

## Les discours sociaux dans *Les Nuits de l'Underground* de Marie-Claire Blais

**S**i, comme le dit Simon Harel,<sup>1</sup> “la littérature n’existe qu’à énoncer la différence,” l’appréhension d’un texte par l’identification des catégories que supposent ses représentations sociales ne saurait se confiner à une perspective trop étroite face au roman de Marie-Claire Blais, *Les Nuits de l'Underground*. A l’égard d’ailleurs d’une lecture sociocritique de l’oeuvre blaisienne, il faut, en raison même du raffinement des outils théoriques proposés par les travaux des dernières années, prendre ses distances d’une approche réductionniste telle que celles suggérées par Goldmann<sup>2</sup> ou Mitterand,<sup>3</sup> lesquels ont décodé les textes de Blais en tant que positivité/négativité par rapport à une période sociohistorique donnée. Pour valider cette méfiance face à une lecture ne tenant pas compte de la textualisation proprement dite, il suffit de lire deux remarquables études, l’une de Joseph Kwaterko portant sur les référents littéraires et idéologiques présents dans *Une saison dans la vie d’Emmanuel*<sup>4</sup> et l’autre d’Élaine Cliche, d’inspiration kleinienne, s’intéressant à l’expression textuelle d’une forme d’avidité exprimée dans *Les Nuits de l'Underground*, *Le Sourd dans La Ville* et *Visions d’Anna*. Alors que Kwaterko s’occupe d’examiner avec précision le sens des intertextualités mises en jeu dans le texte-référence par excellence de l’oeuvre de Blais, soit *Une saison dans la vie d’Emmanuel*, Elaine Cliche, pour sa part, interroge entre autres dans les romans étudiés le rôle du cosmopolitisme perçu comme “une pulvérisation de la québécoisité de la terre maternelle dévorante, ce qui témoignerait d’une autre forme d’avidité transférée par l’énonciation.”<sup>5</sup> Cette question du cosmopolitisme doit attirer

momentanément l'attention, non pas pour discuter de la pertinence des conclusions d'Élaine Cliche, mais pour examiner plus avant comment, en tant que paradigme essentiel, il modifie ou masque la nature des discours sociaux propres aux *Nuits de l'Underground*.

Ainsi, tout comme on relèvera une axiologie textualisée exprimant une catégorisation à l'intérieur du social, on verra comment ces différences fondamentales en nourrissent une perception du monde, laquelle devrait permettre un éventuel questionnement d'un certain mythe du texte blaisien perçu comme absolument contestataire d'un ordre donné. En d'autres termes, la réévaluation des formes de représentation textuelle de ce cosmopolitisme voudrait, non pas nier le "rôle pulvérisateur de la québécoïté" qu'il suppose, mais surtout montrer comment ce cosmopolitisme reste paradoxalement codé par des hiérarchies tenaces qui reconduisent curieusement dans *Les Nuits de l'Underground* à une reconfirmation d'un certain état du social. Ces précautions rhétoriques ne visent en fait qu'à laisser entrevoir l'hétérodoxie qui consiste à soupçonner que l'expression intrinsèque d'une socialité de la marginalisation dans *Les Nuits de l'Underground* puisse être parfaitement doublée d'une ambivalence latente vis-à-vis de l'affirmation d'un ordre social. Dès lors, l'énonciation de la différence, du fait qu'elle est aussi l'énonciation des différences, devrait nécessairement nous conduire à mieux lire ce qui sous-tend les représentations de ces différences, de nature sexuelle, sociale, linguistique, ethnique ou économique.

Ces oppositions entre des identitaires variés ne contribuent cependant pas à susciter dans le roman de Blais la globalité signifiante manichéenne que certains aimeraient voir accoler à une oeuvre s'occupant de représenter une communauté marginalisée en raison de ses choix sexuels, une telle globalité conduisant selon nous à une polarité réductrice. Plutôt, ces oppositions contribueraient à mettre en relief dans *Les Nuits de l'Underground* la problématique posée par l'instauration d'une marginalisation sociale explicitement affirmée comme norme mais devant être néanmoins confrontée à l'expression d'autres catégories sociales. Et c'est à l'intérieur de cette énonciation du social donnée comme normative que s'inscrivent d'autres marginalisations incontournables indicatrices de clivages dont ce n'est pas le moindre accomplissement de Marie-Claire Blais d'avoir tenu compte, malgré l'ambivalence qui découle de cette reconstruction d'un social, d'un ordre oppressif à l'intérieur d'un ordre qui se veut pourtant subversif.

C'est donc d'abord particulièrement ce cosmopolitisme, posé comme

désintégrateur de l'habituel texte social québécois, que nous soupçonnons de jouer un rôle ambigu dans la représentation des discours sociaux particuliers aux *Nuits de l'Underground*. Ainsi, les diverses représentations de l'Autre, qu'il soit d'origine française, allemande, anglaise, ou américaine, comme fascination et comme objet de désir, semblent associées à un enfermement plus ou moins radical du sujet québécois dans une hiérarchie sociale opprimante. Cette mise à l'écart le conditionne beaucoup plus nettement que ne le fait la spécificité lesbienne, laquelle, comme on l'a souligné, est plutôt présentée comme un donné, un déjà-là de la sociabilité du texte, déjà installé en quelque sorte dans la représentation, vidée de tout caractère proprement hétéronomique<sup>6</sup>. A cet égard, il nous semble que le cosmopolitisme des *Nuits de l'Underground* s'assimile davantage à ce que Simon Harel a pertinemment désigné comme la "tentation du cosmopolitisme"<sup>7</sup> en tant que "souhait d'une communauté sociale utopique recréant un sentiment de fusion océanique, d'annulations des différences culturelles par la simple multiplication harmonieuse des individualités minoritaires."<sup>8</sup> Mais pourtant, on peut relever immédiatement que cette "annulation des différences" se pose d'emblée dans le texte comme masque discursif jeté par-dessus un autre discours faisant aussi état de différences d'un autre ordre, véritable noyau inaliénable des *Nuits de l'Underground*, noyau qui ne réussit pas à être entièrement gommé par la représentation dominante de cette déterritorialisation culturelle.

En considérant la fonction de l'incipit du roman comme porteur d'un code de lecture clair, on voit qu'il détermine sans ambages le rôle dominant et ambigu de l'oeuvre d'art<sup>9</sup> comme référent métaphorique du discours romanesque des *Nuits de l'Underground*. Cependant, ce thème de l'art en soi est immédiatement rattaché au cosmopolitisme, dont on est amené à conclure qu'il n'en est en fait qu'une fonction.

L'amour de Geneviève Aurès pour Lali Dorman naquit comme une passion pour une oeuvre d'art. Sculpteur, Geneviève éprouvait déjà, pour le visage humain, une curiosité profonde; cet amour de l'art lui avait fait parcourir de nombreux pays, et elle préparait une exposition au Canada, et une autre à Paris... (9)<sup>10</sup>

Effectivement, le roman s'inscrit d'emblée sous le signe d'une errance presque euphorique liée à une fascination absolue pour la figure de l'autre, à tel point que c'est à ses propres origines que Geneviève semble devenir étrangère, et il n'est pas sans conséquences signifiantes que ce sentiment

d'aliénation par rapport à sa propre appartenance fasse également partie de l'incipit:

Mais une femme pouvait-elle toujours vivre seule, lorsque tout, en elle, l'isolait des lois sociales?" Un groupe de jeunes ouvrières discutaient à ses côtés, et Geneviève, qui protégeait son indépendance d'un air ombrageux, se couvrant le front de sa main pour mieux exprimer qu'elle n'était pas "dans le milieu pour cruiser (elle avait oublié le langage des filles d'ici, et venait d'apprendre qu'on «cruisait beaucoup les vendredis soirs, après la paie du jeudi») mais pour réfléchir au sens de sa vie, espérant pourtant être enchaînée malgré elle dans la trépidante conversation de ses compagnes, mais les jeunes Québécoises parlaient toutes si vite et en sautant parfois des syllabes et des mots entiers, qu'elle craignait aussi, elle qui se jugeait encore étrangère parmi elles et un peu lente d'esprit quand elles semblaient toutes si vives, de ne pas pouvoir les suivre dans leur dialogue jazzé, que rythmait non seulement la criante musique du bar, mais qu'accompagnait aussi les mouvements de leur corps... (10).

Notons cependant ici que le terme "social" utilisé par l'instance narrative est, si l'on considère l'enchaînement avec la phrase qui suit, quelque peu privé, sinon de sa polysémie, du moins de toute son extension sémantique. Les "lois sociales" ici désignées paraissent plutôt qualifier les régulations qui régissent le territoire de la sexualité, et qui le définissent selon la norme de l'hétérosexualité, plutôt qu'elles ne semblent recouvrir les règles déterminant les interrelations de nature économique. C'est la mention directe des "jeunes ouvrières" suivant tout de suite l'allusion aux lois sociales, qui, tout en se posant également sous le signe de la marginalisation sexuelle, installe plus nommément la catégorisation sur le plan socio-économique. De plus, l'instance discursive, contrairement à ce que Kwaterko avait bien démontré concernant *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, ne révèle ici vraiment pas un appareil proprement intertextuel ou interdiscursif qui pourrait correspondre à un véritable dialogisme entre deux niveaux de discours pris en charge par la narration. Le langage propre aux jeunes ouvrières est clairement réifié par les guillemets et les parenthèses, mis à distance et ainsi désigné comme objet véritablement *étranger* à Geneviève: cette "trépidante conversation", ce "dialogue jazzé", bref ce "langage des filles d'ici" présuppose un ailleurs qui particularise cette langue, qui la renvoie à des origines dont l'instance narrative cherche à se distancer. Et non seulement ce langage n'est-il pas intégré à l'énonciation narrative, mais il est éminemment rattaché à une catégorie particulière: le fait de *cruiser* ne peut se faire que le jour de paie, la sexualité étant ici conditionnée par un ordre économique,

mais à l'intérieur d'une classe autre que celle de l'héroïne qui est le principal sujet focalisateur du roman. Plus signifiant encore de l'évidement du social représenté par cet énoncé gnominique du narrateur sur les "lois sociales" est la distinction supplémentaire établie par l'un des personnages qui reconnaît lui-même, et ainsi confirme, cette rigidité première conférée à l'espace socio-économique: "Qui est la fille à côté de toi Marielle je sais pas connais pas elle est gênée laissons-la tranquille un beau genre mais une intellectuelle c'est pas nous qui l'intéressons..."(11)

**T**out autant que la catégorie économique, la différence de capital culturel est aussi désignée comme barrière, non pas à la socialisation proprement dite, mais à la relation sexualisée qui est liée dès lors à ce paradigme supplémentaire de "l'intellectualité." Or, puisque l'énonciation romanesque inscrit immédiatement le parallélisme entre l'amour et l'oeuvre d'art, cette comparaison doit être perçue comme un indicateur d'axiologie désignant l'art non seulement comme information et valeur,<sup>11</sup> mais aussi comme *signe* dans la mesure où en tant que "signe, le tableau profile pour le lecteur une idéologie ou une vision du monde."<sup>12</sup> Encore une fois, ce n'est pas tant la nature de la constante référence à l'art qui définirait le type de vision du monde représenté dans *Les Nuits de l'Underground*, mais le fait que cette référence en soi, régulièrement assumée par l'instance narrative, se pose effectivement comme le signe de la vision du monde hypothétiquement représentée par le roman, à savoir, dans une certaine mesure ce que Marie Rouillard désigne comme étant "celle de la bourgeoisie, caractérisée par le goût de l'ordre et du confort,"<sup>13</sup> encore que cette qualification lapidaire ne rende pas du tout justice au roman de Blais. Cependant, si l'art comme signe renvoie à un certain concept de culture,<sup>14</sup> il faut avoir à l'esprit, avec Sherry Simons que "la culture (dans l'ensemble de (ses) acceptations) a toujours comme fonction primordiale de servir de signe de reconnaissance et donc de division."<sup>15</sup> De ce fait, la comparaison régulièrement assumée dans le texte avec divers tableaux, faisant preuve d'une hégémonie accordée à une "culture artistique," se précise davantage comme le signe de l'intellectualité, et de ce type précis qui implique un "style de vie distinctif,"<sup>16</sup> incluant la capacité de référer au concept de "grande culture." Cette intellectualité subsume toute l'énonciation du roman, de sorte que quiconque ne pouvant (ou ne voulant pas) accéder au langage de l'intellect cultivé, se voit objet d'énoncé plutôt que sujet d'énonciation, comme

l'indique bien la constante réification du langage des “jeunes ouvrières,” aliénées de la vision du monde portée par l'héroïne et thématissant elles-mêmes cette aliénation. “Je suis pas assez intéressante pour quelqu'un comme ça, moi” (11). La prééminence accordée à l'intellectualité comme valeur d'échange pour la circulation à l'intérieur du capital social est d'ailleurs l'objet d'une mention claire par l'instance narrative, où il est clairement désigné, comme ce qui est profondément engagé dans l'échange:

Geneviève avait cette sensation, depuis qu'elle connaissait Lali, de s'émerveiller de ses émerveillements nocturnes et crépusculaires pendant que s'éteignaient en elle les souvenirs de son identité intellectuelle et morale. (112)

Outre l'art comme signe privilégié de la prééminence accordée au capital culturel et intellectuel, source de division, donc d'écart, l'instance narrative ne cesse également de mettre aussi à distance le langage propre à d'autres classes socio-économiques et surtout évaluer de façon significative ces caractéristiques linguistiques propres à certains groupes. On a d'une part le haut du pavé: “...En écoutant Françoise, en étant sensible *au classicisme de sa langue*, seule la riche éruption de sa voix venait à vous” (188). “*La fraîcheur d'un accent* venu des plus beaux ports de France, et en ce chaos de sons charmants, la rigueur de la langue française...” (22). D'autre part se présentent les modalisations où le fils de la Gauveau crie à sa mère “avec l'*accent populaire* des rues “Allô, maman, tabernacle, j'serai donc fier de toi quand tu viendras me voir un jour à mon école,” même si le chant nasillard d'un *tel* langage dans la bouche de son fils lui déplaisait fortement, langage qu'elle déplorait en soupirant: “Et dire que, quand ils étaient avec moi, ils parlaient si bien”<sup>17</sup> (261). On fera bien sûr remarquer que cette dernière évaluation portant sur la façon de s'exprimer du “fils cadet” est le fait d'un personnage, par discours direct, il n'empêche que le *tel*—attribuable à l'instance narrative—est suivi de peu dans le texte par une autre réminiscence positive au sujet du français européen, ce qui est aussi une valorisation du cosmopolitisme: “et le chant de sa voix rappelait encore à Geneviève l'un des plus beaux ports de France” (262). Une fois encore, on a ici un effet fort différent de celui de l'intertextualité renversant l'intertexte national québécois,<sup>18</sup> et subvertissant par jeu dialogique les postulats portés par une représentation traditionnelle du mythe de la terre, comme le démontre Kwaterko. Au contraire, on continue à relever dans le texte la réification constante du langage “anti-intellectuel” d'une autre classe sociale, sa mise à

distance systématique qui confère au discours des *Nuits de l'Underground* cette étrange dimension monologique, qui ne pourrait qu'étonner les lecteurs des *Manuscrits* ou des *Apparences*. Cette réification du langage populaire, marqué ainsi comme non-intégré au discours principal, discours lié au cosmopolitisme, le dénote irrémédiablement comme le langage de l'Autre. Le procédé en prend parfois d'ailleurs, comme on le verra, une allure quasi-documentaire, qui renforce l'impression que cette langue a d'abord pour fonction de "donner à voir" mimétiquement la catégorisation sociale.

Parallèlement, il est aussi pertinent de relever que certains extraits de ce langage populaire s'occupent également d'inscrire les différenciations, non plus sociales, mais sexuelles où on assiste à une manifestation supplémentaire de la distribution des niveaux linguistiques hétérogènes, en tant que représentations directes de la langue d'un groupe social spécifique. Mais, comme toutes les autres représentations sociolectales dans *Les Nuits de l'Underground*, celle-ci encore fait preuve de cette dichotomie linguistique qui n'est pas transcendée par l'énonciation du récit, n'est pas intégrée à une intertextualité et donne simplement à voir, ou plutôt à dire, l'expression d'une autre différence.

Christ, Pierre, pourquoi t'as l'air efféminé comme ça? C'est ta peau de renard autour du cou, encore! On dirait que je m'occupe pas ben de toé, que je ne t'habille pas comme du monde, t'es trop jeune à seize ans pour te mettre du vermeil comme ça sur la paupière.

—Parle-moi pas Georges, j'ai mal aux dents.

—Tu dis ça à chaque fois que tu veux pas faire l'amour, mon petit verrat!

—Je m'en vais toutes les faire arracher ces tabernacles de dents-là. Tu le connais, toé, la tapette qui est au fond? C'est pas l'une des nôtres du show?

—Ben non Pierre, où t'as la tête, à toujours flirter, même icitte dans une place straight, non t'es cave, c'est rien qu'une lesbienne ça!

—Ah, ben, on sait jamais. (79)

Toutefois, dans ce cas précis, la représentation directe du sociolecte gay mâle québécois, qui souligne des marques d'énonciation éminemment catégorisantes (les jurons, les élisions, les marques phonétiques de l'accent populaire, la terminologie particulière à la communauté donnée), joue également sur l'ambiguïté d'un certain potentiel ironique de l'énoncé, et l'opposerait au premier degré de l'énonciation narrative. Le grossissement de certains traits du style de vie du gay mâle, comme la peau de renard, le maquillage, ou le refus d'avoir des relations sexuelles, soulignent l'identité du groupe jusqu'à la caricature. Mais cette indéniable portée caricaturale de

l'énonciation gaie vient aussi, dans le même souffle de la représentation de son langage, dévaluer sa propre représentation méprisante de la communauté lesbienne: "C'est rien qu'une lesbienne". On peut dévaluer le groupe lesbien, mais la parole qui porte cette évaluation négative peut être dévaluée à son tour par sa portée caricaturale intrinsèque. Voilà qui est un exemple probant d'une des marques du discours lesbien présenté comme hégémonique dans l'ensemble du texte, comme central, et qui va repousser les différences dans une périphérie. L'effet caricatural de l'énonciation de cette "différence" sexuelle doublée d'une différence sociale, en s'opposant à la norme du discours lesbien, est bien ce que Marc Angenot appelle l'effet d'hégémonie, effet "qui rend toujours insatisfaisants, inadéquats, problématiques, un peu ridicules aussi, les langages des périphéries."<sup>19</sup> Or la stratégie consiste à désigner paradoxalement l'autre marginalité sexuelle mâle comme étant la périphérie, consolidant le discours lesbien comme dominant, comme normatif, malgré cette volonté ouverte de le dévaluer. Mais le désamorçage du discours de l'autre sur l'autre, du gay sur la lesbienne, encore une fois parce que ce discours est représenté directement, n'est pas le fruit d'une intégration énonciative qui lui conférerait cette perversion de son propre message. Dans ce cas, le potentiel ironique, à cause de cette distribution des niveaux linguistiques comme médiation de représentation de classe dans le roman, où les langues ne sont pas intégrées par une forme véritablement dialogique, est ainsi mis en relief par l'instance énonciative qui les oppose à sa propre représentation.

■ Il n'empêche que le texte des *Nuits de l'Underground* est par ailleurs porteur d'autres possibilités de subversions de certains énoncés. Mais ces possibilités subversives sont de nature telle qu'elles ne peuvent, jusqu'à un certain point, empêcher un doute de s'installer, concernant l'univocité du message assumé par le discours lesbien, comme si tout à coup affleurait dans le texte un second degré de ce message. Ainsi, on sent poindre un soupçon à la lecture de ce qui apparaît comme la citation de certaines stéréotypies idéologiques, pré-formulées, posée dans la bouche de quelques personnages comme un accord absolu à la doxa du discours lesbien en même temps qu'il semble "glisser" vers les apparences d'un contre-discours à l'égard de cette doxa commune: "Ce qu'il faudrait, tu comprends, c'est pas seulement libérer les femmes gay de l'oppression du monde straight, mais libérer le monde straight de ses obsessions à notre sujet"



(140). Cette formulation chiasmatisée est trop brusquement démarquée par rapport à l'instance énonciative, laquelle au demeurant n'attaque jamais de front la question des politiques à mettre en oeuvre pour une libération de la communauté lesbienne, parce que justement le discours porté par cette instance énonciative est le discours central, acceptable, donc qui n'a pas à se justifier. Cet effet de "démarquage" teinté d'ironie lié à cet énoncé gnominique de la jeune militante désigne paradoxalement sa prise de position justement "militante" comme un contre-discours, non pas face à l'hétérosexualité, mais bien face au discours lesbien. Le retournement, le renvoi à la périphérie, est ici de taille: l'hégémonie est à ce point auto-suffisante, le discours lesbien absolument dominant, qu'il vide de contenu ce qui aurait pour fonction de le conforter. Ainsi "les contre-discours, privés par la nature des choses des *critérium* admis, d'assises doxiques, de langage propre, bricolent leurs cadres cognitifs, leurs moyens perlocutaires, persuasifs et leur esthétiques avec les moyens du bord et par des emprunts toujours abusifs et donc à quelques degrés ridicules; les contre-discours opèrent toujours dans la maladresse de l'illégitimité, de l'abus de langage."<sup>20</sup> On peut relever d'autres exemples d'autres énoncés "préconstruits" dans les discours directs des personnages, et mis à distance de même: "Elle attaquait d'une voix implacable «la faiblesse des femmes, leur servitude innée, leur docilité de victime»" (162). Si, dans ce dernier cas, la stéréotypie est clairement donnée à voir, distancée et ainsi écartée de l'énonciation principale, que penser par contre de cet autre passage, provenant de l'instance narrative: "Malgré tous les préjugés qui les entourent, des créatures nobles et indépendantes qu'on les appelle corps de lesbienne ou non, leur magnificence est de trahir..." (191). Mais, curieusement, ici, l'instance narrative reprend à son propre compte l'énoncé stéréotypé,<sup>21</sup> en le dépouillant de la distance sans laquelle il ne peut se lire avec ironie. Le texte offre dans ce passage l'un des rares exemples de son énonciation où l'horizon lesbien n'est pas présenté comme précédant idéologiquement le récit, comme un donné doxique. On a l'impression que le texte "s'oublie" momentanément comme centre et cède à son contre-discours en devenant subitement dialogique, et présuppose en y répondant un discours hégémonique, dominant, qui le décentrerait. Les choses reviennent à leur paradoxal équilibre lors de la scène au bar de Léa, où les "mots" du groupe sont cette fois mis à distance et clairement séparés du premier niveau d'énonciation, et où la redondance, la répétition, contrastant par leur pauvreté stylistique avec la richesse de cette énonciation principale, frôle la

parodie d'un certain discours de l'exclusion et de l'enfermement explicitement périphérique et clairement "inadéquat":

...et elles encourageaient leurs soeurs à résister à l'affront des visiteurs, en psalmodiant avec elles:  
 "On est si bien entre nous  
 Toutes seules entre nous  
 Sans hommes, on est trop bien entre nous  
 Rentrez chez vous  
 On est trop bien entre nous!". (182)

Tout se passe comme si le premier discours de l'énonciation du récit des *Nuits de l'Underground*, s'énonçant, comme on l'a vu, sous la métaphore de l'oeuvre d'art et assumant formellement une forte intertextualité authentiquement proustienne, "cédait" de façon intermittente au ton du discours lesbien renvoyant à un tout autre circuit culturel que celui désignant l'art et l'intellectualité comme code de lecture. Les exemples massifs de cette interdiscursivité proustienne sont trop manifestes pour ne pas créer de contraste significatif avec le discours répétitif et appauvri des clientes du bar de Simonet:

Lali n'était pas qu'une femme n'appartenant pas à la caste des femmes, mais elle était une femme aimant les femmes, et longtemps sa *race avait été condamnée*, longtemps sans le savoir elle avait expié, ainsi son rêve la dépassait elle-même pour rejoindre d'autres *prisonnières*, d'autres femmes-martyres qu'elle n'avait jamais connues. Là où d'autres *racés*, d'autres ethnies avaient subi la mutilation et la mort parce que, dans son instinct de perversité, la bassesse humaine avait élu ces *racés* et ces ethnies pour le *châtiment* dont, de tout temps, elle n'avait jamais su épargner les hommes, Lali apparaissait sur la terre sans être ni une race ni une ethnie, héritière d'une *nature et de goûts que la société dénonçait comme criminel*, mais si criminels et si honteux qu'elle daignait à peine les nommer, craignant peut-être qu'une épidémie de femmes comme Lali déferle sur le monde et le frappe de sa *jubilante stérilité*. Mais si tout en Lali demeurait, malgré cette atteinte, fraîcheur et innocence, elle ignorait qu'elle était de "celle dont on ne parle pas", dont il vaut mieux méconnaître *les habitudes et les vices, elle qui n'était pas un être d'habitudes et qui ne savait pas ce qu'était le vice*. On laissait Lali et ses soeurs à ce purgatoire où les âmes malades se débattent entre elles, où criminels, voleurs, lesbiennes *suicidés* mêlent leurs souffles fébriles, et *malédiction à ceux qui osaient descendre vers ces plaies cachées* et ramener à la surface de la terre, sous un soleil plus compatissant, *ces hommes, ces femmes qui vivaient comme tous les autres, sans être meilleurs ou pires, qui n'étaient que des autres hommes ou des autres femmes, les frères, les semblables, mais créés autrement du sein de la vie*, non seulement pour mieux souffrir (84)<sup>22</sup>

Encore plus explicite de cette manifestation de l'énonciation comme signe culturel, est la référence suivante: "Elle imaginait ce passé de Françoise, et la fluidité de ce déluge d'images qu'elle ne pouvait pas atteindre ni capturer lui causait une méchante douleur, telle cette jalousie de Proust imaginant les infidélités d'Albertine, auprès de la constellation d'amies." (208). En fait, l'intertextualité directement exprimée ici ne se pose nullement comme étrangère au discours de l'énonciation narrative, elle n'est pas en opposition avec lui: bien au contraire, le référent intertextuel proustien joue le même rôle que l'analogie constante avec l'art, fonctionnant interdiscursivement comme signe de l'intellectualité portée à la fois par le narrateur et par Geneviève, focalisatrice principale du récit. Ainsi, cette intertextualité spécifique n'est pas la marque ici de ce que Ross Chambers a désigné comme le moyen par lequel le "discours littéraire manifeste son opposition au discours social,"<sup>23</sup> mais plutôt le signe d'une coïncidence entre discours littéraire et discours social dominant, où l'intertexte désigné est le rapport d'identité avec un texte lui aussi littérairement dominant, incontestable, et dont les assises institutionnelles ne sont pas ébranlées par l'ironie dialogique. La référence à Proust, comme la référence à l'art, confère une légitimité de plus à l'instance narrative qui pourra continuer à instaurer ses catégorisations sociales selon la distance à cette légitimité.

Si, comme on l'a vu, l'énonciation narrative prend peu, sinon jamais en charge, les autres discours propres à d'autres lieux sociaux, les dichotomisant en soulignant la distanciation prise par rapport à eux, il n'empêche que cette distance ne traduit toujours pas une mise à l'écart absolue. La fréquence des citations de discours direct est à cet égard éloquente, comme si la narration restait quand même obsédée par un type de différence sociale qu'elle ne veut pourtant réduire par le biais du discours indirect, ni même opposer à une intertextualité, parce que justement l'intertextualisation, en l'intégrant pourrait paradoxalement lui enlever de son acuité, la "soumettre" en quelque sorte au fil général du discours des *Nuits de l'Underground*.

Cette question de l'insoumission des discours périphériques, nous ramène à la nécessité d'interroger plus avant la manifestation la plus singulière et la plus "obsessive" en quelque sorte du discours social porté par *Les Nuits de l'Underground*. On a relevé auparavant que l'incipit instaurait sans conteste le principe de surcodification, par discours direct, de l'appartenance à un milieu socio-économique inférieur. Dès lors, il est loin d'être négligeable de

constater que le personnage de René s'affirme comme l'énonciatrice principale de ce discours de l'exclusion par la différence économique. Faut-il mettre cette donnée en parallèle avec le fait que René est aussi un personnage prestigieux aux yeux de Geneviève puisqu'elle est l'amie de Lali et celle qui, parmi le groupe qui fréquente l'Underground, paraît bénéficier d'une autorité naturelle qui confère à ses énoncés une valeur particulière, confirmée actantiellement, puisque seule René peut directement s'adresser à Lali, parfaite incarnation de "l'être de fuite" proustien.

—T'as qu'à lâcher ça, brother, t'as qu'à lâcher, regarde, moi j'ai trouvé une autre vocation... Il n'est jamais trop tard...

—But you are always poor, René, I hate to be poor! (77)

—Men, always men, it is too unfair, répondait Lali avec amertume.

—Te plains pas d'eux, Lali, dit René, ils nous comprennent parfois mieux que les femmes, ils sont brutaux mais ils sont désintéressés aussi des fois...

—You, poor innocent soul, dit Lali en riant. (78)

René bénéficie donc d'un privilège exclusif, celui d'évaluer, de juger, et d'enfermer dans son discours l'ineffable Lali, elle-même. C'est à elle aussi que revient, contre le discours cosmopolite de l'énonciation narrative, de signaler—et peut-être de désapprouver—l'aliénation de Geneviève par rapport à ses propres origines.

—Nous autres, on va te sortir, dit René, ah! ces petites Canadiennes à Paris, c'est pire que des bonnes soeurs." (86)

Cette autorité, découlant partiellement du ton assertif de René, jointe à sa fonction actantielle, défait ses paroles de cette dimension documentaire conférée à d'autres énonciations socialement marquées, qui les désigne comme périphériques et donc "inadéquates". Si bien que lorsque René associe dans son propre discours des réflexions sur sa vie sexuelle et des considérations sur sa condition économique ("You are always poor"), cette relation ainsi établie prend un autre relief, et cesse d'être proprement décentrée:

Christ, Léa, je l'aimais tellement cette femme-là. Je voudrais bien aller casser la gueule à son bonhomme en Suède ou je ne sais pas dans quel pays barbare. Et tu comprends, Léa, quand tu poinçonnes chaque matin à neuf heures, dans une usine, ça te rabaisse, ma fille, ça te rabaisse, et c'est tout juste si je peux me payer une bouteille de vin sapristi!" (166)

Le discours de René, son énonciation individuellement marquée,

représente bien la stéréotypie du discours du dépit amoureux, de la jalousie, immédiatement associé, mais presque par parataxe, à l'expression de l'aliénation causée par des conditions économiques difficiles. On sent surtout cette conscience claire d'être disqualifiée socialement par cette "exploitation", ("ça te rabaisse"), qui s'oppose au fait que l'appartenance à une communauté sexuelle n'est pas énoncée par René comme une anomalie comme une hétéronomie qui s'opposerait à ce qui est acceptable. Au contraire, en ce qui a trait à la sphère sexuelle, René considère sa vie homosexuelle comme allant de soi, comme étant une norme qui ne s'oppose en rien à autre chose et qui ne se vit pas comme non-conforme, ce qui lui permet ces innombrables énoncés doxiques qui s'en tiennent à des généralisations qui tendent parfois à l'expression parfois presque "machiste" du sens commun:

Il faut que je fasse ton éducation, toi mon universitaire, avoir tant de diplômes puis si peu savoir de la vie, tu me fais pitié, dégrafe au moins ton chemisier que je vois tes seins, tu ne peux pas en avoir honte, ils sont magnifiques...  
—Cela non plus, vois-tu, je n'en avais pas l'habitude avant toi, René.  
—Tout s'apprend et se comprend, tu verras." (89)

Il n'empêche, une fois de plus, que dans l'énonciation de René, l'homosexualité donnée comme norme (et coïncidant donc avec l'énonciation narrative, ce qui la rend "adéquate") est fréquemment liée au conditionnement économique qui semble peser beaucoup plus sur les agents secondaires du roman, et qu'il est signifiant que Geneviève et Lali soient relativement libérées de toute contrainte financière. En fait, René semble avoir comme fonction dans le texte d'achever de dépouiller le lesbianisme de son caractère dissident, en le légitimant dans la doxa. Mais en même temps, toujours dans son discours à elle, jamais intégré par l'autorité énonciative, il lui est imparti d'insister à contre-discours sur un autre type de marginalisation, cette fois de nature précisément économique. Ainsi, la légitimation par l'Art, par l'intellectualité ou par le cosmopolitisme, ne rejeterait dans leur périphérie la réalité de la marginalisation et de l'aliénation faute de capital économique que pour mieux la faire ressortir. En fait, dans les *Nuits de l'Underground*, les conflits discursifs sont graduellement déplacés, passant du sexuel au social, ce qui, on le voit bien, confirme dans une autre perspective la question du discours social propre au roman, dans cette volonté qu'il a de présenter les catégorisations économiques sans d'abord chercher à les réduire.

**C**ependant avec le personnage de Françoise, la dernière liaison de Geneviève, que la question de l'exploitation sociale et économique se dégage avec une acuité encore plus marquée, comme si en fin de course narrative, le texte en devenait de plus en plus obnubilé.

Cette succession de "jours gris" dont Françoise venait d'évoquer l'ombre pesante, cette ombre du labeur qui allait incliner tant de fronts, du matin au soir, dans les usines, tous ces lieux de l'esclavage citadin vers lesquels marchaient déjà une multitude d'hommes et de femmes, en quelques heures, les autobus, le métro, allaient emprisonner cette foule... (225)

Mais ici, on doit constater la coïncidence de ton entre le langage propre à l'instance narrative et la langue de Françoise qui la désigne comme n'appartenant pas à la même classe sociale que René en dépit pourtant de l'identité de leurs discours, puisqu'elles ont tout particulièrement en commun un certain didactisme à l'égard de Geneviève:

Tu sais, ce magasin devant lequel nous passions l'autre jour, dans le Quartier Latin, j'y ai connu là mes premières humiliations, mes premiers affronts à la fierté...

*Il ne faut pas connaître cela, mon petit, car après avoir connu l'abaissement, on ne peut plus avoir confiance dans la vie... Vois-tu, si j'avais su autrefois quand j'avais tant de domestiques dans ma maison, combien il est terrible d'être dominée, traitée de façon inférieure" (225).*

Mon Dieu, je serai en retard et on me fera encore des reproches, pourquoi ne m'as-tu pas réveillée? (228).

L'homogénéité des langages a-t-elle ici pour effet d'atténuer la disparité des discours et de légitimer un peu plus la parole propre à la marginalité économique? Du moins, si on compare à l'aliénation dont René se dit être la victime cette aliénation vécue et nommée par Françoise "paraît" moins objectivée, moins mise à distance dans le texte, en ce qu'elle partage le même langage que l'instance énonciatrice. De même, cette apparence monovocale s'accompagne d'une plus grande cession narrative dans le texte: le discours direct de Françoise est quantitativement plus important que celui concédé à René, comme si l'instance narrative cédait effectivement devant lui. Est-ce à dire qu'avec la même teneur de discours social, le narrateur "reconnaît" un langage plus qu'un autre? Car on ne saurait nier que les réflexions sur le déclassé social se précisent et s'articulent avec plus d'ampleur avec l'apparition du personnage de Françoise, faisant d'elle la principale voix de ce discours qui envahit le texte, et qui contamine l'instance narrative elle-

même “...et qui balayé comme une poussière par la condition qu’impose la pauvreté...” (223). Doit-on lire dans cette adhésion plus marquée au discours du personnage comme un signe supplémentaire du ton global de l’énonciation? Mais, paradoxalement, on a relevé qu’ailleurs dans le texte l’instance énonciative refuse de se joindre en terme d’intertextualité à cette “représentation objectivée” de la déclassée économique, préférant cet autre signe classifiant qu’est le référent proustien.

Cependant, mise à part cette communauté énonciative entre Françoise et le narrateur, le texte entier des *Nuits de l’Underground* est non pas tant hanté, ni tant travaillé par cet Autre social, et économique, que directement confronté à lui, dans l’impossibilité ou le refus de le saisir dans son propre discours, en même temps qu’il accuse l’obligation de le “donner à voir,” même—et surtout—en s’en séparant. J’ai une fois de plus recours à Harel pour désigner ce “modèle représentatif où la perception de l’Autre est conditionnée par une mise à distance... (où)... l’énonciation de l’Autre supposerait l’extériorité d’un sujet énonçant qui en détermine les propriétés de l’étranger.”<sup>24</sup>

Mais, autre paradoxe, loin d’être un étranger, l’Autre est plutôt dans *Les Nuits de l’Underground*, le même, un représentant du lieu d’origine (appelé Canadienne-Française) mais séparé, marginalisé, par son appartenance socio-économique et culturelle. L’énonciateur donne le lieu lesbien comme le *centre* de son énonciation, fortement monologique à cet égard, et place plutôt la question de l’hétérogénéité sociale dans la périphérie de son discours qui ne cesse de s’autodésigner. Toutefois, loin d’être rejeté par le discours central, celui qui pose (à peu près constamment) le lesbianisme comme la donnée discursive fondamentale ne peut pas annuler cette véritable altérité que constitue une catégorisation spécifique consécutive à une appartenance socio-économique et culturelle différente. Le plurilinguisme marquant presque immédiatement le début du roman, peut être l’indice dans ce qu’il représente à l’intérieur de sa propre représentation (*On n’est pas assez intéressante pour elle*), de l’irréductibilité inhérente, donc de l’impossible renversement ou déstabilisation des différences sociales. En définitive, seule peut l’exprimer Françoise qui partage le discours culturel, le langage de l’instance énonciatrice, pour qui la différence sociale, le déclassément économique ne semble trouver une compensation que dans la communauté du discours.

Dès lors, ce commentaire de Gilles Marcotte, paru dès la publication des

*Nuits de l'Underground*, paraît bien résumer la problématique de la représentation des discours sociaux dans le roman.

Geneviève ne déclare-t-elle pas... que la vie, cette vie imparfaite, la vie limitée, l'emporte sur tous les prestiges de l'Art?<sup>25</sup> Cette préférence, je crois la retrouver, de plus en plus marquée, dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais depuis *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*. L'ambiguïté, l'ironie dévastatrice qui faisait le prix de ce très singulier roman s'estompent à partir d'une vision du monde plus univoque axée sur les exigences d'une morale à inventer.<sup>26</sup>

Cette univocité, que je traduis par monologisme, ne cédant la place à un certain plurilinguisme que par intermittence, me paraît être équivoque pour la compréhension des discours sociaux des *Nuits de l'Underground*. Équivoque parce que le texte installe son discours dans une hétérogénéité sexuelle qui devient sa norme qu'il conforte sans cesse. S'il cède parfois à de brefs accès ironiques, ces derniers sont vite annulés par des énoncés gnominiques qui renforcent la doxa lesbienne, de sorte que l'ironie, fuse-t-elle du dedans du discours, ne peut entamer véritablement la stabilité discursive. Et surtout, cette univocité ne peut que réinstaller ses hiérarchies discursives, ne peut que mettre en évidence des hiérarchies sociales comme le souligne la narration elle-même: "Tout un cortège de femmes appartenant à la communauté homosexuelle (*et de là à la communauté humaine, marquée des mêmes universelles différences*)..." (180). La mise entre parenthèses des "différences" ne peut-elle pas se lire comme l'inscription de cette irréductibilité de la question des classes, dont aucune intertextualité dans *Les Nuits de l'Underground* ne vient réellement en ébranler l'autorité. Pas plus que l'intellectualité ou le référent artistique, le cosmopolitisme représenté dans le récit, s'il relativise le texte québécois, se révèle par contre inefficace à "pulvériser" les données de classe, les catégorisations socio-économiques qui, seuls véritables éléments hétérogènes du récit, confirment dans leur périphérie celles qui ne "sont pas assez intéressantes." Comme le dit Harel encore: "En somme, la perception du cosmopolitisme comme un facteur d'intégration, de réunification, soucieux de la fusion des différences universelles, (me) semble courir à l'échec si ne sont pas analysés plus avant les motifs de la constitution sociale de cette altérité, et au premier chef leur représentation discursive."<sup>27</sup>

*Les Nuits de l'Underground* semblent illustrer une certaine perversion de cette donnée: l'intertexte artistique et le discours du cosmopolitisme n'examinent plus les paradigmes de la création de leur altérité, peut-être



parce qu'ils se heurtent à un autre type d'altérité plus fondamental. Cette altérité est plus déterminante dans la création des différences: elle est celle produite par le fait que les hiérarchies sociales et économiques maintiennent davantage les sujets à distance, éloignés irrémédiablement du centre. En contrepartie, les différences qui peuvent construire et faire reconnaître leur discours, la différence culturelle, la différence identitaire, la différence sexuelle, restent, du seul fait de la reconnaissance de leur même discours, hégémonique. Simplement, la prescience des *Nuits de l'Underground* c'est de représenter cette hégémonie comme partielle, en se refusant à la subsumation illusoire du discours du pauvre, qui reste certes entre parenthèses, mais qui n'est pas aboli. Car intégrer ce discours démuné, le priver de son intégrité par l'interdiscursivité toujours ironique, n'est-ce pas aussi vouloir se détourner un peu plus de cette réalité parce qu'on se détourne un peu plus de ses mots. C'est là ce à quoi *Les Nuits de l'Underground* n'a pas voulu se résigner, malgré l'énorme pression discursive et sociale qui le poussait à aussi assumer, dans sa représentation, le pouvoir incontournable des hiérarchies de toutes natures.

#### NOTES

- <sup>1</sup> Simon Harel, *Le voleur de parcours, La tentation du cosmopolitisme en littérature québécoise*, Le Préambule, Montréal, L'Univers des discours, 1989, 33.
- <sup>2</sup> Lucien Goldman, "Notes sur deux romans de Marie-Claire Blais" in *Structures mentales et création culturelle*, Paris:Anthropos, UGE, 1970.
- <sup>3</sup> Henri Mitterand, "Coup de fusil dans un concert: Une saison dans la vie d'Emmanuel," *Voix et Images* 8.2 (hiver 1983): 191-210.
- <sup>4</sup> Jozef Kwaterko, "*Le roman québécois de 1960 à 1975 Idéologie et représentation littéraire*." Collection *L'Univers des discours*. Montréal: Le Préambule, 1989.
- <sup>5</sup> Elaine Cliche, "Un rituel de l'avidité," *V et I* 8.2 (Hiver 1983): 242.
- <sup>6</sup> Voir Marc Angenot, "Réflexions sur les périphéries du discours social en 1889," *Études Littéraires* 22.2 (Automne 1989) : 13.
- <sup>7</sup> Simon Harel, "*Le Voleur de Parcours*" *Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*. Collection l'Univers des discours, Le Préambule, 1989.
- <sup>8</sup> *Le Voleur de Parcours*, 41.
- <sup>9</sup> Voir au sujet du thème de l'Art, l'article de Marie Couillard, "L'Art pictural dans les derniers romans de Marie-Claire Blais," *Canadian Literature* 113-114 (Summer-Fall 1987) : 268.

- <sup>10</sup> Les italiques sont de moi.
- <sup>11</sup> Couillard, “A titre d’information, la reproduction du tableau nous renseigne sur la société de la matière romanesque.” Cette donnée se présente sous deux aspects complémentaires: sa socialité et son esthétisme. Tout d’abord ce “par quoi le roman s’affirme lui-même comme société et produit lui-même ses conditions de lisibilité sociale.” Et ensuite en ce qui a trait à la valeur, Rouillard dit que “comme valeur, le tableau-objet d’art atteint “la plénitude de son statut esthétique en basculant dans l’espace romanesque”. In *Canadian Literature*, 270-271.
- <sup>12</sup> Couillard 270.
- <sup>13</sup> Couillard 270.
- <sup>14</sup> Je renvoie ici à Sherry Simons commentant Fernand Dumont: “La distinction qu’établit Fernand Dumont (1968) entre la culture première (la matière première de la vie en société) et la culture seconde (les mécanismes de prise de distance par rapport à cette réalité) est une reconnaissance explicite de la dualité inhérente à la plupart des définitions de la culture” in *Fictions de l’identitaire au Québec*, Édition XYZ, 1992, p.18. Il est clair que l’analogie avec l’Art, récurrente dans tout le texte des *Nuits de l’Underground*, renvoie à la conception de la culture comme “mécanisme de prise de distance.”
- <sup>15</sup> “Espaces incertains de la culture” in *Fictions de l’identitaire au Québec*, 19.
- <sup>16</sup> Bourdieu, *La distinction*, L’habitus et l’espace des styles de vie.
- <sup>17</sup> Les italiques sont de moi.
- <sup>18</sup> Kwaterko, *L’Inscription du littéraire dans le roman québécois*, 209.
- <sup>19</sup> Angenot, 22.
- <sup>20</sup> Angenot, 22-23.
- <sup>21</sup> Ou peut-être cette stéréotypie n’est-elle plus en fait qu’un effet de lecture, le référent “préjugés” s’étant connoté culturellement, en raison notamment, pour un lecteur des années 90, de la montée du mouvement “politically correct” et des critiques qu’il encourt.
- <sup>22</sup> Tout lecteur de Proust devrait reconnaître ici une réécriture condensée de l’ouverture de *Sodome et Gomorrhe*. Les italiques sont de moi.
- <sup>23</sup> Ross Chambers, “Répétition et ironie” in *Mélancolie et Opposition*, 195.
- <sup>24</sup> *Le Voleur de Parcours*, 47.
- <sup>25</sup> Assertion qui ne lie nullement le rôle de l’Art comme signe du texte, comme l’a démontré Couillard. Je vois cette affirmation de Marcotte comme une synthèse de la fabula qui ne prendrait pas en compte l’énonciation textuelle proprement dite.
- <sup>26</sup> Gilles Marcotte, “Une saison dans la vie de Geneviève Aurès”, critique parue dans *Le Devoir*, 25 mars 1978, 35. Les italiques sont de moi.
- <sup>27</sup> *Le Voleur de Parcours*, 41.