

# “CETTE DANSE AU FOND DES COEURS”

*Transparence des consciences dans “Le sourd  
dans la ville” et “Visions d’Anna”  
de M.-C. Blais*

*Jacqueline Viswanathan*

**L**ONGTEMPS, ON A REPROCHÉ à l’oeuvre de Marie-Claire Blais une monotonie née de la répétition obsédante de certain thèmes. Jean Ethier-Blais a écrit par exemple que “ses personnages sont partout les mêmes, emportés par le mouvement extérieur de la vie, paralysés par leur sexualité, ayant peur de la mort, la sentant venir et comme figés devant elle. Faire de cette aliénation la matière d’une vaste oeuvre romanesque semble être l’entreprise de Marie-Claire Blais.”<sup>1</sup> Par contre, un article récent d’Elène Cliche souligne heureusement “la recherche constante de nouvelles formes, une façon de questionner les moyens d’expression narrative et donc d’en multiplier les modèles”<sup>2</sup> dans l’oeuvre de la romancière québécoise.

C’est au niveau de la médiation, des techniques de présentation de la vie intérieure des personnages que je voudrais à mon tour explorer cette frappante diversité des romans de M.-C. Blais. C’est là qu’on peut suivre à travers son oeuvre l’itinéraire d’un rapport complexe et sans cesse renouvelé entre l’auteur et ses personnages. De la narration autoriale de *La belle bête* à la forme autobiographique des *Manuscrits de Pauline Archange*, de l’ironie du *Joualonnais* à la compassion des *Nuits de l’Underground*, jusqu’au discours intérieur à focalisation multiple profondément original du *Sourd dans la ville* et des *Visions d’Anna* se poursuit une recherche jamais satisfaite, de nouveaux modes de présentation des consciences fictives.

C’est donc au niveau du discours, au sens où l’entend Genette, que nous voulons aborder l’oeuvre de Marie-Claire Blais. Tout en utilisant la terminologie et les concepts du poéticien français bien connu, nous aurons aussi recours aux travaux de Franz Stanzel, Dorrit Cohn et Mieke Bal qui les complètent utilement.<sup>3</sup> Pour mieux saisir la diversité des procédés de narration, il importe de définir la situation narrative suivant les catégories de la voix: “qui raconte?” et du mode ou de la focalisation: “qui voit?” Il faut aussi tenter de préciser le

rapport de “consonance” (“compassion”) ou de “dissonance” (“ironie”) entre le (la) narrateur/trice et les personnages et analyser les techniques de présentation de leur vie intérieure: psycho-narration (“analyse psychologique”), style indirect libre ou monologue intérieur.<sup>4</sup>

Toute technique n’est intéressante que dans la mesure où elle exprime la vision de la romancière. Retracer l’évolution des procédés narratifs, ce sera donc aussi suivre les voies de la création de la vie intérieure du personnage et du désir de pénétration et de possession de la conscience de l’autre qui me paraît être une recherche fondamentale de l’oeuvre de Marie-Claire Blais. A ce point de vue, *Le Sourd dans la ville* (1979) et *Visions d’Anna* (1982) me semblent présenter une tentative particulièrement intéressante. Après un bref survol des livres précédents, c’est dans ces deux romans que nous suivrons les méandres du discours intérieur des personnages à travers une exploitation fort originale de la focalisation multiple.

Le premier roman de Marie-Claire Blais, *La belle bête* (1959)<sup>5</sup> est aussi le plus traditionnel par sa situation narrative puisqu’on y trouve un narrateur hétérodiégétique de type autorial qui domine le récit par sa perspective temporelle, son champ de connaissance supérieur à celui des personnages, et la compétence morale qui autorise non seulement la pénétration des consciences mais aussi les explications et les jugements. Ainsi, du point de vue temporel, *La belle bête* est le seul roman de Marie-Claire Blais où le récit sommaire renvoie fréquemment à la perspective synthétique du narrateur. Volontiers sentencieux, ce narrateur/trice condamne à l’occasion les personnages: “Louise partit seule. L’enfant lui manquerait. Sans lui, elle était si faible, dépouillée de racines et de fleurs. A quarante ans, Louise était encore une poupée insignifiante, vide, soumise à l’excès de son corps miné. La beauté de Patrice n’était pour elle qu’un reflet de la sienne” (p. 22). On trouve aussi de ces maximes qui caractérisent les narrateurs/trices de type autorial: “Isabelle-Marie ne doutait plus d’elle-même ni de sa beauté fictive. Elle ne disait plus: ‘J’ai les yeux lilas.’ Elle le croyait. *La gourmandise dans le mensonge finit par suggérer la saveur de la foi*” (p. 97). (C’est nous qui soulignons.) Bien que quand même assez discrète, il s’agit donc ici d’une instance narrative autonome et supérieure dont le champ de connaissance et la sensibilité sont aisément dissociables de ceux des personnages.

Du point de vue des techniques narratives, *Tête blanche*, *Le Jour est noir*, *Une Saison dans la vie d’Emmanuel*, *L’Insoumise* et *David Sterne* correspondent à un stade différent de l’oeuvre. On trouve dans chaque roman, suivant des combinaisons variées, la coexistence de narrations à la première et à la troisième personne, autrement dit de récits assurés tantôt par un narrateur hétérodiégétique (“troisième personne”), tantôt par un narrateur homodiégétique (“première personne”). Marie-Claire Blais donne ainsi accès à la vie intérieure de ses personnages à la fois par la pénétration psychologique d’un narrateur imper-

sonnel et par l'introspection du personnage lui-même qui s'exprime par des lettres, un journal ou une autobiographie. En dépit de la diversité des voix narratives, on est cependant frappé par l'unité de ton et de style de chaque roman. Les enfants ou les adolescents comme Tête blanche ou Jean-le-Maigre s'expriment dans un style châtié qui n'a sans doute rien de réaliste. On confond facilement les voix des quatre narrateurs-personnages du *Jour est noir*. Le narrateur impersonnel qui se manifestait de façon assez autoritaire dans *La belle bête* semble ici avant tout soucieux d'encourager la compassion du lecteur pour les personnages les plus marginaux, les moins conventionnels. Un "monstre" comme le frère Théodule Crapula aura droit au monologue intérieur et au style indirect libre, un privilège que l'auteur n'accordera par exemple jamais à Monsieur le curé. L'ironie du narrateur, quand elle existe, est partagée avec un personnage comme Jean-le-Maigre.

**S**I LES FORMES NARRATIVES (journal, autobiographie, lettres) mettent l'accent sur la vie intime de leurs auteurs, on trouve aussi chez Tête blanche, David Sterne et Jean-le-Maigre une curiosité commune vis-à-vis des secrets des autres: "Que se passe-t-il exactement derrière le front d'une petite fille"<sup>6</sup> se demande Tête blanche; "Que vous confiaient donc ses âmes malheureuses dans l'intimité du plaisir, tant de secrets que j'ignore, cette moisson d'aveux que vous avez retenus?" demande-t-on à David Sterne. Jean-le-Maigre confesse le Septième avec une intense jubilation; il est ravi de "surprendre les secrets d'Héloïse," et bien qu'il en perde la vie, il découvre avec une inépuisable indulgence, les vices de Théodule Crapula et les mystères du couvent: "Jean-le-Maigre appréciait que le Noviciat fût ce jardin étrange où poussaient là comme ailleurs, entremêlant leurs tiges, les plantes gracieuses du Vice et de la Vertu."<sup>7</sup>

"Les yeux, les paupières, les mains de ces êtres que mon regard avait toujours touchés tant de fois, *fondant en eux pour saisir leurs pensées intimes*, comment pouvais-je m'en séparer maintenant qu'ils devenaient pour moi les yeux, les mains de créatures *volées en secret pour mieux vivre d'elles*."<sup>8</sup> Ainsi parle Pauline, l'auteur de l'"autobiographie" en trois volumes, *Les manuscrits de Pauline Archange, Vivre, vivre!* et *Les apparences*. On l'a vue avec raison très proche de sa créatrice qui disparaît cette fois complètement derrière son personnage. Pauline exprime ici ce besoin de pénétrer la conscience des autres qui, comme Jean-le-Maigre, fait d'elle une romancière en puissance. Une romancière dont la préoccupation majeure n'est pas de raconter de belles histoires ou de créer un monde mais de réussir, par l'écriture, non seulement à sonder les âmes mais à "se fondre en elles." Pauline éprouve un besoin irrésistible de "profaner les apparences des êtres." Du point de vue des techniques narratives, ceci entraîne parfois de

curieuses anomalies. Comme narrateur autodiégétique, Pauline ne peut que deviner les sentiments des autres; or, elle a reçu les dons d'omniscience d'un narrateur autorial. Ainsi, ce très long passage qui nous révèle avec autorité les pensées les plus secrètes de Germaine Léonard, présentées même parfois sous forme de monologue intérieur.<sup>9</sup>

La même situation narrative ne se répète jamais chez Marie-Claire Blais. *Le loup* est aussi un récit "à la première personne" mais qui se présente comme un monologue où n'intervient pas la dimension de l'écriture si importante pour la triade de Pauline Archange. Ici, les limites de la conscience du narrateur-personnage sont non seulement respectées mais constituent au fond le manque essentiel qui motive la narration: "cette méconnaissance que j'avais d'un autre, il était d'un être, une entité bonne ou mauvaise et je n'entendais de lui que la rumeur que l'on entend peut-être égaré au fond d'une caverne,"<sup>10</sup> recherche de l'autre donc encore, mais cette fois recherche d'un inaccessible.

Avec *Le Joualonnais*, Blais prend des risques. Pour la première fois, elle fait parler à un narrateur un idiolecte qui doit le caractériser. On a jugé sévèrement ce roman mais il représente de nouveau une tentative intéressante pour repousser les limites de la narration à la première personne au-delà de la complaisance de l'introspection. "Le narrateur," dit Martel, "est assez curieusement peu bavard sur son propre compte. Il n'est que le haut-parleur des personnages."<sup>11</sup> *Une liaison parisienne* se distingue de tous les autres romans par l'ironie très marquée qui caractérise la perspective du narrateur (hétérodiégétique, cette fois). Ainsi, celui-ci se dissociera du point de vue de Mathieu, le protagoniste, par des guillemets: "n'allait-il pas enfin vers "la vie"?" ou des remarques comme "mais Mathieu ne savait pas encore que. . . ." Bien que fortement focalisé sur Mathieu, *Une liaison* déborde encore une fois les restrictions d'une conscience unique pour nous offrir de longues et nombreuses incursions dans la pensée et les sentiments de Monsieur d'Argenti qui doit sans doute ce traitement de faveur à ses amours clandestines et irrégulières. Contrairement à l'"anomalie" de la partie consacrée à Germaine Léonard dans *Les Manuscrits de Pauline Archange*, ce changement de focalisation ne dérouté pas le lecteur puisque l'instance narrative impersonnelle a toute liberté de plonger dans la conscience de n'importe quel personnage.

*Les Nuits de l'Underground* exploite de nouveau la flexibilité d'une situation narrative qui combine une voix impersonnelle avec la focalisation interne très marquée sur un personnage particulier. Nous sommes plongés dans le monde intérieur de Geneviève. On ne ressent jamais la présence d'un narrateur (d'une narratrice), distinct de la jeune femme par la sensibilité ou les connaissances. "Geneviève sentait qu'elle-même passait avec François du côté de la mort à celui de la vie, qu'un abîme d'indifférence ne les séparait plus. Mais de ce drame que Françoise avait vécu, abandonnée aux dures servitudes de la maladie, que resterait-il demain lorsqu'elle reprendrait sa montée vers le sentier des vivants,

sinon cette confession écrite dans la chair, cette confession impérissable... Souvent, pendant qu'elle était séparée de Françoise, Geneviève avait imaginé sa souffrance (*car bien souvent c'est tout ce que nous parvenons à faire pour ceux que nous aimons le plus, imaginer ce que nous sommes trop faibles pour combattre.*)<sup>12</sup> On voit que même les aphorismes et les généralisations, domaine privilégié de l'instance narrative impersonnelle, s'associent aisément au discours intérieur du personnage et à sa sensibilité. On remarque ici le déploiement des techniques de présentation de la conscience rendues possibles par la voix impersonnelle et la focalisation interne: psychonarration ("Geneviève sentait que...") et style indirect libre ("Mais de ce drame, que resterait-il demain?"). Avec le désir de comprendre l'autre, de le connaître jusqu'aux replis les plus profonds de sa conscience et de son souvenir, de compâtrer avec une souffrance qu'on est impuissant à combattre, on retrouve ici l'impulsion profonde qui anime tous les textes de Marie-Claire Blais et le besoin qui pousse les personnages dont on la sent très proche. Lali reste un mystère impénétrable pour Geneviève, ce sera un amour manqué mais Geneviève parvient à s'immiscer dans la conscience de Françoise: "car dormaient en Françoise, comme chez tant d'êtres, d'inestimables connaissances, d'ineestimables dons dont les tableaux de sa vie, dans leur diversité touffue, étaient encore chargés d'éclairs et de poussières étincelantes" (265-66). Cet amour fondé sur la compassion durera. C'est aussi dans *Les Nuits* qu'on trouve pour la première fois, comme ensuite dans *Le Sourd dans la ville* et *Visions d'Anna*, la longue phrase sinueuse qui épouse les pensées des personnages, la texte fluide sans espace, ni divisions qui imite le "stream of consciousness."

Ainsi, plus on avance dans l'oeuvre de Marie-Claire Blais, moins l'anecdote, le récit d'événements extérieurs prennent de place et plus le roman correspond à une exploration de la vie intérieure des personnages suivant toutes les possibilités offertes par diverses situations narratives. Cependant, ces personnages de romans intimistes sont étonnamment peu portés vers l'introspection. Leurs désirs s'orientent vers la possession de l'autre dans sa conscience intime. Le narrateur auctorial, entité distincte, moralement et/ou philosophiquement supérieure aux personnages disparaît dès après *La belle bête*. Suivent les romans "à la première personne" qui donnent directement la parole à un ou plusieurs personnages mais où le désir de pénétrer la conscience des autres donne parfois lieu à de curieuses transgressions comme dans les "Pauline Archange." La situation figurale par contre (*Les Nuits de l'Underground*) permet la flexibilité d'une instance narrative impersonnelle tout en préservant une adhésion étroite à la perspective du personnage. Ce mode narratif est utilisé avec brio dans *Le Sourd dans la ville* et *Visions d'Anna* comme en témoignent les deux extraits suivants:

"(p. 55) [Tim rêvait doucement, il oublierait peut-être pour une heure seulement, l'agonie sans murmures de Tim, le chien], et Florence se demandait si l'agonie des êtres ne commence pas lorsqu'ils ont perdu le désir, lorsque, comme elle, ils

n'attendent plus rien, une immensité désertique est là, devant soi, sur laquelle on peut marcher et courir, mais c'est une immensité sans horizon, la sensation d'avancer ou de reculer vers ces montagnes de givre est une sensation neutre, indifférente, et on ne peut plus se cacher ou s'enfuir par quelque brèche, le sol de glace est trop dur et trop fermé, on ne s'enlise que dans sa propre débâcle, mais Florence *qui avait longtemps eu l'illusion d'attendre quelque chose* découvrirait qu'elle n'attendait plus rien, là où elle s'était réfugiée aucun regard familier ne pouvait la rejoindre, [mais dans ces *profondeurs* si ignorantes de la mémoire du vieux Tim, il y avait la mer, un rocher, une femme, une consolation qui venait de loin dépayser le mal qu'il éprouvait à vivre dans le temps présent,] mais Florence, elle, se demandait comment elle pourrait encore découvrir cette intensité, cette fièvre de l'attente."<sup>13</sup>

"Il faisait ni beau, ni froid, dans le cœur d'Anna, ni frais ou brûlant, c'était le vide, pensait-elle, pur et tranquille, une *profondeur* intacte qu'ils ne pouvaient même imaginer, *ils, étaient ces autres* qui la laissaient errer ainsi, sans but, sans raison, parfois, ils lui souriaient avec humour, l'effleuraient de leur dérisoire affection, puis ils revenaient à eux-mêmes, à leurs préoccupations d'adultes, ne lui demandant plus ce qu'elle ressentait en pensait, il y avait longtemps déjà qu'ils n'osaient plus rien lui demander, car dans leur découragement, ils avaient *peut-être* décidé eux aussi qu'elle était entièrement libre, qu'elle ne leur appartenait pas, elle sentait la volonté, la raideur aussi de ce jeune corps autonome contre ses os, toute l'exaltation de sa conscience se tenait là, enfermée et rigide, elle déposait délicatement sa fourchette sur la nappe rouge, observait les invités de sa mère, ses collègues, psychologues, éducateurs, thérapeutes . . ."<sup>14</sup>

Ainsi se poursuit "the inward turn of the narrative"<sup>15</sup> qui se dessinait déjà à travers l'oeuvre de Marie-Claire Blais: le roman est tissé des pensées et des sentiments des personnages. Le monde extérieur des faits et des événements existe à peine. La continuité du texte est frappante: pas de dialogue (dans sa présentation conventionnelle du moins), pas de divisions en paragraphes ou en chapitres. De longues phrases sinueuses tentent d'épouser les méandres de la pensée des personnages, de pénétrer les *profondeurs* (le mot apparaît dans chaque passage) de leurs consciences, Florence comprend ("découvrait") l'impasse de sa vie et l'aridité du désespoir qui la conduira au suicide. Anna éprouve l'angoisse de la solitude devant l'indifférence égoïste des adultes. L'instance narrative formule des sentiments dont les personnages, en apparence fort lucides sont conscients ("Florence se demandait . . ."; "Anna pensait . . ."). Le narrateur ne dépasse pas leur sensibilité ou leur savoir: les nombreuses métaphores du premier extrait ("immensité sans horizon," "montagne de givre," "sol de glace") traduisent les sentiments éprouvés par Florence et contribuent à donner à ces réflexions philosophiques l'intensité de sensations. Les généralisations (utilisation du présent gnominique, passage au pronom "on" (références à tous les hommes ou les "êtres")) paraissent émaner de la conscience même de Florence et non de la sagesse supérieure d'un narrateur puisqu'elles prolongent naturellement les réflexions du début du passage. La phrase soulignée ("Florence qui avait longtemps eu l'illu-

sion d'attendre quelque chose") n'est pas un jugement porté seulement par le narrateur. Elle dit ("Florence découvrait que...") la prise de conscience d'une erreur passée par le personnage lui-même. L'utilisation de l'imparfait ("elle sentait la volonté..."; "elle déposait sa fourchette") contribue à rapprocher le récit de l'expérience vécue du personnage.

A l'exception des phrases placées entre crochets dont nous reparlerons, on pourrait transformer ces deux extraits en narration à la première personne: c'est le test bien connu qui n'est possible que pour des textes focalisés suivant la "perspective" d'un personnage. Possible sans doute, mais la maladresse des versions résultant de cette transformation "et je me demandais si l'angoisse des êtres ne commence pas lorsqu'ils ont perdu le désir...", "je sentais la volonté, la rigidité aussi de mon jeune corps autonome contre mes os" révèle aussi l'importance de la voix impersonnelle. C'est à ce niveau de la médiation narrative que se formulent ("se mettent en mots") les états de conscience du personnage suivant un style qui n'est pas censé reproduire son idiolecte. Là est tout l'avantage de cette situation narrative: il s'agit de pénétrer jusqu'à un niveau de la conscience qui ne peut s'exprimer directement dans la conversation ou même à l'écrit. De là, l'absence de réalisme de ce style extrêmement littéraire qui ne prétend évidemment pas imiter la langue d'une adolescente moderne comme Anna ou d'une femme aux prises avec une crise aigüe comme Florence. L'instance narrative parle avec la voix intérieure secrète des personnages.

**F**LORENCE ET ANNA: deux consciences souffrant en espace clos: (un hôtel minable, une chambre) pendant le temps d'une journée — un peu moins, on ne sait. Ce qui compte, c'est le temps extensible et malléable du souvenir car les deux récits s'organisent suivant les méandres de la mémoire. Il est souvent bien difficile au lecteur de ces deux romans de distinguer entre le passé et le présent, l'imaginaire et le réel puisque tout se présente comme le contenu d'une conscience. La progression du texte correspond à un cheminement qui conduit le personnage d'une solitude désespérée à un moment de "lumière" où la conscience s'ouvre à l'autre.

*"Et Florence les regardait tous, Lucia, Mike, Gloria, Tim et l'ombre de son chien, et elle se disait, comment n'ai-je pas su si longtemps qu'ils étaient tous là, qu'ils vivaient, comment ai-je pu les oublier, elle avait vécu de longues années sans même pressentir autour d'elle ce cercle infernal de leurs souffrances, de leurs besoins, car en ce temps-là, lorsqu'elle vivait sereinement, enfermée dans son opaque indifférence, sereine, oui, car les autres n'étaient pas là, de près ou de loin, ils n'avaient pas d'existence, elle avait vécu sans savoir qu'ils respiraient tous dans les ténèbres, et puis soudain, elle était captive de cette lumière de la conscience*

qui la dénonçait, non, elle ne mourrait pas sans les avoir tous reconnus, ce cercle infernal qu'elle avait jadis ignoré, méprisé." (p. 62)

"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 que cette fois elle est de retour." (p. 169)

Car même si, dans *Le Sourd*, Florence et dans *Visions*, Anna, représente chacune la conscience centrale, celle dont le lecteur partage le plus souvent les pensées, les deux romans créent un monde qui n'a rien d'égoцентриque où le personnage n'existe qu'en interaction constante avec d'autres consciences. *Le Sourd* et *Visions* nous permettent en effet de partager la vision d'un nombre étonnant de personnages.<sup>16</sup> Avec l'agilité de la navette d'un tisserand, la narratrice se glisse successivement dans des profondeurs psychiques aussi nombreuses que diverses. Ces deux romans marquent ainsi l'aboutissement d'une recherche que nous avons pu suivre à travers toute l'oeuvre: l'exploration du moi qui éclate et se dépasse à travers la pénétration de la conscience des autres. Il s'agira tout d'abord de voir comment le passage d'une conscience à l'autre s'établit à travers le texte et comment se crée la continuité en dépit de changements très fréquents de foyers narratifs. Il s'agira ensuite d'établir un rapport entre forme et signification dans ces deux romans: de montrer comment la focalisation multiple peut correspondre à une certaine "idéologie," une certaine conception des rapports entre les êtres humains.

Qu'on se souvienne de l'extrait du *Sourd dans la ville* que nous commentions à la p. 9 de ce travail, où l'on partageait l'angoisse de Florence devant la mort et la solitude. Ce passage contenait aussi des phrases (marquées par des crochets) concernant le vieux Tim. C'est un vieil Irlandais, mal fichu, sans cesse bougonnant, amant de Gloria, la propriétaire de l'hôtel de passe où Florence a échoué pour une dernière journée avant son suicide. Rien en apparence ne rapproche la bourgeoise Florence de Tim l'Irlandais. Ils ne se parlent pas. Se voient-ils seulement? Et pourtant le texte du roman crée une continuité profonde entre leurs consciences hantées par la même angoisse, continuité syntaxique par la coordination et sémantique par la reprise du mot "agonie," trait d'union entre Tim et Florence, puis entre Florence et toute l'humanité souffrante ("Et Florence se demandait si l'agonie des êtres . . .). Ses pensées s'embranchent ainsi sur celles d'un grand nombre de personnages qui lui sont à peine connus, qu'elle a aperçus par hasard dans cet hôtel, lieu de rassemblement de pauvres déchets de l'humanité. Tel Mike, ce jeune garçon atteint d'une tumeur au cerveau dont l'agonie fait elle aussi écho à celle de Florence:

"Et Mike regardait tout cela, il avait peur, captif, on ne pouvait plus s'enfuir, pensait Florence, non, il ne pouvait plus, il était trop tard, il était au monde, on ne rêvait plus quand on était au monde, . . . (Et Mike voulait battre Lucia) . . . car il était captif, immobile et captif, son rêve, ou ce qu'il en restait encore, était

si tenu qu'il y croyait à peine . . . ah! comment rêver, il ne le savait plus en cet instant si cruel où toutes ses espérances étaient sur le point de le trahir . . . et Florence avait pitié de lui mais c'était une pitié morte déjà car ni Mike ni elle ne sortiraient vivants, pensait-elle, de cet espace dans lequel ils étaient tous les deux enfermés et si majestueusement calmes qu'un inconnu en franchissant ces lieux où l'on riait et s'amusait, buvait en fornicait, n'eût même pas senti le passage de ce rôle silencieux qui allait d'un agonisant à l'autre." (p. 84)

Les premières phrases de cette citation donnent un exemple très frappant de l'empiètement des deux discours intérieurs: "Mike regardait tout cela, il avait peur, captif, on ne pouvait plus s'enfuir" marque clairement la focalisation sur Mike avec les verbes de perception (regardait, avait peur) et la phrase "captif, on ne pouvait plus s'enfuir" peut être du style indirect libre ("captif, je ne peux plus m'enfuir" dit, pense Mike) mais pourtant la voilà attribuée à Florence ("pensait Florence"). L'ambiguïté de pronom "on" en élargit la portée: il peut s'agir de Mike, de Florence ou même de toute l'humanité. Autre écho curieux dans ce même passage entre les pensées de Mike et celles de Florence: "on ne rêvait plus quand on était au monde" (pensait Florence) et "ah! comment rêver, il ne le savait plus" (pensait Mike). La fin de la citation décrit bien les rapports inhabituels créés entre les personnages à travers le texte de ce roman: dans la diégèse, ils ne communiquent pas; un inconnu les verrait comme totalement étrangers mais la continuité du discours qui enchaîne les pensées communes de Mike et Florence exprime la compassion née de cette mort qui les rapproche ("ce rôle silencieux qui allait d'un agonisant à l'autre").

Dans *Visions d'Anna*, chaque personnage paraît lui aussi enfermé dans un monde intérieur qui exclut les voies habituelles de communication. Anna, murée dans sa chambre, en est l'exemple le plus frappant. Cependant, dans ce roman comme dans *Le Sourde*, comme dans les romans précédents de Marie-Claire Blais mais suivant une technique narrative nouvelle, les personnages ne sont pas voués au soliloque et à l'introspection. Leurs pensées visent avant tout, et souvent coïncident avec la conscience des autres. Ainsi dans ce passage trop long pour qu'on puisse le citer en entier, où le lecteur partage la rêverie de Raymonde (la mère) promenant le chien dans la cour et puis celle d'Anna (la fille) contemplant le mur rose de sa chambre, toute absorbée par des pensées qui font curieusement écho à celles de sa mère (notamment par la répétition du mot "d'autres"): "Raymonde pensait à la réunion qui aurait lieu ce soir chez elle, d'autres Centre sécuritaires, d'autres prisons, diraient-ils . . ." (p. 131); "Anna elle les écouterait impassible, rigoureuse, on devrait ouvrir d'autres Centres, d'autres prisons qu'on nommerait Ecoles de réhabilitation" (p. 134). Le glissement d'une conscience à l'autre s'effectue par des reprises qui évoquent une profonde continuité de pensée entre ces personnages qui ne savent pas communiquer. Ainsi, cet "embrayage" ('shift') des pensées d'Anna à celles de son

père, placées dos à dos, en une étrange symétrie: "... et soudain, un mince nuage noir se formait dans le ciel comme dans le dessin de Sylvie, pensait Anna, Peter pensait mais pourquoi ce nuage dans le ciel quand il fait ci beau" (p. 159).

Le texte ne signale d'ailleurs pas toujours aussi clairement le changement de focalisation. Dans l'extrait suivant, il semble qu'on partage d'abord la vision et les pensées de Mike. Cependant, les dernières phrases de ce passage (à partir de 2), l'une en style indirect libre et l'autre en style direct ne peuvent émaner que de Gloria. On est passé insensiblement d'un personnage à l'autre, grâce notamment de nouveau à l'utilisation du pronom "on" qui élargit les référents possibles du sujet.

"Mike voyait de loin cette femme, sa mère, il était imprégné d'elle, de son impudeur, cette impudeur charitable pour elle-même et pour les autres, ensuite, il ne la haïssait pas, il la respectait, il l'aimait même parfois, surtout lorsqu'il faisait beau et qu'on avait l'illusion de voir de très près soudain ce visage et le mouvement acharné de tous ces traits, quand on croyait entendre monter du fond de ses entrailles des paroles qu'elle prononçait tous les jours, ce flot d'impudeurs qui étaient elle, aussi qui n'étaient qu'elle et personne. . . ."

**T**ELLE EST DONC LA TEXTURE remarquable de ces deux romans, leur originalité et la source de certaines difficultés de lecture: on y trouve d'une part une très grande fréquence de changements de focalisation et d'autre part, une continuité de ton et de style, un souci des transitions que gêne parfois la différenciation entre plusieurs personnages focalisateurs: qui pense? qui parle? qui éprouve cette émotion?

Le passage de conscience à conscience est le substitut du dialogue impossible, presque entièrement absent des deux romans: "il eût aimé lui dire que . . . mais"; "elles ne se parlaient pas mais . . .," "Raymonde lui eût sans doute dit que," "ces paroles qu'on croyait entendre . . .," "Sa mère n'avait rien dit, pensait Paul, ces pensées, il pouvait les lire sur son visage. . . ." Les personnages ne poussent que des cris silencieux, ils ne pleurent que des larmes sèches.

L'agonie de Florence, la solitude désespérée d'Anna sont nées de l'effet profondément destructeur de rapports traditionnels: égoïsme du couple pour Florence, indifférence du père et des adultes en général pour Anna. Mais en contrepartie, se nouent des dialogues muets qui évoquent la possibilité d'un dépassement de la solitude. Ces contacts fugitifs ont presque toujours lieu avec des inconnus (à qui on ne parle pas, qu'on n'entrevoit qu'une seconde): ainsi, la sympathie d'Anna pour la "femme du métro," celle de Raymonde pour la "femme aux chaussures au talon de verre," celle d'Alexandre pour "l'homme à la veste de daim" ou de Rita pour une jeune femme aperçue sur la plage:

"Et Rita voyait cette forme blanche qui rampait sous le ciel, vers cette reconnais-

sance lointaine, inaccessible de l'amitié . . . elle rampait doucement dans le sable, nulle ne la voyait, ne l'entendait . . . 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." (*Les Visions*, p. 142)

A cette pénétration de la conscience de l'autre, dans ses régions "les plus inaccessibles" (quand l'une peut ainsi reconstituer le message secret de l'autre) correspondent alors des moments proches de l'extase, qui peuvent même transcender la solitude de la mort: ainsi, Florence qui, à quelques instants de la mort, se sent "habitée" par le visage d'un inconnu: "le visage de sa passion l'avait donc quittée puisque le visage d'un inconnu, d'un errant comme elle, habitait soudain ses derniers instants" (p. 210). Ainsi, Mike, lui aussi proche de l'agonie, qui imagine l'au-delà de la mort comme une "danse au fond des coeurs."

"... l'âme s'en allait comme ça, toutes les âmes des morts erraient au soleil et cherchaient quelqu'un à comprendre, quelqu'un dont on pourrait pénétrer les pensées. Un jour, Mike comprendrait tout, tout ce qui dormait en Gloria, sur les lèvres de Judith, l'âme délivrée allait ailleurs partout où si longtemps elle n'avait pas été admise pendant le temps de sa joyeuse mais souvent terrible captivité et il faudrait peut-être encore un peu de temps et l'âme de Mike allait découvrir cet essor, cette danse au fond de tous ces coeurs qui lui étaient fermés." (pp. 16-17; nous soulignons)

La répétition obsédante du mot "tout" ("il les regardait tous," "ils étaient tous là," "il comprendrait tout," "ils respiraient tous") exprime peut-être un désir de coïncider avec une conscience universelle. Ne trouve-t-on pas aussi dans ce passage comme l'évocation d'une possible transmigration des âmes? On pense à Alexandre (*Visions*) qui imagine les pensées d'un inconnu mort (l' "homme à la veste de daim") qui lui-même "se survit" dans la peau d'un pauvre paysan du Pérou:

"... qui sait, pendant cette heure du soir, où le soleil déclinait sur la terre, il envoyait peut-être, pensait Alexandre, une existence qu'il n'avait jamais connue, celle d'un paysan pénible . . . et celui qui avait été l'homme à la veste de daim pensait, même le plus dénué d'entre eux *vit et respire à ma place*." (p. 28)

Déjà pour Pauline Archange, cette pénétration de la conscience des autres était liée à un dépassement de la mort:

"Et si un jour, je devais y survivre, ce serait peut-être simplement pour descendre dans cette cave de boue et de feuilles séchées, pour regarder une dernière fois, ces vivants et ces morts dégénérés, d'où il fallait tirer plus que la naissance, plus que la vie, ma résurrection."<sup>17</sup>

Dans leur vaste constellation, les personnages du *Sourd* et des *Visions* présentent divers degrés de pénétration de la conscience d'autrui, divers modes de

compassion. Pour Florence (*Le Sourd*) et Anna (*Visions*), il s'agit du passage crucial de l' "opaque indifférence" à l'ouverture à l'autre dans le contexte d'une crise personnelle. Personnages sacrificiels, figures proches du Christ crucifié, Mike (*Le Sourd*) et Michelle (*Visions*) possèdent le don et la malédiction de "mourir dans la chair des autres," de souffrir pour toute l'humanité souffrante. Judith Lange(nais), "soeur des martyrs et des exilés" (*Le Sourd*) et Alexandre, le romancier dostoïevskien, modèle de compassion (*Visions*) sont des personnages médiateurs dont on partage relativement peu le discours intérieur mais qui hantent la pensée de divers autres personnages, effectuant ainsi une transition pour les changements de focalisation, jetant un pont entre des consciences aussi éloignées que Madame Langenais, bonne bourgeoise d'Outremont et Mike, le malheureux jeune garçon de l'hôtel de passe :

"Ce rayonnement de Judith, si cruel que Madame Langenais le sentait encore frémir tout près d'elle, avec l'écriture de sa fille et caresse de ses bras sur ses épaules, ce geste qu'elle avait oublié derrière elle, comme un écho de sa pitié démunie et tremblante. Mais Judith Lange ne viendrait pas aujourd'hui, pensait Mike. . . ." (p. 126)

Tommy et Manon, misérables "drifters" noirs poussent jusqu'à ses limites, cette "descente" dans les profondeurs de l'humanité :

"... mais dans ce mouvement d'une descente glacée jusqu'à nos viscères, ne plongeaient-ils pas en même temps vers ces *milliers* d'autres que l'on ne nommait plus, ces existences dont le pouls était si faible que *nous* ne l'entendions plus, car *nous* ne tenions pas à voir, à entendre ce qui se passait si loin de nous." (*Visions*, p. 80)

L'art est l'expression suprême de cette tentative d'enracinement au fond de l'aventure intérieure de l'humanité :

"... elle comprenait pourquoi, maintenant, Lautrec avait consenti à être interné, à être désintoxiqué en clinique, c'est qu'il s'était épris de ces visages qu'il peignait, de cette *meute à la dérive*, il avait su qu'il fallait les aimer et les plaindre et soudain, par l'exaltation d'un art aussi transparent que la peinture, l'oeuvre vue et sentie, il avait rapproché du monde visible, de *notre* indifférence ce que *nous* tenions à oublier, ces visages, ces destins, ces existences dont il avait tenté de comprendre le secret, l'énigme." (*Visions*, p. 106)

Se rapprocher des autres, surprendre leur secret, pénétrer leurs consciences : tel est donc le projet commun qui lie : l'instance narrative qui plonge dans la conscience d'Anna, Anna "qui comprend" les pensées de Toulouse-Lautrec, celui-ci qui est "parvenu à surprendre le secret de ces existences" : chaîne de consciences qui s'unifient par le passage au "nous" incluant à la fois la narratrice, les personnages et finalement sans doute le narrataire. Elène Cliche qui donne par ailleurs une lecture tout à fait convaincante du *Sourd* et des *Visions* comme "textes morcelés, fragmentés," signalait déjà l'importance de "l'empathie, qui est

une fontaine d'énergie émotionnelle permettant de se projeter dans l'autre ou les autres, ceci étant basé sur des considérations universelles."<sup>18</sup>

A travers la conscience des personnages, *Le Sourd dans la Ville* et *Visions d'Anna* présentent une société fragmentée, dominée par l'indifférence et l'égoïsme où chacun souffre, enfermé dans sa solitude, mais la facture du texte de ces deux romans apporte un certain démenti à cette vision tellement pessimiste qu'elle évoque une humanité proche de son apocalypse. La continuité des discours intérieurs suggère la possibilité de rencontres d'interactions entre les consciences. Par ce privilège qui permet à tout romancier de sonder l'âme de ses créatures, l'instance narrative exécute cette "danse au fond de tous ces coeurs" et réalise ce désir intense des personnages de plonger dans la conscience de l'autre. Elle donne peut-être aussi une voix à une conscience universelle, promesse ou mirage d'harmonie.

## NOTES

- <sup>1</sup> Jean Ethier-Blais, "Monstres et transcendance," *Le Devoir*, 2 septembre 1967, p. 13.
- <sup>2</sup> Elène Cliche, "Un rituel de l'avidité" *Voix et Images*, 8, no. 2, p. 229.
- <sup>3</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972; Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen: UTB, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979; Mieke Bal, *Narratologie*, Paris: Klincksieck, 1977; Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1978 (traduction française: *La transparence des consciences*, Paris: Seuil, 1982).
- <sup>4</sup> Cf. D. Cohn, op. cit., p. 145.
- <sup>5</sup> M.-C. Blais, *La belle bête*, Ottawa: Le Cercle du Livre de France, 1959.
- <sup>6</sup> M.-C. Blais, *Tête blanche*, Ottawa: Les Editions de l'Homme, 1960, p. 157.
- <sup>7</sup> M.-C. Blais, *Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, Ottawa: Les Editions du Jour, 1970, p. 49.
- <sup>8</sup> M.-C. Blais, *Vivre, vivre!*, Ottawa: Les Romanciers du Jour, 1969, p. 13.
- <sup>9</sup> M.-C. Blais, *Les Apparences*, Montréal: Stanké, "Québec 10/10," 1981, p. 64-92.
- <sup>10</sup> M.-C. Blais, *Le loup*, Montréal: Stanké, "Québec 10/10," 1972.
- <sup>11</sup> R. Martel, "Nous sommes tous des trous-de-cul," *La Presse*, le 19 mai 1973.
- <sup>12</sup> M.-C. Blais, *Les nuits de l'Underground*, Montréal: Stanké, 1978, p. 263.
- <sup>13</sup> M.-C. Blais, *Le Sourd dans la ville*, Montréal, 1979, p. 56. Toutes les autres citations renverront à cette édition.
- <sup>14</sup> M.-C. Blais, *Visions d'Anna*, Montréal-Paris, 1982, p. 9. Toutes les autres citations renverront à cette édition.
- <sup>15</sup> Erich Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton, N.J., 1973.
- <sup>16</sup> Dans *Le Sourd*, on trouve des passages focalisés sur les personnages suivants (par ordre d'importance quantitative et sans doute qualitative): Florence, Mike, Gloria, Tim l'Irlandais, Judith Langenais, Madame Langenais, Berthe, le Dr. Langenais, Lucia, Gabrielle Dubois, Charlie, Anne Dupré, John, le chauffeur de

taxi, le chat. A titre de curiosité, citons ce passage focalisé sur le chat: "Quelle calamité, pensait-il, par un si beau jour, dans une si chaude lumière, mais sâle et bourbeux comme il était avec son poil en lambeaux, il éprouvait une grande satisfaction de vivre" (p. 206).

<sup>17</sup> M.-C. Blais, *Les Apparences*, p. 112.

<sup>18</sup> E. Cliche, "Un rituel de l'avidité," *Voix et Images*, 8, no. 2, p. 235.

## MECHANICS FOR WOMEN

*Miriam Waddington*

Late in life  
I am finding out  
the immortal names  
of screwdrivers.

First there is  
the plain screwdriver,  
then there is  
the star-shaped one  
called Phillips,  
and a few in-between ones  
whose names  
I never learned.

There are also wrenches  
open and closed,  
and hammers, soft-faced  
or hard-lipped,  
and pliers called  
needle-nosed or blunt  
like fish swimming  
through the mighty  
mechanical lakes  
of the universe.

Among all the tools  
I love the spanners  
best because  
you can do anything  
with spanners  
depending on the size  
of them,  
and you soon learn