

RACHEL LAROCHE**Silences, secrets et non-dits dans *Soifs***

À propos du cycle *Soifs*, la critique a souligné le caractère continu, voire infini de l'écriture de Marie-Claire Blais : Michel Biron parle d'une « coulée lyrique¹ », Nathalie Roy, d'« un long flot de paroles ininterrompu, en quelque sorte comme le "courant" d'une seule conscience² ». L'idée d'une parole incessante apparaît sur les quatrièmes de couverture des romans du cycle : celle du troisième tome *Augustino et le chœur de la destruction* évoque « le souffle d'une phrase inépuisable³ » et celle du dernier opus *Une réunion près de la mer*, réitère l'importance de « l'immense phrase de Marie-Claire Blais, qui nous emporte⁴ ». Si Marie-Pascale Huglo voit dans le cycle « une force d'expansion dont on ne voit pas encore la fin⁵ », c'est que celui-ci repousserait toujours sa clôture : longues phrases, absence de paragraphes ou de chapitres, tomes qui s'enchaînent et se répètent, sans jamais donner l'impression d'un achèvement. *Soifs* apparaît donc comme un projet qui s'étire, qui continue sans cesse sa course dans une forme d'accumulation. Par sa volonté de représenter une multitude de personnages, par sa façon d'enchaîner les discours de chacun, et par la manière dont une profusion de paroles hétérogènes pénètre les monologues intérieurs des personnages, *Soifs* se situerait du côté d'une abondance de mots, de paroles et de discours. L'inachèvement de l'entreprise de l'écrivaine est posé comme une des grandes originalités du cycle, tout comme son style : non seulement le texte ne présente pas de divisions, mais l'immensité des phrases et la rareté des points finaux créent l'effet d'un souffle infini. Les romans ne comportant pas de blancs typographiques qui marqueraient une pause dans la lecture, la parole y apparaît véritablement comme quelque chose qui ne s'arrête jamais.

¹ Michel Biron, « La compassion comme valeur romanesque : l'exemple de Marie-Claire Blais », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 30.

² Nathalie Roy, « De l'ironie romantique au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie *Soifs* de Marie-Claire Blais », thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, 2007, p. 182.

³ Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, quatrième de couverture.

⁴ Marie-Claire Blais, *Une réunion près de la mer*, Montréal, Québec, Boréal, 2018, quatrième de couverture.

⁵ Marie-Pascale Huglo, « Émergences : mémoire et apparition dans *Soifs* », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 46.

Or des silences s'aménagent pourtant dans le flot continu de paroles que construit la narration orchestrante, et ce d'une manière particulièrement forte et récurrente dans les quatrième et septième opus du cycle, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*⁶ et *Aux Jardins des Acacias*⁷. Le silence y est à maintes reprises thématiqué, et les textes ne cessent de signaler la présence de non-dits, de mettre en relief ce qui n'est pas explicitement formulé, ce qui reste dissimulé *dans* ou *par* les discours de chacun. J'étudierai la représentation de silences et l'inscription de non-dits dans ces textes, en ce qu'ils font rupture dans une parole en apparence inépuisable. Comment les silences surgissent-ils ? Quel rôle ou quelle fonction semblent-ils jouer ? Comment penser le silence dans un texte qui n'est que voix, et même multitude de voix ? Dans le cycle *Soifs* où l'intrigue est mise de côté pour laisser place à la voix, où la narration se construit à travers de la parole, ce qui est tu acquiert une importance singulière. Je soutiendrai donc que le non-dit met en évidence une « puissance de la négativité⁸ » : dans *Soifs*, les silences sont éloquents, car s'ils montrent que la parole ne va pas de soi, ils constituent aussi une véritable manière de dire.

Silences, mensonges, secrets : mises en scène de l'angoisse et de l'incertitude

Dans le « bruit du monde » que produit le cycle en multipliant les discours, les moments où la narration fait remarquer que quelqu'un se tait se détachent des voix, invitant alors à une attention particulière de la part du lecteur. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, un passage montre le personnage d'Ari, alors en voyage humanitaire avec le moine Asoka, en train de regarder un homme silencieux :

il était inimaginable pour Ari de penser, de contempler ce qui était innommé, ce que le silence de l'homme ne pouvait lui révéler sauf que des yeux brûlants du père du nouveau-né qui geignait s'égouttaient comme des larmes, une fièvre qui atteignait les yeux d'Ari, son regard qui hésitait et n'était plus sûr de rien (NR, 31)

Dans cet extrait, la voix du personnage d'Ari endosse une réflexion sur l'impossibilité

⁶ Marie-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008. Désormais abrégé en NR suivi du numéro de la page.

⁷ Marie-Claire Blais, *Aux Jardins des Acacias*, Montréal, Boréal, 2014. Désormais abrégé en JA suivi du numéro de la page.

⁸ Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, « Les dits du non-dit », dans *Ne pas dire. Pour une étude du non-dit dans la littérature et la culture européennes*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 16.

de dire, alors qu'une douleur qu'il ne peut même concevoir se manifeste par le non-dit. La voix narrative d'Ari montre un moment où, sous la violence de l'affect, le silence s'impose. Là où les mots viennent à faillir, c'est alors le corps de cet homme qui parle : ce sont les yeux, le regard, les larmes qui révèlent à Ari la souffrance. Le texte insiste sur une communication de ce qui échappe à la compréhension, au langage ou à la représentation. Ainsi cet extrait place le silence sous le signe d'un dire éloquent, quoique implicite, montrant que des significations peuvent être produites à ce niveau.

À maintes reprises, dans *Soifs*, les personnages choisissent de se taire plutôt que d'exprimer ce qu'ils ressentent, mettant alors en relief une angoisse qui les habite, comme ce moment où Ari, qui se sent souvent lâche et inutile devant la bonté et la résilience d'Asoka, « eût aimé tourner ce profil vers lui en lui disant, je ne me sens pas bien », mais il s'abstient et ne fait que « maugré[er] quelques mots que nul n'entendit dans le tapage du car » (NR, 69). De tels silences montrent que certains sentiments qui sont formulés par le personnage dans sa vie intérieure ne peuvent franchir ce seuil ; entre les personnages, des angoisses ne sont jamais communiquées, et ce bien que les lecteurs y aient accès. S'il est alors clair que rien n'a été dit par Ari et que ses sentiments sont restés de l'ordre de la parole intérieure, le texte crée ailleurs de la confusion à ce niveau. Lorsque Frank vient visiter Mère qui, alors malade, entrevoit la possibilité de sa mort prochaine, celle-ci se tait, comme pour nier l'éventualité que ce soit leur dernière rencontre : « vous reverrai-je, mon ami, demandait Mère, non, ces mots, elle n'osait les prononcer, je vous reverrai bientôt, Franz, affirmait Mère » (NR, 66). L'incise « demandait Mère », et non « se demandait Mère », crée l'impression que la chose a été dite, alors que Mère dit pourtant le contraire de ce qu'elle pense : elle affirme « je vous reverrai bientôt » plutôt que de demander « vous reverrai-je ». Si la voix narrative orchestrante se fait entendre, précisant alors que le personnage s'empêche de dire ces mots, elle intervient et rectifie après que les paroles soient en apparence prononcées, introduisant de fait un décalage à la lecture. En effet, le délai qui est imposé par le temps de la phrase, le temps de sa lecture linéaire, crée une forme de confusion entre ce qui est dit et ce qui est tu par le personnage. Le lecteur est alors invité à penser à ce qui aurait été si la chose avait réellement été dite, ouvrant le sens à d'autres potentialités. De tels moments produisent donc un brouillage des frontières entre ce qui est de l'ordre de l'intérieur et de l'extérieur, mais aussi entre ce qui est dit et ce qui n'a jamais été dit.

Nombreux, les mensonges ou les secrets créent aussi des incertitudes, puisqu'ils

constituent l'une des manières permettant aux personnages de taire certains événements ou de dissimuler aux autres ce qui relève de leur vie intérieure ; dans le cycle *Soifs*, « les âmes étouffent dans leurs secrets » (JA, 20). Dans *Aux Jardins des Acacias*, le secret est posé comme unificateur dans le discours de Wrath, en ce qu'il rassemble les êtres dans un lieu décrit comme « la fosse aux secrets » (JA, 74), là où se retrouvent « toutes ces existences à l'ombre du secret » (JA, 184). Davantage qu'un sort commun, le secret devient pour Wrath une véritable *figure*, prenant la forme d'une « femme-corbeau » (JA, 40), « personnage lugubre » (JA, *idem*) dont il ne sait rien et qui se « tient debout, attend, ne dit rien » (JA, *id.*). « [E]lle est la Statue du Secret » (JA, *id.*), dit-il alors, érigeant ce qui est caché, dissimulé, en monument qui guette. Chez Wrath, ancien prêtre qui avoue avoir été coupable d'agressions sur des enfants, le secret, s'il est tantôt cette faute qu'il porte et qui l'observe, devient aussi un pouvoir qu'il détiendrait sur les autres : « je m'emparais vite des fautes avouées au confessionnal, comme si ces fautes eussent été les miennes, je m'en délectais » (JA, 44), dit-il avant d'ajouter « je les tiens dans le secret, par la force, je ne dis pas que c'est une force brutale, mais je les tiens tous dans le secret » (JA, 46). Laissant entendre qu'en connaissant ce que d'autres dissimulent, Wrath « les tien[t] », les garde emprisonnés, il met en relief la *puissance* des mots, la menace et le danger que constitue le fait de savoir, mais surtout celui de pouvoir révéler. Devenu une véritable entité, le mot qui porte une majuscule devient un nom permettant de relier, d'unir formellement des personnages et des situations sinon des plus distinctes : Wrath dit qu'il « sera toujours caché, dissimulé dans mon Secret » (JA, 220) ; Jermaine, fils de l'ex-sénateur Olivier, évoque « le Secret qu'il [son père] porte, a toujours porté, sur les injustices qu'il a subies comme militant noir, pendant sa jeunesse » (JA, 196). Les significations de danger, de peur, de violence qui entourent le secret de Wrath viennent alors pénétrer celui d'Olivier évoqué par Jermaine.

S'il devient une arme dangereuse entre les mains de Wrath, le *dire* est aussi pour certains personnages un vecteur de libération. Selon Jermaine, dire pourrait soulager son père : il voudrait que son père enfermé dans son mutisme « puisse raconter sans aucune censure, [...] cette censure sur lui-même, les faits les plus douloureux de sa vie » (JA, 196), puisque le secret serait « la grande cause de sa dépression » (JA, *idem*). Posée comme libératrice, la parole pourrait avoir, selon Jermaine, un pouvoir curatif. Pour le personnage d'Alfonso, ancien prêtre cherchant à dénoncer les crimes de l'Église restés cachés, le fait de révéler est intrinsèquement lié à un désir de justice. Présent dès *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Alfonso sent le besoin d'exhiber l'inaction et le silence de l'Église vis-à-vis de ce qu'il qualifie d'« actes scandaleux » (NR, 150) :

le caractère de la confession est le silence, et le silence du Vatican n'est-il pas sacré [...], une institution de mensonges, une conspiration contre des enfants innocents, des femmes dont ils avaient dérobé la confiance et l'argent, et Alfonso était envahi par la colère, savait-il assez bien écrire pour dénoncer, ou pourrait-il le faire par ses paroles (NR, 181)

Installant une tension paradoxale entre silence et confession, et posant le fait d'avouer comme une manière de taire, la voix narrative d'Alfonso exprime une féroce dénonciation de l'institution de l'Église, d'un « massacre approuvé en plus par ce sceau de la confession où rien à jamais ne doit être dit » (NR, 183). Porté par une nécessité de prendre la parole et de briser le silence, le personnage d'Alfonso met de l'avant la dimension politique des mots, en ce qu'il questionne la possibilité d'une écriture qui révélerait et accuserait. Dans *Aux Jardins des Acacias*, Alfonso est en cela présenté par Wrath comme son contraire :

chaque homme a son revers, [...] Alfonso est le mien, mon antidote [...], le voici qui dénonce avec acharnement les agressions sexuelles des prêtres sur les enfants, le voici qui s'acharne sur moi, c'est à cause de lui que j'ai dû fuir, il m'a dépouillé de mes habits de pompe, de mon faste, il dénonce les cardinaux auteurs de crimes, il ose, dans ces écrits, s'attaquer aux secrets, une politique de secrets, au Vatican, qui protège les criminels (JA, 50).

Si le texte de Marie-Claire Blais porte la méchanceté de Wrath et ses crimes comme il porte toute autre voix, il met néanmoins en relief l'existence de son pendant positif. À travers l'opposition construite entre les personnages de Wrath et d'Alfonso, *Soifs* montre le secret et sa dénonciation, mais en les inscrivant dans une dichotomie où le dire se situe du côté du bien incarné par le personnage d'Alfonso, et le taire du côté de la figure du mal qu'est Wrath.

Si briser le silence semble alors être la voie favorisée par la narration, *Soifs* montre aussi des personnages qui, victimes, choisissent pourtant de ne rien dire. Chez Vénus, le silence permet de rompre la transmission, d'empêcher sa fille de porter un lourd héritage. Ainsi Vénus choisit-elle de mentir pour que Rebecca ignore qui est son véritable père, pour qu'elle ne sache rien des agressions subies par sa mère : « Vénus pensa qu'il fallait mieux mentir à Rebecca, oui, c'est lui, dit-elle, ton papa, c'est Trevor » (NR, 18) ; « [Rebecca] qui ne doit pas savoir, ne doit jamais rien savoir, ni de ces deux garçons, ni de l'intendant Richard, son père, ni rien de personne » (NR, 85). Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, un tel silence fait s'entrecroiser les destins de Mai et de Vénus, dont les voix se font écho à plusieurs occasions dans le

récit. Dans leur désir de taire le passé, de ne jamais avouer, ces deux jeunes femmes du cycle emploient presque les mêmes mots : à propos de leurs agressions, Vénus répète « je ne dis rien à personne » (NR, 81), alors que Mai ponctue son discours de « je ne dirai rien » (NR, 113). De même, elles justifient tour à tour ce refus de dire par un besoin d'oublier ou de ne pas parler de ce qui n'est plus : Vénus dit « c'était le passé, je n'ai rien dit à papa, à Mama, ils ne le sauront jamais » (NR, 276), alors que Mai, lorsqu'on lui demande ce qui s'est passé, ce jour-là, sur l'Île qui n'appartient à personne, répond « je n'en sais rien, c'est le passé » (NR, 113). Mai dit ne pas savoir, comme si cet événement n'appartenait pas à sa mémoire personnelle et qu'il lui était inconnu. Le lecteur est alors laissé dans le doute : le « je ne sais pas » de Mai traduit-il, chez le personnage, un oubli, un refoulement, ou un refus de ramener le drame à la mémoire, dans un désir d'aller vers l'avant ? Taire l'agression permet à Vénus, mais peut-être aussi alors à Mai, d'entrevoir un avenir, car pour Vénus, « le mensonge parfois nous permet de vivre » (NR, 85). Ne pas dire offre à ces personnages une possibilité d'action qui leur permet d'affirmer leur agentivité ; s'il est négation, le non-dit devient néanmoins positif en ce qu'il permet à ces jeunes femmes d'acquérir un *pouvoir* sur le destin. En cela, le silence deviendrait salutaire pour Mai et Vénus.

Structurant, le non-dit qui flotte autour du personnage de la jeune Mai se maintient dans l'ensemble du cycle. Pour les autres personnages, Mai reste toujours fuyante, objet de questionnements, d'inquiétudes. Quant au lecteur, il n'obtient jamais le récit de son agression, laissant l'épisode planer dans un flou, et ce bien qu'il soit possible d'en dessiner clairement les contours. Mai semble centraliser un enjeu – éminemment contemporain – qui traverse tout le cycle, celui du silence entourant les violences dont sont victimes les femmes. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Mère évoque à plusieurs reprises les secrets de sa petite-fille : « l'enfant [Mai] ne dirait rien, sauf à Caroline peut-être lorsqu'elle glisserait mollement sur ses genoux, à peine endormie, il y avait toujours entre cette vieille dame et la petite fille des mots, des secrets » (NR, 160). Les secrets qui entourent les agressions des personnages féminins créent entre elles des filiations ; le texte rassemble ces femmes victimes en une communauté du malheur, mais aussi du silence puisque les agressions restent toujours en partie cachées, n'étant jamais dénoncées par les victimes. Les secrets liés au viol permettent de relier Vénus, Mai, mais aussi Caroline ou Renata, dans une communauté de femmes, dans le « malheur d'être née femme » (NR, 237). C'est le silence qui les rassemble, qui fait voir au-delà de leur individualité quelque chose de commun à une condition de femme qui apparaît parfois à Mère comme un « bien mauvais sort⁹ ».

⁹ Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, p. 176.

Dans *Soifs*, les différentes modulations du non-dit construisent donc une angoisse, de même qu'une incertitude qui entoure plusieurs personnages et qui concerne soit leur passé, soit leurs actions présentes, soit leur destin. Silences, mensonges et secrets apparaissent en cela comme un ressort important de la construction narrative du cycle.

Manifestations de l'indicible : le point de suspension ou le refus de nommer

Si les voix des différents personnages aménagent sans cesse des silences, c'est aussi que, mus par une angoisse, ils sont parfois confrontés à une impossibilité de dire. Là où le langage semble leur faire défaut, le cycle *Soifs* engage aussi une réflexion sur l'indicibilité de certaines réalités. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* où il est un procédé récurrent, mais aussi dans les autres opus où il survient ponctuellement – les deuxième et troisième tomes, *Dans la foudre et la lumière* et *Augustino et le chœur de la destruction* –, le point de suspension apparaît comme la forme par excellence du non-dit, en ce que le signe performe, dans le texte même, un silence. En cela, les points de suspension constituent les seuls moments de pause, de suspens dans la narration ; ils interrompent momentanément le flot continu de paroles et créent donc nécessairement un effet de rupture à la lecture. Le point de suspension, parce qu'il est une succession de points, s'étire dans la phrase. Comme le note Julien Rault, qui s'est intéressé à son emploi dans les textes littéraires, le signe constitue « une façon d'introduire un espacement¹⁰ ». Dans *Soifs*, ils constituent même, graphiquement, les seuls véritables *blancs* du texte. Mais il est aussi non-dit puisque, pour Rault, « le signe traduit la présence d'un informulé¹¹ », en ce qu'il « permettrait de tracer la frontière latente entre le langage émergé (réalisé) et celui qui reste noyé dans la confusion profonde des nappes souterraines de la conscience¹² ».

Pour Rault, il est nécessaire de distinguer ceux qui se manifestent dans le « discours endophasique », la parole intérieure, de ceux qui apparaissent dans la parole directe, là où il est souvent la trace d'une oralité. Dans *Soifs*, le point de suspension survient à quelques reprises dans une situation de communication, alors que le discours est interrompu, soit par le locuteur lui-même ou par un interlocuteur. Lorsque Olivier parle des menaces qu'il a reçues, la parole de Tchouan vient interrompre et rectifier : « mon article a été critiqué, tu te souviens, Tchouan, j'ai reçu des lettres menaçantes, et

¹⁰. Julien Rault, « Des paroles rapportées au discours endophasique. Point de suspension : latence et réflexivité », *Littératures*, n° 72, juin 2015, p. 73.

¹¹. *Ibid.*, p. 67.

¹². *Ibid.*, p. 78

même des menaces de... non, dit-elle, avec une patience endolorie, tout cela n'est pas réel, mon cher Olivier, ce sont des fausses craintes » (NR, 284). Le point de suspension apparaît comme la marque d'une réticence d'Olivier à aller jusqu'au bout de la phrase et à prononcer certains mots. De même, dans un discours que Franz adresse à Mère, le point de suspension montre un personnage hésitant à mener à terme sa confession :

j'ai mal aimé celles que je croyais aimer, avait-il dit, dans un élan de sincérité, elles étaient souvent plus jeunes que moi, et... mais elles le sont toujours, s'était écriée Mère, elles viennent à vous comme des proies au prédateur, elle croyait avoir dit ces paroles, mais ses lèvres étaient toujours silencieuses, elle écoutait Franz, ne saurait rien lui reprocher (NR, 154).

Le vide créé à même la phrase de Frank, ainsi que la confusion entre paroles directes et paroles intérieures qui s'installe dans cet extrait lorsque Mère « cro[it] avoir dit ces paroles », rendent compte d'obstacles à la conversation chez chacun des deux personnages : une difficulté d'avouer ses torts chez Franz, qui le pousse à s'interrompre, et la peur de confronter chez Mère. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, le signe semble donc traduire davantage que l'oralité, que des hésitations ou une parole interrompue, en ce qu'il concerne toujours quelque chose d'inquiétant : chez Olivier, le lecteur ne peut faire autrement que d'entendre « menaces de mort », là où le mot n'est pourtant jamais prononcé, alors que le silence de Frank laisse entrevoir de manière plus floue un tort, un sombre secret.

À même les monologues intérieurs, des silences surgissent lorsqu'un personnage est placé devant une potentielle violence. Chez Petites Cendres, la possibilité que son ami Timo se soit fait capturer le mène à imaginer une scène brutale, où la capture et la mort de ce dernier sont métaphorisées :

Petites Cendres pensait à Timo, et où pouvait-il bien être, il y avait là-bas des marécages à serpents, des bassins où se vautraient les alligators, un coup de leurs mâchoires et... tout près les bolides des bateaux, et leurs pirouettes aquatiques, une équipe qui guette les pourvoyeurs comme Timo, sans pitié (NR, 221).

Figurée par ces mâchoires d'alligator qui se refermeraient, la capture violente de Timo que s'imaginer Petites Cendres donne lieu à l'emploi d'un point de suspension. Précédé de « et », comme si le personnage voulait ajouter quelque chose mais qu'il n'y parvenait pas, le point de suspension marque aussi l'inachèvement du discours. En effet, les phrases dans lesquelles le signe survient ne sont jamais complétées, un mot ou

plusieurs semblant manquants. Dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, les points de suspension ont moins une fonction de suspension que de « suppression¹³ », pour employer le vocabulaire mis de l'avant par Julien Rault. Même à l'échelle du cycle, ces petits récits dont il manque des morceaux ne sont jamais complétés : le lecteur ne saura jamais ce qu'il est advenu de Timo, et *Petites Cendres* continuera à se questionner sur son sort. Parce que le temps du point de suspension est aussi celui de l'attente, le récit laisse alors planer la menace de certains événements dans un temps indéfini. Dans l'extrait qui suit, la menace est d'autant plus inquiétante qu'elle ne se situe pas dans une scène imaginée par un personnage, mais dans le temps présent du roman, alors que le personnage de Lazaro semble sur le point de commettre un acte violent lors d'une fête donnée par Tchouan :

Lazaro croyait entendre, transperçant les murs, le rire de Tchouan, et Jermaine, où était-il, à ses récréations sans but sur l'eau, une planche à voile, un ski aquatique, oui, ils feraient bonne chère, se soulaieraient d'alcools, de vins, jusqu'à ce que, jusqu'à ce que... sans Lazaro n'auraient-ils pas tous continué à se perpétuer, eux et leurs vices, leur absence de toute religion (NR, 252)

Non seulement la répétition crée un rythme, un suspens angoissant qui évoque la possibilité d'une catastrophe à venir, mais la suppression fait en sorte que le crime reste de l'ordre du non-dit. Le lecteur ne saura d'ailleurs jamais s'il a eu lieu puisque des personnages présents ce soir-là à la fête donnée par Tchouan croiront alors avoir entendu un bruit, mais dont la provenance restera incertaine.

Dans *Soifs*, les points de suspension surgissent donc lorsque le personnage est confronté à une difficulté de verbaliser, à une impossibilité de dire. Pour Julien Rault, son « usage en suppression est particulièrement représentatif de cette défaillance du langage sous l'effet de violents affects¹⁴ ». Peur, inquiétude, tristesse, honte ou remords sont autant d'émotions qui ébranlent la « stabilité du sujet¹⁵ » dans *Soifs*, et qui sont la cause d'une telle « défaillance » des mots. Chez Mère, les points de suspension traduisent un véritable *bégaiement*, qui n'est pas de l'ordre de l'oralité, mais qui se manifeste à même son discours intérieur. Ainsi, quand elle croit voir Mai et un homme plus âgé arriver en voiture et fumer, elle est perturbée et semble alors perdre sa maîtrise du langage :

¹³. *Ibid.*, p. 70.

¹⁴. Pour Julien Rault, « l'impression de verbigération mentale » produite par le point de suspension, qu'il nomme aussi « point de latence » montre « un sujet dont l'unité, la cohérence et la stabilité sont remises en cause ». *Ibid.*, p. 70.

¹⁵. *Ibid.*, p. 78.

vous croyez, Franz, que quelqu'un fume dans cette voiture, que ma petite-fille est dans cette voiture avec un homme, allait dire Mère, craintive, mais elle ne dit rien, pensant que ce rêve de Caroline avait perturbé son esprit, que ses perceptions étaient faussées par un rêve aussi troublant, Mai étant trop petite pour... Mai étant Mai... bien que Mélanie lui eût parlé d'un jeune homme, d'une Mercedes, de Mai qui... (NR, 135)

Le texte piétine, dans une succession de ces points de suspension, alors que le personnage de Mère se bute au langage. De même, plus loin, lorsque Mère revient sur ce que l'on comprend être le suicide de Suzanne, elle refuse pourtant de prononcer le mot :

comment appelait-on cela, Mère était si hostile à ce mot, à son irréversible définition, immolation de soi, quand Suzanne n'avait jamais été prédisposée à ce mot que Mère refusait de prononcer, se donner la mort, se... non, ce n'était pas Suzanne [...] elle était insouciante, rieuse pendant les cocktails chez ses amis, qui aurait dit que... qui aurait cru que... (NR, 233)

Là aussi, Mère piétine, bégaye, devant une réalité qui relève pour elle de l'inavouable et de l'indicible. Mais, en plus, le texte semble ici exhiber la signification de l'emploi du point de suspension dans le roman : les mots auraient des « irréversibles définitions », en ce qu'ils ferment le sens et auraient le pouvoir d'ancrer les choses dans la réalité. Comme Mère, Daniel n'ose évoquer le « suicide assisté » de Suzanne dans *Mai au bal des prédateurs*. Il apparaît alors à Mai qu'il ne veut l'offenser « par d'impitoyables paroles, par une déclaration aussi définitive et sans nuances¹⁶ ». Là encore, *Soifs* exhibe non seulement l'indicibilité de certaines réalités, mais la manière dont les mots auraient la capacité de rendre des faits trop irrémédiables.

Plusieurs silences mis en scène dans *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* par le biais des points de suspension sont repris et modulés dans l'ensemble du cycle, et plus particulièrement dans *Aux Jardins des Acacias*. La scène de la confession de Frank est reprise dans le septième opus du cycle, alors que Mère est pourtant déjà décédée. Introduite par la voix narrative du personnage de Daniel, Mère se fait entendre à nouveau : « [l]es femmes qui vous ont aimé, Franz, ont beaucoup pleuré à cause de vous, semblait dire Mère de son regard appuyé sur les mains de Franz, peut-être avait-elle prononcé ces mots, car Franz sentit un léger reproche s'infiltrer dans l'air de la chambre de Mère » (JA, 190). Si le roman introduit une variation dans la scène en faisant ressentir à Franz le reproche de Mère, l'incertitude est pourtant maintenue : la

¹⁶ Marie-Claire Blais, *Mai au bal des prédateurs*, Montréal, Boréal, 2010, p. 172.

véracité de la scène est fragilisée par l'emploi de marqueurs de modalités (« semble » et « peut-être »), et le lecteur continue alors d'être invité à concevoir plusieurs possibilités dans cette scène. Ainsi, si ce roman n'emploie pas le point de suspension, le non-dit est tout de même présent puisque le texte multiplie, sur le plan de la phrase, les stratégies scripturaires permettant de maintenir les incertitudes. Alors que « Petites Cendres se souvi[e]nt de Timo, son fantôme Timo » (JA, 129), revenant sur cette question qui l'habite, il se demande tour à tour « s'il avait pu atteindre le Mexique quand il était pourchassé aux frontières » (JA, 129), « si Timo était ce fragile survivant » (JA, 130), « si on ne l'avait pas noyé dans les marais aux serpents venimeux » (JA, *idem*), « s'il avait pu échapper à la rafle » (JA, *id.*), ou « si on l'avait tué » (JA, *id.*). Suggérant alors une multiplicité de possibilités quant au destin de Timo, la voix narrative de Petites Cendres maintient une ambiguïté à ce propos. D'une manière semblable, le fléau du sida, présent à l'échelle du cycle, n'est pas nommé bien qu'il soit l'objet de nombreux discours et qu'il soit maintes fois représenté. Menace d'autant plus inquiétante qu'elle ne peut se dire, la maladie entre aussi dans l'ordre de l'indicible par la multiplicité des périphrases dans *Aux Jardins des Acacias*. Tantôt « la maladie, l'innommable chose qui approchait » au Saloon Porte du Baiser (JA, 90), tantôt « la virulente peste » (JA, 147) pour Petites Cendres, tantôt « ce mal si lointain, la Maladie des Autres » pour Daniel (JA, 160), ce que le lecteur comprend facilement être le sida est pourtant désigné par de nombreux détours.

Dans *Soifs*, le texte même travaille l'indicibilité ; la faillite du langage n'est pas seulement présente au niveau de la parole des personnages, mais est quelque chose que l'écriture provoque et module. En effet, si les hésitations, le refus de dire un mot semble souvent venir des personnages, cela implique aussi que la voix narrative surplombante – celle qui a accès à toutes les pensées des personnages et rassemble tous les discours pour les transmettre dans cette parole intérieure universelle – choisit de ne pas combler les silences. Si cette voix narrative orchestrante, comme le soutient Nathalie Roy, a véritablement une « fonction de régie¹⁷ », et qu'elle « infiltr[e] de l'intérieur les discours des personnages [...], pour dialoguer avec eux, en révélant tantôt leurs limites, tantôt les liens profonds qu'ils entretiennent à leur insu avec tous les autres personnages¹⁸ », c'est aussi elle qui construit un niveau de sens *autre*, celui de l'implicite. Par le point de suspension, elle choisit de laisser un vide, permettant de représenter un véritable silence intérieur ; là où, à même la conscience, le langage faillit, le silence se substitue aux mots. Ce signe qui dit l'insuffisance du langage devant certaines réalités

¹⁷. Nathalie Roy, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸. *Ibid.*

qui le dépassent et dont il ne peut donc rendre compte témoigne d'un refus de fixer un sens par un mot, une expression. Du point de vue de la lecture, il s'inscrit donc dans les nombreuses stratégies au travers desquelles le texte travaille à ne jamais fermer son sens. Avec *Soifs*, l'activité de lecture devient alors un travail de déchiffrement, de recherche du sens caché, de ce qui est sous-entendu, mais qui n'est néanmoins jamais explicitement dit. Dès lors, ce passage où Daniel tente de comprendre ce que sa fille ne lui dit pas apparaît comme une véritable mise en abyme du rôle du lecteur du cycle :

avec Mai, il fallait lire tout ce qui n'était pas dit, les sous-entendus, décrypter son affection pour ses parents, ou ce qui en demeurait au loin, vestiges dont un père comme Daniel se nourrissait, cela, ce décryptage, entre Mai et Daniel, s'était également introduit dans son livre *Les Étranges années* (JA, 95)

Daniel, devant sa fille, doit « décrypter » et travailler à comprendre les non-dits, tout comme le lecteur de *Soifs* doit produire du sens à partir de ce qui reste caché dans le texte. Alors qu'une adéquation entre *Soifs* de Marie-Claire Blais et l'œuvre fictive *Les Étranges années* de Daniel se fait de plus en plus ressentir au fil du cycle, le passage semble aussi mettre en relief la présence, dans le texte, d'un sens qui se situerait au niveau de l'implicite.

Comme en témoignent les opus étudiés, les silences et les non-dits sont partie intégrante de la construction de *Soifs*, en ce qu'ils produisent du sens à plusieurs niveaux du texte : le silence est récurrent sur le plan thématique et, sur le plan formel, il est à la fois élément constitutif de la narration et élément s'inscrivant grammaticalement à même la phrase. Le non-dit s'y affirme comme « principe discursif dynamique et même créateur¹⁹ » : véritable niveau de sens, l'implicite construit dans le texte une dimension inquiétante tout en ouvrant le sens. Silences, secrets, mensonges et non-dits participent aussi à la construction des personnages des romans ; ils sont essentiels à la manière toute particulière dont le cycle *Soifs* construit des figures toujours fuyantes puisqu'elles sont constituées d'une part d'incertitude. Ils ont une véritable fonction narrative, en ce qu'ils produisent des consonances thématiques permettant de rattacher les uns aux autres des personnages du cycle. Les silences et les non-dits laissent aussi exister certains événements dans une forme floue : « suspendus » dans le non-dit, ils ne sont jamais éclaircis par la narration, car, repris et modulés, ils se maintiennent dans une incertitude. Certains non-dits traversent donc le cycle en entier, laissant planer des inquiétudes sur le passé ou sur le sort de certains personnages : l'agression de Mai

¹⁹. Peter Schnyder et Frédérique Toudoire-Surlapierre, *op. cit.*, p. 13.

sur l'Île qui n'appartient à personne, les potentiels crimes de Lazaro, ou ce qu'il est advenu de Timo.

Les différents tomes construisent et maintiennent le flou de tels événements, qui acquièrent alors un potentiel polysémique. Ce faisant, *Soifs* force à envisager plusieurs possibilités, et impose à son lecteur d'accepter une part d'inconnu. En cela, je constate, à l'instar de Peter Schnyder et Frédéric Tudoire-Surlapierre, que « [l]e non-dit concernerait donc moins le fond que l'indirection de la forme, autrement dit : c'est moins ce qu'on révélerait que les détours qu'on choisit pour cela qui sont significatifs²⁰ ». Dans le cycle de Marie-Claire Blais, l'intérêt est effectivement moins dans ce qui est dissimulé que dans les « détours » imposés par le texte, dans une forme qui ouvre à la dimension inquiétante de ce qui ne peut pas se dire, et dans une narration qui refuse de se faire explicative. En effet, la voix narrative orchestrante qui régit l'ensemble du texte, induisant parfois des jugements, laisse pourtant au lecteur le soin de fermer le sens, de comprendre l'implicite et de combler les silences. Parce qu'ils résistent à la fixité et qu'ils performant formellement une ouverture du texte, silences et paroles travaillent à produire le même effet chez Marie-Claire Blais : si les multiples voix discordantes présentées forcent le lecteur à réaliser le dialogue du texte, et si la parole infinie mise en scène ne ferme jamais le cycle, alors les silences et les non-dits deviennent une autre manière par laquelle le texte ouvre son sens et responsabilise son lecteur. En cela, ils constituent moins une rupture qu'un élément constitutif de cette « poétique de la voix²¹ » que construit *Soifs*.

²⁰. *Ibid.*, p. 17.

²¹. Anne Cliche et Nathalie Roy, « Marie-Claire Blais : poétique de la voix », *Voix et Images*, vol. 37, n° 1, 2011, p. 9-13.