

Entre le texte et l'image : l'importance de l'art dans l'œuvre romanesque de Marie-Claire Blais

EVA PICH PONCE
Universidad de Sevilla, España

Résumé

Cette analyse vise à étudier l'importance qu'acquiert l'art dans *Les nuits de l'Underground* (1978) et *Le Sourd dans la ville* (1979) de Marie-Claire Blais, deux romans où l'auteure introduit un grand nombre de références intertextuelles qui poussent le lecteur à tisser des liens entre le texte et des œuvres d'art. Non seulement l'auteure présente des protagonistes qui sont des artistes ou qui ont une grande culture artistique, mais elle utilise aussi toute une série de références à des tableaux et à des sculptures qui permettent de mettre en abîme la caractérisation des personnages, la thématique et même la structure des romans. Dans cette étude nous examinerons particulièrement le fonctionnement des rapports entre le texte et l'image et les différents rôles que joue l'*ekphrasis* au sein de l'œuvre blaisienne.

Mots-clés : art, portrait, intertextualité, communication, littérature québécoise.

Abstract

This study aims to analyze the importance of art in *Les nuits de l'Underground* (1978) and *Le Sourd dans la ville* (1979) by Marie-Claire Blais. The author introduces many intertextual references which lead the reader to consider different links between the text and several works of art. Not only does the author present protagonists who are artists themselves or who have a broad artistic knowledge, but she also uses many references to paintings and sculptures, which allow her to complete and highlight the portraits of the characters, the themes and even the structure of her novels. This study will particularly examine the relationships between text and image, and the different roles that *ekphrasis* plays in Blais' works.

Keywords: art, portrait, intertextuality, communication, Quebec literature.

1. Introduction

Marie-Claire Blais est l'une des plus grandes écrivaines de la littérature québécoise contemporaine. Dans son œuvre, l'art prend une importance essentielle. La propre vie de l'auteure a été marquée par la présence d'artistes, comme Mary Meigs, avec qui elle a vécu, ou bien Maud Morgan, qu'elle admirait profondément. Son expérience au milieu de toute une communauté d'artistes et d'intellectuels a été

fondamentale pour son écriture qui sera caractérisée par de nombreuses références intertextuelles. Ses romans tisseront constamment des liens entre la peinture, la sculpture, la musique, l'écriture. Blais croit notamment en « cette influence de la peinture sur l'écriture, en ce pouvoir d'un art qui en éclaire un autre en s'y ajoutant » (Blais, 1993 : 28). L'importance de l'art se voit clairement dans certains de ses romans, qui présentent des artistes comme personnages ou des protagonistes qui connaissent parfaitement le monde artistique. Selon Régis Debray, « un bon tableau, dans un premier temps, nous désapprend la parole et nous réapprend à voir » (1992 : 67). Blais exploite cette tension dialectique entre parole et silence, visible et lisible, tout en mettant en abîme toute une thématique relative à la communication et au regard. L'auteure joue sur deux modes de représentation différents : le texte, et l'image, suggérée par le texte, et de cette manière, comme le souligne Labarthe-Postel, la peinture devient le double privilégié de la fiction et apporte à celle-ci toute sa richesse polysémique (2002 : 13). Dans *Les nuits de l'Underground* et *Le Sourd dans la ville*, les renvois au pictural sont fréquents. Ces romans de Marie-Claire Blais font référence à des tableaux précis, que le lecteur est susceptible de connaître. *L'ekphrasis* est, comme le souligne Riffaterre, un « au-delà du langage » (1994 : 220), elle conduit le lecteur à une réalité extérieure au texte lui-même. Elle existe toutefois grâce au langage et, en tant que construction textuelle, elle est indissociable du texte écrit. Dans les romans blaisiens, la narration décrit ces images *in absentia* qui deviennent des miroirs du texte romanesque et qui permettent de mettre en abîme la caractérisation des personnages, la thématique abordée dans le récit, et même la structure des romans.

2. *Les nuits de l'Underground*

Dans *Les nuits de l'Underground*, Blais nous présente une protagoniste qui est elle-même une artiste. Geneviève Aurès prépare une exposition de ses sculptures à Montréal et une autre à Paris. À travers ce personnage, l'auteure introduit le lecteur dans tout un milieu montréalais nocturne, fréquenté par de nombreux personnages féminins.

Ce roman, publié en 1978, présente les relations lesbiennes des figures romanesques qui se réunissent à l'Underground, un bar de Montréal. Le bar constitue un univers à part, où des amitiés sincères peuvent se forger. Loin d'être réduites au silence, les femmes peuvent parler dans cet espace en toute liberté. Avec ce roman, Blais « aborde explicitement les amours homosexuelles les plaçant d'emblée sous le signe d'une fraternité universelle aux accents chrétiens » (Biron, 2007 : 443). L'auteure reprendra la thématique de l'amour lesbien dans *L'ange de la solitude* (1990), un roman qui nous introduit également dans une communauté de femmes marquées par la mort de l'une d'entre elles.

Dans *Les nuits de l'Underground*, Geneviève observe avec attention la réalité qui l'entoure, éprouvant « pour le visage humain, une curiosité profonde »¹. Les gens autour d'elle deviennent à ses yeux des figures assimilables à des chefs-d'œuvre, qu'elle contemple comme dans un musée. La protagoniste tisse constamment des liens entre les personnages qu'elle rencontre et les œuvres d'art qu'elle admire. L'amour devient pour elle un sentiment comparable à la passion qu'on peut ressentir pour un objet artistique. Ainsi, comme le met en relief l'incipit du roman, « [l']amour de Geneviève Aurès pour Lali Dorman naquit comme une passion pour une œuvre d'art » (*NU* : 9). Plus concrètement, le visage de Lali lui rappelle les figures qui apparaissent dans la peinture flamande, les visages des tableaux de Van Eyck. Les comparaisons entre les gens qui entourent la protagoniste et les figures dépeintes dans les tableaux sont rendues possibles grâce aux connaissances de Geneviève dans le domaine des beaux-arts. C'est à travers la focalisation de ce personnage que la narration réalise toute une série de références à des tableaux célèbres. Ces références sont particulièrement importantes dans les scènes de première vue, lorsque la protagoniste contemple pour la première fois le visage d'une figure romanesque qu'elle ne connaît pas encore. La vision déclenche le souvenir du tableau. En élevant le statut du personnage observé à celui d'une œuvre d'art, la narration suggère à la fois les caractéristiques physiques de celui-ci et les sentiments de Geneviève, sa subjectivité.

Comme le souligne Rousset, dans une scène de première vue, la louange de la beauté s'offre au lecteur en même temps qu'au personnage principal et cette beauté, annoncée d'une manière emphatique, dévoile l'impression qu'elle a produite sur le personnage qui la regarde (Rousset, 1984 : 16). Or, dans ce roman, la narration ne nous donne pas une description exhaustive de Lali au moment où Geneviève la voit pour la première fois, et elle n'insiste pas non plus sur la beauté du personnage. Nous trouvons toutefois d'autres motifs qui sont caractéristiques, selon Rousset, d'une scène de première vue, comme les précisions spatio-temporelles ou les effets produits sur le personnage qui observe. Ces éléments retardent dans la narration l'évocation du visage de Lali :

[Geneviève] vit pour la première fois, dans les chaudes ténèbres d'un bar, par une nuit d'hiver, ce visage dont elle s'éprit peu à peu, croyant découvrir dans ces traits aveugles les plus pures expressions, austères jusqu'à la morosité parfois, de la peinture flamande (*NU* : 9).

L'évocation du lieu est particulièrement significative étant donné qu'elle situe cette scène de première vue dans l'espace clandestin du bar, un espace qui est à la fois un lieu de rassemblement public et d'intimité pour cette communauté de femmes qui

¹ Blais, M.-C., *Les nuits de l'Underground*, Montréal, Boréal, 1990, p. 9. Dorénavant les références à ce roman et à cette édition se feront entre parenthèses à travers la désignation *NU* suivie du numéro de page.

savourent à cet endroit une liberté inaccessible ailleurs. Dans cet espace, Geneviève observe Lali alors que celle-ci, assise, ne regarde personne. La scène de première rencontre est ainsi différée par la timidité de Geneviève, qui pendant longtemps « ne sut le nom de l'être qui portait un tel visage » (NU : 9). Si le portrait de Lali n'est pas décrit ici exhaustivement, la référence à la peinture associe toutefois ce personnage à des œuvres d'art et explique l'admiration que Geneviève, l'artiste, ressent envers elle. La manière de « rendre visible » l'héroïne se fait donc à travers la référence à une réalité extralinguistique, à un style de peinture précis, qui permet au lecteur d'imaginer les traits du personnage romanesque.

Geneviève associe tout d'abord le visage de Lali aux tableaux de Van Eyck, et ce n'est que plus tard dans le récit qu'elle le compare à un tableau concret de ce peintre, le *Portrait d'une jeune femme*. Cette progression suggère le rapprochement physique qui s'est effectué entre Geneviève et Lali, mais elle évoque surtout l'intensification des sentiments de la protagoniste, l'éblouissement de l'artiste qui croit voir dans le personnage qui se tient devant elle l'incarnation de la figure du tableau. La femme peinte par Van Eyck semble revivre sous les traits de Lali, avec laquelle elle partage « cette essence d'une beauté pure » (NU : 41), « un même front haut et nu » (NU : 41) :

Par quelle fascination, quelle magie, pensait-elle, le regard de cette jeune femme morte depuis longtemps descendait-il soudain vers elle, hésitant entre le don de sa chaleur dorée et le retrait de la méfiance, dévoilant un même front haut et nu, la respiration de la jeune femme traversant jusqu'à l'opacité du tableau, sa farouche immobilité, pour laisser parcourir sous la peau fraîche de Lali le sang d'une nouvelle jeunesse qui teintait ses joues d'une même coloration que celle du portrait, d'un rose diaphane, si vulnérable cette coloration des joues de Lali que le simple effleurement d'un ongle déposait dans la matière même du tableau une fine craquelure... (NU : 41)

À travers les termes descriptifs qui font référence à la fois à la figure du tableau et à Lali, la narration confond le passage ekphrastique avec la description du personnage romanesque. Le texte précise que le *Portrait d'une jeune femme* est un tableau peint vers 1446 qui se trouve dans un musée de Berlin (NU : 41). À travers ces données spécifiques, le texte renvoie le lecteur au monde réel, à ses connaissances sur les beaux-arts et l'invite à adopter une attitude active et à tisser des liens entre l'univers romanesque et le tableau de Van Eyck, entre le texte et le pictural. Toutefois, la narration montre que l'association entre les personnages que la protagoniste rencontre et les portraits artistiques dépend en grande mesure de la subjectivité de Geneviève et de ses sentiments. En effet, si elle comparait autrefois Jean, l'homme qu'elle aimait, avec le portrait du *Confesseur* d'El Greco, aujourd'hui « elle se reprochait d'avoir pu comparer le sublime *Confesseur* à cet homme » (NU : 80). Ce sont donc les sentiments de la protagoniste qui la conduisent à retrouver dans les personnages dont elle tombe amoureuse les traits des figures peintes dans les tableaux qu'elle admire.

En pénétrant dans le monde de Lali et dans la communauté homosexuelle et clandestine qui se réunit la nuit dans les bars, Geneviève a l'impression de devenir elle-même un personnage d'un tableau de Delvaux. Elle s'identifie avec ces spectateurs qui dans les tableaux du peintre sont vêtus de sombre à côté de toute une série de femmes nues. Cette image, qui suggère l'intrusion de Geneviève dans cette communauté, la place aussi dans la position d'un observateur, dans une réalité autre dans laquelle elle « se retrouvait sans surprises, et comme dans les rêves, comme si elle y eût toujours vécu » (NU : 104). L'œuvre de Delvaux, qui est profondément onirique, mêle l'érotisme et le fantastique. Elle rend fantastiques des éléments qui ne sont pas insolites par eux-mêmes mais qui deviennent surprenants lorsqu'il les rapproche à d'autres éléments dans un même tableau. Ainsi, dans une même œuvre l'on trouve des femmes nues, des hommes en costume, des squelettes, des architectures néoclassiques. Comme l'explique Gérard Klein, Delvaux tend cependant à réduire l'opposition qui naît de ces inconciliables. Il efface la contradiction et ces paysages calmes et en même temps surprenants deviennent ainsi profondément oniriques (Klein, 1968). Comme ces paysages de Delvaux, le monde que Geneviève découvre en observant les femmes qui se tiennent devant elle est à la fois naturel et surprenant. Geneviève, dans son manteau écossais, sa valise à la main, se voit plongée dans un univers différent dans lequel même les colonnes de neige lui rappellent « ces colonnes qui sont de marbre dans les temples de l'amour du peintre » (NU : 104). Rien n'est plus insolite que cette liberté clandestine dont jouissent les femmes de cette communauté, rien n'est plus naturel que l'amour qu'elles se vouent. Si au début du roman Geneviève affirmait son désir d'indépendance et de solitude, elle se voit séduite par cette communauté féminine, et notamment par Lali, avec laquelle elle a l'espoir d'apprendre « de quoi était fait son désir pour les femmes, et le désir des femmes entre elles » (NU : 103).

Les références à la peinture sont ainsi introduites dans le roman à travers des allusions à des tableaux spécifiques ou à travers l'évocation plus générale des caractéristiques de l'œuvre ou du style d'un artiste, comme Delvaux, dont la narration ne cite aucun titre en particulier. Or, la peinture n'est pas le seul domaine artistique évoqué dans le texte. La sculpture, qui constitue la profession de Geneviève, offre aussi au personnage l'occasion d'établir des associations intéressantes. La protagoniste songe surtout à une sculpture de Rodin qui représente une mère étreignant sa fille mourante. Elle compare cette figure avec l'attitude solidaire de Lali, qui, en tant que médecin, dévoue sa vie à soigner les autres. Selon Geneviève, la relation de Lali avec ses patients, mais aussi les relations d'amour et d'amitié entre femmes seraient basées sur le modèle d'une maternité symbolique qui est définie par la narration à travers la sculpture de Rodin. Celle-ci suggère à Geneviève « les diverses expressions d'une maternité morale qu'elle avait souvent eu l'occasion d'observer entre femmes » (NU : 52). La mère qui apparaît dans la sculpture de Rodin représente pour elle « une sorte de Pietà homosexuelle » (NU : 54). Les

relations d'amour entre femmes seraient ainsi des relations solidaires, dans lesquelles chaque individu prendrait soin de l'autre. C'est en effet l'une des idées centrales du roman. Si les conflits sont inhérents au couple et de nombreux couples se forment et se brisent le long de l'œuvre, la communauté de femmes qui se réunit à l'Underground joue un rôle essentiel en fournissant le soutien nécessaire lorsque cette relation disparaît. Ainsi, lorsque Lali abandonne Geneviève, les autres personnages féminins aident et encouragent la protagoniste. Face à cette solidarité apparaît la brutalité des forces de l'ordre qui est incarnée par les agents de police qui envahissent l'un des bars où se réunissent ces personnages. La violence policière, qui représente la répression patriarcale et l'opposition à l'amour homosexuel, contraste avec la tendresse et la solidarité des personnages féminins. La détermination et le courage de ces femmes est aussi suggéré par la mère de la figure de Rodin, qui « devait survivre pour d'autres à tous les tourments » (NU : 53).

Ainsi, ce roman présente les possibilités des relations entre femmes et suggère l'importance de construire un nouvel ordre social basé sur des valeurs nourricières de compassion et de chaleur humaine qui seules peuvent combattre la violence de l'univers contemporain. Cette thématique, qui deviendra fondamentale dans des romans postérieurs de Marie-Claire Blais comme *Visions d'Anna* ou *Soifs*, est déjà évoquée dans *Les nuits de l'Underground*, où à travers la sculpture de Rodin, les attributs traditionnellement associés à la femme, comme la maternité, sont transformés au nom d'une maternité autre capable de diffuser les valeurs de compassion, de solidarité et de chaleur humaine. La sculpture de Rodin est utilisée au sein de la narration non pas pour établir une comparaison physique entre celle-ci et un personnage du roman, mais pour souligner l'interprétation que fait Geneviève de cette œuvre d'art et pour mettre en abîme une thématique donnée. Toutefois, la narration insiste sur la variété des interprétations qui sont possibles d'un chef-d'œuvre et qui confèrent à l'art toute sa richesse. Chaque individu peut ainsi retrouver dans une œuvre une situation personnelle particulière, s'identifier avec telle ou telle sculpture ou bien se sentir transformé par la contemplation de l'œuvre d'art, car « l'art seul, en ce monde, nous permet ainsi d'investir toute notre liberté » (NU : 54).

Geneviève sent qu'elle appartient non seulement à une communauté de femmes, mais aussi à « toute une lignée d'artistes, hommes ou femmes, dont elle se sentait à la fois le frère et la sœur » (NU : 133). La question de l'utilité de l'art se pose le long de la narration. Lali n'arrive pas à comprendre le sens de l'art et même l'existence de celui-ci dans un monde marqué par des réalités souvent atroces. Son esprit scientifique, rationnel, et son expérience à l'hôpital lui enlèvent tout intérêt pour l'œuvre artistique. Face à la profession de médecin de Lali, Geneviève se sent honteuse de sa vocation artistique, « d'une vie trop fondée sur l'esprit » (NU : 79). Toutefois, dès que cette relation amoureuse s'achève, c'est à travers l'art que Geneviève retrouve Lali : elle sculpte le visage de celle-ci, immortalise dans la pierre les traits de ce personnage, ce

qui produit une sorte de catharsis chez la protagoniste. Le souvenir de Lali cesse de la hanter. La narration insiste sur les exigences du travail de l'artiste, sur les difficultés à travailler la pierre. Or, la réussite peut apporter plus de satisfaction à l'artiste que la réalité elle-même. C'est ainsi que Geneviève se réjouit des traits de Lali qu'elle trace et qui lui apportent « plus de joie que soudain cette franche réalité de Lali existant par elle-même et pour elle-même » (NU : 210). C'est à travers la création artistique que le sculpteur réussit à « soulager le bouillonnement de son esprit » et parfois aussi à « émouvoir les autres » (NU : 133-134).

Lorsque sa relation avec Lali finit, Geneviève rencontre à Paris Françoise, une femme plus âgée, de qui elle tombe amoureuse. Les deux scènes de première vision mettent en relief les différences et les similitudes entre Lali et Françoise. Dans cette deuxième scène, Françoise n'est pas comparée à la peinture flamande, mais à un portrait que Geneviève est en train d'esquisser d'une entraîneuse caractérisée par sa jeunesse. Face à ce portrait, intitulé *Visage sorti du tombeau*, Françoise, qui a plus de cinquante ans, est caractérisée par un « visage déjà fort et marqué » (NU : 219). Toutefois, si l'entraîneuse semble pâle et « languissante » (NU : 218), le visage expressif de Françoise donne l'impression d'une « vie contenue, haletante » (NU : 219), et suggère sa volonté de vivre d'une manière intense malgré son âge.

Si Geneviève n'avait pas osé s'approcher de Lali la première fois qu'elle l'a vue, à présent elle n'hésite pas à parler avec Françoise immédiatement. Son impatience et sa détermination mettent en relief à la fois les effets produits par la vision de Françoise et l'évolution de Geneviève, qui a été favorisée par son expérience dans la communauté des femmes de l'Underground. En effet, au sein de cette communauté elle a appris l'importance d'établir des liens entre femmes, de créer une union solidaire ou amicale. Cependant, face au rapprochement de la protagoniste, Françoise est « confuse, eut un geste de recul », est « étonnée par l'aberrant monologue de Geneviève » (NU : 220). À travers les mots, la protagoniste offre à ce personnage la chaleur humaine dont elle a besoin, lui parle comme si elles se connaissaient depuis longtemps, en l'appelant par son prénom, Françoise, « et on eût dit que ce prénom, lorsqu'elle le prononçait [...] déliait de son silence une captive » (NU : 220). En l'appelant par son prénom, Geneviève confère à cette femme son identité entière, qui a été assujettie par des années de soumission au système patriarcal et hétérosexuel. En rejetant les conventions et les euphémismes, la protagoniste s'oppose à l'idéologie dominante et revendique un langage et un rapprochement direct entre femmes, une position que Françoise ne comprend pas encore, et qui la pousse à accuser Geneviève d'être trop libre. Françoise, plus âgée, représente « toute une génération du secret et du silence » (NU : 226), une génération qui cachait son amour pour les femmes afin de sauvegarder les apparences sociales. Pourtant, Françoise ne part pas, elle reste avec Geneviève qui espère voir « la résurrection d[e] cet] être soudain éclairé par la chaleur d'un autre destin qui le croise » (NU : 220).

Le long de sa relation avec Françoise, Geneviève ne peut éviter d'établir des associations entre celle-ci et Lali. Ces comparaisons se réalisent à nouveau à travers certaines références artistiques. Geneviève observe un portrait de Françoise, réalisé lorsque celle-ci avait seize ans. Ce tableau était « le portrait de Lali, passant du côté de la lumière de Van Eyck, lumière presque rose et qui a l'effet d'une insupportable douceur, à la brune violence d'un visage de Goya » (NU : 231). En juxtaposant de manière explicite deux noms de peintres, le texte invite le lecteur à retrouver dans ses connaissances d'histoire de l'art les caractéristiques des tableaux de ces artistes afin d'y chercher les ressemblances et les dissemblances entre les deux figures romanesques. Lali et Françoise ont toutes les deux été marquées par un passé difficile et violent. Cette violence peut se percevoir encore dans le présent à travers certains indices visuels : le dos de Lali conserve les marques qui témoignent des mauvais traitements subis et dont sa chair « avait conservé le modelage » (NU : 124), tout comme le corps de Françoise conserve les marques de la maladie (NU : 310). Si Lali est une enfant de la guerre, Françoise, quant à elle, conserve un tableau qu'elle a peint autrefois, et qui évoque la violence de la guerre qu'elle a vécue. Il constitue pour elle un objet mémoriel, un souvenir qu'elle conserve « afin de ne pas oublier » (NU : 232). Le tableau agit ainsi comme un support à la mémoire.

Geneviève imagine la souffrance passée et présente de ces personnages : les mauvais traitements subis par Lali, les expériences difficiles que celle-ci vit comme médecin à l'hôpital, l'abandon que Françoise a souffert par son mari, son arrivée à un âge mûr, la maladie. *Le Chien* de Goya, qui montre un animal perdu dans l'immensité du reste de l'image, évoque pour Geneviève la souffrance de Lali, mais c'est surtout l'agonie de *La Truite* de Courbet qui lui suggère la situation de Françoise :

[...] notre destin de prisonniers se confondait comme le destin de Françoise lorsqu'elle se débattait encore comme la truite de Courbet, sur le rivage de la vie, à cette lutte qu'ils avaient connue avant de mourir, quand, dans l'œil hanté du chien enseveli dans un trou boueux, une lueur d'angoisse avait brillé qui était celle de l'intelligence encore vive posant la question insoutenable, ou dans ce regard apeuré de la truite qui demandait en fixant l'hameçon meurtrier : « pourquoi mon sang se répand-il de mes nageoires brisées ? Pourquoi me faites-vous souffrir ? » (NU : 311)

La narration ne se limite pas à décrire ces tableaux, mais au contraire elle suggère les sentiments des figures peintes par les artistes, qui prennent vie dans le texte blaisien. Les images évoquées présentent une situation angoissante et renforcent de cette manière la souffrance des figures romanesques. C'est à travers les comparaisons à des images artistiques que Geneviève essaie d'imaginer la souffrance physique et psychologique des personnages qui l'entourent. Si Geneviève n'a pas pu délivrer Lali de sa souffrance, elle espère pouvoir aider Françoise à travers cet « amour solidaire » qui l'avait transformée auprès de Lali et des femmes de l'Underground : « Geneviève

pensait que Françoise, elle aussi, céderait demain à cet élan, à cette fièvre » (NU : 313).

3. *Le Sourd dans la ville*

Si dans *Les nuits de l'Underground* Blais met en relief l'importance des relations humaines et de la solidarité entre individus, la focalisation qui domine le long de la narration est celle de Geneviève, et le lecteur n'a pas accès aux pensées des autres personnages. Dans *Le Sourd dans la ville* la narration présente au contraire un grand nombre d'instances focalisatrices. Le roman se présente comme un grand paragraphe, sans interruptions, qui évoque la continuité de la pensée de différents personnages. Le texte nous fait pénétrer dans la vie psychique des figures romanesques à travers un système de monologues narrativisés. Comme le souligne Dorrit Cohn, cette forme narrative privilégie l'abolition du temps (1981 : 150). Le roman reproduit l'expression mentale des personnages et la soumet à la syntaxe du narrateur hétérodiégétique qui donne la cohérence au récit. La confusion entre le narrateur et le personnage se double dans *Le Sourd dans la ville* d'une confusion au niveau de l'identité de l'instance focalisatrice. Ce roman présente de nombreux foyers de narration et il est difficile de délimiter les monologues intérieurs des différents personnages, ce qui donne lieu à une (con)fusion des voix qui crée une union nouvelle des personnages, au sein même du tissu narratif. Comme le souligne Herden, « les différents monologues ne sont pas liés par une action extérieure. Il s'agit plutôt d'une juxtaposition de scènes » (1989 : 492). Le texte vise surtout à reproduire la simultanéité du moment présent. On dirait que le temps est suspendu, comme dans un tableau.

Dans ce roman, Florence, un personnage bourgeois qui vient d'être abandonné par son mari, arrive à l'Hôtel des Voyageurs et ne songe qu'à se suicider. L'Hôtel des Voyageurs est le cadre principal du récit. Il s'agit d'un hôtel minable de Montréal, dont Gloria est la propriétaire. L'Hôtel des Voyageurs est ouvert à tous et Gloria y reçoit souvent des criminels, sortis de prison, qu'elle reconforte en leur offrant son propre corps. L'un des fils de Gloria, Mike est un enfant atteint d'une tumeur cérébrale. Si pour Mike la mort apparaît comme une menace provoquée par une tumeur cérébrale, pour Florence elle constitue un choix, une décision ontologique. Mike et Florence vivent dans un entre-deux. Mike, plein de vitalité, se voit attrapé dans un corps miné par la maladie ; Florence qui habite un corps sain, se sent déjà morte. L'Hôtel des Voyageurs, comme son nom l'indique, devient le lieu privilégié de toutes les âmes errantes, des « voyageurs ». Il devient l'image d'une misère humaine qui n'est pas seulement économique, mais surtout existentielle. La présence de Mike et de Florence transforme cet endroit en l'espace ultime où sombre l'être humain. La mort est inéluctable, l'être humain ne peut y échapper : il n'y a d'ailleurs pas de sortie de

secours dans l'Hôtel. Cet espace apparaît comme un enfer symbolique. La misère et la mort caractérisent cet Hôtel qui évoque également, et paradoxalement, la vie, les plaisirs humains, la détente des gens qui viennent boire un verre dans le bar. En ce sens, l'Hôtel devient le miroir même de l'existence humaine, une existence dans laquelle on vit, on jouit, mais qui mène inévitablement à la solitude de la mort.

Florence, qui a visité de nombreux musées autrefois, a des connaissances dans le domaine de l'histoire de l'art qui lui permettent d'établir des associations constantes entre les personnages qu'elle observe à l'hôtel et les figures dépeintes dans des tableaux. Comme dans le roman précédent, le regard acquiert une importance fondamentale. Les protagonistes n'arrivent jamais à connaître les autres que de l'extérieur, comme s'il s'agissait d'un tableau dont on admire les formes et les traits mais sans pouvoir cerner les pensées exactes des figures représentées. Mike et Florence s'observent en essayant d'imaginer les pensées de l'autre. Toutefois, Florence est la seule dans ce roman qui a une culture assez vaste pour pouvoir établir des comparaisons artistiques. Comme Geneviève dans *Les nuits de l'Underground*, elle observe les personnages qui l'entourent et qui déclenchent ses souvenirs des tableaux.

À l'Hôtel des Voyageurs, Florence reconnaît les figures qui apparaissent dans les œuvres de Degas, de Grosz et de Lautrec, « cette chair menacée de périr », « cette meute à la dérive »². La peinture devient le reflet du malheur, de la misère, mais aussi de la vie de tous ces personnages que maintenant Florence observe à l'hôtel. Le roman établit des liens entre Gloria et les prostituées peintes par Toulouse-Lautrec et Grosz, mais sans préciser un tableau en particulier. Gloria offre de l'amour physique aux hommes qui arrivent dans son hôtel et elle fait du topless dans un club pour gagner plus d'argent. Ce personnage est à la fois présenté comme une mère dévouée et comme un être sexuel. Elle est rapprochée à la fois des figures des prostituées de ces peintres et de *La Madonna* de Munch, dont le titre religieux fait référence dans le tableau à l'image d'une femme nue, sensuelle. L'ambivalence de cette figure est reprise dans le personnage de Gloria, une prostituée incarnant les valeurs de solidarité, de protection, et ayant à souffrir, comme la Vierge, la perte de son fils. Cette *mater dolorosa*, cette mère affligée par la maladie de son fils, qui est ici fortement érotisée, devient en quelque sorte le symbole universel de l'amour. Mère et fils sont comparés également aux figures de *L'enfant malade*, de Munch, qui présente la douleur de la mère au chevet de l'enfant mourant et qui n'est pas sans rappeler la figure de Rodin qui apparaissait dans le roman précédent.

Le peintre qui est mentionné le plus dans le roman est Edvard Munch. Le lecteur a l'impression que Mike, Florence et Gloria deviennent l'incarnation des personnages

² Blais, M.-C., *Le Sourd dans la ville*, Montréal, Boréal, 1996, p. 96. Dorénavant les références à ce roman et à cette édition se feront entre parenthèses à travers la désignation *SV* suivie du numéro de page.

illustrés par Munch, les pensées de ces figures immobilisées par le peintre. D'ailleurs, le roman est composé comme une suite de tableaux. Les personnages demeurent souvent en silence, dans une position statique (assis près de la fenêtre, sur l'escalier). Mike est comparé à la sœur mourante du peintre, représentée dans plusieurs de ses tableaux. Florence sent que le visage de la jeune fille de *L'enfant malade* de Munch lui parle. Comme l'explique Kirsty Bell, si le visage parle à Florence, c'est par l'entremise de stimuli visuels et non verbaux. Or, dans le roman, Mike et Florence parlent très peu entre eux. C'est aussi à travers le regard que se réalise principalement la communication (Bell, 2005 : 154). Le visage de Mike est évoqué directement à travers la description d'une autre figure de Munch, qui apparaît dans *Le Cri* :

L'art dépassait sans doute nos plus lugubres tragédies, pensait Florence, car si on se souvenait peu ou vaguement du visage de Munch, on ne pouvait oublier cette courbe mélancolique qu'il avait révélée d'un profil d'enfant, lequel jamais plus ne se tournerait vers nous, avec la tiède lumière de ses yeux pâles, le triangle amaigri que formaient les joues et le menton minés par la fièvre, et même jusqu'à ce détail qui revivait maintenant dans la plénitude de l'art, sous les traits de Mike dont personne n'eût songé à esquisser le profil (SV : 69).

À travers la référence à ce tableau célèbre, la narration complète la description du personnage romanesque, en lui conférant les traits particuliers de la figure du tableau. Pour Élène Cliche, les tableaux qui apparaissent dans ce roman sont « des enclencheurs discursifs, et des catalyseurs d'affects » (1983 : 239). En effet, plus que l'aspect physique des personnages c'est l'état d'âme, l'état psychique qui est représenté dans les portraits. La figure du tableau évoque parfaitement la souffrance humaine. Ainsi, comme le souligne Marie Couillard, l'œuvre d'art dans ce roman

se voit investie d'un statut de signifié/signifiant [...] elle est à la fois la représentation d'une figure archétypale de la peur, de l'angoisse, de même que le signifiant sur lequel vient se modeler l'écriture du roman (1987 : 271).

Comme dans le roman précédant, la description des tableaux permet une intensification des sentiments des personnages, notamment de leur souffrance.

Dès la première page, Mike est comparé à la « figure de la Douleur » telle que l'a peinte Munch dans *Le Cri*, et en effet, sa bouche, « entr'ouverte et tremblante » suggérait qu'« un long cri allait s'échapper » (SV : 11). Il s'agit d'un appel retenu, qui n'est jamais perçu par les autres, les « vivants ». Florence évoque également cette voix contenue qui dénonce toute la souffrance du monde : « tous, ils étaient fous de douleur, de solitude, pourquoi ne criaient-ils pas, mais leurs cris se figeaient dans l'air glacé » (SV : 33). Ce cri sourd, symbolique, qui n'atteint jamais l'autre, devient la représentation même de l'isolement humain. Les « vivants » sont sourds face au malheur des autres. Florence, elle-même, avant d'être abandonnée par son mari, n'était pas

capable de percevoir cette souffrance : « j'étais mondaine, dit Florence, et sourde à tout » (SV : 153). La tragédie, l'angoisse, apportent une lucidité extrême, qui seule permet d'entendre la douleur de l'autre. Florence n'est pas sans rappeler Françoise qui, dans le roman précédant avait aussi été abandonnée par son mari et qui, étant donné son âge avancé, pensait à la mort fréquemment, d'où la comparaison qu'établissait Geneviève avec *La Truite* de Courbet. La fin de Florence est toutefois plus pessimiste. Florence se compare elle-même à l'*Agonie* de Munch, une figure « sur laquelle descendait le brouillard incandescent et froid » (SV : 186), symbole de la mort. La référence au tableau de l'*Agonie* annonce le décès de Florence qui a lieu à la fin du roman.

Le texte s'ouvre sur la figure du *Cri* de Munch, à laquelle est associé Mike. Ce cri retenu évoque la détresse du personnage. *L'enfant malade* et l'*Agonie*, de Munch, constituent les dernières références artistiques du roman. Celles-ci mettent en relief l'évolution du récit, qui avait commencé avec l'angoisse inexprimable de Mike, puis de Florence, symbolisée par le *Cri*, et qui culmine dans la maladie et la mort. Si le décès de Mike n'est pas confirmé à la fin du roman, le suicide de Florence projette un ton funèbre qui suggère la mort imminente de l'enfant. Les éléments intertextuels de ce roman contribuent à intensifier le caractère dramatique de l'œuvre tout en créant un dialogue fictif avec des peintures, notamment celles de Munch, dont certains motifs sont repris. L'intertexte permet surtout à l'auteure de souligner l'importance de l'art et de l'artiste ou de l'écrivain, qui devient un observateur de la société et un prophète.

En effet, l'œuvre d'art est prophétique : elle annonce la catastrophe, la guerre, les fléaux, toutes ces calamités dont on ignore souvent l'arrivée. *Les Trois jeunes filles sur le pont*, de Munch, évoquent pour Florence l'aveuglement humain, car « cet avenir, ou ce présent, on préférerait le voir venir de dos » (SV : 134). L'art décrit la vie, dénonce les injustices, et avertit des possibles maux du monde :

[...] des peintres, jeunes ou vieux, femmes ou hommes, unis par cette écriture géniale, monstrueuse de la prophétie, avaient crié dans le silence suffocant de la catastrophe qui approchait : « Attention, bientôt la guerre, des calamités, regardez, regardez, cela approche, tous les fléaux de la terre sont à votre porte », un portrait d'Otto Dix représentant une mère et un enfant annonçait pour Florence cette décomposition, la mère comme l'enfant étaient affamés, enlacés au bord du tombeau (SV : 134).

La référence à Otto Dix ne donne aucun titre concret de tableau. Cette mère et cet enfant au seuil de la mort rappellent toutefois clairement la situation de Mike et de Gloria et ne sont pas sans rappeler la mère de la figure de Rodin. Le tableau d'Otto Dix annonce pour Florence la mort imminente de l'enfant.

À la souffrance des personnages s'ajoute aussi dans ce roman la souffrance

qu'endure l'artiste dans le processus de création. La narration évoque la subjectivité de Munch, sa souffrance et sa frustration face à la maladie de sa sœur, dont « Munch avait recommencé plusieurs fois le portrait [...] implorant la vie sous les coups violents du fusain » (SV : 68). De manière similaire, la narration affirme que Toulouse-Lautrec « s'était épris de ces visages qu'il peignait [...] il avait su qu'il fallait les aimer et les plaindre » (SV : 96). Les sentiments de ces artistes entrent ainsi dans la fiction. Leur vie fait écho à la souffrance des figures de leurs tableaux, et permet d'insister sur la souffrance des personnages romanesques.

Dans les romans de Marie-Claire Blais, les références artistiques mettent en relief la caractérisation des personnages et notamment les sentiments et la situation dans laquelle ils se trouvent. Elles permettent notamment d'évoquer leur 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 [...] à travers l'allégorie tragique d'une œuvre d'art (NU : 310).

Le texte blaisien ne se limite pas à décrire l'image, mais il l'interprète et en fait même surgir les pensées des figures dépeintes, qui reflètent celles des personnages romanesques. La thématique des tableaux se voit ainsi rapprochée de l'œuvre de Blais, et l'*ekphrasis* permet de mettre en abîme la thématique du roman tout en poussant le lecteur à tisser des liens entre le texte et l'image extralinguistique, à une lecture active qui mette en relation différentes formes d'expression.

Bibliographie

- Bell, K., *Le pictural dans certains romans de Marie-Claire Blais et Sergio Kokis*, Thèse soutenue au Département de Français de l'Université de Toronto, 2005.
- Biron, M.; Dumont, F.; Nardout-Lafarge, E., *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.
- Blais, M.-C., *Les nuits de l'Underground*, Montréal, Boréal, 1990.
- *Le Sourd dans la ville*, Montréal, Boréal, 1996.
- *Parcours d'un écrivain. Notes Américaines*, Montréal, VLB Éditeur, 1993.
- Cliche, E., « Un rituel de l'avidité », *Voix et Images*, 8, n° 2, 1983, pp. 229-248.
- Cohn, D., *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- Couillard, M., « L'art pictural dans les derniers romans de Marie-Claire Blais », *Canadian Literature*, 113-114, 1987, pp. 268-272.
- Debray, R., *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992.
- Herden, M., « Le monologue intérieur dans *The Sound and the Fury* de William

- Faulkner et le Sourd dans la ville de Marie-Claire Blais », *Voix et Images*, 14, n° 3, 1989, pp. 483-496.
- Klein, G., « Paul Delvaux ou La vie est un songe », *Fiction*, 178, 1968, <http://q-d.fr/1eM>.
- Labarthe-Postel, J., *Littérature et peinture dans le roman moderne : une rhétorique de la vision*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Riffaterre, M., « L'illusion d'ekphrasis », in Mathieu-Castellani, G. (dir.), *La pensée de l'image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pp. 211-229.
- Rousset, J., *Leurs yeux se rencontrèrent : la scène de première vue dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1984.