne les verra plus, désormais que dans les tableaux, cette eau, cette lumière, dans un tableau seront nos convalescentes visions d'une autre vie, d'un autre siècle, quand demain nous chercherons enfin la guérison de tous nos maux, sous les empreintes de notre agonie sociale, collective, Tommy, Manon, s'éloignaient dans leur cortège noir, et Philippe, dont il ne restait qu'un vêtement maculé de sueur, sur une chaise, tous s'éloignaient pour laisser Anna à ses visions finissantes, sur un mur, d'une main distraite, elle effleurait la tête de son chien, sentait autour d'elle le tourbillon de ses oiseaux dans sa chambre ; [VA 168].

Les segments textuels autres du passage constituent, il semble, un monologue narrativisé ; l'emploi de la première personne du pluriel («nos convalescentes visions», «nous chercherons», «nos maux», «notre agonie») démontre, une fois de plus, la

fusion entre les réflexions d'Anna et l'instance narrative. Le début de cette séquence, la dernière du roman, nous ramène à la chambre d'Anna : il est quasi identique à la fin de la séquence 27, où nous avons vu la protagoniste pour la dernière fois. Elle avait alors eu une vision dite apocalyptique (un dessin réel de Sylvie se métamorphosait en une fin du monde projetée sur le mur d'Anna) : la vision prend fin ici en s'intégrant dans le tableau de Boudin. Le rôle du psycho-récit est donc de résumer «les visions» dites «finissantes» d'Anna : nous retrouvons ensuite une brève mention du «cortège» qui s'éloigne (première vision d'Anna) puis du «vêtement maculé de sueur» de Philippe (réflexion itérative). La présence du chien de la protagoniste à ses côtés démontre également que le temps du récit a avancé : il n'est plus dans la cour, comme aux séquences précédentes où Anna avait ses visions ; en effet, «c'était l'heure de la réunion familiale». Le psycho-récit met ici en place les «procédés clausulaires²⁴» en vue de la fin du roman : le terme de l'errance spirituelle d'Anna. Nous reviendrons sur ce point pour conclure l'étude du prochain mode de représentation : le monologue rapporté.

4.4.4.3 Monologue rapporté

Il existe peu de monologue rapporté dans le roman, qui lui, est le propre de la verbalisation de la pensée ou du «discours mental d'un personnage» (DC 28-29). Au fil du texte, un nombre limité est associé aux réflexions d'Anna : celles-ci se situent donc à des niveaux à la fois plus variés et complexes de sa psyché. La majorité des monologues rapportés sont attribués aux membres de la famille de Michelle — rappelons que le type d'anachronies qu'ils assument, les prolepses, les distingue également des autres personnages du roman —, surtout en relation avec Guislaine. À

chaque fois qu'il est question de celle-ci, on remarque que sa réflexion avance peu, effectue maints allers et retours, se répète et se fige. En effet, après avoir pensé une première chose, souvent elle se ravise et repart à nouveau, sans avancer vers une quelconque issue. Ceci est constant chez elle, notamment à la séquence 17.1 où elle réfléchit seule, dans sa voiture (nous soulignons les passages en monologue rapporté) :

mais Paul ne lui avait-il pas dit de lire cet excellent ouvrage, même au temps où ils étaient étudiants, elle n'aimait pas les ouvrages philosophiques dont il lui imposait la lecture, **quelle morne agressivité dans ces pages**, pensait-elle, ce qu'elle attendait ici, dans sa voiture dont l'air était climatisé, quand, au dehors, c'était pour chacun l'été brûlant et sec, n'était-ce pas la fin de sa captivité auprès d'eux, cette nuit, elle repousserait Paul et son étreinte, **son étreinte, ses caresses ponctuelles et sans égarement**, elle lui dirait, **je veux partir seule avec les filles, à la campagne, je meurs de vivre sans passion, sans cet amour dévorant que nous avons connu autrefois, je partirai avec Liliane et Michelle, mais je dois avouer qu'elles ne m'inspirent aucun amour maternel, ou bien ai-je tort**, si elle ne savourait plus ce livre, ouvert sur ses genoux, c'était par lassitude, hier, ces mots qu'elle lisait aux côtés de Paul, la nuit, la rassuraient, augmentaient son orgueil, elle pensait en les lisant, **voilà bien ce que je suis, ce que je pense, que tout cela est bien écrit, ces fronts d'hommes, ces yeux, comme les yeux de Paul, ont absorbé pour moi tant de science, toutes les connaissances de l'humanité, ces yeux, comme les yeux de Paul, humides et tendres, mais non**, il n'y avait qu'une morne agressivité dans ces mots structurés et froids, où étaient l'intuition, la finesse répondant aux nostalgies de son cœur, ces mots, ces livres étaient ses ennemis, ils l'avaient exaltée parce qu'elle aimait Paul, [VA 106-107].

Guislainne pense d'abord qu'elle n'aime pas le genre de livres que lui suggère son mari ; elle change d'idée par la suite puis, vite, elle affirme à nouveau ne pas les aimer. À la séquence 22, alors qu'on la retrouve au restaurant en compagnie de Michelle, la même chose se produit : en premier lieu, elle associe la disette de sa fille et le fait qu'elle «se mouche» à son usage de drogue ; en monologue rapporté, elle s'interroge alors sur la question adéquate à poser à sa fille : «“combien de coke as-tu sniffé aujourd'hui, dans les toilettes, quels pushers as-tu rencontrés hier à la discothèque, si tu te mouches sans cesse, c'est à cause de cela”» (VA 135) ; puis aussitôt, elle se ravise: «non»

(monologue rapporté), Michelle ne se mouche pas plus que d'habitude, donc elle ne prend pas de « coke ». Manque de courage de sa part ? Fuite devant la réalité ? Peut-être, puisqu'on sait, à la lecture du roman, que Michelle fait en effet régulièrement usage de drogues. L'utilisation de monologues rapportés dans le cas de Guislaine démontre le contraste qui existe entre la réalité (Michelle se drogue) et le mensonge, associé à la pensée « verbalisée » (Guislaine se ment à elle-même) ; il souligne également la distance entre elle et sa fille, ainsi qu'entre le narrateur et elle :

Dans le cas du récit écrit du point de vue du narrateur, surtout lorsque les monologues sont accompagnés de signes désignant explicitement la citation, ils ont tendance à creuser l'écart qui sépare le personnage du narrateur, à introduire une distance ironique en mettant en évidence l'aveuglement du personnage [DC 94-95].

Cette « ironie » est tragique ici quand on considère l'état général de Michelle et l'impuissance de sa mère à lui venir en aide, malgré les efforts de cette dernière. La « distance ironique » est encore plus manifeste en ce qui concerne le père de Michelle, comme en fait foi l'exemple suivant (nous soulignons les passages en monologue rapporté) :

Paul n'avait pas le temps de s'occuper de toutes ces femmes, dans la maison, Guislaine, sa mère, Liliane, Michelle, **chaque homme a aussi sa vie, le souci de sa carrière, les femmes, aujourd'hui, avec toutes ces idées de domination qui les tourmentent, n'ont pas même le sens de l'humour, pensait-il, elles ne savent plus comprendre, aimer les hommes comme jadis**, [VA 101].

Selon Cohn, l'emploi du monologue rapporté révèle une exploration limitée du champ de la conscience : « ce que le monologue rapporté gagne en immédiateté, il le perd en profondeur, en mystère, en complexité » (DC 120). Comme dans cet exemple, Paul évite souvent de faire face à un problème au cours de ses réflexions. Une autre fois, il envoie d'ailleurs Michelle voir un psychiatre alors qu'elle tente de s'ouvrir à lui. L'ironie est d'autant plus notoire dans son cas qu'il est présenté comme le détenteur du

«savoir» dans le roman et, de surcroît, comme «un sociologue respecté» (VA 27).

Michelle le souligne souvent : «elle devait soutenir le regard humide et tendre de son père, son père qui savait parler de tout, échauffé par ses certitudes et le son de sa propre voix grave, sa voix d'éducateur, de pédagogue, comme s'il eût perpétuellement donné un cours,» (VA 103). Toutefois, elle ne semble jamais tout à fait consciente du tort que cela lui fait et ne pense qu'à le fuir :

il y avait ce rapport animal entre ce père prétentieux et Michelle qui ne connaissait d'elle-même que le vertige de l'échec, s'il n'était pas prétentieux, il n'avait jamais tort, il ne buvait pas, ne fumait pas, et il n'avait jamais tort, pourquoi ne suis-je pas dans la rue, pensait-elle, ce rapport entre lui et moi est intolérable, [VA 103].

Il affirme entre autres : «“on ne pouvait pas être aussi brouillon que Michelle”» (VA 88) ; celle-ci se rappelle ce commentaire alors que, désespérée, elle quitte le parc universitaire.

À tout moment, comme ici, la narration se distancie des figures paternelles du roman : que ce soit de Paul ou de Peter, du père de Tommy ou de celui du jeune esclave, ou encore du grand-père d'un jeune garçon malmené ; notons cependant que le narrateur fait de même devant certaines figures féminines, comme le personnage de la douanière et celui de la serveuse au restaurant grec ; femmes qui ont hérité de la «terreur mâle» (VA 21) et s'en servent avec encore plus de voracité. De façon générale, le narrateur épouse les réflexions des personnages errants, en plus de celles de Raymonde et de Liliane, et se distancie des figures masculines, qui condamnent l'errance de ces autres, ou toute activité qui déroge de la norme. L'étude des modes de représentation des consciences s'avèrent à ce titre des plus révélatrices.

Mentionnons pour terminer cette étude des différents modes, la signification possible de la clôture. Les derniers mots du roman, après qu'Anna eut quitté sa

chambre, représentent les pensées de Raymonde, en monologue rapporté (nous soulignons) : «Anna ouvrait la porte de sa chambre, elle quittait son île, Raymonde venait près d'elle, sans oser le croire, elle pensait en serrant Anna contre son coeur, je **pense cette fois qu'elle est de retour.**». Cette fin est qualifiée de «neutre» par Èlène Cliche :

Dans *Visions d'Anna*, l'acte final de quitter la chambre, l'île, est la métaphore possible et *supposée* d'une certaine présence au monde expulsant une part maudite d'absence, discours prêté à la mère, qui coche ainsi potentiellement le premier terme de l'alternative structurale. [...] La nuance formelle est bien sûr dans le mode narratif, c'est-à-dire grâce à une focalisation sur le monologue intérieur de Raymonde, transférant l'énonciation de la 3^e personne à la première, à l'acte producteur «je pense que», qui est une façon stratégiquement neutre de déjouer en dernière instance le paradigme du sens, la structure oppositionnelle²⁵.

Selon nous, cette «neutralité» ne convient pas à la clôture du roman. Comme le souligne Cohn, l'étude du monologue rapporté exige d'abord une connaissance particulière du «contexte» (DC 85-95). Précisons d'abord ce que nous avons appelé plus haut «procédés clausulaires», selon cette définition de Othman Ben Taleb :

Le terme *clausule* renvoie pour nous aux procédés formels et aux données sémantiques (thèmes) par lesquels la clôture est introduite. La stratégie de clôture est donc réalisée dans le texte par divers procédés clausulaires, situés à des niveaux différents et complémentaires²⁶.

Or, outre cette pensée de Raymonde, qui, selon Cliche, neutralise l'impact du «retour» d'Anna, il faudrait d'abord ici évaluer justement la portée du mot «retour» ; il est à plusieurs reprises mentionné au fil du roman et, d'une fois à l'autre, sa signification se précise. Par exemple, n'eût été de sa rencontre avec Philippe, Anna prévoyait revenir auprès de Raymonde pour repartir aussitôt ; on apprend en cours de récit qu'elle a plutôt décidé de rester auprès de sa mère. L'insistance de Raymonde avec «cette fois» illustre également qu'il s'agit, du moins selon elle, d'un «vrai retour», qui diffère des précédents (c'est la première fois qu'elle le perçoit ainsi) ; à noter aussi le côté solennel

de l'affirmation, semblable à celle des retrouvailles entre Rita et Pierre qui clôt également leur présence dans le roman :

Rita regardait cet enfant qu'elle avait mis au monde, «viens, mon garçon, dit-elle, on va continuer notre chemin, ce n'est pas encore ici le bout de notre route», il la regardait avec méfiance, elle était sa mère, Marc était son frère, il décida de se lever et de les suivre. [VA 167].

Autres éléments clausulaires à surveiller : selon Cohn, l'absence de marques de la citation peut être signe, comme dans le monologue rapporté de Raymonde, d'une homogénéité entre discours narratif et vie psychique des personnages (DC 79-81). Le «contexte» souligne donc davantage la consonance que la dissonance. Finalement, «les sons discordants» auxquels pense Anna tout juste avant de quitter sa chambre et qui lui déplaisent, ne sont pas ceux de sa mère, restée silencieuse, mais ceux de «ces autres», en partie responsables, comme nous l'avons vu plus haut, de l'enfermement d'Anna. Quand Raymonde prend la parole, c'est pour annoncer justement son besoin de silence, comme l'a manifesté Anna au fil de l'intrigue. La dernière partie du chapitre sera encore plus révélatrice quant au sens de la clôture du roman.

4.5 Conclusion : Clôture du roman

En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales²⁷.

L'analyse de la clôture du roman requiert, sans contredit, de tenir compte de la circularité du récit ; de «lire à rebours» et de comparer la «fin» avec le «commencement». Elle exige également de garder à l'esprit les différents éléments de la mise en intrigue étudiés dans le cadre de ce chapitre : anachronies narratives, «visions» de mort, repères spatio-temporels et modes divers de représentation des

consciences. Les personnages qui retiendront plus particulièrement notre attention ici sont Anna, Raymonde et Michelle.

Tout porte à croire que le début et la fin du roman constituent un même moment diégétique : il s'agit d'un souper à table, chez Raymonde²⁸ : sont présents les deux fois : Raymonde, ses collègues de l'Institut Correctionnel et Anna. De plus, durant les deux séquences, on apprend que la protagoniste sort de sa chambre après s'y être enfermée. Deux problèmes majeurs toutefois : (1) l'attitude de Raymonde au premier souper diffère de celle au deuxième (nous les qualifierons ainsi afin de distinguer la première et la dernière séquence du roman) : au premier souper, Raymonde est méfiante envers sa fille (elle craint qu'elle n'ait une mauvaise influence sur Michelle) et dit ne pas croire à son « retour » ; au second souper, elle témoigne affection et confiance envers le retour d'Anna (2) la présence de Michelle au premier souper et son absence au second ; en effet, durant le deuxième souper chez Raymonde, Michelle dîne au restaurant avec sa mère, comme en fait foi l'enchaînement des événements du récit (par exemple, l'habillement de Michelle confirme qu'elle quitte sa mère le matin puis se rend au parc universitaire la même journée ; c'est après avoir quitté le parc — où elle a rencontré Anna — qu'elle se saoule chez elle puis accompagne sa mère au restaurant). Michelle était pourtant au premier souper chez Raymonde ; voici à ce sujet comment se termine la séquence du premier souper :

Et maintenant Michelle était là, et Anna lui parlait à voix basse, Raymonde n'entendait que le murmure de leurs voix unies, j'espère qu'elle ne raconte pas à cette petite son aventure dangereuse dans les Caraïbes ou qu'elle ne lui parle pas de Philippe, elle pourrait l'influencer de manière négative, elle avait mis ses lunettes afin de mieux les voir, le visage d'Anna n'était-il pas plus doux depuis son retour à la maison, ou bien Raymonde s'imaginait-elle que sa fille pouvait encore changer, non, c'était comme le souvenir de cette petite tête rigide, sur l'oreiller, rien ne changeait, Anna vivait ailleurs, loin d'elle, du moins, dans la transparence d'un univers qui lui était étranger. [VA 23].

Il est alors possible qu'il s'agisse à la dernière séquence d'un autre souper chez Raymonde, en présence, toujours, des collègues de l'Institut psychiatrique, souper ayant lieu plus tard dans l'histoire. Ceci est d'autant plus plausible que l'après-midi même où se déroule le récit, Michelle réfléchit à cette nuit où elle s'était réfugiée chez Raymonde, nuit qui précède le premier souper et explique sa présence chez Raymonde ; il semblerait alors qu'elle a eu lieu «depuis» un bon moment :

elle [Michelle] ne leur avait pas téléphoné [à ses propres parents], lorsqu'elle avait eu peur à trois heures du matin, au poste de police, c'est auprès de Raymonde, d'Anna, qu'elle avait trouvé refuge, Raymonde qui n'était pas sa mère mais la mère d'Anna, depuis cet événement, cette nuit de terreur, Guislaine retenait ses larmes douloureuses au bord de ses cils, [VA 87].

Notons aussi qu'il est question de «trois heures du matin» ici et de «deux heures» lors du premier souper. Une autre version du texte, dans le *Fonds Marie-Claire Blais*, distingue encore davantage les deux soupers ; on y lit, par exemple, que Michelle a l'habitude d'appeler ainsi Raymonde :

«Je ne sais pas, chuchotait la voix de Raymonde, au loin, très au loin, pensait Anna, je ne sais pas, je l'ai ramenée ici, elle m'a appelée du poste de police, à 2 heures du matin... Comment t'appelles-tu, demandait Raymonde à une très jeune fille dont elle prenait la main, Michelle, ah ! oui, je me souviens, ce n'est pas la première fois que tu m'appelles, n'est-ce pas ?»²⁹.

Dans *Visions d'Anna*, il est également question du fait que Michelle souhaiterait vivre chez Anna, ainsi, qu'elle aime s'y trouver régulièrement ; même chose dans le texte du *Fonds* (Guislaine sermonne ici Michelle) : «Tu vis ici ou chez Anna, un sac dans une maison, un sac dans l'autre, disait Guislaine à sa fille³⁰». Finalement, le texte du *Fonds* dévoile que Raymonde a l'habitude de tenir ce genre de réunion³¹.

La répétition du souper laisse entrevoir une autre possibilité, liée à la mise en intrigue du roman et à ce que nous avons défini comme étant «la quête d'Anna» : n'eût été l'aboutissement des réflexions et visions d'Anna, le souper de clôture eût été

identique au souper d'ouverture. Ce qui a changé ici : non pas le *faire* de certains protagonistes mais bien leurs attitudes et réflexions ; l'intense activité mentale et spirituelle d'Anna et son face à face avec des expériences et visions intimement liées à la mort ont permis une prise de conscience qui lui ont fait préférer, comme Rita, la vie au néant : «on choisissait sa mort, ou son retour,» affirme-t-elle d'ailleurs à la dernière page du roman, alors qu'elle souhaite à son tour le «retour» d'Alexandre.

Voici notre interprétation : en procédant ainsi, Marie-Claire Blais a voulu dépeindre le parcours difficile et répétitif que vit tout errant, figé, en dernière instance, devant l'imminence d'une catastrophe nucléaire qui nie l'existence à sa source. La mise en intrigue du roman souligne surtout le cheminement d'Anna, d'abord captive, comme les autres, de sa condition d'errante. La structure en apparence circulaire du récit, des plus pertinentes ici, illustre de manière plus globale le combat sans merci que doit mener la protagoniste pour mettre un terme à son enfermement. Au premier souper, l'écrivaine expose, par l'entremise des réflexions d'Anna, l'état psychique et les nombreuses difficultés associées à l'errance ; cette séquence est d'ailleurs l'une des plus longues du roman et sa fonction, selon nous, réside en une exposition globale de la situation de l'errant. Au cours du roman, Marie-Claire Blais se livre ensuite à plusieurs démonstrations de cette situation, qu'elle exprime tant par le fond que par la forme, pour finalement nous montrer les conclusions possibles, après un difficile combat. Ce combat, nous, lecteurs, l'avons vécu avec les protagonistes, à déchiffrer leurs multiples voix et pensées, à vivre leurs incertitudes et angoisses, avec l'envie grandissante, comme Anna, d'y mettre un terme. Le «dernier» souper, tout en faisant écho au premier, signale l'affranchissement d'un cycle mortel. Certes, ce terme est ponctuel, mais il oblige à une lecture rétrospective du roman ; à ce sujet, Paul Ricoeur

souligne :

Nous avons parlé [...] du «point final» comme celui d'où l'histoire peut être vue comme une totalité. Nous pouvons maintenant ajouter que c'est dans l'acte de re-raconter, plutôt que dans celui de raconter, que cette fonction structurelle de la clôture peut être discernée³².

Cette dernière hypothèse ne relève pas d'une approche «réaliste», laquelle ne sied d'ailleurs pas à l'étude de ce type de roman. Notons qu'il s'avère aussi impossible de déterminer avec exactitude quand débute cette journée où évoluent les protagonistes ; on sait pourtant avec certitude qu'un souper a lieu le soir même de ladite journée, mais non s'il s'agit du même souper qu'au début du récit. Nous croyons alors que, sans le cheminement effectué par Anna, sans la conclusion surtout apportée à ce cheminement, le souper de la fin eût été identique au premier. Bien que ce soit Raymonde qui assume la dernière réflexion du roman, elle ne fait qu'un à ce moment avec Anna, qu'elle «serre contre son coeur», précise le texte. Le contexte et les procédés de clôture, ainsi que la mise en intrigue du roman entier rendent possible une telle interprétation que le lecteur ne peut qu'accueillir avec soulagement : «Je crois, cette fois, qu'elle est de retour». Il a depuis bien longtemps oublié, après une difficile lecture, la séquence d'ouverture où on l'informait de manière générale sur la condition d'errant. Avec Anna et les autres protagonistes, il a erré au fil de sa lecture et ferme le roman au moment où la protagoniste quitte son errance spirituelle : elle met un terme à ses visions de mort et franchit «l'île» qui la sépare d'autrui.

D'abord close, l'errance d'Anna se polarise ensuite avec un besoin pressant d'indépendance qui transforme l'errance mentale de la protagoniste en errance spirituelle. Anna renaît à la vie, prête à assumer de nouveau l'éternel recommencement du jour.

NOTES CHAPITRE 4

1. Jeroen Brouwers, *Rouge Décanté*, [traduit du néerlandais par Patrick Grilli], Paris, Gallimard, «NRF», 1981 [1995 pour la traduction française], p. 87.
2. Joëlle Gardes-Tamine, *op. cit.*, p. 56. Gardes-Tamine résume ici la définition de Paul Ricoeur, *op. cit.*
3. Les énoncés entre guillemets, «l'étrangeté de leur expédition» et «un assemblage de *drifters* », sont des titres que nous avons données à des séquences ; voir Tableau séquentiel, section 4.2 du chapitre.
4. Voir Gardes-Tamine, *op. cit.*, p. 56.
5. Voir *Fonds Marie-Claire Blais*, *op. cit.*, fiche 5, p. 166. Dans une version quasi définitive du texte, auprès des noms de femmes qu'énumère Liliane durant sa scène clé (séquence 28 ici), un renvoi manuscrit en bas de page indique : «les meurtres de l'histoire».
6. Bruce F. Kawin, *Telling It Again and Again*, New York, Cornell University Press, p. 28. Traduction : «nous pouvons faire consciemment appel à la mémoire volontaire pour éliminer une composante menaçante de l'expérience.».
7. Voir *Fonds Marie-Claire Blais*, *op. cit.* Dans une lettre, Mary Meigs relate sa première rencontre avec Marie-Claire Blais ; on y lit ce qui suit : « Elle me parlait des écrivains qu'elle aimait, Virginia Woolf, [...] ». De plus, en exergue de *Soifs*, son plus récent roman, Marie-Claire Blais cite Virginia Woolf.
8. Traduction : «Virginia Woolf voulait formuler les possibilités et les processus intérieurs de la vérité — une vérité qu'elle juge inexprimable; ce processus de réalisation, elle ne pouvait le retrouver qu'à un niveau non exprimé de l'esprit. Au moins, cela se vérifie dans ses trois romans (*Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves*) qui évoquent la vie mouvante et insaisissable de la conscience. Clarissa Dalloway, Mrs Ramsay et Lily Briscoe ont toutes trois des moments de vision. Ce ne sont pas, bien sûr, des mystiques disciplinés mais leur créatrice croyait que ce qui importe dans une vie humaine, c'est la quête constante de l'individu vers un sens et une identification. Ces personnages parviennent donc à leur pleine réalisation quand Virginia Woolf croit qu'ils sont prêts à recevoir une vision. Les romans attestent donc de leurs préparatifs pour parvenir à de vraies saisies intuitives. Ces préparatifs prennent la forme de fugaces saisies intuitives au sujet des autres personnages et de synthèses des symboles passés et présents.».

9. Bruce F. Kawin, *op. cit.*, p. 91. Traduction : «La terre qui renaît chaque printemps rappelle à l'homme primitif que les douleurs de l'hiver n'ont pas d'effets permanents et que le printemps revient chaque année avec la même vigueur : en d'autres mots, que l'action destructive du temps ne dure pas; que la force de vie, par son activité cyclique, reste indestructible puisqu'elle reprend continuellement son cours comme au début.».
10. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 162.
11. John Kaplan, *The Hardest Drug : Heroin and Public Policy*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1983, 247 p. À l'exemple de Marie-Claire Blais, nous nous permettons ici de sortir quelque peu du contexte du roman ; en effet, l'écrivaine démontre un souci de vérité factuelle, comme on peut le constater à la fiche 13 de la boîte 1 du *Fonds Marie-Claire Blais* (*op. cit.*) ; celle-ci porte exclusivement sur une série d'articles et de photos documentaires sur les sujets abordés dans le roman, dont l'usage d'héroïne. Traduction : «L'héroïnomane fait généralement la distinction entre deux types d'euphories produites par l'héroïne, le «rush» et le «high». La première se produit presque immédiatement après l'injection intraveineuse et ne dure qu'une minute. [...] Elle est causée par l'arrivée soudaine de l'héroïne au cerveau, avant qu'elle ne soit diffusée à travers le système sanguin et n'y devienne morphine. Habituellement, on décrit le «rush» comme un orgasme violent, semblable à l'orgasme sexuel, «mais d'une ampleur beaucoup plus forte».
12. John Kaplan, *Ibid.* Traduction : «On décrit le «high» comme un état de chaleur et de bien-être extrêmement plaisant où, selon de nombreux habitués «tous vos besoins sont satisfaits». Un effet de relaxation et de flottement provoqué par de légers étourdissements. Contrairement aux effets de l'alcool, l'habitué ne ressent aucune difficulté à marcher par exemple.».
13. *Ibid.* Traduction : «L'utilisation d'héroïne provoque un déclin marqué dans la vitesse d'exécution sans toutefois réduire la précision du geste.».
14. *Ibid.* Traduction : «C'est comme si j'étais au bout d'un long tunnel, je te vois et je t'écoute mais il serait tout aussi facile de ne pas le faire. Tu sembles bouger trop rapidement pour que je fasse l'effort de te suivre. Je n'ai pas beaucoup d'intérêt pour mes propres propos non plus.».
15. *Ibid.* Traduction : «Bien qu'ils ne ressentent aucune douleur, ils perçoivent si on les a effleurés avec une plume ou si on les a piqués avec une aiguille.».
16. Nous empruntons à Gérard Genette cette terminologie d'«ouverture» et de «termes» des récits anachroniques.
17. L'étude du *Fonds Marie-Claire Blais* révèle un plus grand nombre de repères syntaxiques (utilisation de paragraphes et alinéas) dans une version précédente du roman ; entre autres, pour séparer les multiples analepses prises en charge par Anna au parc universitaire (voir boîte 1, fiche 2).

18. Traduction : «Par "symbolisme", je veux tout simplement dire l'utilisation considérable de symboles. Un symbole est une métaphore tronquée ; c'est-à-dire, c'est une métaphore dont le premier terme est absent. Par conséquent, c'est une technique pour exprimer une comparaison en concentré ; c'est aussi, évidemment, comme toutes les métaphores, une technique pour élargir le sens.».
19. Traduction : «En parlant d'images à la mode impressionniste, je veux dire la description d'une perception immédiate en termes figuratifs qui permettent à l'attitude émotionnelle de prendre tout son sens et de révéler toute sa complexité [...]. Nous nous apercevons que les écrivains qui, de façon caractéristique, utilisent l'imagerie de cette manière sont ceux qu'on qualifie souvent d'impressionnistes.».
20. *Marie-Claire Blais*, cassette audio, *op. cit.* Traduction : «Les romans [de Marie-Claire Blais] se révèlent vraiment poétiques. Chacune de ses œuvres est en soi un poème construit avec soin, et comme dans un poème, chaque mot a sa fonction précise.».
21. On se reportera au chapitre 1 de la thèse où sont définis les «outils théoriques» ; il sera question ici de Dorrit Cohn et de Robert Humphrey.
22. Françoise Laurent, *op. cit.*, p. 194.
23. Précisons ici qu'il en est ainsi pour la relation entre narrateur et personnages féminins : une plus grande distance se manifeste envers deux protagonistes masculins, soit Peter et Paul (père de Michelle), distance la plus souvent ironique. Nous y reviendrons sous peu.
24. Othman Ben Taleb, «La Clôture du récit aragonien» in *Le Point final*, 1984, p. 131.
25. Élène Cliche, *op. cit.*, p. 232.
26. Othman Ben Taleb, *op. cit.*, p. 131.
27. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 131.
28. Françoise Laurent et Élène Cliche (*op. cit.*) l'affirment toutes deux.
29. *Fonds Marie-Claire Blais*, *op. cit.*, fiche 12, page non numérotée.
30. *Op. cit.*, p. 18.
31. *Op. cit.*, l'ensemble de la fiche 12.
32. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 131.

CONCLUSION

Quand les soirs de juin, vers neuf heures, il [le moqueur chat] se glisse comme une ombre feutrée à travers les taillis qui bordent le chalet et qu'il vient s'exécuter sur la branche basse du cèdre, il me donne de telles délices que j'éprouve à chaque fois le sentiment que mon être va s'arracher du présent et qu'il va entrer dans un temps qui ne file plus.

Lumière des oiseaux : bref éclair d'éternité.

Pierre Morency, *Lumière des oiseaux*

Anna, héroïne du roman *Visions d'Anna ou le Vertige*, trouve dans le fait d'*errer* à la fois survie, extase et réponse. Suite à une errance physique à travers le monde, de retour chez elle, elle décide peu à peu de s'isoler pour s'adonner cette fois à une errance mentale ; celle-ci se transforme ensuite en errance spirituelle, qui, bientôt, lui permet de mettre un terme à son enfermement.

Ce qui, dès le début, a retenu notre attention, c'est l'apparente circularité du roman, tant au niveau formel (début et fin du roman à un même moment diégétique, utilisation de répétitions semblables et facilement identifiables, longues phrases qui semblent toutes construites selon un même schéma, etc.) que sémantique (réflexions à caractère obsessionnel d'Anna, même trajet en vélo, même quotidien associé à la drogue et au désespoir). Pourquoi alors cette vive impression d'une démarche initiatique chez Anna ?

Afin d'illustrer, mieux encore, de faire *vivre* cette difficile expérience de vie, Marie-Claire Blais a exprimé la thématique par un traitement formel étonnamment apte à réfléchir cette dernière. Conduite au premier chef par Anna, cette recherche continuelle

de sens — qui aboutit laborieusement à l'amorce d'une d'emprise sur l'existence — s'est avérée aller de pair avec la littérarité du roman : anachronies narratives, modes de représentation de la vie psychique, repères qui s'organisent autour de répétitions, ouverture et clôture du roman, ces différents éléments de la mise en intrigue ont mis au jour une intime correspondance entre la forme et la substance du roman. L'hypothèse suggérée au départ se confirme :

La mise en intrigue du roman *Visions d'Anna ou le Vertige* constitue une mimésis de la quête de la protagoniste Anna, qui, d'une errance close, évolue progressivement vers une errance polarisée.

Ce qui frappe d'emblée est le dynamisme associé à une telle proposition, lequel coïncide avec la thématique de l'errance dont la caractéristique principale et essentielle est la mouvance du sujet, qu'elle soit physique ou mentale. L'organisation du texte joue un effet de miroir du parcours errant de la protagoniste : c'est en ce sens qu'il est possible de parler de mimésis. Comme ce parcours, le texte offre une apparente circularité : le récit s'ouvre et se ferme par un souper chez Raymonde ; au même titre, la diégèse du texte met en lumière l'errance close d'Anna avec ses allers et retours, piétinements, attitudes existentielles sans issue qui l'acculent à continuellement errer, sans répit. Peu à peu, pourtant, le parcours errant d'Anna se polarise et, avec lui, le récit se transforme ; l'ossature du texte, soit le déroulement d'un jour complet, dévoile alors l'importance de cette journée : la visée d'Anna est d'affirmer son indépendance. Les analepses internes prises en charge par la protagoniste — qui ne surgissent qu'après une série d'analepses externes — appuient une telle constatation : leur contenu quasi identique révèle le véritable enjeu d'Anna ce jour-là, soit de rompre tout lien avec

son père, qu'elle vient de visiter. En effet, au fil de ces analepses à caractère obsessionnel, elle prend conscience de l'emprise de Peter sur elle et du besoin qu'elle éprouve de s'en affranchir ; elle fait un *choix*, au sens sartrien du mot : cette rencontre avec lui le jour même sera la dernière. Vient ensuite la nécessité pour elle de s'isoler, de réfléchir ; débute alors une errance spirituelle, où Anna a deux visions : une première avec une résurrection heureuse, suivie d'une autre, accompagnée d'une scène apocalyptique : Peter est mort, elle aussi ; elle revient ensuite à elle et projette déjà de panser ses plaies. Après cette longue errance close où Anna a continuellement rencontré sur sa route des dangers de mort réelle, elle en vient à expérimenter, par l'entremise d'une vision, sa crainte la plus vive : l'Apocalypse. Ce n'est qu'après avoir surmonté cette ultime épreuve qu'elle décidera de mettre un terme à sa nécessaire réclusion.

Arrive-t-elle au bout de son errance ?

C'est ici que la circularité du roman porte signification et suggère un terme possible à la quête d'Anna : les procédés clausulaires, en plus de variantes significatives entre le souper d'ouverture et de fermeture du roman, suggèrent un changement dans la condition d'Anna. En effet, n'eût été de son enfermement, on aurait retrouvé la protagoniste dans un même état d'esprit qu'en début de roman, soit toujours prisonnière de son errance close. Or, à la fin du roman, suite à sa vision apocalyptique, Anna fait un choix définitif entre la vie et la mort ; à la réclusion, métaphore de la mort, elle préfère la vie en quittant sa chambre. Et ce geste est chaleureusement entériné par Raymonde : «je pense cette fois qu'elle est de retour».

Peut-être alors la figure de la spirale, plutôt que celle du cercle, rend-elle

davantage justice à la structure de l'œuvre : d'une réflexion à l'autre, Anna, en même temps que le lecteur, définit et comprend mieux sa relation avec le monde extérieur, ainsi que les conséquences mortelles de l'enfermement. D'une errance close, elle passe alors à une errance polarisée. De pair avec une telle transformation, la structure textuelle s'ouvre peu à peu et laisse également place au changement : l'étude des anachronies, des repères, de la vie psychique du roman démontre des variantes perceptibles qui suivent pas à pas le cheminement intérieur d'Anna. Par exemple, si souvent, au cours du roman, Anna *longe murs et maisons* qui semblent identiques d'une fois à l'autre, cette gestuelle obsessive contraste nettement avec le dernier tiers du roman où elle s'enferme dans sa chambre. Elle met alors un frein significatif à son errance physique, synonyme de répétition et de fermeture. L'anticipation de la clôture du roman, le ton solennel de la fin, les variantes entre les deux soupers du récit laissent enfin pressentir la fin de l'errance : Anna «*est de retour*».

Visions d'Anna ou une écriture errante, qui, dans le détail de ses articulations est au service d'un thème saisissant. Quelle solution, quelle garantie d'avenir reste-t-il à toutes les Anna d'aujourd'hui ? Par l'entremise du combat d'Anna et par le truchement d'une écriture aux propriétés cathartiques qui épouse le propos même de son livre, Marie-Claire Blais réussit à nous redonner espoir.

La mise en intrigue du roman révèle ainsi une herméneutique blaisienne, étroitement liée au traitement temporel d'ensemble : devant cette crainte tout à fait justifiée de demain, condamner l'errance ou quelque manifestation marginale, nous apprend Marie-Claire Blais, c'est nier ses responsabilités familiales, sociales et planétaires. L'errant se retrouve prisonnier du cercle, devant l'absurdité de vivre

aujourd'hui puisque demain lui est volé, parce qu'il refuse surtout de partager cette grande entreprise de destruction de l'humanité. Il combat sans répit pour trouver un sens à ce non-sens, pour mettre un terme à une errance le plus souvent invivable : ce ne peut être que louable. Marie-Claire Blais lui donne voix, une voix intérieure errante, comme l'est de nature la conscience, une voix intérieure qui lutte contre le «non-être du temps¹», comme l'essence indéfinissable du temps. L'écriture permet toutefois à l'écrivaine, à l'instar de ses personnages, de tenter quelque saisie : elle dévoile et fait vivre l'errance close puis, progressivement, par des jeux sur la temporalité, elle ouvre le cercle du texte qui donne à voir une errance polarisée. Nous espérons que de telles propositions serviront à éclairer la lecture des derniers romans blaisiens, où l'écrivaine semble avoir adopté cette forme errante pour dépeindre son univers ; nous l'avons constaté dans *Le Sourd dans la ville* et, bien sûr, dans *Visions d'Anna ou le Vertige* ; nous le retrouvons aujourd'hui dans *Soifs*, qui se veut le premier d'une trilogie ; peut-être les deux autres choisiront aussi de faire vivre ce *vertige* de la forme ?

Post-scriptum au je

«Comme tout le monde, je crois que le but de la critique est d'arriver à une connaissance intime de la réalité critiquée. Or il me semble qu'une telle intimité n'est possible que dans la mesure où la pensée critique *devient* la pensée critiquée, où elle réussit à re-sentir, à repenser, à re-imaginer celle-ci de l'intérieur².»

Ainsi il y a aussi *mon* errance ; certes, je me range du côté du lecteur, dont il a été maintes fois question au cours de la thèse : celui qui n'a d'autres choix que de se confronter à cette démarche errante, souvent difficile ; celui aussi qui, s'il se laisse entraîner par le flux de l'écriture, épouse l'errance des protagonistes : il devient lui-même sujet, éclairé et combatif. Une très forte impression à une première lecture a

accompagné chez moi toutes les lectures subséquentes de l'œuvre ; j'ai voulu lui rendre justice et, en portant une attention de tous les instants à ces mots errants, puis à ces longues phrases errantes, enfin à cette œuvre errante, j'ai tenté d'en démontrer la force, intimement liée à ce que, depuis le début, je pressentais comme étant le «combat d'Anna». Ma démarche peut sembler «optimiste» : cet optimisme, je l'ai puisé chez l'écrivaine, et je crois que l'écriture est d'abord cette rencontre entre l'écrivain et le lecteur. J'ai ainsi proposé *une* lecture du roman qui, bien sûr, est mienne et n'exclut en rien d'autres lectures : rappelons-le, le but ultime de l'errance est la liberté. Je me sens maintenant libérée de l'emprise de ce grand roman sur moi et ne peut qu'espérer avoir su vous inspirer.

NOTES CONCLUSION

1. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 24-35.
2. Georges Poulet, *Les Lettres nouvelles*, 24 juin 1956, cité par Gérard Genette, *Figures I*, pp. 157-158.

ANNEXES

Annexe 1 : Analyse séquentielle

Note : Signification des abréviations utilisées : a (analepse) ; d (discours) ; m (monologue) ; p (prolepse) ; p.-récit (psycho-récit).

Séquence 1 (VA 9 à 23) Chez Raymonde. Souper (p)

Lieux et personnages :

Récit premier : Chez Raymonde (à table). Anna, Michelle, Raymonde et ses invités.

Analepses externes : Dans le métro ; chez Raymonde (avec Alexandre —passé rapproché—, avec Raymonde —passé éloigné) ; à une taverne grecque ; chez Johnson. Une femme tuée le matin ; Alexandre et Anna : jeune garçon avec «ailes» ; prostituée ; Michelle, Anna, patron et serveuse ; Raymonde et Anna

Repères espace-temps : répétitions de «nappe rouge» et «fourchette» ; répétition de «retour»

Repère sémantique : répétitions de «cheveux».

Résumé : Un souper chez Raymonde et Anna, une heure après que celle-ci soit sortie de sa chambre. Début où Anna observe autrui (sa mère et ses invités, Michelle), se situe puis situe le lecteur au sujet de ses types de relations et de réflexions. Elle évoque certaines conversations avec Alexandre, un épisode avec Michelle dans une taverne grecque et, quelque peu, le souvenir de Philippe.

Détails :

À table, Anna écoute les invités de sa mère qui discutent de la nécessité d'ouvrir d'autres centres sécuritaires pour loger un nombre grandissant de filles délinquantes (POINT). Tous parlent d'une femme tuée le matin dans le métro. En silence, Anna évoque le «vêtement maculé de sueur» de Philippe (POINT). Elle se rappelle qu'une heure plus tôt, elle s'injectait de l'héroïne. **Analepse :** Alexandre lui dit qu'il partira bientôt et lui parle du personnage d'Alior-ha dans Les Frères Karamazov (POINT). Retour au temps présent de la narration : Raymonde parle de Michelle qui, la veille,

s'est réfugiée chez elle. Alexandre poursuit sa discussion sur Aliocha, Dostoïevski, sur son besoin de partir et sur comment il se sentait bien au Danemark et au Japon ; il parle aussi des nouveaux *drifters* parisiens, fils de bourgeois, et sur le devoir de l'écrivain de travailler pour assurer la survie de l'humanité (POINT). Alexandre continue au sujet des nouveaux *drifters*, sur lesquels il aimerait écrire (POINT-VIRGULE). Pendant la réunion, près d'Anna, Michelle écoute la radio : on y parle d'une femme «citoyenne du monde», douée dès l'enfance. Anna observe les cheveux de Michelle et évoque ceux d'un jeune garçon (analepse). Réflexions intérieures d'Anna sur la fin du monde, sur la désintégration maintenant présente à l'intérieur de tous. En regardant les cheveux de Michelle, Anna pense à ceux d'une jeune prostituée de chez Johnson (souvenir), au fait que ces deux dernières soient incapables de se défendre. Anna réfléchit aux véritables bourreaux, à la nécessité de survivre, bref, à ce que Michelle, pour l'instant, est incapable de faire. **Analepse** : Anna se revoit avec Michelle, un vendredi saint, dans une taverne grecque ; elle se demande alors : qui sont les véritables coupables ? l'homme ou ses complices ? Réflexions d'Anna (à la taverne ou chez sa mère, les deux semblent possibles) sur la terreur mâle admise en silence et sur les mots à ne pas prononcer. **Retour à la table** : Raymonde, observant Anna «assise au bout de la table», se rappelle le premier «geste absent de sa fille» (VA 21), un certain soir alors qu'elle venait lire dans sa chambre. **Analepse** : dialogue entre Anna et sa mère—au sujet de Raymonde qui volait et dénonçait quelque injustice— ; Anna lui reproche d'avoir perdu sa ferveur guerrière, d'avoir peur des vrais mots. **Retour à la table** : Michelle se rapproche d'Anna ; les deux chuchotent, Raymonde réfléchit : elle craint que sa fille n'influence mal Michelle ; elle met ses lunettes pour mieux les observer et constate qu'Anna n'a pas changé : la même tête rigide que celle sur l'oreiller (référence à analepse précédente). (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 2.1 (VA 23 à 27) Gare / Chez Raymonde / Chez Guislaine

Lieux et personnages :

Récits premiers : À la gare ; chez Raymonde ; chez Guislaine. Alexandre, un vieil homme et une clocharde ; Guislaine et Michelle.

Analepses externes : Au retour de l'école ; dans un bar. Raymonde et Anna ; une serveuse, un ivrogne et Alexandre.

Résumé : Alexandre est à la gare, assis près d'un vieil homme. **Analepse :** Raymonde se rappelle quand, ramenant sa fille de l'école, elles avaient aperçu une femme abandonnée par son mari. Au retour de chez Raymonde, Michelle doit affronter sa mère, Guislaine, qui lui demande de choisir entre elle ou Raymonde. Alexandre pense à une veste abandonnée, celle d'un vieil homme mort, et réfléchit sur la mort.

Détails :

À la gare, Alexandre souffle dans ses mains, près d'un vieux avec son bol de soupe ; il vient de quitter Raymonde et pense aux profondeurs vers lesquelles il se dirige, pour mieux les connaître puis revenir ensuite vers Raymonde. En même temps, Raymonde rappelle à sa fille son cours du matin (d. direct) ; après le départ d'Anna, Raymonde constate (alternance entre p.-récit, m. narrativisé et m. rapporté) qu'elle a laissé la cage d'oiseaux ouverte puis réfléchit au fait qu'elle manque d'énergie.

Analepse : Raymonde se rappelle quand elle allait chercher sa fille à l'école, au début de l'hiver, et qu'elles avaient vu ensemble une femme abandonnée par son mari camionneur : cri de la femme et jugements sévères d'Anna vis-à-vis de l'homme. Raymonde avait alors évoqué le souvenir de Peter, réfléchi à la nécessité d'être deux pour moins sentir la fin imminente, malgré les jugements et la haine d'Anna envers son propre père (m. rapporté de Raymonde ; POINT). En discours direct, Guislaine demande à Michelle de choisir entre elle ou Raymonde. Michelle pense aux remords et à la culpabilité que tente de lui imposer sa mère (p.-récit). Sermon de Guislaine (d. direct puis, plus loin, p.-récit), qui aimerait vivre loin des mauvaises influences de la ville sur ses deux filles ; Michelle ouvre un livre sur Cosima Wagner (m. rapporté). À la vue de Liliane qui s'habille pour sortir, Guislaine est découragée de ses filles : Liliane est homosexuelle (d. direct) et Michelle vient de passer la nuit dans une voiture (m. narrativisé). Alexandre se rappelle d'une serveuse qui avait trouvé une veste de daim puis constaté qu'elle appartenait à un ivrogne mort depuis quelque temps (pas vraiment analepse : utilisation du plus-que-parfait) ; réflexion d'Alexandre sur la mort : on finit tous dans le même sac vert.

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 2.2 (VA 27 à 28) Gare. Veste d'ivrogne (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : À la gare. Alexandre.

Analepse externe : Bar. Ivrogne

Vision : Ivrogne du fond de sa tombe

Résumé : D'emblée, en monologue rapporté, Alexandre poursuit ses réflexions sur l'ivrogne à la veste : «on est ici pour être heureux». **Vision :** il prête des réflexions à l'homme, du fond de sa tombe, puis conclut (je résume) : les vivants sont chanceux parce qu'ils sont éclairés par le soleil, parce que demain, on aura besoin d'eux ; les vivants, même au sein d'un monde anarchique, vivent et règnent sur les morts. (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Note : malgré que ce passage soit séparé du précédent et du suivant par un point, un changement de paragraphe et un alinéa, je l'ai regroupé avec les deux autres dû à une unité de lieu (la gare).

Séquence 2.3 (fin p. 28 à début p. 30) Gare. Clocharde arrêtée

Lieux et personnages :

Récit premier : Gare. Alexandre, vieil homme et clocharde, deux policiers.

Analepse externe : Chez Raymonde. Anna, Michelle et Alexandre.

Résumé : Le vieil homme à la gare observe Alexandre (en ordre : p.-récit, m. rapporté, d. direct) ; le vieux «marmonne» contre le froid et la jeunesse. Alexandre se rend compte qu'il a omis de saluer Anna avant de partir (m. rapporté), puis se demande si elle se drogue encore depuis son «retour» (m. rapporté puis narrativisé). Alexandre pense à elle et à Michelle (analepse). Il observe le vieux qui juge sévèrement une clocharde (m. rapporté du vieux, en alternance avec p.-récit) parce qu'elle invoque la pitié de deux policiers (d. direct des policiers). (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 3 (VA 30 à 35) Chez Raymonde / Chez Guislaine. Chambre des filles

Lieux et personnages :

Récits premiers : Chambre d'Anna ; Chambre de Michelle. Raymonde ; Michelle et Guislaine

Analepses externes : Chambre d'Anna ; messe de Bach. Anna et Michelle ; Michelle et musicienne.

Résumé : Anna n'est plus dans sa chambre (elle vient de quitter pour son cours du matin) ; Raymonde y voit les oiseaux en liberté et la reproduction de Boudin (p.-récit, m. narrativisé puis m. rapporté) ; elle remet en question les réflexions d'Anna sur le fait que «nous avons tout détruit». **Analepse :** les deux regardent le tableau : «souviens-toi en France, Anna, tu étais bien» ; Anna, elle, pense à «innocence perdue» (p.-récit ;

POINT). En psycho-récit toujours, suite des réflexions d'Anna sur l'absurdité de l'existence devant l'imminence de sa fin (POINT). Raymonde est mécontente parce que les oiseaux «ont encore sali sa maison» (m. narrativisé) ; elle pense au fait qu'Anna peut s'enfermer des jours dans sa chambre, même si «elle est de retour» (m. rapporté). En discours direct, Guislaine sermonne Michelle à proximité de sa chambre (un mur les sépare), qui reste silencieuse (p.-récit, m. rapporté puis d.direct de Guislaine). Michelle pense à Cosima Wagner, au fait que, comme elle, elle est «passée de l'autre côté» mais, pour sa part, sans avoir vécu (p.-récit - POINT). Michelle et narrateur : réflexions sur femme venue de Vienne qui avait bâillé pendant une messe de Bach. (POINT, PAGE, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 4 (VA 35 à début p. 37) Gare. Rencontre Rita-Alexandre

Lieux et personnages :

Récit premier : Gare et intérieur de l'autobus. Vieux, clocharde et policiers ; Rita, ses fils et Alexandre.

Analepse externe (réflexion seulement) : En Espagne. Croyants et Alexandre.

Résumé : D'emblée, indication au sujet du «vieux qui marmonnait encore» (répétition). Départ d'Alexandre dans un autobus qui se dirige vers Hawaï (m. narrativisé). Nous sommes au printemps. Alexandre part sans savoir où il va (m. narrativisé) et le vieux l'observe (m. rapporté sans marques de ponctuation) en regardant à nouveau la vieille clocharde avec les policiers (d. direct des policiers). Une femme et ses deux fils viennent s'asseoir près d'Alexandre : il les observe ; elle lui indique qu'elle va «chez un oncle à Old Orchard» et refuse de lui confier son nom (d. direct puis indirect). Rita pleure sur l'épaule d'Alexandre qui tente de la consoler (d. direct) ; il compare la situation de cette femme à celle des croyants d'Espagne qui baignaient de leurs larmes la robe d'une statue de la vierge (p.-récit puis m. narrativisé).

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 5.1 (VA 37 à 40) Chez Peter. Feu et vision (arrivée)

Lieux et personnages :

Récit premier : Chez Peter. Anna, Peter et Sylvie.

Vision : En Californie (feu). Anna, Peter et Raymonde.

Analepse externe : En Californie (à l'hôpital). Anna, Peter et Raymonde.

Repère temp. et sémant. : le «feu» de Peter.

Résumé : Anna «posait» sa bicyclette chez Peter. Elle se demande s'il est content ou non de la voir arriver (m. rapporté : paroles que prêtent Anna à Peter, sans marques de citation). Elle donne un coup de pied sur ses livres. Peter vient vers elle et lui fait deux reproches (d. direct, hachuré, puis m. narrativisé) : au sujet de son habillement puis de son vélo, qui dérange les voisins. Indication temporelle : présence d'un «amas de branches mortes qu'il allait brûler». Il lui montre d'abord sa nouvelle piscine puis «sa

nouvelle petite fille» (d. direct, hachuré et résumé) ; il reproche ensuite à Anna de lui faire payer inutilement ses cours de ballet (d. indirect) et de rater toujours tout (d. direct, itératif) (POINT). Pendant que Peter brûle des branches, Anna pleure (m. rapporté de Peter, sans marques de citation). Vision d'Anna et de Peter : un feu dans lequel Anna d'abord, puis Peter et, finalement Raymonde (la famille en Californie), grimpent vers le ciel, avec les flammes. Peter fait en quelque sorte son mea-culpa, renie son passé et se dit fier de ce qu'il est devenu (d. direct). Sylvie joue dans les fleurs ; «forbidden» lui dit Peter ; Anna prend sa défense (dialogue en d. direct) et sent le regard mécontent de Peter. Il l'invite (d. direct) à venir se baigner «cet été», mais sans ses amis : apeurée et triste, Anna observe «les branches mortes, piétinées et calcinées» et, sous forme de souvenir puis d'analepse, elle se rappelle alors ce Peter d'hier qu'elle et sa mère ont amené à l'hôpital, atteint de syphilis. Anna quitte Peter, alors que le feu est éteint et qu'il lui dit : «you are drifting away».

Note : multitude de d. intérieurs et extérieurs, mêlés à une vision et une analepse.

Séquence 5.2 (VA 40 à 41) Chez Peter Peter à Anna ; «drifting away» (départ)

Lieux et personnages :

Récit premier : Départ de chez Peter. Anna et Peter.

Analepses externes : En Californie ; en Europe ; de retour ici. Tommy et Manon ; Philippe et Anna ; Raymonde et Peter (séparément).

Repères : répétition de *drifting away* (dit par Peter, narrateur puis Anna)

Résumé : La remarque de Peter, *you are drifting away*, provoque des réflexions d'Anna (en p.-récit ; peut-être quelques mots en m. narrativisé) sur Tommy et Manon (à la nécessité de *drifting away*, répété ici en p.-récit), puis à Philippe, alors qu'elle lui remet sa drogue. Anna quitte Peter «légère», libérée de lui, comme lorsqu'elle a marché vers Philippe pour la première fois. Elle pense à ce dernier, à leur rencontre, au fait qu'elle l'a choisi pour le droit à l'amour et à l'aventure, puis à «ville du futur» de Philippe, à ses conseils (d. direct de Philippe) puis à ses interrogations (d. narrativisé) sur la nécessité de quelque espoir. (POINT D'INTERROGATION). Répétition de *drifting away* (en m. rapporté d'Anna) : réflexions sur l'ignorance de Peter et sur le silence de Raymonde quant aux fugues d'Anna, sur l'attente de sa mère et de ses animaux, «pendant les longs mois d'hiver» (m. narrativisé). (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 6.1 (VA 42) Autobus. Rita pince l'oreille de Pierre.

Lieux et personnages :

Récit premier : Autobus. Alexandre, Rita et ses deux fils

Résumé : Avec douceur, Rita regarde Marc jouer mais tire l'oreille de Pierre (d. direct résumé), qui lui rappelle trop son mari (p.-récit puis m. narrativisé). Alexandre les observe et a pitié de Pierre (p.-récit et m. narrativisé). Il pense alors à la question de Dostoïevski : «comment justifier Dieu ou les hommes devant les larmes des innocents?» (m. narrativisé - très près du monologue intérieur ; raison : plaider blaisien, par la bouche d'Alexandre, l'écrivain (POINT D'INTERROGATION, PARAGRAPHE ET ALINÉA).

Séquence 6.2.1 (VA 42 à 43) Autobus / Vélo. Frontière et loi.

Lieux et personnages :

Récits premiers : Autobus et frontière ; sur vélo après chez Peter. Alexandre, Rita et ses deux fils, deux jeunes arrêtés à la frontière. Anna.

Résumé : Espoir avec venue du printemps, constaté par Rita et Alexandre mais changement rapide de ton pour deux raisons : présence de la pollution et de deux jeunes qu'on arrête à la frontière, auxquels Alexandre s'identifie ; il constate aussi la vulnérabilité de Rita et de ses fils qui, en quittant leur pays, sont devenus illégaux (m. rapporté et narrativisé ; POINT D'INTERROGATION). Réflexion sur la loi, notre obligation à s'y soumettre, à faire comme les autres (m. narrativisé). Sans ponctuation forte (elle précède de quelques lignes), saut avec Anna qui repense à *drifters* : la façon dont Peter appelle ceux qui ne cadrent pas avec la norme. Lien entre deux séquences : frontière et loi.

Séquence 6.2.2 (VA 44) Parc. Anna : «l'extase de l'instant»

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc universitaire. Anna.

Analepse externe : Même parc ; Anna, Michelle, Raymonde et Guislaine.

Résumé : Séquence clé où Anna est seule dans le parc universitaire : à genoux dans l'herbe, elle se rappelle quand elle y attendait sa mère ou Guislaine, avec Michelle.

Analepse : commentaire négatif de Guislaine qui traite Anna et Michelle de «fantômes».

Retour au temps présent de la narration : réflexion d'Anna (d. narrativisé puis p.-récit) : «mais cela importait-il de penser à leurs opinions, leurs commentaires, ici, comme dans sa chambre» ; elle est bien maintenant, dans son «île» : île de la drogue (non pas île qui égale chambre) ; ce qui compte maintenant pour elle, ce n'est que «*drifting away*, se livrer à l'extase de l'instant. L'instant présent et rien d'autre.

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 7 (bas p. 44 à p. 46) Chez Guislaine. Un thé après le coiffeur

Lieux et personnages :

Récit premier : Chez Guislaine. Guislaine et belle-maman.

Analepse externe : Chez grand-mère. Liliane, Michelle, grand-mère et ses copines.

Résumé : Guislaine est avec sa belle-mère qui revient de chez le coiffeur : d'emblée, discours direct de la grand-mère, découragée de Michelle, du fait que ses petites filles soient encore absentes. En silence (p.-récit, puis alternance entre m. narrativisé et m. rapporté), Guislaine pense à ses filles: elle pense à la drogue de Michelle puis se dit qu'elle a trop d'imagination, que peut-être Liliane n'est pas homosexuelle. Guislaine se demande si sa belle-mère veut tout savoir ou être protégée de la vérité (elle lui prête un d. direct). La grand-mère se rappelle (m. narrativisé) les avoir amenées à l'église ; sous forme d'analepse itérative, on la retrouve fière de ses petites-filles, chez elle, devant ses copines ; et puis plus tard, s'ennuyant le dimanche. Réflexion sur le sort de ses petites-filles puis discours direct : «dans quel monde vivons-nous».

(POINT, pas de paragraphe)

Séquence 8 (VA 46 à 52) Parc. Arrivée de Michelle.

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc universitaire. Anna seule, puis Michelle.

Indications temporelles : en après-midi, l'été ; en même temps que visite de la grand-mère chez Guislaine (vêtements de Michelle le confirme).

Analepses externes : Chez Peter ; une nuit de janvier ; sur les routes. Peter, Sylvie et Anna ; jeune garçon, grand-père ivrogne, Anna et sa mère ; Anna et chien errant, puis Anna, Tommy et Manon.

Repère : Main de Michelle et main du petit-fils, sur un mur.

Résumé : Anna pense d'emblée à Peter et à Sylvie (alternance entre p.-récit et m. narrativisé), à la nouvelle vie de son père. **Analepse :** Peter soulève Sylvie dans ses bras, telle une offrande de sa virilité (d. direct) ; Anna se demande (m. narrativisé) si Peter a pensé au monde dans lequel il a donné naissance à Sylvie, à la «menace» qui plane sur sa tête, «à l'ère de la comptabilité, on disait tout, la catastrophe était admise» (pamphlet blaisien) : on nous prépare à l'apocalypse à laquelle survivront les riches et les gouvernants, dans leurs bunkers. Anna se demande si Sylvie vivra assez longtemps pour en être témoin (POINT). Arrivée de Michelle, «stone». Au début, point de vue d'Anna (elle observe sa démarche difficile, se demande d'où elle vient, ce qu'elle voit) puis, à mi-page, point de vue de Michelle avec synesthésie : «pourquoi tout devenait-il hideusement blanc, vide et sonore, le soleil, l'été» ; fin du passage avec Michelle qui remarque les dents blanches d'Anna et reconnaît sa voix (d. direct d'Anna et d. indirect libre de Michelle ; POINT). Assise près d'Anna (contre un arbre), Michelle «pleure des larmes sèches» et pense au récit qu'elle prépare (d'où «les livres sous le bras» ; POINT très vite arrivé). Anna semble dormir et sent «les larmes sèches» de Michelle (point de vue narrateur ? Autre POINT suit de près, 3 lignes plus loin). Michelle pense à «faire un trip» plusieurs fois par jour et à la nécessité d'en revenir. Michelle dit être «de retour» et Anna, en ouvrant les yeux, constate que c'est vrai puis la revoit, marchant plus tôt vers elle ; elle remarque la noirceur des bâtiments universitaires et pense à Philippe qui dénonçait le manque d'air dans de tels bâtiments (POINT). La main de Michelle glissant sur les murs rappelle à Anna un épisode d'une nuit de janvier avec sa mère, revenant toutes deux du cinéma ; **analepse :** elles avaient observé un grand-père ivrogne avec son petit-fils ; l'enfant refusait de mettre ses mitaines, laissant glisser sa main nue le long des murs. Anna voit en eux toute la détresse d'un monde sans âme (POINT). **Retour au parc :** Michelle a maintenant les yeux fermés ; Anna pense à l'ignorance de Peter vis-à-vis de ses fugues, au fait qu'il ne pense pas à elle mais lui reproche seulement son absence à ses cours de ballet ; il ne pense pas à ses réveils en solitaire, à son errance sur les routes. Elle se rappelle alors la compagnie d'un chien errant, du sommeil qui vient par épuisement, grâce à l'alcool, en compagnie de Tommy et Manon. **Analepse :** Anna se revoit sur les routes sablonneuses, avec le couple. Elle essaie de vivre comme eux, non plus comme ceux qui sont coupables de tant de crimes (plaidoyer blaisien). Anna poursuit réflexions sur Tommy, «mulâtre» et non noir, puis sur le fait que Peter ne peut imaginer le genre de vie qu'elle menait là-bas, se nourrissant dans des poubelles d'hôtels. Tommy indique à Anna le nombre de chiens assassinés et imagine leur revanche (POINT d'interrogation). Anna se demande s'il ne vaut pas mieux vivre comme Tommy et Manon. (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 9 (VA 52) Autobus. Arrivée à la mer

Lieux et personnages :

Récit premier : À la mer. Alexandre, Rita et ses deux fils.

Résumé : Moitié d'un paragraphe où l'autobus arrive à la mer et dépose quelques voyageurs, dont Rita et ses deux fils ainsi que, temporairement, Alexandre. Point de vue du narrateur sur ce que chacun recherche là.
(POINT, pas de paragraphe)

Séquence 10.1 (VA 52 à 54) Parc. Michelle : «J'ai confiance en toi»

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc. Anna et Michelle.

Résumé : Michelle a chaud (l'affirme en d. direct) et se découvre ; Anna lui dit qu'elle a les mains froides (d. direct) et pense à Tommy ; après avoir entendu (comme de loin) Michelle lui dire «j'ai confiance en toi», elle lui tourne le dos, puis constate ne plus être «liée à l'univers» (m. rapporté), ce que, selon elle, Michelle ne pourrait pas comprendre. Alternance entre psycho-récit et m. rapporté.
(POINT)

Séquence 10.2 (VA 54 à moitié p. 55) Parc. Anna : épisode des roses (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc. Anna et (présence de) Michelle.

Analepse externe : Terrasse. Anna, Peter et sa maîtresse.

Résumé : «... n'amène pas tes amis» : phrase qui revient hanter Anna et qui charpente la séquence. **Analepse :** Anna vend des roses avec ses amis ; Peter, assis à une terrasse avec sa maîtresse, feint de ne pas la reconnaître, même lorsque Anna lui offre directement des roses. Relais ensuite dans le courant de conscience de Peter, sous forme de psycho-récit, de m. rapporté puis de m. narrativisé : il veut renier son passé et déplore les nouvelles valeurs des jeunes ; il regrette d'avoir mis Anna au monde. La narration insiste : «il était déloyal et il le savait» mais Anna est celle qui évoque cette histoire ; le narrateur semble insister sur ce moment comme étant celui où Peter rompt en profondeur avec Anna et, par le fait même, avec son passé.
(POINT)

Séquence 10.3 (VA 55 à 57) Parc. Anna : Tommy orphelin (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc. Anna et (présence de) Michelle.

Analepse externe : Avec Tommy (probablement en Floride). Anna, Tommy et Manon.

Repère : race noire et race blanche

Résumé : Anna et Tommy, en l'absence de leurs parents respectifs. **Analepse** des roses en suit une autre : rupture de Tommy avec ses parents adoptifs (d. indirect), qui le raconte à Anna et à Manon. Durant cette analepse, Anna n'avait pas encore tout à fait rompu avec Peter ; elle évoque le souvenir de Tommy comme pour se reconforter.

Détails :

Analepse : Tommy raconte (d. indirect) un appel téléphonique à ses parents adoptifs où ceux-ci lui ont répondu qu'il n'était qu'un «*juvenile prostitute, to stay away from them*» ; présence d'Anna : «Anna regardait, écoutait celui qui était doué de cette puissance de la haine» ; durant cette analepse, elle n'avait pas tout à fait rompu avec son père : «quand elle était liée à Peter, le serait toujours par ce lien de l'opulence, car on ne pouvait pas se séparer d'une race qui était partout la seule visible» (pamphlet blaisien : dénonciation de la race blanche qui domine et condamne). Le moment de la rupture d'Anna avec Peter n'est pas clair : après épisode des roses ? après rencontre avec Tommy ? maintenant sur son vélo ? (POINT). Un lien est sous-entendu entre race blanche et race noire ; **analepse** qui contient ensuite un **prolepse** : Tommy imagine (d. direct puis indirect) les coupables et leurs victimes d'hier, devant rendre des comptes pour l'éternité ; Anna prend ensuite le relais et imagine le discours de Tommy (d. direct puis m. narrativisé ; POINT). Elle s'interroge ensuite sur ses pensées alors qu'il fouille dans les poubelles (m. narrativisé ; POINT). Rappel d'une **vision itérative** d'Anna (p.-récit puis m. narrativisé), où Raymonde la rejoint alors qu'elle somnole sur le bord des routes avec Tommy et Manon ; elle est auprès de sa mère et puis celle-ci disparaît, laissant une sensation de froid (POINT). En psycho-récit, on apprend qu'après de tels songes éveillés, Anna envoyait une carte postale à sa mère (avec la seule signature «Anna»), pensant alors qu'elle ne serait jamais de retour. (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 11.1.1 (VA 57 à haut 59) Parc. Michelle : Cosima et Egbert

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc. Michelle et (présence d') Anna.

Analepse externe : Chez Guislaine. Michelle, Guislaine et Paul.

Résumé : Devant l'attitude d'Anna, Michelle doute complètement d'elle-même et se compare à des génies (Cosima Wagner puis avec le jeune Egbert) : elle fixe la barre très haute. Réflexion sur «l'innocence perdue» pour «nous tous», qui explique geste de Egbert.

Détails :

Michelle est attristée par le silence d'Anna et se met à douter d'elle-même : elle se dit qu'Anna doute qu'elle ne soit jamais comme Cosima Wagner et qu'elle se fout de son sort (p.-récit suivi de m. rapporté puis de m. narrativisé) ; elle pense alors à ses parents qui la traitent de «loque» (bribes de d. direct) mais à sa mère qui l'encourage toutefois à étudier (d. direct). Enchaînement des réflexions de Michelle, concernant tourments de ses parents occasionnés par homosexualité de Liliane. **Analepse-résumé** : ils lisent tous deux des livres à ce sujet et Paul donne des conférences ; Michelle entend ses parents qui en discutent la nuit (d. direct) et le narrateur en rajoute (touche d'ironie, Michelle ne pouvant les voir) : «et ils pleuraient en se tenant par la main». Retour aux opinions hypothétiques d'Anna à son sujet, puis à une comparaison avec Cosima Wagner ; comparaison ensuite (en m. narrativisé) avec «le jeune Egbert», jeune mathématicien doué qui, à 17 ans, s'est suicidé. Réflexion sur «l'innocence perdue», qui explique geste de Egbert (il veut mourir avant d'être corrompu - m. rapporté hypothétique de Egbert) ; il peut s'agir ici d'une réflexion à la fois du narrateur ou de Michelle mais cette conclusion semble plutôt revenir au narrateur, à cause de la faiblesse de Michelle : «elle n'avait pas même la force de contempler cet amour de la mort lié à un adolescent, elle imaginait à peine ce magnifique cerveau se brisant» (VA 58) (POINT)

Séquence 11.2.1 (VA 59 à 67) Parc. Anna : «Le sang qui coule» (a)**Lieux et personnages :**

Récit premier : Parc. Anna et (présence de) Michelle.

Analepses externes : En Floride ; au Mexique ; chez Raymonde. Anna, Tommy et Manon. Tommy. Anna et Raymonde.

Repères sémantiques : le sang ; papier de poisson frit ; répétition de «nos gouvernants jouaient au golf, montaient à cheval».

Résumé : Longue séquence charpentée par le sang qui coule, qui est celui de *la maladie d'Anna* et de *drifters* comme elle. Anna se rappelle d'un *banquet inespéré* avec Tommy et Manon, puis d'un discours de Tommy sur le sang qui tue. Ensuite, révélation du passé de Tommy comme prostituée au Mexique jusqu'à sa rencontre avec Manon. Réflexions d'Anna ensuite contre les gouvernants, peu conscients de l'héritage qu'ils laisseront et, surtout, du «sang qui coule».

Détails :

Anna lit et les silhouettes de Tommy et Manon «émergent vers elle» (p.-récit). Elle se rappelle d'un jour où Tommy avait vendu son sang et le banquet qui s'ensuivit. Lien avec la séquence précédente : sang qui coule du suicide de Egbert (lien effectué par narrateur). «Anna tournait les pages de son livre», comme une métaphore pour dire : «se remémorait divers moments de sa vie passée». **Analepse** (point de vue de Anna) : elle écoute Tommy (des segments sont en d. direct puis alternance entre d. indirect et indirect libre de Tommy). Le passage est au conditionnel : discours itératif, que tient toujours Tommy en ces jours de banquet (POINT). **Seconde analepse** à partir de ce moment (un banquet) sur passé de Tommy (analepse introduite par un p.-récit puis par le d. indirect de Tommy) : il vendait et prenait de la drogue, se prostituait, était parti de chez lui : moment passé de sa vie où il se sent comme un bien de consommation puis regarde le jeu de trois jeunes frères et observe surtout le plus jeune, menacé par la présence d'un nuage noir (réflexions en m. narrativisé ; POINT). Passé encore de Tommy où il évoque l'opacité nécessaire aux prostitués (d. indirect ; POINT). Anna écoute le récit de Tommy (d. indirect, avec passages exclusivement narratifs) sur son «existence précaire», sur sa liberté chèrement acquise, son harmonie avec le ciel et la terre (passage essoufflant et long où l'on sent à la fois l'extase et la force de Tommy) : il évoque aussi le moment de son adoption par ses nouveaux parents. On apprend que le *drifter* erre toujours, même la nuit : c'est précisément à ce moment que Tommy a peur et qu'il fait la rencontre de Manon, qui le rassure aussitôt (d. direct) «tu ne sera plus jamais seul». Ce passage est encadré par la présence d'un «papier de poisson» que renifle Tommy : au début, il pense à sa solitude puis, à la fin, Manon est auprès de lui (POINT). «Anna les avait longuement écoutés» : **retour au récit premier** avec emploi du plus-que-parfait. Dans le parc, Anna constate que «la quête» de Tommy et de Manon, bien que liée à la sienne par la hantise du sang, diffère : «Tommy et Manon étaient en quête de leur nourriture dans les déchets du monde, et Anna, de son âme, devenue sans élan, sans substance, au fond d'elle-même» (VA 65 ; POINT). En monologue narrativisé, Anna réfléchit à l'irresponsabilité et à l'insouciance des «gouvernants» : passage à la fois ironique et dénonciateur, ponctué par la répétition de «nos gouvernants jouaient au golf, montaient à cheval» ; vite, le narrateur se joint au discours dénonciateur d'Anna contre l'establishment et devant leur inaction face à la

survie de l'humanité (POINT). Suite à ce plaidoyer, on apprend que ce type de réflexions hante souvent Anna (POINT-VIRGULE). **Analepse** : Elle évoque alors un rêve qu'elle a fait plus jeune, où Michelle, sans s'en rendre compte, a les genoux en sang ; Raymonde veille près de sa fille, à son réveil (d. direct).

(POINT)

Note : ce rêve d'Anna sert de transition entre les deux séquences et aurait pu appartenir tant à la séquence précédente qu'à la suivante.

Séquence 11.2.2 (VA 67) Parc. Anna : rêves (Michelle, partir) (a).

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc. Anna et (présence silencieuse de) Michelle.

Analepse externe : Chez Raymonde. Anna et Alexandre (et Raymonde, dans un rêve d'Anna)

Résumé . Rêves d'Anna qui se poursuivent, cette fois, au sujet de partir.

Malgré l'affection d'Alexandre et de Raymonde, Anna se rappelle de rêves qu'elle faisait la nuit, dans lesquels elle partait ; elle les confiait ensuite à Alexandre.

Analepse : en la reconduisant à l'école, Alexandre lui parle d'Aliocha et lui demande d'attendre encore un peu, puis de penser à nourrir ses bêtes (d. direct d'Alexandre, puis indirect libre). Dans certains de ces rêves (un rêve itératif, raconté sous forme de p.-récit), Anna revient près de sa famille pour repartir aussitôt, pendant la nuit, en présence de Raymonde qui dit comprendre (d. direct). Donc, un rêve prophétique (prolepse), au sein d'une analepse.

(POINT)

Séquence 11.2.3 (VA 67 à 68) Parc. Anna : Tommy libre à vélo (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc. Anna et (présence de) Michelle.

Analepse externe : Floride. Anna et Tommy.

Repère sémantique : la liberté du *drifter* ; contraste entre jour et nuit

Résumé : Anna regarde sa bicyclette, objet qui symbolise «l'espoir, l'évasion» et pense à Tommy (contraste entre «soleil» du parc et rencontre «nocturne» avec Tommy). Psycho-récit puis monologue narrativisé (confusion ici entre les deux) : Anna évoque cette rencontre avec Tommy sur une bicyclette volée ou échangée avec des pushers (lien, répétition de «l'espoir, l'évasion», séparée par un POINT-VIRGULE). **Analepse** : À vélo, Tommy se décrit à Anna tel un «prince dont la tête touchait[e] aux nuages du ciel» (d. indirect libre) ; elle voit en lui l'autre Tommy et non pas celui qui, chassé des restaurants et des hôtels, se fait humilier durant le jour.

(POINT)

Séquence 11.2.4 (VA 68 à 70) Parc. Anna : «étrangeté de leur expédition» (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc. Anna et (présence de) Michelle.

Analepse externe : Floride. Tommy, Manon et Anna.

Repère sémantique : répétition de «l'étrangeté de leur expédition»

Résumé :

Analepse : À table, Anna écoute Tommy et Manon et s'interroge sur «l'étrangeté de leur expédition». Dans la première phrase, cette expression est répétée deux fois : Anna semble en apprentissage auprès d'eux, ne «saisit que des bribes» de cette dite expédition. L'expression est aussi répétée au début des deux phrases suivantes, où Anna se demande ce qu'elle signifie vraiment ; cette interrogation nouvelle semble être effectuée loin du couple, probablement dans le parc.

Détails :

Analepse : À la première et la deuxième répétition, «l'étrangeté de leur expédition» signifie l'habileté du couple à *triper* malgré l'omniprésence du sang ; ici, le «pétilllement du champagne» arrive à les émouvoir. **Autre analepse :** À la troisième répétition, Anna associe l'*expédition* à «l'angoisse de la survie» : elle évoque «l'arrivée des pushers californiens» à laquelle participent Tommy et Manon, malgré les risques environnants (ils échangent de la drogue en présence des policiers) ; «l'étrangeté de leur expédition», «où l'anarchie de l'imagination triomphait pour un instant des valeurs vides de la société». «L'arrivée des pushers» se déroule pour Anna comme un film projeté sur un mur. À la quatrième répétition, Anna se demande si l'expression signifie la capacité de Tommy et Manon de lire à travers le visage de leur semblable (une jeune femme à l'aéroport ici).

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 11.2.5 (VA 70 à 73) Parc. Anna : assemblément de *drifters* (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Parc. Anna et (présence de) Michelle.

Analepse externe : Le soir, près de l'océan. Anna, Tommy, Manon, fille de 15 ans et deux danseurs.

Repères sémantiques : répétition de «comment Peter eut-il jugé Anna» ; inertie d'Anna vs le mouvement des autres.

Résumé : Assemblément de *drifters* avec Tommy, Manon et Anna ; présence aussi d'une fille de 15 ans et d'un ballet, composé de deux hommes.

Détails :

Analepse (commence d'emblée, sans aucun lien avec le récit premier) : Début de la séquence avec description omnisciente et itérative d'un assemblage de *drifters*, près de l'océan le soir, auquel participent Anna, Tommy et Manon ; puis alternance entre point de vue de Tommy (bribes de d. direct et indirect), d'Anna et de psycho-récit ; les réflexions d'Anna, les plus importantes, sont sous forme de m. narrativisé : deux fois de suite, elle se demande comment Peter jugerait le fait qu'elle reste à l'écart des autres ; elle lui prête ces mots, en guise de conclusion : «c'est bien la preuve qu'elle n'est plus liée à l'univers, Anna est enfin morte.» (POINT). En psycho-récit, regard d'Anna sur une «autre fille qui avait quinze ans» présente à l'assemblage ; elle compare le voyage de celle-ci à son inertie (même en mouvement, ailleurs, Anna reste inerte). Anna remarque ensuite un ballet composé de deux hommes en tutu ; comme pour la fille de 15 ans, elle est frappée par la lenteur des gestes qu'elle compare à sa propre inertie. Alors que Tommy et Manon s'amuse (d. indirect libre), Anna est «triste» : elle se demande si cette lenteur qui, progressivement, s'assourdit, n'est pas celle du «cœur qui s'arrête».

(POINT)

Séquence 11.2.6 (VA 73 à 74) Parc. Anna : séparation avec Peter (a)**Lieux et personnages :**

Récit premier : Parc. Anna et (présence de) Michelle.

Analepse interne : Chez Peter. Anna, Peter et Sylvie.

Résumé : À bicyclette, Anna évoque ses derniers moments avec Peter, particulièrement les reproches et avertissements de ce dernier (*drifting away* et «sans tes amis») ; elle redoute l'emprise de son père sur Sylvie.

Détails :

Retour au récit premier avec un début identique à celui de la séquence précédente, avant l'analepse : «Anna regardait sa bicyclette dont les roues brillaient au soleil». Elle évoque cette fois non pas «l'espoir, l'évasion» associés au vélo, mais tout de suite : «*drifting, drifting away* comme lui avait dit Peter, en prenant Sylvie dans ses bras».

Analepse : Anna se rappelle ses derniers moments avec Peter, alors qu'au moment de partir, «le brasier s'éteignait». Elle juge Peter (p.-récit et m. narrativisé), son emprise sur Sylvie (bribes de d. direct et indirect libre de Peter, toujours envers Sylvie). À son

tour, Peter juge Anna (m. narrativisé puis m. rapporté) et se sent coupable envers son passé ; il sent les reproches d'Anna (m. narrativisé). Fin du passage avec réflexions de Peter seulement (presque toute la page 74) qui se demande si Anna comprend pourquoi il a été «objecteur de conscience» ; finalement, Peter ne sent plus «le poids de ce regard qui accusait, dénonçait» d'Anna alors qu'elle le quitte ; il continue de s'occuper de Sylvie qui le réclame puis s'entend dire à Anna «tu peux venir te baigner quand tu voudras», omettant de répéter la fin de cette phrase, soit le «sans tes amis» qui fait tant de mal à Anna. Peter la regarde partir à bicyclette, la comparant à Raymonde «qui devine tout».

(POINT)

Séquence 11.1.2 (bas p. 74 à p. 75) Parc. Michelle figée avec départ d'Anna

Lieux et personnages :

Récits premiers : Parc. Anna et Michelle, puis Michelle seule.

Repère sémantique et spatial : répétition de «Michelle était immobile, contre le mur»

Résumé : Avec le départ d'Anna, Michelle est dévastée :

Point de vue de Michelle : Michelle décrit le départ d'Anna du parc universitaire (p.-récit puis m. narrativisé) : «Anna et son vélo glissaient le long des bâtiments universitaires, du chemin bordé d'arbres». Indications temporelles : nous sommes «l'après-midi, dans le parc», jour de la visite de sa grand-mère après être allée chez le coiffeur (informations dévoilées en m. narrativisé). Au départ d'Anna, tout redevient «hideusement blanc» pour Michelle, comme à son arrivée dans le parc. Elle pense à sa soeur mais surtout à ses parents (m. narrativisé), à leur incompréhension : ils vivent de silence, d'études, elle, de musique. Selon eux (bribes en d. direct), Michelle est un «cas de psychiatrie» ; le passage se termine alors qu'on la retrouve en plein néant. (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 12 (VA 76 à 77) Vélo. Anna : s'enfermer ou «vivre à l'affût» ?

Lieux et personnages :

Récit premier : Vélo. Anna.

Analepse externe : Floride ou ailleurs. Anna, Tommy et Manon.

Repères sémantiques : «vivre à l'affût» (associé à Tommy et Manon) vs «existence recluse, muette» (enfermement possible d'Anna) ; répétition de «Anna glissait le long des murs, des maisons» (pour faire le pont entre le couple et Michelle)

Résumé : Interrogations d'Anna, après avoir quitté Michelle : s'enfermer ou non ? comment être la moins coupable ? Qu'est-il arrivé à Tommy et Manon depuis qu'elle les a quittés ?

Détails :

Séquence très importante pour comprendre le moment précis de l'enfermement d'Anna et ses motivations :

Anna glissait le long des murs, des maisons, elle s'enfermerait dans sa chambre, ne sortirait plus, peut-être avec son existence recluse, muette, dont les tourments, les pensées finiraient lentement par s'effacer, dont le flot allait se retirer d'elle, [VA 76].

À vélo, Anna se demande si elle doit s'enfermer à jamais ou continuer de vivre en société (m. narrativisé) : selon elle, ces deux attitudes font d'elle une criminelle (par son silence ou une indirecte participation). Ses interrogations portent sur Tommy et Manon (2 fois «vivre à l'affût»), ensuite sur Michelle et, finalement, sur Peter (POINT). Anna pense de nouveau à Tommy et Manon (troisième «vivre à l'affût») et se demande (m. narrativisé) ce qu'ils sont devenus : indications précises ici sur l'ordre des événements décrits plus tôt en compagnie du couple : arrivée des pushers californiens, rencontre nocturne de Tommy à bicyclette puis, ce même soir, perte de vue du couple. Anna se demande si les deux sont encore vivants ou encore, s'ils sont «passés au crime». (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 13.1 (VA 78-80) Vélo / Chez Peter. Zones du haut et du bas (a)**Lieux et personnages :**

Récit premier : À vélo. Anna.

Analepse interne : Peut-être après départ de chez Peter. Anna (départ rapide), Peter et Sylvie.

Repère : «qu'eût-il [Peter] pensé» ; «tu [Anna] es parmi eux [les *drifters*]»

Résumé : À vélo, Anna pense à Peter. **Analepse interne** : départ de chez Peter et non du parc, puisqu'«Anna glissait le long du chemin bordé d'arbres, Peter ne la voyait plus» ; lorsqu'il s'agit d'*arbres*, c'est sans doute suite à son départ de chez Peter, et lorsqu'il s'agit de *murs*, c'est suite à son départ du parc universitaire. Deux interrogations encadrées par une même répétition : «qu'eût-il [Peter] pensé» ; elles portent sur : «ces jeunes gens de sa génération qui, de près ou de loin, avaient tué» (réflexions de Peter en p.-récit puis en m. rapporté) et sur la menace qui plane au-dessus des têtes aujourd'hui (réflexions d'Anna, m. narrativisé). Projection ensuite avec une modification à la répétition : «Que dirait Peter...». La menace vient maintenant des dirigeants : la répétition de «leurs femmes, leurs enfants» (ceux des dirigeants) le confirme (POINT). Parallèle ensuite entre la menace qui vient du ciel et la Zone du bas où vivent les *drifters* : point de vue d'Anna (en p.-récit puis vite, en m. narrativisé) puis de Peter sur leur aventure humaine (bribes de d. directs, puis de m. narrativisé ; Anna prête aussi des dires à Peter). Anna compare leur existence à celle de Peter et se demande laquelle est la plus justifiée. Selon elle, les menaces ne viennent

pas seulement du haut mais aussi du bas, pour quelqu'un comme Peter : les *drifters* qui vivent dans la zone, tels Anna (selon Peter), le menace ; le sait-il, se demande Anna ? (POINT D'INTERROGATION). Elle répond : oui, il le sait, et c'est pour ça qu'il la chasse. Selon Anna, en trahissant son passé, Peter a compromis sa liberté (m. narrativisé ; POINT). Point de vue positif d'Anna sur les *drifters* : malgré leur souffrance immense, les *drifters* font remonter la vérité aux yeux de la société : «la liberté du *drifter* n'était-elle pas sa dernière tentative d'enracinement à l'aventure humaine», se demande-t-elle.
(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 13.2 (bas p. 80 à début 82) Vélo. Anna : «la liberté du *drifter* » (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : À vélo. Anna. En même temps, errance de Tommy et Manon.

Analepse externe : Avec Tommy et Manon.

Repère : «la liberté du *drifter* »

Résumé : Début avec répétition de «La liberté du *drifter* », qu'on retrouve à la dernière phrase de la séquence précédente (13.1). Anna poursuit ses réflexions sur Tommy et Manon (m. rapporté puis narrativisé), sur Dieu que ces derniers considèrent coupable de tous crimes (rappel de leur discours, en d. indirect) et sur leur ressemblance avec les Indiens (p.-récit) : «comme les Indiens, ils éprouvaient cette nostalgie d'un monde perdu». Anna imagine leur vie dans l'instant présent (la répétition de *la liberté du drifter* sert ici de repère temporel) ; comme eux, elle se sent lasse (p.-récit) : «Tommy et Manon cédaient à l'inertie coutumière du soleil de l'après-midi, soudain sans force dans la lumière torride, ils ne savaient plus, comme Anna, si cette sensation qu'ils avaient connue, dans la fraîcheur de ces lieux où ils se reposaient [...] était encore réelle, rien ne semblait plus les soutenir, sinon cette espérance, errer plus loin encore». On apprend ici que comme Anna, Tommy et Manon «longeaient, [...], ces murs bas». (POINT)

Séquence 13.3 (VA 82 à 85) Vélo/piscines. Tommy, jeune esclave et chien errant (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : À vélo. Anna.

Analepse interne : Chez Peter. Anna qui part, Peter et Sylvie.

Analepses externes : Près d'une piscine ; sur la route. Anna, Tommy et Manon ; Tommy, jeune esclave et son père, puis avec un chien errant et des touristes.

Repères : «pieds», «piscine», «main de Tommy» et «la liberté du *drifter* »

Résumé : On passe de la piscine de Peter à celle où Tommy, avec sa main blessée, tente de saisir une hirondelle, puis raconte l'histoire d'un jeune esclave puis d'un chien écrasé, auxquels il s'identifie.

Détails :

Début : «Anna avait quitté Peter, elle descendait la côte, sans se retourner vers lui qui tenait toujours Sylvie dans ses bras, elle ne le reverrait plus, peut-être,», puis ouverture de l'**analepse** avec réflexions de Peter suite au départ d'Anna. Début presque identique à celui de la séquence 11.2.6, avec Peter qui tient Sylvie dans ses bras, mais du point de vue de Peter cette fois. Changement rapide de perspectives narratives : réflexions de Peter envers sa culpabilité (m. narrativisé puis d. direct à Sylvie) puis vite, retour à réflexions d'Anna (p.-récit) sur Tommy et Manon (premier lien : leurs pieds). Lien englobant entre ces deux moments : deux piscines : piscine de Peter, avec l'eau qui perle sur le front de Sylvie, puis présence du couple Tommy-Manon et Anna auprès d'une piscine délaissée par les touristes, le soir, avec une hirondelle qui vient taquiner Tommy, assoupi (POINT). **Analepse** : Tommy tente de saisir l'hirondelle (parallèle entre leur liberté respective) avec sa main blessée, soignée la veille par Manon (d. indirect de Manon qui le soigne : brève analepse). De loin, Anna observe leur complicité qui, pense-t-elle, la protège contre elle-même (Anna protégée dans l'instant présent de la narration ou durant ce moment passé ? les deux semblent possibles). Ce soir-là, Tommy leur raconte l'histoire d'un jeune garçon, esclave de son propre père : **analepse plus éloignée**, avec discours direct du jeune, monologue narrativisé du père et réflexions de Tommy (m. rapporté). Tommy regrette que le jeune ne connaisse pas «la liberté du *drifter* ». **Retour au récit premier** (analepse de la piscine de touriste fait maintenant figure de récit premier) : parallèle dressé par Tommy entre *drifter* et un chien errant, qui provoquent tous deux répugnance et insouciance chez autrui (plaidoyer de Tommy sous forme de d. indirect libre, avec bribes de d. direct). **Analepse** : Tommy s'identifie au chien qu'on blesse (m. rapporté de Tommy) : il crie pour enterrer la voix de ses parents adoptifs qui hante son esprit (d. direct) puis se laisse choir dans un «trou fangeux» (passage emporté où l'on sent et éprouve douleur de Tommy). **Retour au récit premier** : en psycho-récit, on apprend que, maintenant, tout est rentré dans l'ordre : il est avec Manon et tente de saisir l'hirondelle ; Anna les observe et se demande (m. narrativisé) : «combien de fois encore on les tuera» alors qu'ils attendent la «délivrance de cette vie qui s'exténueait en eux» ; fin avec un bref commentaire du narrateur (p.-récit) : «dans leurs corps si jeunes.»

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 14 (bas p. 85 à p. 90) Départ du parc / Michelle : souper (p)

Lieux et personnages :

Récit premier : Départ du parc. Michelle.

Prolepse interne : Chez Guislaine, puis au restaurant. Michelle, Guislaine, Grand-mère; Michelle, Guislaine, Paul (alternance entre récit premier et prolepse)

Repère : posture de Michelle (dos courbé ou dos droit, selon son état émotif)

Résumé : Réflexions de Michelle suite au départ d'Anna, qui portent sur ses parents : prolepse où elle imagine un souper avec sa mère, puis avec son père et, finalement, seule avec sa mère. Fin du passage avec désir de Michelle de mieux connaître Anna.

Détails :

Au tour de Michelle de «longer», en regardant partir Anna (comme l'avait fait Peter). Même début qu'à la séquence 11.1.2, où tout est à nouveau «blanc et sonore» pour Michelle (synesthésie) qui se sent perdue (m. narrativisé). Contraste ici avec séquences 11.2.3 et 11.2.6 où l'on retrouvait : «Anna regardait sa bicyclette dont les roues brillaient au soleil» ; on retrouve plutôt ici : «Anna avait disparu, on ne voyait plus que la tache rouge de son t-shirt, les roues de sa bicyclette ne scintillaient plus au soleil», qui laisse sous-entendre la présence du narrateur. Avec Anna qui s'éloigne de plus en plus, sur le chemin du retour, Michelle semble entendre ses parents dire (d. direct) : «tu as une maison, un père, une mère, tu le sais bien, pourquoi feins-tu de l'oublier?».

Prolepse : Elle imagine son retour à la maison : d. directs de sa grand-mère et de sa mère, puis offre de sa mère pour aller souper. Michelle doute de ces hypothèses (m. narrativisé). Elle s'imagine ensuite en train de souper avec sa mère : échange en discours direct, larmes de celle-ci, arrivée de son père qui suggère à Michelle de se confier à son psychiatre plutôt qu'à eux (d. directs de Michelle, de son père et de sa mère, puis réflexions en m. narrativisé de Michelle). **Retour au récit premier :** ces projections dans l'avenir amènent Michelle à courber le dos. Elle se demande alors si elle ne devrait pas plutôt passer l'après-midi chez un ami ; rappel ensuite d'un incident où elle a trouvé refuge auprès de Raymonde, suivi de la tristesse de sa mère et des avertissements de ses parents avant de sortir (d. indirect libre des parents). **Prolepse :** au souper, il en est question (d. direct de Guislaine) et Michelle remarque une «ride» au front de sa mère. **Retour au parc,** avec réflexions de Michelle au sujet de reproches de

ses parents (d. direct). Elle pense ensuite au fait qu'elle préfère être avec Anna, Raymonde, Alexandre et Liliane. Réflexions sur Liliane (m. narrativisé de Michelle et d. direct itératif de sa mère et de Liliane). De nouveau, le narrateur précise que Michelle est «pliée en deux» (après s'être avouée responsable de la «ride» de sa mère) : elle repense alors au souper hypothétique (m. rapporté), comme si elle le souhaitait cette fois et voulait s'assurer de son existence éventuelle. **Prolepse** : Michelle et sa mère boivent du vin ; Guislaine et Paul évoquent la «crise du Biafra» de Michelle (d. indirect libre puis direct des parents). À nouveau, Michelle s'imagine seule avec sa mère et, le lendemain du dit souper, comme si elle étaient deux amies, telles Raymonde et Anna (fin assez positive ; POINT). **Retour au récit premier** : Michelle marche maintenant le dos droit (elle le constate en m. narrativisé). Elle aperçoit un bouton sur sa chemise reprise par Raymonde et pense à cette dernière et à ses conseils au sujet des filles délinquantes (d. indirect puis direct de Raymonde) ; sont-elles comme Anna ? se demande Michelle (p.-récit puis m. narrativisé). Elle désire alors mieux connaître Anna. Fin du passage avec p.-récit du narrateur, où il nous informe de l'attitude présente et définitive d'Anna (qu'il connaît) : «la froideur de son esprit [Anna], cet esprit qui avait renoncé à tout déjà, pour se figer en une seule vision du monde, sombre et définitive.»

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 15.1 (VA 91 à 92) Vélo / Moto / Voiture : «entre les mains de Peter» (a et p)

Lieux et personnages :

Récit premier : À vélo. Anna.

Analepse interne : À Los Angeles, en moto. Anna, Peter et Raymonde.

Prolepse externe : En voiture. Peter et Sylvie.

Repère sémantique : «entre les mains de Peter» (Sylvie, Anna et Raymonde) ; comparaison entre Anna et Sylvie.

Résumé : Sylvie et Anna : deux petites filles «entre les mains de Peter» ; deux enfances opposées mais qui, aux yeux d'Anna, n'excusent en rien le nouveau Peter. **Analepse itérative** : Peter bat Raymonde, devant Anna. Bref, un Peter qui laisse loin derrière lui son passé, mais Anna qui, elle, ne l'oubliera jamais.

Détails :

Anna est toujours à vélo, après son départ du parc : «Anna glissait le long des murs, des maisons, elle avait chaud, elle était vivante». Elle pense à Sylvie puis la compare avec elle-même, petite, alors que Peter la baladait dangereusement sur sa moto à Los Angeles. Lien entre Anna et Sylvie : deux enfants «entre les mains de Peter» ; le narrateur est ici omniprésent, avec ce commentaire qui semble venir exclusivement de lui : «Peter, ce dompteur familial des petits enfants». **Analepse** : Anna revit cette situation, avec sa petite taille : «un lapin en peluche sautillait avec elle, de droite à gauche, si menus, de la même taille, le lapin et Anna, *drifting away*, avec Peter, le géant de cet univers où tout échappait». **Retour au récit premier** : «l'incandescence de ces paysages qu'ils avaient vus ensemble tournoyant dans l'âme d'Anna comme hier». Dans l'instant présent, Anna se rappelle sa «certitude» d'alors : «Tu ne nous aimes pas, ma mère et moi» (m. rapporté). **Analepse (suite)** : Raymonde vient à la rescousse d'Anna (d. direct puis ind. libre), puis excuse Peter (d. indirect libre de Raymonde). Vers la fin de ce passage, les deux univers se confondent : Anna imagine Sylvie à sa place, sauvée par Raymonde (POINT). **Prolepse** (Anna se ravise ; pas dit mais lien pressenti comme tel) : l'enfance de Sylvie est fort différente de la sienne ; l'hiver venu, elle se baladera en voiture. **Note** : Plusieurs parallèles à déchiffrer entre situation d'Anna (sur moto) et celle de Sylvie (en voiture) : alors qu'Anna tenait son lapin, Sylvie se pelote dans un manteau en fourrure (lien entre «ces animaux d'un singulier carnage frémissant en silence dans les bras de Raymonde» et manteau de Sylvie) ; analepse en été, prolepse en hiver (ivresse vs froideur) ; yeux d'Anna aveuglée et plein de larmes, yeux de Sylvie grand ouverts et fiers de reconnaître ceux de son père. **Similitude** : Sylvie est elle aussi craintive, mais vite rassurée par Peter. **Analepse (itérative)** : Peter bat Raymonde, devant Anna, puis implore son pardon à genoux. Fin de la séquence avec le fait qu'Anna, elle, n'oubliera ni ne pardonnera jamais à Peter, lequel, «peut-être», elle ne reverra plus (constatation faite à vélo, dans l'instant présent de la narration).
(POINT, pas de paragraphe)

Séquence 15.2 (bas p. 92 à p. 97) Vélo. Anna : Philippe (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : À vélo. Anna.

Analepse externe : À Paris. Philippe et Anna.

Repères : «un vêtement maculé de sueur» ; «Anna glissait le long des murs, des maisons».

Résumé : Anna évoque le souvenir de Philippe puis de leur séparation ; elle décide ensuite de s'enfermer dans sa chambre.

Détails :

Début identique à celui de la séquence précédente : «Anna glissait le long des murs, des maisons, les roues de sa bicyclette scintillaient au soleil.» ; ici, toutefois, Anna a encore plus chaud : «son front, ses cheveux étaient inondés de sueur, un vêtement maculé de sueur», comparativement à «elle avait chaud, elle était vivante». La *sueur* lui fait penser à Philippe : une «image» d'abord (celle d'«un vêtement maculé de sueur») puis sa «voix» lui reviennent à l'esprit. Elle se rappelle que c'était peu de temps avant son «retour» et se demande s'il s'agit vraiment d'un retour. **Analepse** : Philippe se pique puis parle (d. direct) de ceux qui fouillent et violent les gens comme lui, ce qui a amené Anna à «dressé[er] son corps au silence de la torture» et à ne plier «devant personne». Conseil de Philippe : «il ne faut pas donner ton âme vivante aux âmes mortes, [...], ne sois pas leur proie» ; fâchée (m. narrativisé), Anna doute ensuite de son amour, pensant qu'il avait compris sa quête : «la profondeur de son solennel défi», soit celui d'être indifférente à tout, de vivre sans attachement. Anna pense aux liens qui l'unissent aux autres (m. narrativisé) : même compréhension et tolérance de la part de Raymonde et de Philippe (d. indirect de Philippe). Elle évoque des plans dressés par Philippe pour une «cité du futur» qui accueillerait les errants (d. direct). Selon Philippe (ou Anna seulement), les qualités d'Anna sont : «la plénitude de sa conscience, la justesse de sa pensée», qualité qu'il constate suite à une conversation avec Anna au sujet de son enfance, concernant ses revendications contre Peter malgré toute tentative de Raymonde de lui faire respecter son père ; retour au récit premier où Anna semble se demander si elle a eu raison de juger ainsi Peter. **Analepse** : Philippe dit à Anna d'écrire à sa mère (lien : silence de Peter) ; **prolepse** : Anna s' imagine faisant de même (d. direct) puis décide de le quitter. **Retour au récit premier** avec répétition

«où était Philippe, maintenant, que devenait son amour pour Anna pendant qu'elle glissait le long des murs, des maisons, » (m. narrativisé). Anna pense (p.-récit, m. narrativisé puis bribes de m. rapporté) au comment et au pourquoi de sa rupture avec Philippe, à sa froideur apparente dont il ne s'était pas assez méfié : elle se compare à lui : attribut positif pour lui (création, don de soi, vivacité) et négatifs pour elle (inertie, égoïsme, refus du changement). Le fait de quitter Philippe : une première victoire pour elle, mais, par la même occasion, elle a dû quitter la vie, la sensualité de Philippe. Répétition de «Anna glissait le long des murs, des maisons» puis pensée définitive d'Anna, qui se sent coupable d'avoir *blessé* Philippe : «elle vivrait enfermée dans sa chambre, n'en sortirait que lorsqu'elle aurait saisi la signification de cette si pénible existence, il ne fallait pas faire qu'exister, disait Philippe, ce qu'ils méritaient tous, c'était de vivre mieux, ».

(Sans point ni paragraphe ; liée à séquence suivante par préposition et nom : «et Michelle...»

Séquence 16.1 (VA 97 à 99) Collège. Michelle, maître et chien ; feuilles mortes (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Cour d'un collège. Michelle, un maître et son chien, un chat.

Analepse externe : La cour du collège, l'hiver. Michelle et Liliane.

Prolepses : La cour du collège, l'hiver ; arrivée de Michelle. Michelle ; Michelle et son père.

Repères : «vivre» ou mourir («feuilles mortes») ; «tourbillon»

Résumé : Tant bien que mal, Michelle poursuit sa route vers chez elle et s'arrête dans la cour d'un collège, pour observer un chien avec son maître ; elle se remémore alors un soir de novembre où, couchée dans des feuilles mortes, elle serait morte n'eût été du secours de Liliane.

Détails :

Vivre, le mot relais ici entre deux séquences, est répété deux fois : «vivre mieux, pensait Anna, la brise de l'été caressait son front, ses cheveux, les gouttes de sueur, à ses tempes, vivre, pensait Anna et Michelle s'arrêtait, ses livres sous le bras, devant la cour d'un collège de garçons où il n'y avait personne, à part un jeune chien qui jouait avec son maître». Point de vue de Michelle : dans une cour, elle est contente qu'on lui adresse la parole (d. direct du *maître*). Comme elle, un chat observe la scène ; nous sommes en fin d'après-midi : «la lumière déclinait lentement, mais à peine», et Michelle

ressent le monde extérieur tel un «tourbillon». **Prolepse** : Michelle songe à l'hiver (p.-récit et m. narrativisé), au moment où elle pourra se coucher (et mourir ?) parmi les feuilles mortes. **Retour au récit premier** : le chat observe le chien et son maître. **Analepse** : Michelle évoque un soir de novembre où Liliane est venue la sauver (d. direct de Liliane), couchée dans des feuilles mortes, et sa confiance en sa soeur depuis. Aller-retour entre passé et présent, présent et futur (récidive éventuelle de Michelle), qui dépeint combat de Michelle pour se rendre chez elle : «encore quelques rues seulement» se dit-elle, pour se rassurer. **Prolepse** : elle imagine son retour chez elle (d. direct de Paul). Point de vue de Michelle toujours : elle croise un garçon à maillot rouge qui promène un enfant puis la siffle, une fois passée : elle pense alors à Anna (p.-récit) avec son t-shirt rouge.

Séquence 16.2 (VA 100 à 105) Chez Guislaine. Michelle ivre

Lieux et personnages :

Récit premier : Chez Guislaine. Michelle, grand-mère, Paul puis Liliane

Analepses externes : Promesse de Guislaine ; feuilles mortes. Guislaine, Michelle et Liliane ; Michelle, robineux, Liliane.

Repères : lien sémantique et formel entre «anesthésie» éventuelle de la grand-mère et saoulerie de Michelle. Construction basée sur rythme : point de vue et condition de Michelle (cœur qui bat, ivresse), vis-à-vis tourbillon extérieur (musique de Beethoven, déplacements de son père et de sa grand-mère).

Résumé : Arrivée de Michelle chez elle. Faits et gestes de son père et de sa grand-mère rapportés par ce qu'entend ou imagine Michelle. Michelle se saoule puis va se réfugier dans la chambre de sa mère où son père et sa grand-mère, suivis de Liliane, la retrouveront.

Détails :

Michelle entre chez elle sans être vue : elle constate présence de son père et de sa grand-mère et absence de sa mère (m. narrativisé). Elle entend une conversation au salon au sujet d'une visite de sa grand-mère chez le dentiste (dialogue d. direct). La voix de son père «irrite» Michelle qui imagine les déplacements de ce dernier. Michelle se demande si sa mère l'a oubliée (m. narrativisé) ou a été retardée suite à «une complication» (répété deux fois) ; elle se demande ensuite où se trouve Liliane (m. narrativisé), pense à l'appétit de cette dernière et entend la voix *analeptique* de sa mère, qui parle contre Liliane (d. direct) ; retour au dialogue du salon (doute sur son existence réelle : peut-être imaginée par Michelle ; POINT D'INTERROGATION). Michelle écoute le concerto de

Beethoven qu'elle pense être la seule à entendre (m. narrativisé), comme «la chute du jour», qu'elle avait observée dans la cour d'école. Au salon : craintes de sa grand-mère (d. direct) au sujet de l'anesthésie. Couchée sur son lit (récit), Michelle est sensible aux éléments rythmiques : sa grand mère se déplace sur la musique de Beethoven et selon le rythme de son coeur, qui bat de plus en plus fort. Liliane lui manque (m. narrativisé) ; elle se rappelle d'une bouteille d'alcool qui appartient à sa soeur et constate qu'elle a soif. Retour au salon : monologue narrativisé où Paul se plaint d'avoir à s'occuper de toutes ces femmes (ironie du narrateur). Ravivée par le gin, Michelle se rend dans la chambre de sa mère, où elle n'a pas le droit d'aller ; elle pense à sa mère (p.-récit puis m. narrativisé), à sa promesse d'aller vivre ailleurs (p.-récit, m. narrativisé puis discours direct analeptique de Guislaine). Michelle constate que sa mère a prévu sortir le soir avec elle, ses vêtements étant préparés. Comparaison entre habillement de Raymonde et de Guislaine (d. direct analeptique de Guislaine : négligence de Raymonde). Le coeur de Michelle bat : elle pense qu'elle va être malade (m. rapporté) et le devient (p.-récit) ; elle espère, sans y croire, le secours de Liliane (p.-récit puis m. rapporté), puis pense à nouveau à la sortie avec sa mère (m. rapporté et m. narrativisé), comme pour s'encourager ; «mais» subitement, elle constate la présence de son père et de sa grand-mère à ses côtés (déception pour Michelle) : lui reprochent de se trouver là (d. indirect libre des deux), pitié de sa grand-mère (bribes de d. direct) qui dérange Michelle (m. rapporté). La présence «animale» de son père surtout la gêne (p.-récit) : elle préférerait être dans la rue (m. rapporté), auprès de ses copains indifférents ; Michelle tente de soutenir le regard de son père (m. narrativisé de Michelle), pendant que sa grand-mère lui brosse les cheveux. *Apparition* de Liliane : elle s'empare de Michelle (d. direct de Liliane) et lui fait couler un bain ; reproche du père (d. direct) et puis non, il n'a rien dit (jeu de l'imagination de Michelle, puis p.-récit où le père juge ses filles). Changement radical de sujet (sans marques de ponctuation) : Liliane qui veut sauver la planète (d. indirect analeptique de Liliane puis indirect libre, évoqué par Michelle). Père et grand-mère condamnent la drogue et l'absence de religion (d. direct) ; narrateur précise qu'on parle de Michelle surtout, car parler de Liliane est tabou. Liliane parle seule à Michelle (d. direct) ; grâce à sa voix, Michelle «sort de sa somnolence» tout en pensant aux robineux avec qui elle partage un tas de feuilles gelées. *Analepse* : conseil de ces derniers (d. direct) de rentrer chez elle, suivi

de l'incompréhension de Michelle : à sa rescousse, Liliane tente de rescaper sa soeur en lui parlant d'un avenir lointain puis rapproché. À la fin de la séquence, on apprend où se trouvait Guislaine pendant tout ce temps : «Guislaine avait arrêté sa voiture sous les arbres, l'air climatisé de la voiture, contre l'air brûlant du dehors, la rafraîchissait un instant».

Séquence 17.1 (VA 105 à 115) Voiture / Chez Guislaine. Relations mère / filles

Lieux et personnages :

Récit premier : Voiture de Guislaine ; chez Guislaine. Guislaine. Guislaine et ses deux filles

Analepses externes : Décision d'envoyer Michelle voir un psychiatre : dans la rue ; en Suisse. Paul et Guislaine ; Guislaine, femme et oiseaux ; Guislaine et ses deux filles.

Repères : «écharpe» que Guislaine donnera ou non à Michelle et odeur du mazout, pollution à l'extérieur ; liens d'*amour* entre membres de la famille et autrui ; répétition de «si belle, si sexy»

Indication temporelle : il est près de cinq heures

Résumé : Pendant beuverie de Michelle, Guislaine s'arrête sur le bord de la route et réfléchit à sa vie, à Michelle surtout qu'elle ne sait pas aimer ni aider mais qu'elle dit comprendre. Arrivée chez elle (suite au départ de son mari et de sa belle-mère), elle sépare Michelle de Liliane. Elle se rappelle ensuite d'une promenade en canot, puis invite Michelle à souper, devant Liliane qui lui parle de sa réunion du soir.

Détails :

La séquence n'est séparée que par la préposition «et» et l'emploi du plus-que-parfait, qui suggèrent que, depuis le retour de Michelle à la maison, Guislaine n'a pas été retenue à l'hôpital mais s'est plutôt arrêtée, sur le chemin du retour. Réflexions de Guislaine : donner ou non son écharpe à Michelle (m. narrativisé ; emploi du conditionnel), sauvegarder l'innocence de ses filles ; puis, un malade : elle se reproche de l'avoir quitté, comme de ne pas avoir averti son mari (passé antérieur). Elle réfléchit à son désir de partir avec ses filles (emploi du conditionnel : un désir qui ne se réalisera probablement pas ; on sent l'effort, le regret) ; elle pense à son journal, à «l'élémentaire droit de vivre selon ses propres désirs et non plus ceux des autres» puis de nouveau à l'écharpe, maintenant portée par Michelle : son cou est crasseux et elle abuse de sa générosité ; elle change d'idée : non, elle ne lui donnera pas, pas plus que l'argent qu'elle «réclamait sans cesse pour ses cours de musique». Guislaine «avait ouvert»

(dès l'arrêt de sa voiture, donc) un livre recommandé par Paul, se rappelle qu'elle n'a jamais aimé de tels ouvrages qu'il l'obligeait à lire, étudiante : ce qu'elle cherche ici, c'est la fin de sa «captivité» familiale ; elle se dit alors : ce soir même elle résistera aux caresses de son mari, lui indiquera qu'elle le quitte (d. direct, temps présent, mais sans guillemets) et puis se remet à douter (m. rapporté). Elle pense alors de nouveau aux livres philosophiques qu'elle n'aime peut-être plus par lassitude, puis se ravise et pense comme tout juste avant : elle les avait aimés par amour pour Paul. Guislaine envisage alors de se rendre au Brésil pour soigner les gens, être utile (emploi du conditionnel) et à l'amour de Michelle qui tenterait de la retenir (d. direct de Michelle) ; non pas Liliane toutefois, qui «aime déjà d'autres femmes» dont elle s'avoue ici jalouse ; en guise de revanche, elle se propose de lui interdire de vivre avec une amie à la maison (conditionnel). Guislaine pense à la passion regrettable de Michelle pour Wagner ; elle blâme son horaire trop chargé à l'hôpital, qui l'empêche de penser à sa fille, puis au fait qu'on l'envoie voir un psychiatre. **Analepse** : discours direct de Paul pour en convaincre Guislaine ; Michelle, depuis l'âge de 8 ans, pressent les «cataclysmes» qui lui enlèvent le goût d'aller à l'école ; Michelle dit à Liliane de ne pas aller à l'école car la bombe pourrait exploser (d. direct). **Retour au récit premier** : Guislaine constate que Michelle «avait grandi, dans la terreur.» et «était douée pour ce martyr des sens anormalement éveillés». Suite de l'**analepse** : à nouveau, Paul tente de réformer Michelle. **Récit premier** : Guislaine rabroue l'attitude de son mari et décide qu'elle donnera son écharpe à Michelle (conditionnel). Elle pense aux types d'hommes qu'elle attire, à l'indifférence de Raymonde face à ces derniers puisqu'elle voue sa vie entière à sa fille, depuis le départ d'Alexandre ; aux diagnostics des spécialistes qui voient Michelle («en perpétuel état de répression») auxquels elle ne croit pas et qui l'amène à s'interroger : «l'âme de Michelle ne possédait-elle pas cette qualité d'être inaliénable». Elle pense à rentrer, s' imagine sa répulsion devant la caresse éventuelle de Michelle et au foulard qu'elle lui donnerait vite pour l'écarter (conditionnel) ; vite aussi, elle se reproche de penser ainsi, pense au fait que Michelle amène des robineux chez elle (action itérative de Michelle), à sa jalousie une fois de plus, à la pitié de Michelle. Elle se sent coupable : l'acide que prend Michelle la prive de cette paix d'antan où un souper était entrevu avec paix (emploi du futur) ; elle imagine à nouveau les doigts de Michelle, et la présence de Liliane (conditionnel). «Mécaniquement», elle est arrivée à la porte de

chez elle : elle le constate après coup seulement, dans un état de demi-conscience. L'odeur du mazout qui persiste dans ses narines, au seuil de la porte, lui rappelle la pétition de Liliane : elle décide qu'elle la signera (plaidoyer blaisien ici, contre la pollution). Toujours dehors, la musique trop forte que pourrait entendre les voisins la dérange. Guislaine entre en s'en plaignant (d. direct), repense à hôpital qui l'épuise (lien : écouteurs de Michelle lui rappelle instruments d'hôpitaux), voit la note de Paul sur la table qui «l'avertit» du séjour prochain de sa belle-mère, suite à opération chez le dentiste ; elle poursuit ses réflexions : «tout était avertissement». Emploi du passé simple : «elle déposa sa veste» ; celle-ci lui rappelle ses arrêts en voiture qu'elle aime.

Analepse : une femme avait perdu un soulier et oiseau volait au-dessus de sa tête.

Retour au récit premier : elle pense que ses filles vont se taire en sa présence (emploi du conditionnel), ce qui arrive (emploi de l'imparfait : pas de surprises dans la vie de Guislaine) puis Liliane l'aborde avec ironie : «tu as été retardée par une histoire de pancréas, Guislaine ?», ce qui dérange Guislaine ; dialogue entre les deux avec réflexions de Guislaine (m. rapporté) ; remarque de Liliane (d. indirect libre) en effleurant Michelle : Guislaine envisage de chasser Liliane puis regrette cette «faillie» chez elle (son homosexualité), pense à ce que Paul en dit. Honteuse, Guislaine sépare Michelle de Liliane qui évoque une promenade en canot, en Suisse, à la tombée du soir.

Analepse itérative : Guislaine rêve souvent à cet épisode où elle avait failli tuer ses filles ; elle évoque ensuite son réveil, qui n'est en fait qu'un demi-réveil : songe éveillé où l'épisode se poursuit ; à moitié séparée de ses filles sur ce lac, elle combat le courant ; présence ensuite de Liliane qui présente une maîtresse à sa mère, devant laquelle elle s'agenouille, comme elle le fait maintenant devant Michelle (récit premier). Guislaine invite Michelle à souper au restaurant (d. direct), non pas Liliane. Cette dernière lui parle de sa rencontre écologique ; réponse abrupte de Guislaine (d. direct) ; Liliane parle de cette réunion (d. indirect libre, morcelé selon point de vue de la mère). Monologue rapporté de Guislaine : «je la juge mal» qui décide d'inviter Liliane (d. direct). Guislaine pense ensuite à son amitié avec Raymonde puis, monologue rapporté au sujet de l'épisode du canot (elle voit la vérité, cette fois). On devine que Guislaine observe sa chambre (retour aux «doigts poisseux») : elle avait prévu sortir et Michelle a touché à ses vêtements. Fin du passage avec le fait que Guislaine a pensé aux maux de Michelle «toute la journée» (répété deux fois), qui lui reproche de ne pas

«l'aimer assez» (répété deux fois).

(POINT ; pas de point depuis la p. 92 et un point d'interrogation à la page 100 : long passage, essoufflant, où se multiplient les doutes et plaintes de Guislaine)

Séquence 17.2 (VA 115 à 117) Chez Guislaine. Confiance de Raymonde (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Chez Guislaine. Guislaine et (présence de) Michelle et Liliane.

Analepses externes : Confiance ; en France / en Suisse. Raymonde et Guislaine ; Raymonde et Anna / Guislaine et ses filles. La première analepse devient ici récit premier par rapport à la seconde.

Repères : relations difficiles mères / filles ; répétition «tu ne m'aimes pas assez»

Résumé : Guislaine évoque une confiance de Raymonde : durant un voyage en France avec Anna, celle-ci était restée froide devant les beautés du paysage (comparaison entre Anna et une fillette fort différente).

Détails :

Guislaine évoque (m. narrativisé) une confiance de Raymonde concernant un voyage avec Anna vers le midi de la France : insistance sur l'attitude d'Anna. **Analepse :** moment de la confiance, où Raymonde fait référence au passé éloigné, à Los Angeles (d. indirect puis indirect libre de Raymonde ; propos résumés). **Vite, retour au récit premier (p.-récit) :** Guislaine évoque l'épisode du canot en Suisse (lien : en train le jour et en canot le soir), qui aurait eu lieu en même temps que le voyage de Raymonde et Anna en France. **Analepse (p.-récit) :** Raymonde observe attentivement Anna et imagine ses réflexions (m. rapporté d'Anna) ; elle la compare à une autre fillette, du même âge mais très différente (m. narrativisé) ; elle constate (p.-récit) que sa fille «ne se tourne pas vers la lumière» qui pourtant «réchauffait l'âme antérieure» de Raymonde. **Retour au récit premier :** rappel qu'il s'agit d'une confiance faite à Guislaine (m. narrativisé et p.-récit de Guislaine, puis p.-récit de Raymonde) (POINT)

Séquence 17.3 (VA 117 à 122) Chez Guislaine. Confiance de G (a). plaidoyer de Liliane

Lieux et personnages :

Récit premier : Chez Guislaine. Guislaine, Michelle et Liliane.

Analepses externes : Voyage en France ; confiance de Raymonde ; naissance de Liliane ; sur un «lac à peine gelé». Anna et Raymonde ; Raymonde et Guislaine ; Liliane et ses parents ; Guislaine et ses filles. La première analepse devient ici récit premier par rapport à la seconde.

Repères : suite relations mères / filles ; répétitions de «si belle, si sexy», de «doigts crasseux» et de «tu ne m'aimes pas assez» ; de «secret en lambeaux» et de «hordes de renards, de chevreuils» ; ce que défend Raymonde (Anna) et Liliane (animaux)

Résumé : Analepse où se poursuivent les réflexions de Raymonde en France, puis seconde analepse où elle se confie à Guislaine. Retour au récit premier : Guislaine constate qu'elle n'aime pas assez Michelle — qu'elle n'avait d'ailleurs pas désirée, contrairement à Liliane. Rappel de la naissance et de l'enfance de Liliane, puis d'une confiance faite à son tour à Raymonde concernant son manque d'amour envers sa fille : comparaison entre relations Raymonde-Anna et Guislaine-Michelle. Plaidoyer de Liliane pour la survie des animaux et rappel de celle-ci à Guislaine d'une promenade nocturne sur lac à peine gelé.

Détails :

Analepse : Même moment pour Raymonde et Anna, dans le train : «Soudain, pour Raymonde [...] chacun de ces paysages qu'elle aimait [...] ce jour-là, n'avait-il pas été rongé par le mal d'Anna». Tout de suite après, l'emploi du plus-que-parfait nous ramène au **récit premier**, où Guislaine évoque la confiance de Raymonde (p.-récit). Eile pense (m. narrativisé) à Michelle (lien : «échec» en elle comme en Michelle), à Liliane, puis tout de suite encore à Michelle : répétitions de «si belle, si sexy» (d. direct de Michelle, itératif), des «doigts crasseux» (Guislaine dégoûtée par le toucher et l'odeur de sa fille) et de «tu ne m'aimes pas assez» (d. direct de Michelle, itératif) qui amènent Guislaine à affirmer (m. narrativisé) que Michelle a mis le doigt sur «la source du mal..., le secret en lambeaux» entre la mère et la fille : ils n'ont pas voulu de Michelle, mais de Liliane, oui. **Analepse :** naissance de Liliane (m. narrativisé) ; retour au **récit premier** avec question : au lieu de prolonger leur existence, est-ce que Liliane ne vas pas la raccourcir ? (POINT D'INTERROGATION). Suite de l'analepse : les parents sont contents (bribes d. direct) pourtant, bébé Liliane refuse déjà d'appartenir à ses parents (bref point de vue de Liliane, qui juge déjà ses parents

avec ironie - m. narrativisé). Enfance et développement rapide de Liliane, avec amour de ses parents, malgré leurs doutes (p.-récit et d. direct). Retour au **récit premier** : conception accidentelle de Michelle (réflexions sur le passé, non pas analepse). Nouvelle répétition de «vous ne m'aimez pas assez» et de «secret en lambeaux» (d. indirect libre, non pas direct) : Guislaine se sent comme l'unique responsable de sa naissance (elle l'a confié à Raymonde) ; comparaison entre le sort d'Anna («désirée, aimée») et celui de Michelle («une vie embryonnaire, accidentelle»). Pétition en mains, Liliane pense (p.-récit puis m. rapporté) aux animaux chassés des forêts («hordes de renards, de chevreuils», répété deux fois), qui viennent parmi les humains, ceux-là même qui les «avaient déracinés» (lien : Raymonde qui veut défendre Anna et ce que défend Liliane) ; Liliane s'inquiète du fait que Michelle ne pourra jamais les voir courir (surtout m. rapporté) ; nombreuses répétitions de «Michelle» par Liliane, comme une plainte ; conclusion : «elle, Liliane, sauverait la planète». Liliane regarde chaleureusement sa mère et sa soeur sur le point de sortir et s'approche de Guislaine, qui la repousse. Vite, changement de perspective : Liliane rappelle à sa mère (d. direct) «une promenade nocturne sur un lac gelé... une nuit de Noël» ; au début, Guislaine est soulagée qu'il ne s'agisse pas de celle en Suisse mais vite, elle se défend des accusations de Liliane (d. indirect) ; Michelle dit se souvenir (d. indirect puis indirect libre). Liens avec moment précédent : cette nuit-là, Liliane rappelle qu'ils avaient vu «une douzaine de chevreuils» ; vengeance aussi, suite au geste séparateur de sa mère. Sourire rêveur de Michelle qui se rappelle avec joie ce moment (jeux dans la neige). Guislaine nie toujours (d. direct), d'abord «rassurée» par sourire de Michelle puis compare les deux promenades où elle a failli les perdre (m. narrativisé) ; comme d'habitude, elle cesse ses réflexions en repoussant de telles pensées négatives (m. rapporté), puis culpabilise Liliane, à cause de ses préoccupations au sujet des animaux. Répétition de «hordes de renards, de chevreuils», avec Guislaine qui écoute à nouveau parler Liliane. Fin avec réflexions de Guislaine (m. rapporté) qui tente de se persuader que tout ne va pas si mal avec ses filles.

(VIRGULE)

Séquence 18 (VA 122 à 124) Embouteillage. Paul et sa mère

Lieux et personnages :

Récit premier : Dans l'auto, sur pont. Paul et sa mère.

Repères : répétition de «klaxonnant», de «couronne de cheveux», de «visage hargneux» et de «vous ne m'aimez pas assez».

Résumé : Paul va reconduire sa mère et ils se retrouvent dans un embouteillage. Va-et-vient entre discours direct et réflexions des deux ; fin avec la grand-mère qui, à son tour, penserait : «vous ne m'aimez pas, vous ne m'aimez pas assez».

Détails :

Passage d'une séquence à l'autre avec la préposition *et* seulement : «tout ne va pas si mal, entre nous [m. rapporté de Guislaine], et la vieille dame demandant à son fils d'un ton irrité ce qu'ils faisaient ainsi» ; l'affirmation *tout ne va pas si mal, entre nous*, pourrait aussi être associée tant à la relation mère / filles de la séquence précédente qu'à celle mère / fils de la présente séquence. Dialogue entre mère et son fils (d. indirect de mère, d.direct, indirect et ind. libre de Paul). Sujet de discorde entre les deux : un embouteillage ; indication ici qu'il s'agit de la même journée : «la couronne de cheveux frais coiffés et teints». Paul l'écoute à moitié, lui prête des paroles qu'elle semble prononcer d'abord (d. direct) puis non, on apprend qu'il les a seulement imaginés. Elle parle de sa solitude, de sa nouvelle lampe (d. direct mais absence de guillemets, comme s'il s'agissait d'un résumé fait par Paul). Réflexions de la grand-mère (p.-récit puis m. narrativisé) sur la nécessité de vivre seule, sur le sort de ses petites-filles (beaucoup de changement de conjugaison : imparfait, conditionnel et plus-que-parfait). Discours direct de la mère à son fils et puis non, encore une fois, on apprend qu'elle n'a rien dit (comme si elle s'entendait le dire puis change d'idée ; même jeu que plus haut, mais point de vue de grand-mère). Paul remarque réticences de sa mère (on vient d'apprendre qu'il en est le responsable), elle qu'il voit pourtant si souvent (p.-récit). Critiques de Paul au sujet de sa lampe (d. direct), avec une réaction positive de la mère (m. narrativisé). Elle réfléchit ensuite au fait qu'elle aime bien son fils mais qu'il lisait trop et n'était peut-être pas créatif ; la présence d'auto-stoppeurs lui rappelle ensuite ses petites-filles (réflexions très courtes et hachurées ici). Répétition de «visage hargneux», celui qu'observe Paul, ainsi que la «couronne de cheveux». La passage finit avec ce qu'on suppose être un discours qu'il prête à sa mère : «ne me dérange pas,

ne me dérangez plus, je préfère vivre sans vous, sans toi, sans elles, vous ne m'aimez pas, vous ne m'aimez pas assez». Cette plainte revenait précédemment à Michelle (prêtée par Guislaine) ; elle est ici celle de la grand-mère : dans les deux cas, elle n'est jamais prononcée en soi mais imaginée par les autres, tel un signe de culpabilité.
(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 19 (VA 125 à 128) Restaurant. Guislaine et Michelle : celle-ci ne mange pas

Lieux et personnages :

Récit premier : Au restaurant. Guislaine et Michelle.

Analepses : Parc ; Suisse ; chevet de Michelle. Anna puis Michelle seule ; Michelle seule sur canot. Michelle, Paul et Guislaine.

Visions : Restaurant ; parc (a). Guislaine : cri de Michelle sur canot ; Michelle : «une tache rouge» apocalyptique.

Repères : l'insistance de Guislaine pour que sa fille mange («Biafra»), les «larmes sèches» de Michelle et répétition de «dernier souffle» (au restaurant et concrètement, dans la vision).

Résumé : Michelle et Guislaine dînent ensemble : alternance entre leurs réflexions. La mère insiste pour que la fille mange, ce que ne peut et ne veut faire Michelle : d'abord, elle pense aux enfants du Biafra et ensuite, à sa vision faite au parc, après le départ d'Anna : l'après-bombe, quand le corps de tout un chacun se retrouvera «roussi». Impuissante, Guislaine implore à nouveau à sa fille de manger puis se rappelle d'une pneumonie de Michelle à l'âge de trois ans.

Détails :

Brève analepse interne : offre de Guislaine pour aller souper (d. direct), qui éloigne ainsi Michelle de Liliane. **Résumé** de leur trajet (récit) puis au restaurant, l'une en face de l'autre, avec leurs mets (poisson pour Michelle, poulet pour Guislaine). **Récit**

premier : Discours direct de Guislaine, qui fait trois interventions de suite : 1- sur musiciens que Michelle devrait imiter bientôt ; 2 et 3, sur le fait que Michelle ne mange pas ; puis m. rapporté de Guislaine au sujet du bain donné par Liliane à Michelle.

Échange mère / fille (d. direct) : Michelle rassure sa mère. Passage rapide à monologue narrativisé de Michelle sur famine au Biafra ; Michelle écoute sa respiration qui fait écho à celle des enfants affamés (p.-récit), puis son «dernier souffle». Deux questions de Guislaine, sans réponse : sur le fait que Michelle ne mange pas (dominé par point de vue de Michelle) et sur un de ses amis (point de vue de Guislaine, qui imagine réponse de Michelle en d. direct). **Réflexions** de Guislaine : elle aurait aimé une «maison pleine

d'enfants» (p.-récit), impossible à cause de son travail (m. narrativisé). Bref retour sur point de vue de Michelle, avec description de la «carcasse» de poulet (p.-récit). Échange entre les deux (d. direct) où Michelle prend le parti des poissons, qui se termine par «Maman, tu es si belle, si sexy». De nouveau, Guislaine demande à sa fille de manger. Réflexions de Guislaine (p.-récit) qui tend une bouchée à Michelle puis retient son geste, ayant une vision analeptique (ouverture de manière olfactive) : un cri de Michelle sur le canot à la dérive, sans larmes. Réflexions de Michelle (m. narrativisé puis p.-récit) sur ses «larmes sèches» (lien : larmes) lors de son départ du parc, suite à celui d'Anna. **Analepse** : en regardant Anna partir, elle perd quasiment connaissance durant cette vision : le t-shirt rouge d'Anna se transforme en «une tache rouge à l'horizon», apocalyptique. Le narrateur partage la vision de Michelle (déictique *vous* et *on*) : plaidoyer blaisien, démonstration de ce que craint le plus l'écrivaine, soit la bombe nucléaire et ses conséquences ; Michelle, ici, est seulement témoin. Michelle vit ensuite sa vision et constate l'agonie de tous. Vision plus claire pour Michelle des conséquences du «feu» nucléaire, de ce qui en resterait à son retour chez elle (elle a elle-même survécu) : tous sont «pulvérisés», les membres de sa famille et les autres, mais sa maison demeure intacte ; vision qui prend fin avec les «larmes sèches» que pleure Michelle, asséchées par le feu. **Retour au récit premier** : de nouveau, Guislaine apostrophe Michelle qui ne mange pas ; elle accuse Liliane (d. direct), Michelle prend sa défense (d. direct) et puis non, encore une fois, elle n'a rien dit (elle a «voulu» seulement). **Deux analepse** : Retour à Guislaine qui entend cri de Michelle (p.-récit) puis revit épisode du canot avec son impuissance d'alors (lien : impuissance, comme d'aujourd'hui devant Michelle qui ne mange pas ; m. narrativisé) ; rappel d'un épisode où Michelle faisait une pneumonie à l'âge de trois ans, avec ses parents impuissants à ses côtés (p.-récit et d. direct), désespérés devant les «larmes sèches» de Michelle qui, cette fois, «ne coulaient *plus* » (je souligne).

(POINT, PAGE, PARAGRAPHE ET ALINÉA — la deuxième et dernière fois depuis p. 34, soit lors du départ d'Alexandre en autobus)

Séquence 20 (VA 129 à 130) Mer. Rita livre son prénom à Alexandre (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Mer. Rita.

Analepse interne : Mer. Rita, Alexandre et fils de Rita.

Repères : répétition de «immensité d'eau» et révélation du prénom de Rita.

Résumé : Rita se rappelle du jour où elle a confié son prénom à Alexandre et se demande, maintenant qu'il est parti, si elle doit laisser son travail de plongeuse et vivre avec le camionneur portugais. La révélation du prénom de Rita charpente la séquence : elle s'exécute d'emblée, repense à son courage à mi-séquence puis le répète 3 fois, en fin de séquence. Indication temporelle : « la saison avançait, (...) bientôt la brume, le froid » (le temps avance plus rapidement pour eux que pour Anna et Michelle).

Détails :

Lien avec séquence précédente : les larmes de Michelle qui «ne coulaient plus» et «l'immensité d'eau», à la première ligne ici. **Analepse** (on l'apprend plus tard : point de vue de Rita) : elle va vers Alexandre qui lit sur le bord de la mer, le prive de son «immensité d'eau» puis lui livre son nom : Rita (p.-récit, m. narrativisé, m. rapporté et d. direct). **Analepse itérative puis retour au récit premier** : Rita est reconnaissante parce qu'il abritait ses enfants les soirs de pluie et les nourrissait ; il lui a reproché d'avoir tiré l'oreille de Marc (elle voudrait, elle, le battre plus) et lui a aussi confié qu'il était prêt à mourir pour défendre les autres. Répétition et constatation de Rita : «oui, elle avait brisé cette immensité d'eau, de ciel, elle avait osé s'approcher de lui» (m. narrativisé) et puis, en observant l'absence d'espoir en provenance du ciel et de la mer, puis ses fils qui se baignent, elle se demande ce qu'elle devrait faire (emploi du conditionnel ; alternance entre m. narrativisé et m. rapporté) : garder son boulot à la taverne (elle craint d'y devenir alcoolique, buvant déjà un peu tous les matins) ou d'accepter l'offre d'un camionneur. **Analepse** : elle reproche à Alexandre de trop lire (d. direct ; parallèle avec mère de Paul), sans aucune réponse verbale d'Alexandre. Lien pour clore la séquence : les oiseaux qui ont faim, comme les enfants de Rita. Fin avec son nom répété 3 fois : «Rita qui n'est rien» (m. narrativisé) ; déictique «généreux.» indique la présence d'un commentaire narratorial.

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 21.1 (VA 130 à 131) Chez Raymonde. Raymonde : prisons pour filles

Lieux et personnages :

Récit premier : Cour chez Raymonde. Raymonde et chien d'Anna

Prolepse : Réunion du soir.

Résumé : Dans la cour, Raymonde se demande pour combien de temps s'est enfermée Anna, puis pense à sa réunion du soir où il sera question de nouvelles *prisons* pour filles, ce qu'elle déplore. Selon elle, sa fille est déjà en prison. Le passage se termine avec des réflexions sur Michelle, qui tente de ressembler à Anna.

Détails :

Point de vue et voix de Raymonde, dans la cour, avec présence du chien : Anna est déjà enfermée dans sa chambre (plus-que-parfait), peut-être pour longtemps se demande Raymonde, inquiète, en apercevant la bicyclette verrouillée d'Anna (m. narrativisé). Elle pense (p.-récit et m. narrativisé) à sa réunion du soir, découragée puisqu'on y parlera d'ouvrir d'autres «prisons» pour jeunes, comme pour Anna, et se demande comment elle pourrait empêcher cela, vu la violence réelle des jeunes filles (réflexions sur épisode passé où 2 filles tuent une femme). Anna est déjà emprisonnée, se dit-elle. Plaidoyer blaisien, par l'entremise de Raymonde, contre prisons pour jeunes. Elle se demande ensuite pourquoi Anna a allumé sa lampe, alors que ce n'est pas encore la nuit, puis pense à Michelle, qui, pour ressembler à Anna sans doute, a tenté d'appartenir à un gang ; fin du passage avec référence temporelle : «on avait emprisonné Anna depuis longtemps déjà, même au retour de la Floride, des Caraïbes, elle n'avait jamais quitté sa pointe insulaire.» (m. narrativisé).

(POINT)

Séquence 21.2 (fin p. 131 à p. 135) Chambre. Anna : cortège (v) ; ballet (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Chambre d'Anna. Anna.

Analepses : En Floride ou ailleurs ; en Californie puis aux cours de ballet. Tommy et Manon, avec une vieille dame ; Peter et Anna.

Prolepse : Chez Guislaine. Réunion du soir.

Visions : Mur d'Anna. Cortège funéraire avec Tommy et Manon ; Peter et Sylvie

Résumé : Début des visions d'Anna sur le «mur jadis peint en rose» : la première, celle du cortège avec Tommy et Manon, puis analepse (peut-être une autre vision ?) au sujet de la nuit précédent le cortège, alors qu'ils se prostituaient avec une vieille femme

riche. Anna entend du bruit dans la cour et quitte momentanément ses visions : elle pense alors à la réunion du soir (prolepse). Retour aux visions, avec, cette fois, Peter : Peter et Sylvie, puis Peter et Anna enfant et, finalement, Peter et Anna à un cours de ballet.

Détails :

Anna *contemple* son mur et y projette d'emblée une *vision* : Tommy et Manon, «se mêlant à un cortège de funérailles, noires» ; ils restent quelque peu à l'écart, attristés, alors que les gens du cortège sont plutôt joyeux. Anna s'interroge sur l'attitude du couple : «on eût dit, pensait Anna, qu'ils s'éprenaient soudain de ces heures» ; elle regrette qu'ils ne comprennent pas, comme elle, que l'âme du mort est enfin heureuse et «délivrée» (Anna fait parler et bouger le mort, qui ouvre sa tombe : d. direct). Passage important où Anna dit comprendre «le sens de ce voyage éphémère» des errants : ne point craindre la mort (POINT). «Pourtant», pense-t-elle ensuite, hier encore, ils se prostituaient (lien : risques vs joie). Anna imagine (ou se rappelle vu l'emploi du plus-que-parfait) d'une nuit où le couple s'était prostitué avec une vieille femme riche. *Analepse* : Discours indirect libre de la vieille, satisfaite. Retour au point de vue d'Anna : peut-être avaient-ils refusé de l'argent, se demande-t-elle, pour se donner avec générosité et dignité. Parallèle entre chapeau à plumes de la vieille et oiseaux de proie que sont Tommy et Manon (doigts de la vieille caressent les deux). Échanges amoureux, évoqués par Tommy et Manon (p.-récit et m. narrativisé). Suite de la *vision* : Anna les voit à nouveau passer sur son «mur jadis peint en rose» et se mêle à eux (à noter : Tommy et Manon sont à l'écart du cortège, comme l'était Anna du couple). Arrêt subit de la vision, parce qu'Anna entend sa mère et son chien dans la cour. Elle se rappelle l'annonce de Raymonde au sujet de la réunion du soir (d. indirect libre de Raymonde, *analeptique*). Lien : être entendus ; son chien et Raymonde par Anna, les autres, ce soir par Raymonde. *Prolepse* : Anna pense à ce qu'ils diront à propos de nouveaux centres (Anna fait parler ces autres avec le «on»), mêle leurs propos aux siens avec un bref souvenir de Tommy et Manon, qui sont ces jeunes dont ils parlent. Elle imagine surtout sa mère qui penserait à elle et tenterait «en vain» de les dissuader (d. direct de Raymonde). Retour aux *visions* d'Anna (une brève) : lien : d. direct de Raymonde concerne «ceinture d'oppression» (Anna est «immobile», souligne le narrateur, et elle pense à l'oppression passée de Peter). Sur son mur, elle voit Peter qui soulève Sylvie, comme il le faisait avec elle autrefois. *Analepses externes* :

Anna est avec Peter en Californie, qui lui dit que grandir et vivre égalent souffrir (d. direct ; le «ciel [est] pourpre» dans les deux univers ; opposition toutefois entre rires sonores de Sylvie avec pleurs et cris intérieurs d'Anna). Revient alors à Anna le souvenir de ses cours de ballet («ailleurs, beaucoup plus tard»), où Peter l'avait humiliée devant les autres en lui mettant la main sur la jambe (m. narrativisé d'Anna puis d. direct de Peter).

(POINT)

Séquence 22 (VA 135 à début p. 137) Restaurant. G et M : drogue ; canot (v et a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Restaurant. Guislaine et Michelle.

Résumé : Michelle et sa mère toujours au restaurant. Guislaine continue d'insister pour que sa fille mange et cherche à trouver la cause de son refus («la drogue» ?). Guislaine pense à Liliane, à la promenade en canot, puis se met à pleurer. La scène se termine alors que Michelle va la prendre dans ses bras.

Détails :

D'emblée, Guislaine interroge Michelle sur le fait qu'elle ne mange pas. Elle se demande ensuite s'il s'agit d'un problème de choix de vocabulaire ; monologue rapporté où elle demande autrement, directement, en évoquant la drogue. Vite, elle se ravise: non, Michelle ne se mouche pas plus que d'habitude, donc elle ne prend pas de coke. Elle pense ensuite à Liliane, à ses «liaisons avec les femmes» (lien : certitudes vs malheurs que lui causent ses filles). Retour rapide à réflexions sur Michelle : difficile de deviner ses problèmes ; peut-être la drogue (une fois de plus) ? Question et insistance à nouveau de la mère et réponse de Michelle (d. direct). Guislaine n'aime pas que Michelle lui dise qu'elle est «si belle, si sexy», en public ; elle interroge ensuite celle-ci pour savoir où elle était durant l'«après-midi» ; Michelle répond «au parc» puis s'ensuit un échange au sujet des robineux. Guislaine imagine ensuite Liliane qui lave Michelle, lui en veut, puis imagine le premier contact de Liliane avec une femme (lien : sensualité interdite) ; encore une fois, Guislaine se ravise : au moins Liliane s'occupe des pous de Michelle, ce qu'elle même n'ose faire. En monologue rapporté, Guislaine se fait des reproches. Elle redemande à Michelle de manger, lui effleure la joue puis se met à pleurer, de façon «incontrôlable» ; Michelle s'en veut (d. direct) à son tour et va la rejoindre.

À noter : la séquence se termine comme la précédente au restaurant, avec des larmes : ici, celles de Guislaine coulent beaucoup alors que les «larmes sèches» de Michelle «ne coulaient plus».

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 23.1 (VA 137 à 139) Mer. Pierre battu (a) ; R. et M. à sa recherche

Note : les quatre prochaines séquences appartiennent au récit de Rita, séquences qui commencent et se terminent toutes avec un point et un changement de paragraphe.

Lieux et personnages :

Récit premier : Mer, à la recherche de Pierre. Rita, Marc et un jeune noir.

Analepse interne : Mer, camion. Camionneur portugais, Rita et Pierre.

Résumé : Rita et Marc cherchent Pierre «depuis des heures». Marc est inquiet pour son frère et a faim. Rita aperçoit un jeune noir «dégingandé», qui lui rappelle qu'elle est coupable d'avoir laissé battre son fils Pierre par le camionneur portugais avec lequel ils habitent tous depuis un moment.

Détails :

En observant le phare, Rita s'identifie à sa «plainte... longue et lugubre» : l'été a paru «long» à Rita, qui s'est sentie incomprise, sauf par Alexandre, le seul à qui elle a confié son prénom, mais qui est parti : «mais ne s'était-il pas enfui comme les autres» (m. narrativisé) ; rappel de la présence des touristes, partis eux aussi, avec Rita qui se mêlait à eux pour aller quérir ses fils à la plage. On apprend qu'elle a perdu Pierre (plus-que-parfait) et le cherche depuis «quelques heures», en compagnie de Marc ; échange direct entre les deux : Marc est inquiet pour son frère et a faim. Discours intérieur de Rita qui révèle qu'elle vit maintenant avec un camionneur et que ce dernier a battu Pierre (POINT-VIRGULE). Répétition de «ils marchaient depuis quelques heures déjà» ; discours indirect puis direct de Rita à Marc : ils s'arrêteraient bientôt ; Rita se sent découragée (m. rapporté). Les «rires gras» d'un jeune homme noir «dégingandé» attire l'attention de Rita (de façon nette : emploi du participe passé, contrairement à l'imparfait «coupa l'air») ; «vision avec» de Rita : «on le voyait à peine, mais sa démarche semblait démente dans la brume» ; doute, ici, à cause de la présence de la «brume» qui voile «les sons» et, on le suppose, le regard. En le voyant sauter, en riant et pleurant tout à la fois, Rita pense qu'il est sûrement victime d'un

lourd passé et prévient Marc quant à l'imprévisibilité du futur (d. direct) : elle tente de le reconforter puis se rappelle avoir laissé battre Pierre, d'être ainsi «coupable [...] complice, pour la première fois, d'une faute qu'elle jugeait grave.» (Françoise Laurent interprète ce passage quelque peu différemment : selon elle, la culpabilité de Rita est provoquée par la seule vision du jeune homme ; il «saisit le regard, provoque une évolution psychologique chez cette femme d'Asbestos. Mais surtout, elle vient d'entrevoir l'humain le plus misérable...» (*op. cit.*, p. 193).

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 24.1 (VA 139 à 142) Mer. *sc.* : «la vie au néant» : femme au maillot blanc (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Mer. Rita et Marc (non précisé comme tel mais avec tiroirs verbaux et fil narratif appropriés)

Analepse interne : Sur la plage. Rita, ses fils, cavalier, femme au maillot blanc.

Repères : répétition de «il fallait préférer la vie au néant» ; «cavalier de la mort»

Résumé : Rita se rappelle lorsqu'elle allait chercher ses fils à la plage, observant les touristes. La nudité règne mais elle refuse de découvrir ses fils. Elle observe un cavalier qui, avec ses jumelles, *viole* du regard une femme ; elle remarque ensuite une femme qu'elle nomme «une autre Rita», maigre dans un maillot blanc, à l'écart de sa propre famille et des autres femmes, qu'elle aimerait pourtant connaître.

Détails :

La séquence débute tel un conte : «Il y a peu de jours, pensait-elle aussi, c'était l'été, elle venait sur ces dunes» ; «aussi», joint à un «pensait-elle», nous replonge au même moment diégétique qu'à la fin de la séquence précédente. **Analepse itérative :** à l'occasion («parfois»), Rita prenait le temps de s'asseoir sur la plage et d'observer les gens. Elle regarde d'abord ses fils de loin, à l'écart de tous, assise sur une dune de sable avec sa robe et ses bas, alors que tous sont à moitié nus autour d'elle. **Réflexions** (m. narrativisé) : «il fallait préférer la vie au néant», répété trois fois en regardant le ciel. Malgré la nudité omniprésente, elle ne dévêt pas ses fils (m. rapporté) ; rappel de leur passé éloigné à Asbestos. Elle pense d'abord à l'absence des «rites de la contrainte mâle» devant la nudité puis remarque un cavalier qui viole une femme du regard, grâce à ses jumelles ; fin de cette phrase avec un plaidoyer homophobe blaisien, par

l'intermédiaire de la pensée de Rita : «qui eût pensé, en se dorant au soleil, sous l'ondulation du sable et de l'eau, qui eût pensé à ces cavaliers de la mort qui étaient là sur les dunes ?» (POINT D'INTERROGATION). Monologue rapporté de Rita avec répétition des «cavaliers de la mort» ; elle regrette de ne pas se mêler aux autres et remarque «une autre Rita», à l'écart comme elle (m. narrativisé). La femme se détourne de sa petite fille pleurnicharde et de son mari (m. rapporté de Rita). Rita imagine les réflexions de la femme, en s'identifiant à elle : «elle est là, parmi elles toutes, semblait-elle penser, la patrie de ma liberté» (m. rapporté) ; mais vite, la femme se décourage devant la splendeur des autres et tente de se faire invisible. La séquence prend fin tout de même avec espoir : en discours direct, Rita fait aussi parler les autres femmes qui, dans un monde hypothétique, l'invitent :

elle rampait doucement dans le sable, nulle ne la voyait, ne l'entendait, elle était à peine visible, elle savait seulement que dans le tremblement de l'air, de l'eau, ces yeux, ces bras, ces lèvres paradisiaques, dans leurs régions inaccessibles, lui disaient, «viens, viens plus près de nous, nous te consolerons de ce pli de tristesse qui a remplacé ton sourire, toi qui te crois invisible quand ton existence palpite si près de la nôtre, viens, viens plus près de nous». [VA 142].

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 24.2 (VA 142 à 144) Mer. Rita: femme au fichu et mari obèse (a) ; Asbestos (v)

Lieux et personnages :

Récit premier : Mer. Rita et Marc (même remarque que séquence précédente).

Analepse itérative interne : Plage. Rita, femme au fichu et mari obèse, cavaliers.

Vision : Asbestos. Effondrement de la mine.

Résumé : Rita observe une femme avec un fichu cette fois : elle voit régulièrement ce genre de femme, une autre comme celle au maillot blanc, laissée pour compte par leur mari. Celui-ci est très épris de lui-même (ironie narrative). Fin du passage avec une vision de Rita de la ville d'Asbestos, où tous les hommes s'engloutissent dans la mine. Rita réitère son pacte avec la vie.

Détails :

Analepse itérative : début semblable au précédent avec, une fois de plus, une réflexion sur des événements itératifs à la plage ; nous retrouvons ici : «la femme d'Asbestos... voyait aussi» au lieu de «pensait-elle aussi» de la séquence précédente.

Rappel de la femme au maillot blanc — cet épisode suit donc le précédent au niveau diégétique — puis insistance sur une autre au «fichu de soie effilochée... sous un parasol» ; encore une fois, le déictique «parfois» indique que Rita voit régulièrement ce genre de femme, laissée pour compte par son mari. Elle devine chez cette femme des qualités parce qu'elle souhaiterait lui parler ; Rita remarque surtout le mari dont la femme est la possession, après sa caisse de bière et son parasol ; distance ironique, plaidoyer blaisien, une fois de plus, par l'entremise de Rita :

ce qui frappait Rita, aux côtés de sa passivité sculpturale, c'était un homme, le mari sédentaire, celui qui avait organisé ce voyage, transplantant ici sa maison, ses mots croisés, une caisse contenant ses bières congelées, et parmi ses objets familiers, le parasol et sa femme, objets impassibles, à ses yeux, puisque sa chair rougeoyante qui avait la couleur de la viande crue, pensait Rita, rôtissait du matin au soir, au soleil, qu'il ne parlait jamais à sa femme, ne la regardait pas non plus, [VA 143].

Monologue narrativisé de l'homme, par l'intermédiaire de Rita : «il était beau, pensait-il». Ironie encore : «ne fallait-il pas admirer tant d'ardeur à se plaire, pensait Rita, en ces temps difficiles» ; il s'agit ici d'un commentaire narratorial vu le changement rapide de ton : Rita fait ensuite immédiatement référence au suicide qu'elle envisage puis réfute (POINT-VIRGULE). Fin du passage avec vision de Rita de la ville d'Asbestos où tous les hommes s'engloutissent dans la mine. Cette vision lui vient après avoir espéré que les cavaliers ne la repèrent pas (lien avec mine : crainte de retourner chez elle). (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 23.2 (VA 144 à 147) Mer. À la recherche de P. (suite) : «lit coupable» (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : À la recherche de Pierre. Rita et Marc.

Analepse : Asbestos. Pierre et Rita.

Repère : «lit coupable» vs ordre

Résumé : Toujours à la recherche de Pierre, Rita pense au camionneur portugais : elle a honte de coucher avec lui et, par la même occasion, de devoir mettre ses enfants dehors ; elle décide de le quitter, une fois qu'elle aura trouvé Pierre, et, par le fait même, faire renaître l'«ordre». Souvenir d'Asbestos où elle avait pincé l'oreille de Pierre, puis rencontre d'un couple qui font l'amour dans une cabane, ce qui raffermir sa décision de quitter le camionneur.

Détails :

Retour au **récit premier**, au même moment qu'à la séquence 23.1 (longue digression) : Rita et Marc à la recherche de Pierre. On sait d'emblée qu'il s'agit de ce moment, avec présence à nouveau de la «brume» et promesse de Rita (d. direct) de manger bientôt. Marc se cache dans le manteau de sa mère alors que l'humidité évoque pour Rita la *fuite* de l'été depuis sa rencontre avec le «camionneur portugais», dont elle se sent une fois de plus coupable (m. narrativisé). Rita imagine «le lit coupable», pense au fait qu'elle est encore mariée et aurait préféré rester fidèle : «désormais l'ordre était rompu, vivre, c'était avoir un peu le sens de l'ordre». **Analepse** : Souvenir de «l'ordre» d'alors, à Asbestos, puis de son départ : elle se rappelle avoir vendu ses paquets puis constate qu'il ne lui reste plus que Marc. **Retour au récit premier** : Échange avec Marc (en d. direct) : on va retrouver Pierre (Rita), tu lui demanderas pardon (Marc), puis commentaire sur Alexandre, «qui lisait trop» (Rita). Elle tente de justifier pourquoi elle chassait ses enfants, puis constate que leur vertu était d'autant moins protégée puisqu'ils se rendaient auprès de machines à sous et de jeunes qui se droguaient ; elle décide alors de mettre fin à sa relation avec le camionneur (m. narrativisé ; POINT). Répétition du «lit du camionneur» et souvenir d'une journée à Asbestos, où en cherchant du travail, elle avait pincé l'oreille de Pierre qui l'avait alors menacé de partir, puis monologue narrativisé avec espoir de changement. Rencontre d'un couple qui fait l'amour dans une cabane et qui lui rappelle, une fois de plus, le «lit coupable». Fin de la séquence avec réflexion sur les chiens errants, les seuls «nobles» observant les humains décadents «que ne rachetaient plus les gestes de l'amour.» (lien : absence d'amour, présence exclusive de la sexualité)
(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 25 (VA 147 à 154) Chambre d'Anna / Avion. Suite cortège (v) / douanière (a)

Lieux et personnages :

Récit premier : Chambre d'Anna. Anna.

Vision (suite) : Cortège avec Tommy et Manon.

Analepse externe : Avion. Anna, number 2, jeune homme avec poupées, douanière.

Prolepse (analepse devient récit premier) : Rencontre avec Tommy.

Résumé : Passage clé où Anna comprend ce qui la différencie de Tommy et Manon, grâce à un arrêt sur le chemin du retour, auprès de Philippe : rencontre importante qui empêchera sans doute la tenue d'un nouveau départ. Anna se rend d'abord à l'aéroport de Miami où elle fait la rencontre de «numéro 2», prend l'avion auprès d'un jeune homme qui joue avec des poupées, puis, finalement, affronte une douanière ; pendant la confrontation, elle anticipe sa rencontre avec Philippe.

Détails :

Début avec les mêmes éléments qu'à la séquence 21.2, où Anna est enfermée dans sa chambre : «Anna contemplait ce mur que Raymonde avait jadis peint en rose», cortège de Tommy et Manon («elle ne les verrait plus» répété deux fois) et finalement, pas de Raymonde et du chien dans la cour. Anna entend : «reviens disaient-ils tous, cette vie insulaire est dangereuse» (d. direct). Elle se rappelle alors que, sur le point de revenir chez elle, elle a fait la rencontre de Philippe ; elle évoque surtout sa peur d'alors (échange de drogue), imperceptible mais *ressentie* (m. narrativisé ou psycho-récit). Auprès de Philippe, il ne s'agit pas de «retour, solitude» mais «encore l'île... un voyage sans fin toujours identique à celui qui avait précédé» : l'île qui égale «chaque instant vécu pour sa perte, la neutralité de tout cela, le vide, l'absence». Dans sa chambre, avec la répétition de «pourtant ces heures de sa vie revivaient sur le mur que Raymonde avait jadis peint en rose» (VA 148), avec la présence surtout de l'adverbe «pourtant», Anna constate que ce n'est pas ce qu'elle veut («l'île»), puisque les visions se poursuivent : alors que Tommy et Manon quittent seuls le cortège, Anna y a compris l'attitude sereine à adopter devant la mort (POINT-VIRGULE). **Analepse** : à l'aéroport de Miami, Anna se sent assez bien, légère et transparente, comme sa tunique (elle vient de se «piquer». Elle réfléchit (m. narrativisé) au sens de «l'hallucination et du voyage» ; «accablée par le tourbillon de la foule», elle aperçoit un jeune noir avec une pancarte Number 2 : elle s'imagine qu'il est un prince que des parents noirs vont venir chercher, puis pense qu'elle devrait le ramener chez elle pour éviter qu'il soit pris par des parents blancs et / ou qu'on fasse de lui un frère de Tommy (conditionnel), comme cet autre noir qu'elle observe, qui balaie. Anna craint que ce sort ne soit également réservé à Tommy. Fin du passage : le noir qui balaie devient, aux yeux d'Anna, un Number 2 «dans le monde des Blancs» (POINT). «Soudain, dans l'avion» (brève ellipse), Anna constate qu'elle a peur et qu'on s'en rend peut-être compte. Retour au récit premier : l'emploi du subjonctif plus-que-parfait «eussent

du», indique que les réflexions suivantes ont lieu dans la chambre d'Anna :

ils le savaient peut-être tous, ceux qui étaient là, près d'elle, confortables, oublieux de cette peur qu'ils eussent dû éprouver eux-mêmes, car le feu, la foudre de leurs morts les précédaient partout, sous les ailes d'un avion, partout, mais cette évidence morne on vit, on meurt, [VA 150].

Suite de l'analepse : Anna se dit que «désormais», elle serait elle aussi «aux aguets», puis pense à Tommy et Manon qui redoutaient aussi une telle peur ; finalement, elle constate qu'il n'y a rien à craindre puis remarque un jeune homme qui joue avec des poupées : elle regrette alors son innocence perdue, obligée de s'en départir à l'âge de ce jeune homme (12 ans), «afin d'affronter ces autres qui étaient ses ennemis, ceux qui gouvernaient le monde» ; tout de suite, elle pense à l'innocence de Sylvie. Anna constate le rapport positif entre le jeune homme et cette mère, malgré la présence d'un journal, porteur d'atrocités et de non-espoir. La peur lui revient ; on suppose que le début du passage suivant a lieu dans chambre d'Anna, puis dans l'avion:

Anna eût aimé pleurer, il était trop tard, pensait-elle, elle ne jouait plus à aucun jeu innocent dans cette transe de la peur, elle avait peur aussi, pour cette femme, ce garçon, plus que pour elle-même, Raymonde, qui n'avait jamais cessé d'espérer au sujet d'Anna, depuis qu'elle était née, lui eût sans doute dit, à cet instant, «tu vois bien, Anna, que toi aussi tu peux sortir de ton inertie, ne comprends-tu pas que tu seras bientôt parmi nous ?» [VA 151].

Anna pense qu'on laisse passer aux douanes les véritables coupables, non pas Anna et les siens (un des mobiles de sa peur) ; c'est pourquoi elle avait lavé ses cheveux ; elle anticipe sa rencontre avec Philippe : «elle savait qu'elle n'écouterait pas cet homme lorsqu'il lui dirait, «ce poison n'est pas pour toi», mais il était tard, et Anna était revenue sur la terre, et une douanière, jeune, charmante, inoffensive lui parlait tout en ouvrant son sac». Épisode avec la douanière : celle-ci semble d'abord douce mais plus cette rencontre avance, moins elle l'est et devient jalouse d'Anna en faisant preuve d'une fausse pitié. Monologue narrativisé d'Anna : «et Anna obéissait, comme Tommy le lui avait appris, feindre l'obéissance, la bêtise, tout ce qu'ils aimaient voir en vous» ; Anna pense au fait que Raymonde aime cette image d'elle. Échange entre douanière et Anna résumé (d. indirecte libre, comme si Anna le récapitulait, de sa chambre). La douanière lit les carnets obscurs d'Anna ; «impénétrables» comme elle, se dit Anna (m. rapporté). Anna constate la haine croissante de la douanière ; le narrateur prend le

relais, puis point de vue de la douanière (m. rapporté puis d. direct). Point de vue d'Anna : la douanière se croit victorieuse, mais déçue aussi de laisser partir «sa proie». Projection d'Anna, avec Philippe (conditionnel) ; comme si elle nous résumait, de sa chambre, les événements à venir. Anna pense à ce que dénonce Raymonde, puis à la douanière, victime du transfert des jeux de pouvoir des hommes aux femmes, qui plus est, s'en prennent dorénavant aux autres femmes. Passage autour du mot *retour* qui conclut la séquence, avec une anticipation d'Anna (nous soulignons) :

Anna pensait à Philippe qu'elle ne connaissait pas, *elle était revenue* sur cette terre des hommes où le passé, le présent se confondaient en une seule idée fixe, la dégradation de l'âme humaine, «vous le voyez bien, il ne faut pas avoir peur de nous», disait la jeune douanière, mais Anna savait qu'elle était de *retour* dans cette histoire de l'humanité où les larmes ne cesseraient de couler, âpres et violentes, les bourreaux, les dénonciateurs étaient toujours là, sympathiques, souriants, affables, elle savait aussi que si elle était de *retour* parmi eux, c'était pour participer à leurs crimes. [VA 154].

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 26 (VA 155 à 158) Retour du restaurant. Échange / livre de suicidés

Lieux et personnages :

Récit premier : Retour du restaurant. Michelle et Guislaine.

Analepse : Suicide de John et non de Janet.

Résumé : Guislaine et Michelle rentrent, après leur dîner. Harmonie et dialogue plutôt franc entre les deux et réflexions de Michelle au sujet de son livre sur des suicidés. Passage structuré avec les gestes de tendresse entre les deux et Guislaine qui constate comment Raymonde lui manque.

Détails :

Michelle et sa mère à leur retour du restaurant : Guislaine prend les épaules de Michelle et lui fait des promesses d'avenir (d. direct) ; monologue narrativisé de Michelle : sa mère ment. Elle raconte deux rêves à sa mère, que celle-ci prend aux pieds de la lettre, concernant entre autres la sensualité de Liliane envers Michelle ; pour la première fois, Guislaine confie directement à Michelle ce qu'elle en pense et lui demande son opinion : «je ne sais pas» répond Michelle, qui s'empresse de lui raconter son second rêve où elle a des ailes dont elle n'ose se servir : sa mère l'encouragera à le faire ; à son tour, Michelle parle franchement à sa mère : «je t'aime, tu sais, dit Michelle à voix basse, même si tu es parfois un peu détestable». Guislaine pense au fait que Raymonde lui

manque, puis au rêve «primaire» mais «touchant» de Michelle, puis de nouveau au Raymonde : à chaque fois qu'elles se voient, il est question des problèmes existentiels de leurs filles (d. indirect libre) ; réflexions de Guislaine au sujet de ses patients, de leur mort caché et du clown qui leur rend visite. Puis une fois de plus, cette remarque à sa fille: «il faut que tu manges», sans réponse de Michelle, qui pense à son livre avec des images de suicidés (POINT-VIRGULE). Michelle se demande ce qui amène certains à décider de vivre et d'autres à se tuer : histoire du couple Janet et John (POINT-VIRGULE). Michelle se demande pourquoi John ne s'est pas payé un dernier festin et décrit en détails le suicide, avec la réaction de Janet ; elle le poétise aussi (présence de la fontaine) puis, conclut : le seul remède véritable, c'est de regarder les choses en face. Sa mère lui parle de son livre sur Cosima Wagner (lien fait par narrateur : deux livres de Michelle), de son désir de le lire «si elle a le temps» et, à nouveau, de partir avec ses filles (d. direct) ; elle promet ensuite d'inscrire Michelle à une classe de composition à condition qu'elle réussisse ses examens (d. indirect). Michelle pense à la pièce qu'elle écrirait : «une fugue wagnérienne dans laquelle elle raconterait la confusion de sa vie, sa fièvre, son inquiétude, ses larmes sèches seraient sonores comme des cloches». Échange chaleureux entre la mère et la fille, puis, de nouveau, Guislaine pense au fait que Raymonde lui manque ; fin avec cette confession de Michelle : «tu sais, cette ride, à ton front, je sais que j'en suis la cause», sans réponse de Guislaine. (POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 27 (VA 159 à 160) Chambre d'Anna. Dessin de Sylvie (analepse puis vision)

Lieux et personnages :

Récit premier : Chambre d'Anna.

Analepse : Chez Peter. Peter, Sylvie et Anna.

Vision : Chez Peter. Peter, Sylvie, belle-mère et Anna.

Résumé : Anna se rappelle d'un dessin de Sylvie puis a une autre vision : le dessin s'anime, Peter, Sylvie et sa belle-mère subissent les foudres d'un nuage noir et meurent. Anna s'inclut parmi les victimes. Elle scrute ensuite le tableau de Boudin et voit ses personnages mourir à leur tour. Retour à la «réalité» : le cœur d'Anna bat difficilement parce qu'elle sait que ce nuage s'approche.

Détails :

Début semblable à celui des séquences où Anna est dans sa chambre, avec quelques modifications : absence de Tommy-Manon, utilisation de l'article «le» au lieu de l'adjectif «ce» avec «mur», puis réflexions sur Sylvie qui arrive plus rapidement (je souligne). **Analepse** : le premier dessin fait par Sylvie, montré à Anna ; on ne sait pas quand, précisément. Dans le dessin, Peter et Sylvie sont couchés dans l'herbe, avec un nuage noir au-dessus de leurs têtes. **Vision** : Peter prend Sylvie dans ses bras près de la piscine, sa nouvelle femme se trouvant à proximité ; il remarque ensuite la présence d'un nuage (m. narrativisé) puis essaie de faire comme s'il n'était pas là (alternance entre m. narrativisé et p.-récit). Discours de Peter sur son vertige (ce qu'il en disait en Californie). Le nuage descend vers eux et les tue tous en deux minutes ; Anna s'inclut dans l'histoire, est donc tuée elle aussi. Elle pense alors au fait que Peter n'a pas tout prévu : il a pensé aux malheurs de la guerre mais non à l'existence de ce nuage, pourtant pressentie par Sylvie. **Récit premier** : Anna regarde son mur, particulièrement le tableau de Boudin ; à leur tour, les sujets du tableaux subissent les foudres du nuage noir (p.-récit) ; fin de la vision avec la réalité qui reprend lentement le dessus : Anna est touchée par le nuage qui avance ; depuis longtemps, Anna connaît l'existence du nuage, qui l'affecte et l'empêche de vivre.

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 28 (VA 161 à 165) Rivière, Liliane, feu et baignade ; combat (p)

Lieux et personnages :

Récit premier : Une rivière. Liliane.

Prolepse : Même rivière. Liliane et Guislaine.

Analepse externe (itérative) : Même rivière. Liliane et une amie.

Analepse interne : Réunion. Liliane et autres femmes.

Prolepse : Même rivière. Liliane et une amie.

Résumé : Après sa réunion du soir, Liliane s'est réfugiée près d'une rivière et a allumé un feu. Elle pense à y amener plus tard Michelle, puis Guislaine. Elle est surtout préoccupée par le contenu de la réunion à laquelle elle vient d'assister et se convainc à la fois de la nécessité et de sa capacité d'agir, peu importe ce qui adviendra d'elle. Plaidoyer blaisien sur l'importance du combat des artistes lesbiennes dont Liliane se fait ici le porte-parole.

Détails :

Couchée dans l'herbe, Liliane observe un nuage qui annonce la pluie (lien : nuage noir de Sylvie). Trois conditionnels : elle dormirait là, pêcherait là, demain matin et, un jour, elle y amènerait Michelle sans leur mère qui risquerait d'intervenir (exemple de d. direct de Guislaine). **Prolepse** : présence de Guislaine à la rivière, gentiment guidée par Liliane. **Analepse itérative** : Liliane a l'habitude de venir là, avec «une amie privilégiée». Liliane observe celle-ci en pleine nuit et lui demande (d. direct) si elle sera demain capable de défendre ses idées et de la défendre, elle (POINT

D'INTERROGATION). **Récit premier** : On apprend que Liliane a allumé un feu : elle s'en occupe et constate : «cette solitude est presque aussi douce qu'à deux» (d. direct ; POINT-VIRGULE). Liliane songe à la réunion dont elle revient : rappel des grandes lignes de la réunion, mêlé à réflexions du présent. Elle se lève, fière de sa force (elle pense à cela avec les mots de ses parents) et prête à défendre les autres ; elle remue son feu en se demandant qui sont les «imposteurs», comme si elle voulait aller les battre (m. narrativisé). **Analepse interne** : Rappel de la réunion (d. direct) ; Liliane se demande à qui appartient le luxe de «survivre», avec répétition de «dans nos rues, nos écoles». **Récit premier** : elle va se baigner ; narrateur nous informe qu'elle fera souvent de même, «en automne, en hiver, réfléchissant à cette question, son avenir, leur avenir». Elle pense à ce que lui a appris son professeur de sculpture au sujet des femmes combattantes ; l'horizon «s'élargissait de plus en plus pour elle» (analogie avec sa baignade) ; puis discours indirect libre, au sujet de son devoir de guide. **Prolepse** : Liliane s' imagine avec une amie, à ce même endroit, l'hiver, liées par un même combat. **Récit premier** : elle réfléchit au désir de sa mère de la voir changer (échange d. direct) et son obstination à jamais ne l'écouter ; rappel de l'apprentissage de son professeur (d. indirect libre). Elle revient près de son feu et se penche vers ses mains (son arme) : «moi aussi, Liliane, je serai capable d'affronter les meurtriers de notre temps» (m. rapporté suivi de p.-récit et m. narrativisé). Elle évoque le souvenir d'une femme russe qui, «sous la terreur stalinienne [...] avait longtemps survécu à la torture en se récitant à elle-même chaque jour un poème de Pouchkine» ; elle pense alors à son devoir d'intervenir pour protéger Anna, Michelle et les autres, malgré le fait qu'elle sera probablement déportée et emprisonnée.

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 29 (VA 165 à 167) Mer. Arrivée des handicapés ; découverte de Pierre

Lieux et personnages :

Récit premier : À la recherche de Pierre. Rita et Marc : jeunes handicapés.

Analepse interne : Taverne. Pierre et Alexandre.

Repère : répétition de «brume»

Résumé : Rita observe l'arrivée de jeunes handicapés et malades mentaux qui, depuis quelques jours, débarquent à Old Orchard, parmi la «brume» et suite au départ des touristes. Réflexions de Rita sur les morts, mieux sous que sur terre. La répétition de «brume» fait bien sentir le malaise et l'inclémence du climat. Alors que le «rose» de la nuit traverse la «brume», Rita et Marc retrouvent Pierre, attablé dans une taverne. On apprend qu'il avait demandé à Alexandre de le suivre. Suite à la demande de sa mère, il décide de suivre sa famille.

Détails :

Début : «Depuis quelques jours, déjà, pensait la femme qui venait d'Asbestos, le brume suintait des murs». À travers les réflexions et le regard de Rita, la description du départ des uns, mais surtout de l'arrivée des autres : jeunes qui souffrent de paralysie cérébrale, de mongolisme, etc., avec leurs instructeurs. Rita s'identifie à eux (p.-récit). Présence de la «brume», du «phare» et du jeune noir «dégingandé» de la séquence précédente, avec Rita qui cherche Pierre : on comprend maintenant : le jeune noir appartient à ces nouveaux arrivants. Réflexions de Rita à leur sujet (m. narrativi.), puis sur les morts, mieux sous terre que vivants, ci-haut : «car en ce monde, pensait Rita, on ne respectait que les morts» (POINT). D'emblée, répétition de «La brume suintait les murs, des maisons aux volets clos,» et indication que le soir approche. Espoir ensuite, avec transformation de la brume : «la nuit filtrait déjà cette luminosité rose, inattendue dans la brume» ; comme dans la séquence précédente, Marc est recouvert par manteau de sa mère. Arrivés à une taverne, Rita annonce à Marc que Pierre s'y trouve probablement, taverne où il retrouvait Alexandre (d. direct). Comme prévu, il s'y trouve (emploi du passé simple) : «et en ouvrant la porte de cette taverne, Rita vit Pierre qui était là». Vite, le visage de Pierre déplaît à Rita ; elle observe près de lui un couple d'ivrognes et pense au fait qu'ils n'ont pas l'air malheureux. **Analepse :** informations par le narrateur que ce même «visage malheureux» de Pierre avait supplié Alexandre de le laisser le suivre (d. direct) et que, dès lors, il hanterait les pensées d'Alexandre. **Récit premier :** suite à la demande de Rita (d. direct), Pierre décide de suivre sa mère et son frère : «il la regardait avec méfiance, elle était sa mère, Marc était

son frère, il décida de se lever et de les suivre.» (emploi du passé simple illustre qu'il s'agit d'un geste décidé, à la fois comme «allant de soi» et solennel).

(POINT, PARAGRAPHE ET ALINÉA)

Séquence 30 (VA 168 à 169) Chambre d'Anna et souper. Fin des visions et retour

Lieux et personnages :

Récit premier : Chambre d'Anna ; souper. Anna. Raymonde, invités, Anna.

Analepse : Paris. Philippe et Anna

Repère : répétition de «île»

Résumé : Les «visions finissantes» d'Anna portent surtout sur Philippe, qui lui conseille de partir, et sur Alexandre dont elle souhaite le retour, après qu'il eût peut-être croisé Tommy et Manon. Anna entend les invités de sa mère, le silence de cette dernière, puis quitte sa chambre (son «île»). Contente, Raymonde va la prendre dans ses bras. Le mot «île» est ici répété cinq fois : lieu de la mort que Anna décide de quitter.

Détails :

Début avec mention du tableau de Boudin encore, comme le début et la fin de la séquence précédente avec Anna, mais, cette fois, à la suite d'un autre segment textuel. Elle pense au fait que les tableaux seront «demain» les seuls témoins des beautés d'aujourd'hui (une certitude : emploi du futur) ; dans cet autre siècle, nous chercherons «enfin» à panser nos maux. Dans un troisième temps, vision de Tommy et Manon qui quittent le cortège. Anna pense à Philippe, vision seulement de son «vêtement maculé de sueur» ; puis un bref résumé : «tous s'éloignaient pour laisser Anna à ses visions finissantes, sur un mur». Le chien d'Anna est maintenant dans sa chambre (plus dans la cour) et elle le flatte «d'une main distraite» (POINT-VIRGULE). On apprend, en psycho-récit, que : «C'était l'heure de la réunion», avec un résumé des propos des autres (ouvrir d'autres prisons) et une Raymonde silencieuse «assise toute droite, au bout de la table» ; Anna les entend, Raymonde les observe. **Analepse :** une vision d'Anna (lien : ce que voit Raymonde et ce que voit Anna), qui voit et entend Philippe : «les visions d'Anna achevaient, Philippe ouvrait les bras, disait à son enfant captive, «pars, tu dois partir, la forme de ta tête pourrait s'incruster à jamais au creux de mon épaule, et dans la captivité de mon amour, tu serais sans le savoir destituée de tes droits, pars, Anna» (d. direct). Anna se revoit lors du moment de ce départ, en pensant

qu'alors si *cupide*, elle avait préféré le quitter afin d'aller «vers les chemins de sa froide conscience» ; elle s'imagine descendant

les marches de ces limbes qu'ils avaient connues ensemble, inséparables et doux, elle allait vers les chemins de sa froide conscience, songeant à Tommy, Manon, leur inaptitude à vivre, la sienne, au bord des grottes, des îles, il ne restait de Philippe qu'un vêtement maculé de sueur, sur une chaise, un homme déjà, en ce monde déjà si malheureux, avait souffert, avait aimé, à cause d'Anna, et dans sa cupidité, Anna, la cupidité d'Anna, elle avait consenti à se séparer de lui, préférant à l'amour, au bonheur, les chemins de sa froide conscience qui ne la conduiraient nulle part, pensait-elle : [VA 168-169].

Le plus-que-parfait indique qu'Anna pense à ce départ dans l'instant présent et qu'elle le comprend après avoir constaté «l'inaptitude à vivre» de Tommy et Manon, ainsi que la sienne d'alors, parmi eux (POINT-VIRGULE). Elle pense au fait que la séparation d'Alexandre et de Raymonde est comme la sienne avec Philippe et que les notes d'Alexandre sur Dostoïevski, apportées avec lui et raison d'être de son voyage, «il n'hésiterait pas à les jeter dans le vent devant un visage innocent, injustement châtié» (on sait que c'est ce qu'il a fait avec Pierre ; elle a ainsi raison). Anna se demande si Alexandre a rejoint «l'île» de Tommy et Manon, là où gîte le désespoir d'Anna et où tombera bientôt le nuage noir ; peut-être alors choisira-t-il de revenir auprès d'elle et de sa mère, «car un jour, les visions achevaient sur le mur, pensait Anna, on choisissait sa mort, ou son retour» (m. narrativisé). Anna, elle, choisit «son retour» et va rejoindre sa mère avec ses invités ; Raymonde se lève et va la prendre dans ses bras (m. rapporté de Guislaine ; à remarquer le déictique temporel «cette fois», pour insister qu'il s'agit ici, selon Raymonde, d'un vrai retour, différent des précédents (à noter aussi le côté solennel de cette réconciliation, semblable aux retrouvailles entre Rita et Pierre). (POINT FINAL)

Annexe 2 : Description partielle du Fonds Marie-Claire Blais

Le *Fonds Marie-Claire Blais*, disponible à la Collection des Manuscrits littéraires de la Bibliothèque nationale du Canada, s'est avéré un outil pertinent pour la présente recherche. À l'heure actuelle, le fonds regroupe cinq acquisitions différentes, soit celles de 1985-6, 1986-8, 1988-3, 1989-4 et de 1989-17. À lui seul, le roman *Visions d'Anna ou le Vertige* constitue la première des six boîtes disponibles et contient 15 fiches ; substance qui en soi alimenterait le corpus d'une thèse de maîtrise.

La Boîte 1 se trouve dans la Série I intitulée «Romans» et, comme nous venons de le mentionner, porte exclusivement sur *Visions d'Anna*. La seconde boîte de la Série I ne comprend que cinq fiches, et chacune sur un roman différent, soit F. 1 sur *Le Sourd*, F. 2 sur *Le Loup*, F. 3 sur *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, F. 4 sur *Un Joualonnais sa joualonie* et F. 5 sur *David Sterne*. Chacune des fiches de la Boîte 2 contient essentiellement un cahier manuscrit. Quant à la Boîte 1 qui porte sur *Visions d'Anna*, son contenu diversifié et substantiel varie entre cahiers manuscrits, version dactylographiée du roman en entier, diverses pages annotées et corrigées, dossier de presse sur les thèmes explorés dans le roman et calepins de notes. Voici son organisation interne, telle que définie par Maryse Legault, responsable de «l'instrument de recherche» du fonds (Maryse Legault, «L'Instrument de recherche», *Fonds Marie-Claire Blais*, Les Manuscrits littéraires à la Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, 10 août 1990) ; à noter l'utilisation des abréviations suivantes : f (fiche), ms (manuscrit), p (page).

Fonds Marie-Claire Blais

Série I. Romans

Boîte 1 Visions d'Anna (aussi connu sous le titre «Le Vertige ou Portrait d'Anna»)

- F. 1-5 Ms. dactylographié avec quelques corrections manuscrites, 173 p.
- F. 6-11 Pages rejetées et corrigées avec notes manuscrites. Certains feuillets contiennent plusieurs versions dactylographiées du même texte, 500 p.
- F. 12 ms dactylographié, annoté [42 p.], comportant plusieurs versions des pages
- F. 13 Collection de photos documentaires sur l'usage de la drogue ; coupures de presse sur la drogue, le suicide et les désœuvrés.
- F. 14 5 calepins de notes manuscrites : réflexions, plans, descriptions de scènes et de personnages pour le roman. Ci-inclus sont des notes personnelles.
- F. 15 Calepin de notes pour Anna et Le Sourd, daté Suisse été 1979.

Fiche 13 : Description plus approfondie

Dossier avec coupures de presse sur :

- la guerre (Holocauste, Vietnam, nucléaire)
- la famine (Sahel)
- l'usage de l'héroïne
- les jeunes filles délinquantes
- la pauvreté (itinérants jeunes et âgés)

Énumération des différents titres ; ils sont datés, pour la plupart, de l'été 1981 (nous les numérotions ici pour mieux les distinguer) :

(1) Dayton, Ohio - (UPI) [sans titre]

«James D. Egbert III, a mathematical genius with a mysteriously troubled personal life, is dead at the age 17» [d'un suicide, apprend-on]

- (2) The Gazette, Montreal, Saturday June 20, 1981
«Sum of destruction : 4 tons of TNT for every person»
- (3) The Saturday Gazette, Montreal, Saturday, August 8, 1981
«Reform school learns girls are tough»
- (4) The Gazette, Montreal, Friday, June 19, 1981
Letters [section]
«Remember the Holocaust»
- (5) The Gazette, Montreal, Saturday, July 25, 1981
The World [section]
«Finally, a summit of hope for that child in the Sahel»
- (6) «Control of nuclear retaliation worries the Pentagon»
- (7) «Vietnam's "tragic" victory»
- (8) Autres coupures sur les Club Med dans les Caraïbes, les jeunes et l'héroïne
- (9) Photos d'une revue
[publiée dans le cadre de la sortie du film «Christiane F., droguée, prostituée»].

BIBLIOGRAPHIE

I. - CORPUS BLAISIEEN

A) Visions d'Anna ou le Vertige

1.- Manuscrits-Tapuscrits

BLAIS, Marie-Claire. *Fonds Marie-Claire Blais*, Les Manuscrits littéraires à la Bibliothèque nationale du Canada, section «Archives», Ottawa, 1985, 1986, 1988, 1989 et 1989 [cinq acquisitions].

2.- Imprimé

BLAIS, Marie-Claire, *Visions d'Anna ou le Vertige*, Stanké, Montréal / Paris, 1982, 174 p.

B) Autres œuvres

1.- Imprimés

BLAIS, Marie-Claire, *La Belle bête*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1959, 214 p.

BLAIS, Marie-Claire, *L'Île*, Montréal, VLB éditeur, 1988, 84 p.

BLAIS, Marie-Claire, *Parcours d'un écrivain. Notes américaines*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 217 p.

BLAIS, Marie-Claire, *Pierre, la guerre du printemps 81*, Montréal, Les Éditions du Boréal, collection «Boréal Compact», 1991 [édition originale, 1984], 199 p.

BLAIS, Marie-Claire, *Soifs*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1995, 313 p.

BLAIS, Marie-Claire, *Le Sourd dans la ville*, Stanké, Montréal, Collection «10 /10», 1987, (édition originale, 1979), 231 p.

C) Instrument de recherche

LEGAULT, MARYSE, *Instrument de recherche, Fonds Marie-Claire Blais*, Les Manuscrits littéraires à la Bibliothèque nationale du Canada, section «Archives», Ottawa, le 10 août 1990, 11 pages.

D) Travaux critiques

1.- Imprimés

a) ouvrage

LAURENT, Françoise, *L'Oeuvre romanesque de Marie-Claire Blais*, Montréal, Fides, «Collection Approches», 1986, 246 p.

b) articles

CLICHE, ÉLÈNE, « Un rituel de l'avidité », *Voix et images*, «Littérature québécoise», vol. VIII, n° 2, Hiver 1983, Les Presses de l'Université du Québec, p. 229-248.

DOSSIER DE PRESSE, «Marie-Claire Blais, 1959-1980», Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, Sherbrooke, 1981, 186 p.

DOSSIER DE PRESSE, «Romancières québécoises 1, Marie-Claire Blais, 1960-1985», Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, Sherbrooke, 1986, 147 p.

HERDER, Martin, «Le Monologue intérieur dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner et *Le Sourd dans la ville* de Marie-Claire Blais», *Voix & Images*, Vol. XIV, n° 42, printemps 1989, p. 483-496.

ZAGOLIN, Bianca, «Marie-Claire Blais : La fureur sacrée de la parole», *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, *Archives des lettres canadiennes*, t. VIII, publié sous la direction de François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault, Centre de recherches en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, Fides, 1992, p.145-170.

2.- Documents audio-visuels

International Historic Enterprises, *Marie-Claire Blais*, Cassette audio en anglais.
London, Ontario [date inconnue], 20 minutes.

Les Productions Prisma, *Marie-Claire Blais, Le Feu sous la cendre*, série «Profession écrivain», Coll. «Le Pouvoir des mots», Enregistrement vidéo, réalisé par Claude Godbout, produit par Marcia Couëlle, 27 minutes.

II. - TEXTES LITTÉRAIRES

A) Littérature canadienne-française et québécoise

LACELLE, Andrée, *La Voyageuse*, poésie, Sudbury, Éditions Prise de parole, 1995,
78 p.

MORENCY, Pierre, *Lumière des oiseaux*, Montréal / Paris, Boréal / Seuil, 1992, 325 p.

B) Littérature étrangère

BROUWERS, Jeroen, *Rouge Décanté*, [traduit du néerlandais par Patrick Grilli],
Paris, Gallimard, «NRF», 1981 [1995 pour la traduction française], 152 p.

DOSTOÏEVSKI, Fedor Mikhaïlovitch, *Les Frères Karamazov*, Paris, Gallimard,
Collection «Folio», 1952, 2 t. : t. I, 495 p. ; t. II, 508 p.

KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, [traduit du tchèque par François Kérel] Paris, Gallimard, 1984, 393 p.

III. - ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE CANADIENNE-FRANÇAISE ET QUÉBÉCOISE

a) ouvrage

WARWICK, Jack, *L'Appel du Nord dans la littérature canadienne-française*, Essai, Montréal, Hurtubise HMH, Collection «Constantes», 1972, 249 p. [Traduction de Jean Simard, *The Long Journey*, 1968, University of Toronto Press].

b) articles

MARCOTTE, Gilles, «L'expérience du vertige dans le roman canadien-français», *Écrits du Canada français*, vol. XVI (1963), p. 229-246.

NEPVEU, Pierre, «L'Exil comme métaphore» in *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 43-61.

OUELLETTE, Fernand, «L'Écriture et l'errance» in *Écrire en notre temps*, Cité de LaSalle, Éditions Hurtubise HMH, Collection «Constantes», 1979, p. 13-17.

IV. - ÉTUDES LITTÉRAIRES

1.- Inédit

VIGNEAULT, Robert, «Thème», Article inédit, 20 p.

2.- Imprimés

a) ouvrages

ABEL, Elizabeth, Hirsh Marianne and Langland, Elizabeth, *The Voyage in Fictions of Female Development*, Hanover, NH, Dartmouth College, University Press of New England, 1983, 366 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Collection «Tel», 1978, 488 p.

- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, Collection «Folio Essais», 1955, 365 p.
- BOUCHINDHOMME, Christian et Rochlitz, Rainer. «*Temps et récit*» de Paul Ricoeur en débat, Paris, Les Éditions du Cerf, Collection «Procope», 1990, 212 p.
- BUCKLEY, Jerome Hamilton, *Season of Youth, The Bildungsroman from Dicken to Golding*, Cambridge / London, Harvard University Press, 1974, 336 p.
- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony [*Transparent Minds*, Guildford, Surrey, Princetown University Press, 1978], Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1981, 315 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle, *La Stylistique*, Paris, Armand Colin Éditeur, Collection «Cursus», Série «Littérature», 1992, 191 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1966, 265 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1966, 293 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1972, 285 p.
- GENETTE, Gérard, *Nouveaux Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Poétique», 1983, 118 p.
- HUMPHREY, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel. A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and Others*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1962 [cinquième édition : 1954 pour l'édition originale], 129 p.
- KAWIN, Bruce F., *Telling It Again and Again, Repetition in Literature and Film*, New York, Cornell University Press, 1972, 197 p.

- KERMODE, Frank, *The Genesis of Secrecy, On the Interpretation of Narrative*, Cambridge (Mass.) / London (England), Harvard University Press, 1979, 163 p.
- KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, The Mary Flexner Lectures, The Bryn Mawr Series, 1967, 187 p.
- LE PELLEC, Yves et al., *Beat Generation*, Rodez (Toulouse), Éditions Subervie, Collection «Visages de ce temps», 1975, 288 p.
- MORETTI, Franco, *The Way of the World, The Bildungsroman in European Culture*, London, Verso, 1987, 256 p.
- MONTANDON, Alain, *Le Point final*, [Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand], Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, «Nouvelle Série», Fascicule 20, 1984, 205 p.
- MUCKE, Dorothea E. von, *Virtue and the Veil of Illusion, Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth-Century Literature*, Stanford, California, Stanford University Press, 1991, 331 p.
- RICOEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «L'Ordre philosophique», 1975, 411 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit I. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «Points Essais», 1983, 404 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit II. La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «L'Ordre philosophique», 234 p.
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit III. Le Temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, Collection «L'Ordre philosophique», 1985, 426 p.
- ROUSSET Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Librairie José Corti, 1962, 194 p.

SERRES, Michel et al., *Sur l'aménagement du temps, Essais de chronogénie* (actes de colloque), Paris, Éditions Denoël / Gonthier, «Bibliothèque Médiations», 1981, 278 p.

SHAFFNER, Randolph P., *The Apprenticeship Novel : a Study of the «Bildungsroman» as a Regulative Type in Western Literature with a Focus on the Classic Representatives by Goethe, Maugham and Mann*, New York, P. Lang, 1984, 168 p.

STARER, Jacqueline, *Les Écrivains beats et le voyage*, thèse de doctorat, Paris, Didier, 1977, 273 p.

THEAU, Jean, *La Conscience de la durée et le concept de temps*, Toulouse, Édouard Privat Éditeur, «Nouvelle recherche», 1969, 311 p.

TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique : un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil, 1970, 198 p.

b) articles

ALLETON, Viviane ; Bremond, Claude ; Pavel, Thomas ; et alii, «Du thème en littérature» in *Poétique*, n° 64, novembre 1985, Seuil, Paris.

BERGEZ, Daniel, «La Critique thématique» in *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse linéaire*, Paris, Bordas, 1990, p. 85-120.

HAMON, Philippe, «Thème et effet de réel» in *Poétique*, n° 64, novembre 1985, Seuil, Paris, p. 495-503.

MITTERAND, Henri, «Chronotopies romanesques : *Germinal* », *Poétique*, n° 81, Février 1990, Paris, Seuil, p. 89-104.

RICHARD, Jean-Pierre, «Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France» in *Le Français dans le monde*, Paris, Les Librairies Hachette et Larousse, n° 15, 1963, p. 2-9.

SARTRE, Jean-Paul, «M. François Mauriac et la liberté» in *Situations I*, Paris, Gallimard, «NRF», Deuxième édition, 1947 [article écrit en février 1939], p. 36-57.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis et al., *Roman picaresque et littératures nationales, Études littéraires*, «Analyses et débats», vol. 26, n° 3, Hiver 1993-1994, Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 164 p.

V. - AUTRE ÉTUDE

a) ouvrage

KAPLAN, John, *The Hardest Drug : Heroin and Public Policy*, Chicago / London, University of Chicago Press, 1983, 247 p.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	3
Notes Introduction	8
 1- Préalables théoriques	 9
1.0 Introduction	9
1.1 Dorrit Cohn	10
1.1.1 Psycho-récit	12
1.1.2 Monologue rapporté	12
1.1.3 Monologue narrativisé	13
1.2 Robert Humphrey	14
1.2.1 Première qualité : le Flux de la conscience	16
1.2.2 Deuxième qualité : l'Intimité de la conscience	17
1.3 Gérard Genette	18
1.3.1 Anachronies temporelles	19
1.4 Conclusion	20
Notes chapitre 1	21
 2- Nature et formes de l'errance	 24
2.0 Introduction	24
2.1 Sens du mot	26
2.2 Démarche d'écriture	32
2.3 Expérience de vie puis écriture	35
2.4 Forme d'écriture et lisibilité	43
2.5 Conclusion	45
Notes chapitre 2	46

3. Reconstitution diégétique	48
3.0 Introduction	48
3.1 Tableaux chronologiques	51
3.1.1 Histoire d'Anna	51
3.1.2 Histoire de Michelle	54
3.1.3 Histoire conjointe d'Alexandre et de Rita	55
3.2 Histoires détaillées des protagonistes	57
3.2.1 Anna	57
3.2.2 Michelle	66
3.2.3 Alexandre et Rita	71
3.3 Conclusion	74
Notes chapitre 3	75
4. Mise en intrigue du roman	76
4.0 Introduction	76
4.1 Annexe 1 : résumé	78
4.2 Tableau séquentiel	79
4.3 Discours narratif : résumé	81
4.4 Mise en intrigue : 5 étapes	85
4.4.1 Anachronies	86
4.4.1.2 Tableau des anachronies	88
4.4.1.3 Analyse du tableau	90
4.4.1.4 Analepses et errance d'Anna	91
4.4.1.5 Analepses et errance de Rita	97
4.4.1.6 Prolepses et famille de Michelle	98
4.4.2 «Visions d'Anna»	99
4.4.3 Repères	105
4.4.4 Vie psychique et instance narrative	112
4.4.4.1 Monologue narrativisé	114
4.4.4.2 Psycho-récit	117
4.4.4.3 Monologue rapporté	119
4.5 Conclusion : Clôture du roman	124
Notes chapitre 4	129
Conclusion	132
Post-scriptum au <i>je</i>	136
Notes Conclusion	138

Annexes	
Annexe 1	139
Analyse séquentielle	139
Annexe 2	192
Description partielle du <i>Fonds Marie-Claire Blais</i>	192
Annexe 2.2 Fiche 13 : Description plus approfondie	193
Bibliographie	195