

Visions d'Anna de Marie-Claire Blais:
un voyage au cœur de l'abjection

Eva Pich Ponce

Universidad de Sevilla

epich@us.es

Resumen

En la novela *Visions d'Anna ou le vertige*, de la escritora quebequense Marie-Claire Blais, la noción de abyección es esencial y pone de manifiesto la hipocresía y la complejidad que caracterizan las relaciones entre los distintos personajes dentro de la sociedad y del universo familiar. Este estudio analiza la importancia que tiene este concepto en la caracterización de los personajes, y principalmente en la figura del desplazado. También examina cómo el concepto de abyección condiciona y subraya el tipo de relación que existe entre los padres y sus hijos.

Palabras clave: abyección; desplazado; sociedad; familia; Quebec.

Abstract

In the novel *Visions d'Anna ou le vertige*, by Marie-Claire Blais, the concept of abjection is essential and it highlights the hypocrisy and the complexity that characterizes social and family relationships. This study analyzes the importance of this notion in the portrayal of the characters depicted by Blais, and particularly in the description of those figures that are displaced. It also examines how the concept of abjection conditions and emphasizes the kind of relationship that exists between parents and their offspring.

Key words: abjection; displaced; society; family; Quebec.

0. Introduction

Le concept d'abjection a été étudié entre autres par l'anthropologie, la sociologie, l'histoire, la psychanalyse. L'abject est ce qui trouble, ce qui perturbe un certain ordre, ce qui est hors-limite et qui, par sa condition même, menace un système donné. Mary Douglas (1984: 36), dans son étude *Purity and Danger* (1966), définit l'abject comme *matter out of place*, matière hors d'ordre. Julia Kristeva (1980: 12)

* Artículo recibido el 7/10/2011, evaluado el 17/01/2012, aceptado el 15/02/2012.

situé aussi l'abject dans «ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte». Ce qui est abject est condamné, repoussé comme une altérité qui menace mon identité. Ce concept permet d'établir des distinctions, des catégories, d'éloigner ce qui est perçu comme étant Autre. Ben Campkin et Rosie Cox (2008: 6) ont montré jusqu'à quel point la notion d'abject est essentielle dans la construction des relations sociales. Elle permet de renforcer le système de valeurs dominant, d'instaurer un ordre selon lequel on est plus ou moins près du sale, de la pourriture, de l'horreur.

Dans le roman *Visions d'Anna ou le vertige* (1982), Marie-Claire Blais présente toute une série de personnages méprisés par la société, des exclus, qui souvent errent le long des routes. L'abject devient un élément essentiel à travers lequel l'auteure québécoise met en valeur la complexité des relations sociales et familiales, et notamment l'intolérance et l'hypocrisie qui gouvernent ces rapports. Tout d'abord nous examinerons la relation qui apparaît dans ce roman entre la notion d'abjection et le déplacement (physique ou psychologique) des personnages. Ensuite nous observerons les conflits qui caractérisent les relations familiales, et comment l'intégration de ce qui est considéré comme étant abject ne peut se faire qu'à travers une certaine purification.

1. La figure du déplacé

Le déplacé constitue une figure essentielle de *Visions d'Anna*. Le déplacement physique et/ou psychologique caractérise la plupart des personnages, qui errent dans les villes ou le long des routes, qui abandonnent leur espace natal tout en cherchant un monde meilleur toujours à venir. Pierre Ouellet distingue quatre grandes classes de personnages caractéristiques de l'esthésie migrante. Il y a d'une part l'étranger, l'exilé ou le voyageur, qui témoignent de manière explicite de l'importance qu'acquiert le concept de migration de nos jours. D'autre part, la figure de l'artiste, de l'écrivain ou du penseur permet d'introduire un déplacement qui serait davantage de type métaphorique. Le fou, le dément ou le névrotique par contre seraient «littéralement envahis par une altérité qui les mue en pur pathos, traversés qu'ils sont par un flux d'identités *mouvantes* toutes hétérogènes» (Ouellet, 2005: 26-27). À ces figures s'ajoute, selon Ouellet (2005: 26-27), le personnage vagabond ou marginal, obligé de «migrer sur place [...] dans un non-lieu et une non-histoire, où il devient un non-sujet».

Nous retrouvons ces différents types de figures romanesques dans *Visions d'Anna*, où face au groupe des exilés ou des voyageurs et à celui des itinérants et des marginaux apparaissent des personnages comme Alexandre, l'artiste, qui se déplace lui-même physiquement, ou Michelle, une adolescente de famille bourgeoise qui, incapable de définir son identité, se «mue en pur pathos» pour reprendre l'expression de Pierre Ouellet. Michelle se trouve dans une position de dislocation identitaire qui

provoque son déplacement symbolique et spirituel, un déplacement favorisé aussi, comme dans le cas de nombreux personnages de *Visions d'Anna*, par la consommation de drogues. L'effet des drogues est assimilé à un voyage qui permet à la conscience de fuir, de «faire un trip» (Blais, 1990: 57)¹. L'âme se sépare du corps, auquel «on peut choisir parfois de revenir» (VA 57). Le vertige qui apparaît dans le sous-titre du roman (*Visions d'Anna ou le vertige*) nous renvoie à cet état d'entre-deux qui caractérise les personnages.

Pierre Ouellet (2005: 12) a montré l'association étroite qui existe entre le concept de déplacement et l'image du trou:

Le déplacé fait un trou dans le temps et dans l'espace, où il vit et se survit, entre une mémoire et un espoir qui ne forment nulle part un territoire mais un gouffre ou un abîme, dans lequel il trouve paradoxalement refuge, *refugere* voulant dire «se retirer», de *fugere* qui signifie «fuir»: se retirer dans la fuite, fuir en une retraite du temps et de l'espace, autant dire du monde et de l'histoire [...].

Le déplacé vit dans ce trou dont parle Ouellet, un abîme qui permet au personnage de fuir à la fois le passé et le présent, l'histoire et la société actuelle. La structure associative de *Visions d'Anna*, qui juxtapose les espaces et les temporalités, situe les figures romanesques (et plonge le lecteur) dans ce trou symbolique. Le présent s'entremêle avec le passé. Les analepses sont extrêmement fréquentes et ce va-et-vient constant reflète le mouvement de la conscience des personnages, comme l'a bien observé Annie Lise Clément dans son étude sur cette œuvre (Clément, 1996). Si l'ordre suggéré par la division en chapitres évoque une continuité et un dénouement, le texte présente davantage une structure circulaire qui reflète une abolition du temps (Cliche, 1983: 231).

La plupart des figures romanesques sont tiraillées entre une mémoire douloureuse et un futur incertain. Rita songe à sa vie d'épouse auprès d'un mari alcoolique qu'elle a dû quitter. Anna pense aux voyages qu'elle a réalisés le long des routes sablonneuses. Ce deuxième personnage se retire dans sa chambre, fuit le présent et le passé à travers cette retraite qui lui permet de s'isoler des autres. La chambre d'Anna devient ce trou d'où le personnage remémore son passé, son histoire. À travers ses pensées, Anna se déplace dans le temps et dans l'espace. Le texte nous introduit ainsi dans le monde de Tommy, de Manon, des *drifters* qu'elle a connus lors de ses voyages. Les *drifters*, comme le terme anglais l'indique, errent d'un endroit à un autre, vont à la dérive, ils «erraient encore, ne cessaient jamais d'errer, lamentablement, s'ils devaient survivre, ils ne devaient pas s'arrêter» (VA 75).

¹ Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle VA, suivi du folio et placées entre parenthèses dans le texte.

Le motif du glissement est étroitement associé au *drifter* ou à l'expression *drifting away*, son identique anglais, qui est repris dans le texte pour faire référence au déplacement physique ou psychologique des personnages. Les jeunes délinquants risquent d'être envoyés en prison «s'ils ne continu[ent] pas de glisser, glisser, sous le soleil de la Floride ou ailleurs» (VA 46). Le concept de glissement suggère un mouvement horizontal, mais aussi vertical. Comme le souligne Kristeva, «le jeté est en somme un *égaré*. Un voyageur dans une nuit à bout fuyant» (1980: 16). Les termes «descendre», «profondeurs», «plonger» reviennent dans le roman pour décrire les actions de Tommy, Manon, Anna. Tommy a la sensation que son corps «glissait dans un trou fangeux» (VA 102). Manon «l'accompagnait, impérieuse et tranquille, vers le ravin» (VA 76). La femme de la gare «s'engouffrait par une porte secrète» (VA 40).

Nous retrouvons l'image de l'abîme dans lequel vit et survit le déplacé selon Ouellet. Un gouffre où glisse aussi 'l'objet chu', l'abject, celui qui selon Kristeva (1980: 9), s'oppose à *je* et qui est «radicalement un exclu». Le *drifter* habite dans ce monde du dessous qui s'oppose à l'univers bourgeois, à «l'univers de Peter [qui est rongé] en dessous par la faim des carnassiers tels que Tommy, Manon et leurs semblables, qui, eux, venaient conquérir le monde et ses splendeurs, par en bas» (VA 94-95). Cette conception verticale de la ville place le *drifter* dans un espace autre, souterrain, éloigné du monde d'en haut mais à la fois menaçant l'ordre social qui y règne.

L'image de la zone, comme espace d'exclusion, revient à plusieurs reprises dans le texte. Elle évoque le monde dans lequel vivent Tommy et Manon, «cet autre monde», caractérisé par la «déchéance», la «misère» (VA 96). Plus qu'un espace concret, la zone devient un espace symbolique dans lequel vivent ceux qui se tiennent «à l'écart de ces lois, des privilèges de la loi, aussi, dans cette zone où se débattaient des hommes et des femmes à leur image, frappés à jamais d'un dénuement qui éloignait d'eux leurs semblables» (VA 50). C'est dans cet espace que se trouvent entre autres les indigents, les vagabonds, les travestis, les toxicomanes, les prostitués, les délinquants.

Ces figures qui vivent «à l'écart», déplacées, sont associées aux images du déchet, de la boue, de la crasse, des haillons. Le trou devient fange, loque. Tommy et Manon se nourrissent «d'un amas de déchets périssables [qui] les attendait dans un ravin de sable et de boue» (VA 76). Face à la nourriture luxueuse qui est servie dans les restaurants et les hôtels de la ville, apparaît l'image des restes, des «détritus» (VA 60), dont s'alimente une partie de la population. Alors que ces figures romanesques doivent s'alimenter des ordures qu'ils trouvent dans les poubelles des hôtels, «aux terrasses des cafés [...] venait se délasser une classe de gens respectables» (VA 64). Cette respectabilité, évoquée dans le texte de manière ironique, distingue ces consommateurs de luxe des *drifters* et des classes sociales les plus basses, hantées, comme Tommy et Manon, par la faim.

Les personnages parcourent la route, souvent pieds nus. Leurs corps s'imprègnent de sable, de boue et de poussière, comme celui de la «fille vêtue d'une

robe de coton rose, qui ne portait rien en dessous, sinon la poussière des routes» (VA 86). Alexandre marche «sac au dos, un graisseux chapeau rabattu sur les yeux» (VA 61). Manon ficèle la main blessée de Tommy dans «un pantalon qui ressemblait à un mouchoir sale» (VA 99). La souillure constitue une seconde peau pour le *drifter*. Elle se matérialise aussi bien dans les saletés de la rue et de leurs corps que dans la sueur, l'odeur qu'ils répandent. Les études de Mary Douglas et de Julia Kristeva ont bien montré jusqu'à quel point la souillure est un élément central du système de classification qui différencie le groupe social de certains individus, la souillure étant ce qui «échappe à cette rationalité sociale, à cet ordre logique sur lequel repose un ensemble social» (Kristeva, 1980: 80).

L'image de la loque revient constamment dans le roman pour mettre en valeur l'abjection du corps de ces personnages marginalisés. Anna porte une «tunique indienne en lambeaux» (VA 59). Les vêtements du petit vieux sont caractérisés par «de larges trous» (VA 28) et la femme de la gare porte un «pantalon de laine troué» (VA 34). Les trous et la souillure transforment les vêtements en haillons, mais ils dévoilent aussi la vulnérabilité de la chair. En effet, le corps abject est souvent présenté dans ce roman dans sa fragilité. La femme de la gare est «sans défense» (VA 34). Manon est caractérisée par ses «loques noires» qui sont «comme un plumage de mauvaise qualité sur ses épaules graciles» (VA 76). Les pieds qui traînent sur l'asphalte des routes sont «souvent nus, rougis ou blessés» (VA 98).

L'exclusion du corps abject est spatiale, mais elle est aussi visuelle, l'autre détourne le regard de lui:

[...] il y avait trop de *drifters* comme Anna, sales, butés, «les débris d'un autre monde», disait [Peter] [...] les touristes baissaient les yeux devant eux, Anna s'éveillait seule, sans Peter [...] la route était sablonneuse, Anna regardait ses pieds écorchés par la marche, il lui semblait que l'océan en feu, le soleil, glissaient avec elle parmi les saletés, les puanteurs de ces lieux qui étaient les siens [...] (VA 59).

Si ce roman oppose le monde bourgeois et le monde des *drifters*, ce dernier est souvent composé par des personnages d'origine aisée qui refusent les valeurs qui sont à la base de cette classe sociale. C'est notamment le cas d'Anna, de Tommy et de Manon, qui abandonnent leur vie bourgeoise pour savourer la liberté du *drifter*. Les Zonards mentionnés par Alexandre sont aussi «de jeunes clochards souvent d'origine bourgeoise qui allaient se nourrir la nuit et à l'aube dans les détritibus des cours de restaurants» (VA 16-17).

Contrairement à certaines figures romanesques qui, comme Anna, choisissent ce destin ou qui sombrent dans la délinquance et les drogues, c'est la misère qui conduit Rita à une situation de déchéance. Ce personnage, ruiné à cause d'un mari alcoolique, se voit obligé de partir avec ses enfants à Old Orchard. La dépossession de Rita

entraîne une perte d'identité qui est mise en relief par le refus de ce personnage de dire son nom: «la femme qui venait d'Asbestos [...] refusait de livrer son prénom à Alexandre, “quand on est personne, on perd son prénom et son nom”, ajoutait-elle» (VA 41). Ce manque symbolique de nomination caractérise également les autres personnages démunis, qui sont «innommables», ce qui souligne à la fois leur nombre, leur dépossession et le refus de la société de les tenir en considération, de les voir:

[...] Tommy, Manon, glissaient, innommables, vers les profondeurs d'une aventure qu'eux seuls pouvaient tolérer [...] 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 [...](VA 96).

Si ces personnages sont «innommables» pour la société qui essaye de nier leur existence, le texte n'hésite pas à nous donner les prénoms de Rita, Tommy, Manon. Toutefois cette révélation ne se fait que lorsque ces personnages sont tenus en compte par Alexandre ou par Anna, quand il y a un rapprochement de l'autre envers ce monde de la marge. Avant d'oser dire son prénom à Alexandre, Rita n'était que «la femme qui venait d'Asbestos», une déplacée, comme tant d'autres, dont le voyage désignait son identité et son aliénation: «elle avait livré à Alexandre, ce prénom irréductible, courageux, Rita, Rita qui n'est rien, Rita et ses enfants qui ont été jetés à la rue» (VA 157). L'errance devient désormais le seul signe d'identification de certains personnages qui, indépendamment de leurs origines sociales, finissent par sombrer dans un néant symbolique: «“tu te souviens de ce gentil camarade que tu avais qui t'accompagnait parfois au violon, qu'est-il devenu?” “rien, maman, il n'est rien, toujours rien, il traîne dans les rues, c'est tout”» (VA 152). La répétition met en relief la dépersonnalisation de cette figure romanesque. Comme le garçon auquel se réfère Michelle dans cet extrait, de nombreux personnages apparaissent évoqués brièvement puis disparaissent du reste du texte. Ce sont surtout des figures qui suggèrent la dépossession, l'aliénation: des clochards, des prostituées, des ivrognes, des jeunes ou des enfants qui parcourent les rues ou les routes.

Les personnages déplacés sont rabaissés au rang du bestial. Ils sont assimilés aux chiens qui les accompagnent souvent dans leurs voyages. Tommy se souvient du poisson frit «emballé dans un papier qu'il avait hier reniflé, léché» (VA 76). Les animalisations mais aussi les chosifications sont utilisées pour caractériser ces personnages que la société considère éloignés d'une possible humanité. Ainsi, «on devait bien sentir, dans la démarche d'Anna, sous sa molle tunique inondée de sueur, qu'elle était déjà moins humaine qu'elle ne l'avait été» (VA 61). Peter dit à sa fille: «n'amène pas tes amis, nous ne voulons pas de ça, ici» (VA 45). Le pronom démonstratif transforme l'autre humain en objet méprisé, en matière abjecte, ou «matière déplacée», pour reprendre l'expression de Mary Douglas.

Si ces personnages sont relégués aux marges de la société, ils sont toutefois recherchés pour les plaisirs, notamment de type sexuel, qu'ils peuvent offrir. Anna se demande: «s'ils éveillaient encore le désir, n'étaient-ils pas estimables, pourquoi les refoulait-on aux ruines de la terre» (VA 161). Leur univers effraie et fascine parce qu'il contient tout ce qui est interdit. Le roman souligne l'hypocrisie d'une société qui exclut l'Autre mais qui l'utilise afin de combler des désirs qui sont, eux aussi, innommables selon ses critères. Stallybrass et White (1986) ont bien montré comment ce qui est relégué aux marges de la société est central symboliquement, l'élite sociale étant à la fois séduite et apeurée par les bas-fonds.

L'indifférence, la cruauté, le mensonge, l'hypocrisie, le matérialisme sont les valeurs qui règnent dans cette société où l'«on vous jug[e] selon vos richesses» (VA 50), cette société aux «valeurs vides» (VA 83), qui est éminemment blanche. La narration souligne, de manière ironique, l'abjection qui caractérise la chair blanche, à travers le personnage du vacancier obèse que Rita observe sur la plage. Ce personnage, qualifié de «mari sédentaire», ne regarde jamais sa femme et il n'est capable que d'admirer son propre corps, son «bikini entrouvert», et «cette masse de chair rougeooyante comme de la viande crue» (VA 173-174). Alors que pour la société l'abjection se situe dans le monde de la marge, pour les personnages errants c'est précisément au sein de la société que réside l'abjection et l'horreur. Anna «frissonn[e] de dégoût pour cette souveraineté blanche qui se croyait si séduisante» (VA 62) et qui est en réalité raciste et cruelle. L'enfant africain adopté devient un simple chiffre, «plus tard, qui sait si Number 2 ne serait pas plutôt comme ce frère de Tommy qui balayait les marches des escaliers automatiques» (VA 181-182).

Les injustices sociales, la faim, la misère caractérisent «des nations entières» (VA 27). Les vies affamées sont non seulement ignorées mais poussées par les sociétés à leur condition misérable, «au labeur forcé des espèces inférieures [...] c'était le fleuve des vivants oubliés» (VA 27). Comme les *drifters*, ces populations sont innommables et rabaissées au statut de celui que l'on ne regarde pas, que l'on oublie. Ces populations deviennent invisibles pour les gouvernements qui les considèrent Autres. Elles deviennent invisibles aussi en tant qu'espace où se projette la honte des sociétés occidentales, qui ne veulent pas voir ou reconnaître leur attitude abjecte envers ces populations:

[...] nos gouvernants jouaient au golf, montaient à cheval [...] aucun d'eux n'avouait son indicible horreur d'éliminer une partie de la planète, par la disette et la faim, dans leurs langages on les entendait parler d'économie, d'investissement, mais aucun d'eux ne songeait aux millions d'enfants qui mouraient avant l'âge de cinq ans, car le sang noir du Sahel était sec, et pour eux désormais invisible, enfoui, dans les profondeurs de la terre, avec la malédiction noire [...](VA 77).

Alors que les *drifters* sont poursuivis par la répression policière, les grands dignitaires demeurent libres malgré la magnitude de leurs crimes car «personne ne persécutait, aux frontières, pensait Anna, ces marchands de deuils et de morts, mais on poursuivait Anna, Tommy, Manon, aux frontières des pays» (VA 183-184).

2. Le mur

Face au voyage, apparaît l'image du mur. Le mur évoque les constructions urbaines, les bâtiments, mais aussi les institutions de l'ordre, les interdictions auxquelles se heurtent les jeunes. Il est le symbole de l'arrêt, de l'impossibilité d'aller plus loin. Les personnages semblent emprisonnés dans un monde sans issue malgré les voyages qui sont effectués. Ce motif représente la limite, la barrière qui sépare le monde d'Anna et de ses amis du monde «respectable», qui vit bien au chaud, à l'intérieur des maisons, sans penser, sans entendre ces jeunes marqués par la drogue, qui errent comme des fantômes, le long des rues «frôlant nos murs, nos maisons, dans un fracas de membres épouvantés que nous n'entendions plus» (VA 34). Le mur devient un reflet de cette vie clandestine, cachée. Les «silhouettes de Tommy, Manon, apparaissaient soudain découpées avec ampleur sur un mur de briques jaunies» (VA 83). Les *drifters* deviennent des fantômes, des «silhouettes», que l'on voit à peine, ou que l'on perçoit, comme on perçoit souvent les ombres, de manière déformée.

La société essaye d'éloigner et de rendre invisible l'existence des *drifters*, en créant des Écoles de Réhabilitation, «à l'écart des villes, dans des zones entourées de barbelés, mais si loin des villes, dans les champs, on ne les verrait plus, des pensions souterraines pour Tommy et Manon» (VA 162). De la même manière, les personnages handicapés ne sortent des maisons spécialisées que lorsque les plages sont vides du regard de l'autre:

[...] les uns souffraient de paralysie cérébrale [...] d'autres étaient atteints de mongolisme, tous étaient presque des enfants, pensait Rita, c'était peut-être leur coutume, et la coutume de leurs instituteurs, dans des maisons spécialisées, indolores, de les sortir pendant cette saison où une ville sous la brume, sans habitants, se transformait en cimetière [...] (VA 202).

Comme les *drifters*, ces enfants deviennent des silhouettes sous la brume, des fantômes errants, des vivants oubliés.

3. La mort, le comble de l'abjection

Si la pauvreté, la couleur de la peau, les préférences sexuelles ou la maladie sont des facteurs de déplacement, la mort apparaît comme le déplacement qui bouleverse le plus l'identité de ceux qui s'y confrontent. Comme l'a bien montré Kristeva (1980: 11), le cadavre (de *cadere*, tomber) est «ce qui a irrémédiablement chuté», «le

comble de l'abjection». Le roman insiste sur l'abjection qui entoure la figure du cadavre aux yeux de la société. Les habits qui avaient appartenu au mourant doivent vite être écartés, éloignés du regard: «soudain la veste de daim crasseuse devenait symbole d'un deuil qui répugnait à chacun, lorsqu'il aimait la vie, et on jetait vite le vêtement honteux dans le sac d'ordures, cela devait disparaître, ne plus être» (VA 31-32). Le cadavre, espace limite de l'être et du non-être, est perçu comme une menace qui perturbe l'identité, l'ordre, le système.

Toutefois, l'abject constitue aussi dans ce roman la preuve de l'existence. Il est associé à la vie elle-même. Ainsi, «la tache de sueur, sur le vêtement abandonné là, quelque part dans l'espace, cette tache minuscule prouvait à Anna que quelqu'un avait vécu» (VA p 12). De même, Alexandre imagine un mort qui, enterré, regretterait la vie que connaissent même les plus démunis:

[...] la peau du paysan reluisait d'une sueur âcre [...] et celui qui avait été l'homme à la veste de daim pensait, même le plus destitué d'entre eux, vit et respire à ma place, peut encore aller se fondre, après une journée de labeur, comme une tache noire dans l'incendie du ciel et savoir que le lendemain, on aura encore besoin de lui [...] (VA 32-33).

Dans cet extrait, les termes «sueur», «destitu[tion]», «tache noire», qui suggèrent généralement l'abjection, apparaissent comme des éléments essentiels de la vie. D'ailleurs, malgré le danger qu'ils courent et leur destitution, les *drifters* connaissent une jouissance et une liberté inexistante ailleurs, qu'ils vivent «non pas comme une aventure à la limite du dégoût, de l'avalissement, comme ils en donnaient aux autres l'image, pensait Anna, mais [...] avec une sorte de plénitude» (VA 82). Anna perçoit leur vie comme une manière d'échapper aux normes et à l'oppression sociale et familiale.

4. «L'autre en soi, le soi en l'autre»

La question de l'abjection devient plus complexe lorsqu'elle se pose quand la distance entre «je» et l'«autre» est moins grande, notamment dans le cadre des relations familiales. Pour les parents, leurs enfants sont à la fois la chair de leur chair, et cet «autre» parfois méconnaissable, une altérité surgie de leur propre être. Comme le souligne Janet Paterson (2004: 38):

Entre le soi et l'Autre, il existe certes des écarts, mais également des liens. L'Autre en soi, le soi en l'Autre, voilà ce qui régit en réalité la relation identité/altérité dans ses aspects les plus menaçants (le fou, le mendiant, l'étranger ne sont-ils pas, au fond, des figures potentielles de soi?

Cette question est à la base de *Visions d'Anna*, un roman où les relations entre les parents et leur descendance constituent un thème central. Le texte insiste sur la distance qui s'est creusée entre Peter et sa fille, Anna, ainsi que celle qui caractérise la

relation entre Guislaine et sa fille, Michelle. Anna et Michelle constituent pour ces parents des rebuts qui mettent en danger leur propre identité. Peter nie Anna, «feint de ne pas la reconnaître [...] il avait baissé les yeux devant elle, il avait pensé, je ne veux plus jamais la revoir, elle et sa génération» (VA 64). Lorsqu'il voit sa fille il a un «sentiment de dégoût, de recul» (VA 96). Il est intéressant d'observer que la maison de Peter n'est évoquée que du dehors. Anna ne perçoit que le jardin, la cour de son père, elle n'est pas invitée à entrer dans le foyer. Ce symbolisme spatial souligne la distance qui caractérise leur relation, et il met en évidence la nouvelle vie de Peter (marié pour la seconde fois et ayant une nouvelle fille), de laquelle Anna est bannie. Sa «spacieuse» maison est marquée par les «portes doublement verrouillées» (VA 95), une image qui suggère sa peur des délinquants, des *drifters*, parmi lesquels habite sa propre fille.

Quant au foyer de Guislaine, il est dominé par une série de prohibitions. Il est interdit à Michelle d'entrer dans la chambre de sa mère, de toucher ses objets: «Michelle n'avait pas le droit d'être là, dans cet espace qui n'était pas le sien, elle était là, s'insinuant dans ce lieu avec indécatesse» (VA 123). Pour sa mère, Michelle serait assimilable aux mendiants parmi lesquels elle dort parfois dans la rue, ou qu'elle accueille chez elle, des personnages qui constituent, selon Guislaine, les «rebuts de l'humanité» (VA 132). Guislaine ne ressent envers sa fille que des sentiments de «dégoût», de «répulsion» (VA 132). Alors que dans les pensées d'Anna les doigts de Michelle sont perçus dans leur fragilité, et sont associés à des doigts délicats de musicienne, dans les pensées de Guislaine les doigts de sa fille représentent uniquement la saleté. Michelle devient pour sa mère l'incarnation de la souillure, de l'abjection. L'image des «doigts poisseux» de Michelle revient, avec insistance, et de manière répétitive dans les pensées de Guislaine:

[...] les doigts poisseux de Michelle quand elle vous touchait, on ne savait jamais d'où elle sortait [...] la caresse de ces doigts poisseux de Michelle, sur sa nuque [...] et soudain ces doigts effilés de Michelle semant sur elle les saletés de la rue, l'abandon des villes, c'était intolérable, qui d'autre eût accepté cela [...] (VA 133).

Les parents perçoivent avec dégoût les vêtements de leurs filles. Peter constate qu'Anna «s'habillait en haillons, comme d'habitude» (VA 43). Paul observe les habits de Michelle avec répugnance: «son apparence physique était parfois si lamentable qu'il en était dégoûté, "personne ne voudra laver tes vêtements, Michelle, ils tombent en morceaux, comme toi", ils vont me mettre au rebut, pensait-elle» (VA 126-127). Michelle, au «chandail troué», à la «jupe ancienne défraîchie» (VA 56), est le personnage qui est le plus associé à l'image de la loque. Chez Anna, la présence des haillons suggère son opposition à ses origines bourgeoises, ses longs trajets sur les routes. Dans le cas de Michelle, l'image de la loque évoque davantage son égarement et son identi-

fication avec les mendiants, les démunis. Les descriptions de Michelle insistent sur l'abondance des habits qui l'entourent ou, au contraire, sur les trous, les morceaux, dont sont composés ses vêtements. Ces images, qui peuvent sembler contradictoires, reflètent extrêmement bien l'état intérieur de ce personnage, qui se sent à la fois étouffé et démunis, qui veut attirer l'affection de sa mère, tout en voulant se rapprocher du monde dangereux d'Anna. Les images vestimentaires traduisent le désarroi identitaire de Michelle, une enfant qui semble «tombe[r] en morceaux», dont le corps se plie, qui vomit, et qui constitue pour ses parents le symbole même de l'abjection. Pour sa mère, ce ne sont plus les habits, mais Michelle elle-même qui incarne cette déchéance:

[...] on ne pouvait pas penser de Michelle qu'elle était quelqu'un, "ma pauvre loque", lui disait parfois sa mère, regrettant toujours de parler ainsi de sa fille, mais dans ses moments d'impatience, de colère, ne disait-elle pas à sa fille, "j'espère que tu ne seras pas une loque toute ta vie" [...] (VA 68).

L'abjection est présente dans le vêtement, mais aussi dans les cheveux. L'image des cheveux d'Anna lors de ses voyages, est celle qui évoque le mieux la souillure de cette partie corporelle:

[...] comment Peter eût-il jugé Anna, assise seule, loin des autres, repliant ses jambes sous ses bras et fixant le vide, car c'était cela, lui semblait-il, elle ne s'était pas lavée depuis une semaine, ne pouvait plus démêler les bouts de ses cheveux, se disant qu'il valait mieux les couper, ou ne rien faire, le vide [...] (VA 85).

Les parents rejettent l'aspect physique délaissé de leurs enfants, mais ils condamnent aussi leur attitude, notamment en ce qui concerne les drogues et la sexualité. La consommation de drogues, le sexe, l'homosexualité sont considérés abjects. Guislaine déplore «l'influence néfaste des drogues, de l'homosexualité» (VA 30), deux éléments que ce personnage situe sur le même plan. Comme son mari, elle considère l'homosexualité comme une «maladie dont on pouvait guérir» (VA 68-69). Face à Michelle qui consomme des drogues et qui maintient des rapports sexuels, et face à Liliane, une jeune fille lesbienne, Guislaine se lamente: «elle ne leur demandait que d'être un peu semblables aux autres» (VA 31).

Si ces parents perçoivent leurs filles avec dégoût, c'est aussi leurs propres fautes qu'ils essayent de sublimer en projetant leur honte sur leur descendance. Anna devient un miroir qui dénonce les fautes du père, *drifter* lui-même autrefois, toxicomane dans sa jeunesse, qui a failli tuer sa fille dans un accident, et qui a ensuite abandonné sa femme et une vie de liberté au profit d'une vie bourgeoise qu'il méprisait autrefois.

Pour Guislaine, la maternité a constitué une déception et un fardeau. Si elle se plaint du manque d'amour et de l'attitude de ses filles, l'affection de Michelle provoque en elle du dégoût et une sensation de harcèlement: «“maman, je ne peux pas vivre sans toi”, disait Michelle, mais ces mots pesaient comme une chaîne de captivité» (VA 129). Son rôle de mère et d'épouse est ressenti par ce personnage comme une entrave à son propre épanouissement. Si la naissance de Liliane avait été espérée autrefois, celle de Michelle n'a été qu'un accident: «Michelle avait raison, Guislaine ne l'aimait pas, ne l'aimait pas assez, Guislaine, Paul, n'avaient pas voulu Michelle dans leurs existences» (VA 143-144). L'infanticide est même suggéré à travers des images d'un lac gelé qui craque sous leurs pas et sur lequel Guislaine aurait fait marcher ses filles et aussi par l'image d'un canot lancé à la dérive. De cette manière, le roman met en question la conception traditionnelle de la femme pour qui la maternité serait la base du bonheur féminin.

Malgré ce manque d'amour, Guislaine essaye de reconnaître les qualités de Michelle: «C'est nous qui ne la comprenons pas, nous devrions simplement nous dire qu'elle est unique» (VA 108). Green (1995: 122) considère que cette affirmation distingue ce personnage de son mari qui cherche à trouver une étiquette au mal de sa fille:

Although she shares her husband's judgment of Liliane, Guislaine refuses to share his readiness to put a label on Michelle's problems. [...] Thus, like Raymonde, Guislaine refuses participation in the imprisonment of the symbolic order, and it is by this refusal that the two mothers succeed in maintaining a point of contact with their daughters.

L'homosexualité de Liliane est crainte et méprisée. Ses parents perçoivent l'homosexualité de leur enfant comme une «faillite», une «sexualité déviante», un «malheur d'avoir une fille comme Liliane, si peu semblable aux autres» (VA 137). Malgré tous les préjugés qui existent envers elle, Liliane semble être le personnage le plus vivant et le plus heureux du roman. Le texte suggère indirectement l'homosexualité refoulée de Guislaine. Lorsqu'elle pense à sa fille Liliane le terme qui apparaît le plus dans ses pensées est celui de «jalousie». Guislaine est jalouse de la capacité qu'a Liliane d'aimer Michelle, alors qu'elle-même est incapable de ressentir cette tendresse. Elle est jalouse de l'amour que ressentent ses filles envers les autres et non envers leur mère. Elle est jalouse aussi, comme le remarque Liliane, de cette vie intense que sa fille a connue et de laquelle elle a été privée: «j'aime les femmes et tu es jalouse, jalouse de toute cette expérience amoureuse que tu ne possédais pas à mon âge, jalouse, jalouse» (VA 139). Guislaine pense d'ailleurs fréquemment à son amitié avec Raymonde, à «ce lien d'une chaste amitié entre elle et Raymonde, Raymonde, Guislaine, inséparables jadis» (VA 139).

Ainsi, leur descendance devient pour ces parents un miroir, qui dénonce ce qu'ils considèrent être leur côté le plus honteux, le plus abject. Marie-Claire Blais a souligné sa volonté d'étudier les relations entre les différentes générations dans ce roman:

Je voulais étudier sur le plan des conflits de générations leurs relations douloureuses. Une femme médecin aime difficilement sa fille de 15 ans qui prend des drogues [...] Les pères ont des problèmes d'un autre ordre. Ils s'intéressent plutôt à refaire leur vie avec des jeunes filles. Je mets en contraste des jeunes libérés et des parents qui prétendent l'être, mais ne le sont pas encore (entrevue accordée à Pierre Turgeon, 1987: 24).

Alors que Peter interdit à Anna d'amener ses amis chez lui, et Guislaine refuse que Liliane vive avec une amie dans sa maison, Raymonde, la mère d'Anna, accepte tous les compagnons de sa fille, même les plus démunis: «les amis d'Anna étaient souvent des délinquants que Raymonde avait protégés, défendus des sévérités de l'Institut [...] son devoir était de les abriter» (VA 14). Pendant une large partie du roman, Raymonde nettoie la poussière de sa maison, mais même si elle se plaint des oiseaux qui salissent les chambres, elle les laisse voler en liberté. Raymonde est la seule qui démontre plus de tolérance envers sa fille et les amis de celle-ci, une tolérance qui favorisera le retour d'Anna à la fin de l'œuvre.

5. La purification

Toutefois, le cheminement d'un monde social à un autre est parfois marqué par le non retour, par l'impossibilité de revenir à la classe sociale d'origine. C'est notamment le cas de Tommy, que ses parents finissent par renier. Anna, au contraire, a la possibilité de revenir chez Raymonde. Le retour ou le rapprochement de ces personnages déplacés du monde social ou familial, est conditionné par certains actes qui suggèrent une purification symbolique.

Anna, Michelle, Tommy sont caractérisés par leur déchéance et leur refus des normes établies. Pour survivre, Tommy doit voler, exercer la prostitution, ou vendre son propre sang. Le corps, et notamment le sang, symbole de la vie, devient un élément de marchandage, une construction capable de sauver d'autres vies qui ont été détruites préalablement par la société elle-même. En vendant son sang, Tommy peut accéder à un bon repas, mais ce repas ne peut avoir lieu qu'après une purification dans les eaux de l'océan:

Tommy dirait tout cela le soir, lorsqu'ils dîneraient tous les trois, Anna, Tommy, Manon, autour d'une table, non pas accroupis, l'air honteux, au bord de la route ou dans un ravin, comme ils le faisaient souvent; autour de cette table dignement acquise, ils mordaient sauvagement dans le pain, la viande,

comme ils s'étaient lavés dans l'océan, on oubliait leurs doigts
hier pleins de souillures, les lambeaux jaunes [...] (VA 70).

Ce n'est qu'après s'être lavés, qu'ils peuvent accéder au statut d'être humains qui dînent dans un restaurant. Le sang, et notamment l'eau, deviennent des éléments constitutifs des «rites de passage», pour reprendre l'expression de Van Genep (1969: 280). Ils favorisent le passage au monde social, une certaine purification.

Afin de traverser la frontière et d'être acceptée par la douanière, Anna lave ses vêtements et ses cheveux: «ne s'était-elle pas affublée de lèvres rouges, d'ongles peints, d'une tunique propre, aux dessins délavés, sur un jean blanc, qui sait, peut-être une fille ordinaire, semblait penser la douanière» (VA 185). Quant à Michelle, elle ne va au restaurant avec sa mère qu'après avoir été baignée par Liliane. L'image des doigts (utilisée aussi pour mettre en valeur le passage de la saleté de Tommy, Manon et Anna, à la propreté), devient, dans le cas de Michelle, le symbole de cette transformation provisoire. Les doigts, dans son cas, sont purifiés par le bain, mais aussi par les larmes de sa mère: «les doigts poisseux de Michelle, purifiés, rafraîchis par le bain, recueillaient ces larmes qui coulaient sur les joues de sa mère, silencieusement, dans une douloureuse pudeur» (VA 165). Un rapprochement entre Michelle et sa mère a lieu vers la fin du texte, mais celui-ci ne s'effectue qu'après cette transformation, cette purification de la fille. Seulement alors elle devient «acceptable» pour sa mère et susceptible d'être étreinte et caressée, bien qu'en maintenant une certaine distance: «Guislaine lui caressait la joue du bout des doigts» (VA 188).

Si Anna, Michelle, Alexandre se rapprochent d'une certaine abjection, c'est notamment à cause du contact de ces personnages bourgeois avec les exclus. Anna et Alexandre s'approchent des plus démunis lors de leurs voyages, Michelle dort parfois parmi les clochards ou les emmène avec elle à la maison. À travers leur amour et leur solidarité ces personnages réussissent à franchir les limites du dégoût, de l'abjection, pour aller vers l'Autre dans un élan humanitaire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BLAIS, Marie-Claire (1990): *Visions d'Anna ou le Vertige*. Montréal, Boréal.
- CAMPKIN Ben et ROSIE COX (2008): «Introduction: materialities and metaphors of dirt and cleanliness», in Ben Campkin et Rosie Cox (dir.), *Dirt, new geographies of cleanliness and contamination*. Londres, I.B. Tauris, 1-8.
- CLÉMENT, Annie (1996): *D'une errance close à une errance polarisée. Thème et structure de Visions d'Anna ou le vertige de Marie-Claire Blais*. Thèse présentée à l'École des Études Supérieures de l'Université d'Ottawa en vue de l'obtention de la Maîtrise es arts (Lettres Françaises).
- CLICHE, Elène (1983): «Un rituel de l'avidité», *Voix et Images*, VIII/2, 229-248.

- DOUGLAS, Mary (1984): *Purity & Danger: an analysis of the concepts of pollution and taboo*. Florence (KY, USA), Routledge.
- GREEN, Mary Jean (1995): *Marie-Claire Blais*. New York, Twayne Publishers.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil.
- OUELLET, Pierre (2005): *L'Esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*. Montréal, VLB Éditeur.
- PATERSON, Janet (2004): *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec, Éditions Nota Bene.
- STALLYBRASS, Peter et Allon WHITE (1986): *The politics and poetics of transgression*. Londres, Methuen.
- TURGEON, Pierre (1987): «Qui a peur de Marie-Claire Blais?». *Châtelaine*, 28/8, 18-24.
- VAN GENNEP, Arnold (1969): *Les Rites de passage*. Paris, Mouton & Co and Maison des Sciences de l'Homme.