



N° : d'ordre :

N° : de série :

UNIVERSITE KASDI MERBAH – OUARGLA
Faculté des Lettres et des langues
Département des Langues Etrangères

Ecole Doctorale de Français
Antenne de l'Université Kasdi Merbah-Ouargla

Mémoire

pour l'obtention du diplôme de

MAGISTER DE FRANÇAIS
Option : Sciences des textes littéraires

présenté et soutenu publiquement
par

Asma TELHIG

Titre :

L'ECRITURE CIRCULAIRE
ETUDE DE CAS
« LES FOUS DE BASSAN » D'ANNE HEBERT

Directeur de recherche :
Pr. Marie Agnès THIRARD

Membres de jury :

-Dr.Kadik Djamel

Président

Université de Médéa

-Dr. Dahou Foudel

Rapporteur

Université de Ouargla

-Dr.Dakhia Abdelwaheb

Examineur

Université de Biskra

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Mme THIRARD Marie Agnès pour l'aide qu'elle m'a apportée et pour tous ses précieux conseils. Je lui exprime ma gratitude pour m'avoir guidé dans ce travail.

Je tiens également à remercier tous les enseignants de l'école doctorale de français et tous les enseignants algériens et français qui ont contribué à notre formation.

Mes remerciements s'adressent aussi à :

Ma grande famille pour son soutien, à mes parents dont l'amour m'a toujours accompagnée à mes frères et sœurs, à tous mes amis et à tous ceux qui m'ont apporté leur aide, ne serait-ce que par un simple mot d'encouragement.

INTRODUCTION

Différente de la littérature française et concurrencée par elle, la littérature québécoise francophone se veut indépendante de l'hexagone, revendicatrice et militante. Elle ne cesse d'explorer les multiples ressources d'une société aussi diverse que riche. Cultures, langues, valeurs, tous ces éléments nourrissent l'identité de cette société variée, complexe et fière de son histoire et de sa diversité. Les écrivains et les artistes québécois, conscients de l'importance de leur rôle dans un Canada majoritairement anglophone, vont se surpasser pour produire des œuvres qui reflètent les angoisses mais aussi les espérances du Québec.

De tous les écrivains québécois Anne Hébert est de loin la plus célèbre et dont les œuvres sont les plus répandues non seulement au Québec mais également au Canada et à travers le monde. André Brochu écrit, à juste titre : « *S'il est un écrivain qui mérite le qualificatif d'universel, c'est bien elle* »¹. Décédée au début de ce siècle, elle a illuminé le siècle précédent par une œuvre dont la richesse a rarement été égalée ; riche aussi bien par la variété des genres abordés, que par le raffinement et la qualité de son écriture. A tel point que certains n'ont pas hésité à parler d'*écriture hébertienne*.²

Poétique, sensible et imaginative, elle met en scène des personnages en quête d'identité, tourmentés par le désir, étouffés par l'enferment et qui cultivent l'art du secret et de l'illusion. Parmi tous ses personnages, il est indéniable qu'Hébert accorde une place privilégiée aux femmes. Victimes ou héroïnes (mais victimes quand même) ses personnages féminins symbolisent la cause féminine et son combat pour l'égalité et la liberté.

En plus de la poétique et du secret, l'écriture d'Hébert est marquée par un caractère spécifique qui touche toute son œuvre, la prose comme la poésie : la répétition. Présente dans toute son œuvre, c'est cependant son cinquième roman *Les Fous de Bassan* qui révèle la plus importante manifestation de cette caractéristique. Sur le plan thématique comme sur le plan formel la redondance est très perceptible. Les thèmes tels que le désir, la captivité, les fantasmes, la folie, le secret ou la quête de vérité reviennent continuellement dans ce roman. Renforcés par une structure plurielle ils deviennent obsessionnels; En effet les personnages-narrateurs, qui sont au nombre de cinq, se chargent de la narration pour donner

¹ André BROCHU, *Anne Hébert le secret de vie de mort*, Les presses de l'université d'Ottawa, 2000 p.9.

² Neil B BISHOP, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Presses universitaires Bordeaux 1994 p.242.

finalement un texte composé de témoignages, de lettres et de journaux intimes des personnes ayant vécu la tragédie survenue à Griffin creek le soir du 31 août 1936. Tous racontent la même histoire. Leurs récits se succèdent, se croisent et parfois se mêlent. Chacun selon son point de vue nous livre les pièces de l'énigme. Leurs récits sont plus convergents que divergents ; commençant tous au même point et arrivant à la même ligne. Par l'effet de cette répétition, le roman *Les Fous de Bassan* jouit d'une forme d'écriture très spécifique. Au fur et à mesure que l'on avance dans la lecture du roman on a l'impression de suivre un cercle qui se superpose. Nous nous proposons donc d'étudier cette forme d'écriture, dite circulaire, et d'essayer de déterminer sa nature et ses particularités en nous posant les questions suivantes :

Si l'écriture du roman *Les Fous de Bassan* est circulaire, en quoi serait-elle plus intéressante que l'écriture linéaire ; vu que l'ensemble des récits, dans leur indépendance, ne forment à la fin qu'une seule et unique trame qui se tisse tout au long du roman ? Et d'abord qu'est ce que l'écriture circulaire ?

Il est évident que pour répondre à une telle problématique, le recours à différentes approches s'impose. Nous serons amenés, tout au long de notre travail à expliciter la structure narrative du roman et de démontrer l'aspect singulier et pluriel de chaque récit. Pour cela une approche structurale et une autre narrative sont nécessaires. Cependant ces approches ne pourront certainement pas englober toutes les composantes du texte. Pour traiter des thèmes aussi complexes, une approche thématique sera indispensable. L'analyse de la personnalité et de la psychologie des personnages sera d'une grande importance pour le développement de notre travail qui resterait cependant infructueux sans une analyse de tous les aspects l'intertextualité présente dans le texte. Pour cela une approche intertextuelle s'impose.

Par cette démarche nous tenterons de comprendre les motivations profondes qui ont poussé la romancière à privilégier une écriture si spécifique qu'elle aboutira à faire éclore six versions différentes d'un seul drame. Nous ne prétendons pas donner de réponses définitives et exhaustives à ces questions qui ont occupé et préoccupé d'éminents spécialistes pendant des décennies mais simplement apporter une contribution si modeste soit-elle à ces travaux.

Notre choix a peut-être été inconsciemment influencé par le fait que *Les Fous de Bassan* est très proche du roman maghrébin (en

particulier le roman *L'Enfant de sable* de Taher Ben Jelloun) par la multiplicité de ses narrateurs, par sa thématique, par sa forme...etc. Ce roman nous donne l'occasion de nous pencher sur des notions fréquentes dans notre littérature, mais avec une nouvelle traduction. C'est une porte grand' ouverte et une invitation à découvrir un monde nouveau, magique et plein de mystère ; et une littérature quelque peu méconnue chez nous, mais qui mérite d'être découverte et appréciée.

André Brochu estime que l'œuvre d'Anne Hébert : « *travaille en continu la thématique du secret* »³, agissant comme un facteur de suspense. Et c'est précisément cette thématique qui nous a incités à nous intéresser à cette auteure originale et plus particulièrement à son roman *Les Fous de Bassan*. Par sa complexité et par son écriture poétique, cette œuvre nous a donné plus d'une raison de vouloir étudier cette littérature fascinante, mais malheureusement très peu connue du lecteur maghrébin, pourtant issu d'une société ayant beaucoup de point communs avec celle de Griffin Creek, à savoir la tradition, les liens familiaux, la consanguinité et surtout le culte du secret.

Notre plan de travail sera scindé en trois parties. La première partie sera intitulée *Données théoriques*. Dans son premier chapitre intitulé *Anne Hébert, La Femme et l'œuvre* nous aborderons, en deux sections, la vie de l'auteure : sa famille, ses études, les moments forts de son existence ; mais surtout de l'œuvre qu'elle a léguée à la littérature et à ses lecteurs. Dans le même chapitre nous nous attacherons ensuite à l'analyse globale de son cinquième roman *Les Fous de Bassan* objet de notre étude.

Postmodernité, circularité et linéarité sera le titre du deuxième chapitre qui comportera également deux sections, consacrées, la première, à la notion de postmodernité et à ses caractéristiques, la deuxième, à la définition de la circularité et de la linéarité et à la mise en exergue des rapports qui existent entre ces deux notions. Le troisième chapitre sera dédié à *La création féminine*. On parlera dans un premier temps du féminisme et de la féminité ; puis nous traiterons de l'écriture féminine et des aspects qui la rendent originale.

Plus pratique que théorique la deuxième partie, intitulée *Récits linéaires au sein d'un ensemble en spirale* comportera les différentes approches appliquées au roman. Dans le premier chapitre, on s'intéressera

³ André BROCHU in Julie GASSE, « Pour une poétique du secret dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Tangence*, n° 62, 2000, p.140.

aux structures narratives de chacun des récits. On analysera d'abord la structure globale du récit ; puis on étudiera l'organisation de chaque récit à part. Le deuxième chapitre sera consacré aux personnages. Premièrement l'aspect de leur pluralité en tant que personnages-narrateurs sera étudié. Suivra une approche psychologique pour essayer de comprendre les aspects les plus ambigus de leurs personnalités et les effets qu'a cette psychologie sur l'organisation même des récits. Après l'étude des récits et des personnages, une analyse thématique s'impose. Nous aborderons tout d'abord la thématique du secret et de l'enfermement en raison de l'importance de ces deux aspects dans la structure du roman. Ensuite toute la thématique répétitive du texte sera abordée.

Dans la troisième et dernière partie, dont le titre est *La pratique textuelle* il s'agira de voir comment se manifeste la circularité aussi bien sur le plan formel que sur le plan du fond. L'analyse de l'aspect formel va nous amener à nous poser, comme d'autres avant nous, cette question, si importante, bien qu'elle paraisse incongrue : qui a écrit *Les Fous de Bassan* ?⁴ Une hypothèse particulière sera étudiée pour tenter de répondre à cette question. Au deuxième chapitre la pluralité des écritures sera évoquée ; puis sera analysée la multiplicité des facettes du roman. Le troisième chapitre intitulé *Polyvalence intertextuelle* sera consacré à l'intertextualité. Ce chapitre définira d'abord la notion d' l'intertextualité, puis on s'arrêtera sur certains des aspects et des manifestations de l'intertextualité qui existent dans le roman.

Enfin une conclusion résumera notre travail et tentera de donner quelques ébauches de réponses aux questions concernant un sujet aussi vaste.

⁴ Marylin RANDALL, « Les énigmes des Fous de Bassan : féminisme, narration et clôture », *Voix et Images*, Vol.15, n°1, (43) 1989, p.75.

PREMIERE PARTIE

I. Données théoriques

*De toutes les créations de l'homme, la littérature est encore la plus riche de représentations variées dans le temps et dans l'espace, la plus susceptible de jeter un pont entre les êtres, de nous livrer un message essentiel sur ce que nous sommes et sur la fragilité de l'aventure humaine*⁵

affirmait le célèbre sémioticien Christian Vandendorpe dans une tentative, non pas de définir la littérature, chose quasi impossible, mais de rendre compte de ce qu'elle nous apporte.

Par une écriture imaginative, poétique et sensible et avec un langage intensif produit, pour reprendre l'expression de Roman Jakobson, d'une « *violence organisée exercée sur le langage ordinaire* »⁶, la littérature reflète et représente notre univers et nos valeurs qui traversent le temps et l'espace et se diversifient selon les cultures.

La littérature donne la parole aux êtres issus de la société et du vécu, c'est le lien universel qui attache ces êtres aux autres membres de la société. Elle nous permet à tous de vivre la même expérience, de nous découvrir en tant qu'individu et de percevoir et sentir les véritables valeurs et objectifs de notre vie.

L'histoire des hommes, leurs faiblesses et leurs chagrins, leurs révolutions et leurs secrets, leurs défaites et heures de gloire, prennent les plus belles formes en littérature. L'humanité l'adopte comme moyen de communication, et se voit en elle tel un miroir qui reflète une image et bien plus. Le texte littéraire devient alors la représentation légitime de l'aventure humaine et la meilleure manifestation de ses exploits et de ses dérives.

*« L'artiste n'est pas le rival de Dieu. Il ne tente pas de refaire la création... »*⁷

Bien que la littérature soit la création de l'homme, le rôle de l'artiste, et donc celui de l'écrivain, n'est pas de recréer le monde, d'en inventer un nouveau ou de rivaliser avec Dieu, mais de produire une

⁵ Christian VANDENDORPE, « L'enseignement de la littérature aujourd'hui, DFLM, La lettre de l'association », Vol 10, n°3-4, p3, *journal de l'Impression*, Vol 29, n°3, Automne- Hiver 2007.

⁶ Roman JAKOBSON, in Dominique BOURQUE, *Écrire l'inter-dit*, éd L'Harmattan, 2006, p21.

⁷ Anne HEBERT, *Mystère de la parole*, Paris, éd du Seuil, 1960, p.69.

image, certainement personnelle, de ce monde et de véhiculer un message d'humanité qui peut être évident ou sous-jacent. C'est ce qu'affirme la romancière et poète québécoise Anne Hébert. Auteur d'une grande œuvre littéraire, riche d'images et de représentations, produite avec une écriture captivante et perçante, Anne Hébert est considérée comme l'une des plus importantes écrivaines de la littérature québécoise.

Par ses textes poétiques et enchanteurs, Hébert fait naître des personnages de rêve et de réalité, et crée des histoires où les drames humains se mêlent aux joies de l'existence. Avec un style spécifique et riche, teinté de féminisme, de nouveauté et d'audace, la romancière se lance dans des aventures d'écriture uniques et saisissantes. L'une des plus remarquables est son cinquième roman *Les Fous de Bassan*, qui par son histoire terrible et bouleversante et son écriture pure et poétique nous interpelle et éveille en nous une grande curiosité.

Pour apprécier ce roman, il est utile d'effectuer un survol de l'œuvre et de la vie de sa créatrice, et, ce, afin de bien comprendre les caractéristiques du roman et des mouvements auxquels il est censé appartenir.

I.1. Anne Hébert : La Femme et l'œuvre

I.1.1. Sa vie et ses travaux

Anne Hébert est sans conteste l'un des écrivains québécois les plus célèbres. Poète, romancière et dramaturge, elle a marqué la littérature québécoise par une grande œuvre riche en symbolique et innovation.

Née le 1 Août 1916 à Sainte-Catherine-de-Fossamblaut (un petit village situé à 40 kilomètres au nord-ouest de Québec),⁸ elle a grandi dans une famille de cinq enfants. Son père, Maurice Lang-Hébert, un fonctionnaire provincial, d'origine acadienne, était un poète et un écrivain. Il a su créer dans le milieu familial une atmosphère propice à une activité littéraire et a guidé sa fille à ses débuts. Quant à son ascendance maternelle, elle la rattache également à une lignée d'hommes de lettres, à commencer par François-Xavier Garneau (1809-1866) auteur de la première *Histoire du Canada* (1851), à son fils le poète Alfred Garneau (1836-1904) et surtout au poète Hector de Saint-Denys Garneau. Plus qu'un simple cousin, il a été un ami et une source d'inspiration inépuisable, il lui a fait découvrir la poésie et a exercé sur elle une grande influence, dont les effets apparaissent dans ses écrits. Les textes de Garneau l'ont marquée autant que son décès solitaire à la fin de 1943 ; sa disparition l'a profondément bouleversée.

Anne Hébert a vécu et grandi entre la ville et la campagne, les hivers à Québec et les étés à Sainte-Catherine ; les images de la campagne ont sensiblement imprégné son œuvre. La mer, le vent, la verdure... toutes ces images sont fortement présentes dans ses textes. Dès son plus jeune âge, elle s'intéresse à l'écriture et au théâtre (poussée par sa mère) ainsi, pendant les étés passés à la campagne, elle a, avec son cousin Saint-Denys Garneau, monté des pièces de Labiche et de Molière⁹ ; puis elle écrit elle-même quelques pièces, mais qui n'ont jamais été publiées.

En 1942, elle publie son premier recueil de poèmes *Les Songes en équilibre* qui reflète, selon André Brochu : « un contexte littéraire figé dans les valeurs religieuses »¹⁰ néanmoins il demeure la première affirmation du talent de la poète. Avec *Le Torrent*, œuvre en prose publiée en 1950, Hébert passe rapidement à une écriture plus mature et qui lui est

⁸ Anne HEBERT, www.anne-hebert.com.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ André BROCHU, *Op.cit.*

personnelle ; le texte est plus profond et plus violent, il est présenté sous la forme de cinq nouvelles qui mettent en scène des personnages perdus entre la quête de soi et la relation avec l'autre.

En 1953 elle publie, à compte d'auteur, son deuxième recueil de poèmes *Le Tombeau des rois* qui est, toujours selon Brochu : « *Une quête de la profondeur personnelle et une descente en soi* »¹¹. Entre-temps elle rédige des textes radiophoniques pour Radio-Canada et des scénarios pour l'office national du film, devenant ainsi la première femme francophone scénariste de l'Office National du Film (ONF)¹²

En 1954, elle s'installe à Paris grâce à une bourse obtenue de la Société Royale du Canada et elle entame l'écriture de son premier roman qui paraît en 1958. *Les Chambres en bois* est qualifié par Brochu de roman poème,

*Ce qui fait des "Chambres en bois" un poème, ce n'est donc pas l'absence ou la faiblesse de la dimension narrative, comme dans le « roman poétique » ; c'est le fait que le discours narratif devient spectacle en quelques sorte, qu'il est à apprécier pour lui-même, et cela grâce à un certain nombre de procédés, dont les plus importants sont la stylisation de la narration et l'utilisation de la symbolique*¹³.

Avec ce roman Hébert démontre sa capacité à mener le lecteur vers des mondes et des univers étranges, obscurs ; à manipuler des personnages et des êtres singuliers, prisonniers de leurs sorts, enchaînés à leurs destins et victimes de leurs désirs refoulés. Pris au piège, ces êtres jonglent entre le réel et le fictif, entre la vie et les rêves.

Après la mort de son père en 1960, Hébert partage sa vie entre le Québec et la France où elle finit par s'installer définitivement après la mort de sa mère en 1965. Ce que certains ne manqueront pas de lui reprocher. Malgré tout le talent qu'elle a montré dans ses précédents écrits, le succès n'est au rendez-vous qu'en 1970 avec la parution de son deuxième roman *Kamouraska*. Histoire de meurtre, de trahison et de culpabilité, ce roman se caractérise par des procédés narratifs propres au nouveau roman et qui résident dans la complexité thématique, la multiplicité des voix narratives et dans le transréalisme¹⁴.

¹¹ Julie GASSE, *Op.cit*, p.139-144.

¹² Anne HEBERT, www.anne-hebert.com.

¹³ André BROCHU, *Op.cit*, p.72.

¹⁴ *Ibid.*

Son troisième roman *Les Enfants du sabbat* voit le jour en 1975, il est selon Brochu : « *le livre le plus sacrilège de notre littérature* »¹⁵, dans la mesure où il met en scène le personnage de Sœur Julie de la Trinité, qui, dans la quête de sa libération use de ses pouvoirs maléfiques pour damner le couvent et accentue ainsi le caractère parodique du roman¹⁶. Ce roman reçoit le prix du Gouverneur général en 1975 et le prix de l'Académie Française en 1976.

Héloïse sorti en 1980, est le quatrième roman d'Hébert : « *Héloïse est sorti d'une longue rêverie que je faisais dans le métro parisien. Il suffit d'une rencontre pour que tout soit bouleversé. Le monde n'est jamais en ordre* »¹⁷, récit d'une femme qui, afin d'atteindre l'amour éternel, tue son bien-aimé et confie à la mort la mission de sauvegarder son amour.

Au fil des années, Anne Hébert a reçu nombreux prix, certains pour un livre, d'autres pour l'ensemble de son œuvre. Mais le prix Femina est considéré comme l'hommage et la distinction qui ont couronné sa carrière. Ce prix lui a été attribué pour son cinquième roman *Les Fous de Bassan*.

Ce roman, qui fait l'objet de notre étude, est en fait un tissu de six témoignages qui racontent l'histoire du viol et de l'assassinat de deux cousines Nora et Olivia, par leur cousin Stevens. Cinq personnages rapportent six récits sous différentes formes : cahier journal, lettres, monologue...chacun révèle son histoire et dévoile son point de vue. Lieu imaginaire situé dans un espace réel, Griffin Creek abrite une communauté secrète, rongée par les péchés et les remords. La poétique de l'écriture de ce roman a été à la hauteur de la complexité des thèmes abordés : folie, meurtre, secret, désir, péché, captivité, inceste...

Hébert par son talent combine tout ces thèmes et les présente avec une écriture fascinante, riche et sensible, qui nous fait basculer dans un univers sensationnel de rêveries mais aussi de violence et de chaos. Imprégné d'images de la nature (le vent, la mer, les couleurs) et de sensations telles que le toucher ou les désirs profonds, le récit débouche sur une atmosphère fantastique, aux aspects multiples (tragédie, policier, fresque historique...); c'est en fait une mosaïque qui défie la chronologie et semble suivre un temps circulaire plutôt que linéaire, imposé par le

¹⁵Julie GASSE, *Op.cit.*, p142.

¹⁶Julie GASSE, *Op.cit.*, p141.

¹⁷ Anne Hébert (1942-1989), Dossier de presse, Séminaire de Sherbrooke, 1989.

choix de la forme de narration qui permet d'avoir une pluralité de personnages-narrateurs, et une multiplicité de voix.

Son sixième roman *Le Premier Jardin* paraît en 1988. Deux ans après, elle publie une pièce de théâtre *La Cage*. Son septième roman, *L'Enfant chargé de songes* qui lui vaut le prix du Gouverneur général, est publié en 1990.

En 1992 elle publie un quatrième recueil de poèmes *Le Jour n'a d'égal que la nuit*, et trois ans plus tard l'ensemble de ses recueils de poèmes, à l'exception des *Songes en équilibre*, est réuni dans *Œuvre Poétique*. Deux ans après, en 1997, un cinquième recueil *Poèmes pour la main gauche* voit le jour.

Au début de l'année 1998, Hébert retourne vivre à Montréal où elle publie son huitième roman *Est-ce que je te dérange ?* Et son neuvième et dernier roman *Un Habit de lumière*.

Anne Hébert s'est éteinte à l'âge de 83 ans, le 22 janvier 2000, à l'hôpital Notre Dame de Montréal en laissant un vide aussi grand que son talent.

La création le 19 mars 2000 du Prix Anne Hébert a été l'ultime hommage, posthume celui-là, rendu à son talent.

L'œuvre d'Anne Hébert se caractérise par une écriture dramatique et narrative. Le roman *Les Fous de Bassan* représente un échantillon significatif de ce caractère. Doté d'une organisation assez spéciale ce roman offre un vaste champ d'étude, cependant et avant d'en entamer l'analyse détaillée il convient tout d'abord de faire une description de l'ensemble de l'objet de notre analyse.

I.1.2. Analyse globale du roman *Les Fous de Bassan*

Les éditions du roman *Les Fous de Bassan* sont nombreuses ; et chacune de ces éditions l'a présenté d'une façon différente. Celle entre nos mains date de 1998. En couverture nous trouvons le titre du roman, le nom de l'auteur et le nom de la collection; imprimés sur un fond qui caractérise parfaitement l'univers et la nature du roman : un paysage naturel évoquant la beauté de la région, un grand ciel bleu , la grève couverte d'une épaisse couche d'herbe verte et une petite maison aux murs verdâtres et au toit noir, dont la porte et les fenêtres fermés renvoient à

l'isolement des habitants du village de Griffin Creek et à la vie secrète de cette communauté.

En quatrième de couverture on trouve, outre le nom et une photo de l'auteur, le titre du roman et un résumé en dix lignes du récit. Dans ce résumé l'éditeur insiste sur le caractère étrange de l'espace où se situe le village ; il va jusqu'à affirmer que l'endroit est presque hors du temps. Cependant la beauté de la région n'a pas empêché le drame du soir du 31 août 1936 qui a bouleversé à jamais Griffin Creek mais n'a rien changé au mode de vie de ses habitants. Fidèles à leurs traditions, ils ont su protéger leurs secrets et préserver l'ambiguïté de leur vie.

Ce résumé est suivi d'une citation prise dans le roman, plus exactement dans les écrits d'Olivia « *Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds* »(F.B.p.199). En analysant cette phrase on se rend compte qu'elle est prononcée par une personne morte qui affirme avoir été tuée et qui affirme aussi que son tueur s'est enfui discrètement ; ce qui renforce le caractère ambigu du récit et renvoie au thème principal du récit qui est le secret. En trois phrases tout le roman est résumée ; la première phrase évoque le meurtre, la deuxième le fait que le meurtrier s'en soit sorti et la troisième renvoie au secret qui règne sur le village et lie ses habitants.

Après une présentation de l'auteur, le talent de cette dernière est mis en évidence par deux citations, l'une tirée du journal *Le Figaro* qui affirme qu'Anne Hebert est l'une des figures marquantes de la littérature québécoise ; l'autre, tirée du journal *le Monde* la présentant comme l'un des meilleurs auteurs de la langue française. Ce talent est confirmé par une petite phrase indiquant que *Les Fous de Bassan* a reçu le prix Femina en 1982.

La vie de l'auteur et la liste de ses principales œuvres ainsi que les prix et récompenses qu'elle a obtenus sont présentés à la première page du roman. Suit une page indiquant le nom de l'auteur, le titre du roman et la maison d'édition. Un avis au lecteur est présenté à la page suivante

Tous mes souvenirs de rive sud et de rive nord du St Laurent, ceux du golfe et des îles ont été fondus et livrés à l'imaginaire, pour ne faire qu'une seule terre, appelée Griffin Creek, située entre Cap Sec et cap Sauvagine, espace romanesque où se déroule une histoire sans aucun rapport avec un fait réel ayant pu survenir entre Québec et l'océan atlantique (F.B.p.11).

Dans cet avis l'auteur insiste sur le caractère fictif de l'histoire, une terre née de ses souvenirs et de son imagination, située dans un endroit bien réel, entre Cap Sec et Cap Sauvagine, où se déroule une histoire, nous dit-elle sans aucun rapport avec aucun fait réel, du moins dans cette région. Or il se trouve qu'une affaire similaire s'est déroulée en Gaspésie au mois d'août 1933.

Peut-on considérer cet avis comme un mensonge d'auteur ?

Sylvie Briand, dans son article *Les Fous de Bassan d'Anne Hébert ou l'apocalypse du griffon*¹⁸ considère l'avis d'Hébert non comme un mensonge mais comme une opposition du réel face à l'imaginaire, vu que seule Griffin Creek est fictif au milieu de cet espace réel. Briand affirme qu'en voilant le fait réel qui a inspiré le roman l'auteur reste fidèle au thème du texte qui consiste à garder le secret de la vie et du drame de Griffin Creek.

Il se trouve que seuls les personnages pourront délivrer le lecteur de ces secrets. En témoignant de différentes manières et en racontant l'histoire chacun selon son point de vue, ils révèlent petit à petit les clés de l'énigme et recollent les différentes pièces du puzzle, dessinant ainsi l'image d'une communauté ambiguë qui agonise et qui refuse de se dévoiler

La table des matières, comme nous l'avons déjà mentionné, compte six parties, portant chacune une date précise, à l'exception de la cinquième qui est sans date. Le nombre de pages varie d'une partie à l'autre (voir tableau ci-dessous)

¹⁸ Sylvie BRIAND, « Les Fous de Bassan ou l'apocalypse du griffon », *Erudit, Etudes française*, Vol 36, n°2, 2000, p 149-162.

Partie	Titre	Date	Nombre de pages
1	Le livre du révérend Nicolas Jones	Automne 1982	45 9 à 54
2	Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss	Été 1936	52 55 à 107
3	Le livre de Nora Atkins	Été 1936	26 109 à 135
4	Le livre de Perceval Brown et de quelques autres	Été 1936	58 137 à 195
5	Olivia de la haute mer	Sans date	28 197 à 225
6	Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss	Automne 1982	22 227 à 249

Tableau 1 : Table des matières du roman *Les Fous de Bassan*

L'analyse du tableau ci-dessus nous permet de constater que la première partie, Le livre du révérend Nicolas Jones, et la sixième partie, Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, sont à la même date, automne 1982, date de la publication du roman. Ainsi le lecteur entre dans le roman et après en avoir fait le tour, le quitte par la même date, automne 1982.

La deuxième, troisième et quatrième parties sont datées de l'été 1936, date du drame, par contre la cinquième partie se caractérise pas une référence temporelle non précise « sans date ».

Afin de mieux comprendre la structure du roman on peut se référer au schéma suivant :

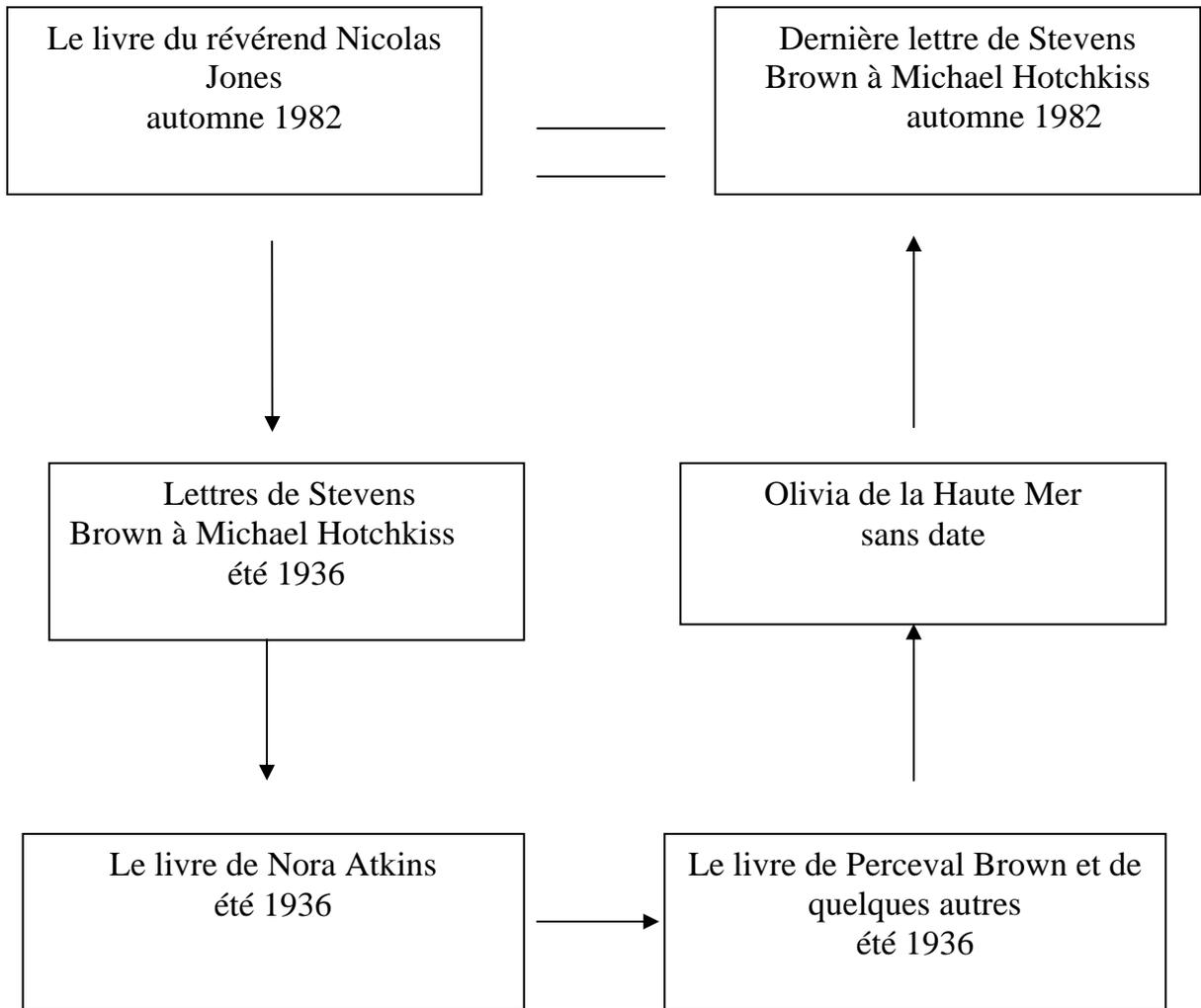


Schéma 1 : Structure du roman *Les Fous de Bassan*

En analysant dans ce schéma, la manière dont se succèdent les six parties du roman qui sont en fait les témoignages des cinq personnages, on constate que la structure du roman suit un temps circulaire plutôt que chronologique.

Le livre du révérend Nicolas Jones porte la date « *automne 1982* » ; ce livre ouvre le roman et annonce la perte du peuple élu « *Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek* » (F.B.p.13). Le roman se termine de la même manière, la révélation, par Stevens de la réalité du drame qui a causé l'apocalypse et la disparition de ce peuple « *Les ai pourtant jetées à la mer le soir du 31 Août 1936* » (F.B.p.239).

S'ouvrant et se clôturant sur la même date et sur le même drame, le roman prend la forme d'une boucle qui se referme sur cinq voix unies par le secret et par la tragédie du 31 Aout 1936 « *Stevens est avec nous pour l'éternité...Nous sommes ensemble, liés les uns aux autres, pour le meilleur et pour le pire, jusqu'à ce que passe la figure du monde* » (F.B.p.48)

En dépit des références temporelles précisées, nous trouvons dans chaque récit des moments antérieurs aux dates, évoqués par des personnages qui se rappellent leur enfance ou leur jeunesse, tel le révérend Nicolas Jones « *Lorsque j'avais douze ans, j'ai confié le secret de ma vocation à ma mère...* »(F.B.p.25) qui remonte encore plus loin dans l'histoire jusqu'à l'époque de l'arrivée de ses aïeux sur les terres canadiennes

...jusqu'à moi, Nicolas Jones, Fils de Peter Jones et de Felicity, née Brown, légitimes descendants de Henry Jones et de Maria Brown, tous deux échoués, un jour de juin 1782, sur la grève de Griffin Creek, fuyant la révolution américaine. (F.B.p.24)

Nora, contrairement au révérend, évoque un avenir imaginaire « *un jour ce sera l'amour fou.... je serai la reine du coton*»(F.B.p.120) ; quand aux autres personnages, leurs récits s'alternent entre le présent, automne 1982, l'été 1936, le soir du 31 Aout 1936 et les semaines qui l'on précédé.

Stevens écrit deux lettres à son ami Michael Hotchkiss, la première en été 1936 et dans laquelle nous retrouvons plusieurs dates qui commencent par 20 juin 1936 et s'interrompent à la date du drame, le soir du 31 août 1936. Sa dernière lettre l'écrit aussi au même destinataire, mais contrairement à la première et tous les récits, elle dépasse la limite temporelle du 31 août 1936 et révèle les circonstances et la vérité du drame et de son auteur.

Quant au récit de Perceval, et de certains autres personnages auxquels la romancière n'a pas donné de nom, ils ont été écrits dans la période du drame.

Perceval décrit la nuit du meurtre et de la découverte de la disparation de ces cousines," *les habitants de Griffin Creek sont alertés, les uns après les autres, dans leur premier sommeil*" (F.B.p.144) ; il décrit aussi l'enquête qui a suivi le drame. Perceval va même jusqu'à avoir des visions et d'imaginer des temps

inexistants "*Nora court devant moi. Je suis sûr que c'est elle...A grands pas elle disparaît devant moi*" (F.B.p.162)

Un trait particulier distingue le livre d'Olivia, c'est l'absence de date, sans doute expliqué par la mort du personnage, d'où l'aspect chimérique du livre et l'impossibilité de le classer dans le temps. Au début de son récit Olivia annonce sa mort par une phrase "*Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds*" (F.B.p.199), une phrase qu'on retrouve sur la quatrième page du roman, et qui donne au récit la singularité d'être celui d'une morte, d'être fictif dans l'espace et dans le temps.

Cette analyse générale dégage un certain nombre d'éléments qui requièrent des approches plus approfondies pour être cerner ; la postmodernité, la circularité et la linéarité : autant de critères spécifiques au texte et dont l'étude s'impose.

I.2. Postmodernité, circularité et linéarité

I.2.1. Postmodernité

Le postmodernisme est un terme dont la définition et la périodisation suscitent beaucoup de controverses. Utilisé dans divers domaines, architecture, cinéma, philosophie, art, littérature...le postmodernisme se manifeste par de nombreux critères qui divergent selon le domaine évoqué.

Définir le postmodernisme s'avère une tâche difficile, car l'étymologie de ce mot ne fait pas l'unanimité. Jean –François LOYTARD le définit comme le discours de la paralogie et de la différence¹⁹, une pensée qui se fonde sur l'individualisme et la dissémination, où le présent représente la période la plus importante, s'opposant ainsi à la modernité, fondée sur la rationalité, l'innovation, l'expérimentation et le progrès²⁰, et dont l'implosion du projet, causée, selon Lyotard, par les crimes nazis commis à Auschwitz et dans les autres camps de concentration, a fait naître le postmodernisme.

D'autres, tel que David Harvey associent la naissance du postmodernisme à la crise pétrolière de 1973 et à ses conséquences. Charles Jencks quand à lui, propose une date précise à cette naissance, le 17 juillet 1972, jour de la destruction de l'ensemble Pruitt-Igoe, à Saint-Louis, considéré comme modèle moderniste en architecture.

Mais qu'en est-il du postmodernisme littéraire ? Pour Lyotard comme pour Janet M. Paterson : « *Une pratique littéraire est postmoderne lorsqu'elle remet en question aux niveaux de la forme et du continu, les notions d'unité et d'homogénéité* »²¹. Le texte postmoderne défie toutes les règles, se joue des codes habituels et explore tous les univers. Ainsi une œuvre postmoderne se caractérise par un style d'écriture métissé et composite, où le narrateur, toujours selon Paterson, prend souvent le visage de l'écrivain. Celui-ci, peut prendre différents

¹⁹ Marc. GONTARD, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », *Le temps des Lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Coll. Interférences, 2001, pp. 283-294.

²⁰ *Ibid.* p.292

²¹ Janet M. PATERSON, in Helena M. DA SILVA, « Les modalités de l'oralité dans La Vie en prose de Yolande VILLEMAIRE », *Etudes en littérature canadienne*, Vol. 20.2, 1995

aspects : lettres, journaux intimes, méditations d'un personnage ou de plusieurs...etc.

L'intertextualité, qui, selon Lucie-Marie Magnan et Christian Morin : « instaure un dialogue entre deux ou plusieurs textes, dialogue qui devient générateur de l'action »²², est un point très important dans le texte postmoderne, la référence à d'autres textes ou d'autres auteurs d'époques différentes est très récurrente.

Outre l'intertextualité et le métissage du style d'écriture, le recours fréquent au procédé de « *La mise en abyme* »²³ et la métafiction sont des pratiques très répandues dans le texte postmoderne. S'ajoute à ces caractéristiques l'ironie et la dérision qui sont au service de la dimension sociale de plus en plus importante.

Le lyrisme, la spiritualité et la frontière floue entre la réalité et la fiction, accentuée souvent par la multiplicité des narrateurs donc de versions, distinguent les romans postmodernes. La narration est dominée par : « *Le principe de l'incertitude et la vérité et de l'ordre du virtuel* »²⁴.

Selon Umberto Eco, les postmodernes revisitent les formes du passé, résidentes dans une linéarité, qui assure un confort de lecture, absente du nouveau roman, mais qui n'implique pas toujours selon Eco, un retour à la fonctionnalité de l'intrigue ni à une chronologie de type réaliste²⁵.

En résumé, le texte postmoderne est un texte dont les mots clés sont : intertextualité, multiplicité et discontinuité. A la lumière de ce qui précède, peut-on définir le roman d'Anne Hébert *Les Fous de Bassan*, objet de notre étude, comme roman postmoderne ?

Ce roman est une succession de témoignages : cinq personnages prennent la parole à tour de rôle, pour raconter la même histoire. Du journal du révérend Nicolas Jones, aux lettres de Stevens, aux confessions de Nora et Olivia ou celles encore de Perceval, l'écriture s'adapte à chaque récit selon la personnalité du personnage-narrateur qui l'apporte.

²² Lucie-Marie MAGNAN et Christian MORIN, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Nuit Blanche Éditeur, 1997, p. 36.

²³ En littérature, ce terme désigne l'enchâssement d'un récit à l'intérieur d'un autre. (Le lexique des termes littéraires, consultable sur le site www.Lettres.org)

²⁴ Marc GONTARD, *Op.cit.*, p.292.

²⁵ Umberto ECO, in Marc GONTARD, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », *Le Temps des lettres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Interférences, 2001, p.292.

Le révérend Jones écrit avec la langue d'un homme de religion, presque comme une confession, des phrases complètes, simples et attirantes, surchargés de sens et d'allusion au péché et au secret, qui unit cette société ambigu et complexe. Le pasteur évoque dans une alternance du passé et du présent, perdu entre réalité et fiction, les événements de sa vie : « *Non, non, je ne connais pas cette homme ni cette femme. Cette scène est déplacée dans le temps, fragment d'une vie perdue, finie avec ma jeunesse morte* »(F.B.p.49). Outre la spiritualité, qu'on retrouve également dans les récits de Nora et Olivia mais sous des formes différentes, l'importance de la dimension sociale, dont le révérend Jones est le représentant, et l'instabilité entre le réel et le fictionnel qui traverse le roman entier, l'intertextualité est très présente dans le texte, textes bibliques chez Nicolas Jones et Nora, annonces du journal dans le récit de Perceval, présence de l'anglais dans presque tout les récits, notamment chez Stevens, références à d'autres romans et à d'autres auteurs, tout ces éléments prouvent le recours très fréquent à ce procédé.

Et malgré la différence de l'écriture d'un récit à l'autre, Perceval parlant avec un langage enfantin, Nora qui se découvre, Olivia qui médite et Stevens qui se révolte, tous racontent et écrivent mais de manières distinctes, des histoires superposées qui se recouvrent et se complètent selon le point de vue de leurs narrateur-écrivain.

Ce roman défie le modèle classique par la présence de caractères spécifiques. S'agit-il d'un roman postmoderne ? Plus qu'une analyse approfondie, c'est l'écriture même de ce roman, relatant une même histoire et se répétant plusieurs fois qui le suggère. S'agit-il d'une écriture linéaire ? ou circulaire ? Pour répondre à ces questions il faudra d'abord s'arrêter devant ces deux notions : la linéarité et la circularité.

I.2.2. La linéarité face à la circularité

Jean-Jacques Rousseau affirmait déjà que : « *avec l'écriture linéaire apparaît l'espace homogène et géométrique* »²⁶. Mais qu'entendait-il par écriture ? En évoquant l'écriture linéaire, Rousseau désignait la phonographie linéaire (l'écriture à partir de sons), or ce qui nous intéresse dans notre travail c'est l'écriture comme acte de narration, support formel et reflet d'un fond.

²⁶ Jacques DERRIDA, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p.409. Consultable sur le site web : <http://www.idixa.net>

Par définition, la narration est le fait d'exposer dans le détail, faire connaître par un récit²⁷, supposé obéir à un ordre de succession d'évènements chronologiques. C'est l'acte énonciatif producteur d'un récit d'ordre factuel ou fictionnel²⁸.

L'écriture linéaire est l'interprétation d'un récit, défini comme la prise en charge par la narration d'une succession d'évènements²⁹, conforme aux règles logiques de la narration et suivant un temps chronologique, avec une situation initiale, des évènements liés le uns aux autres et une situation finale.

En se référant au « *schéma quinaire du récit* » nous pouvons facilement observer la chronologie de son avancement :

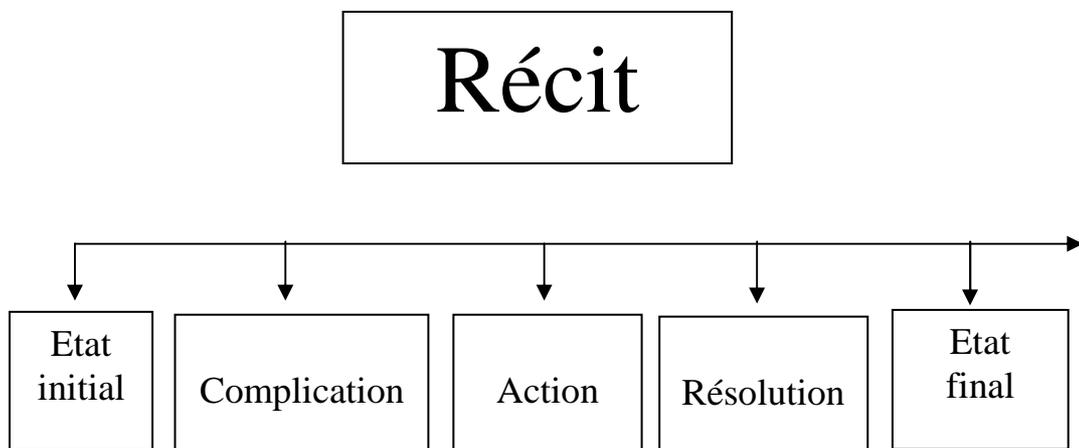


Schéma 2 : schéma quinaire du récit

Le récit débute par un état ou une situation initiale qui présente le contexte spatial et temporel de l'histoire, ensuite surviennent les complications causées par l'élément ou les éléments modificateurs, déclenchant ainsi une série d'actions dont l'objectif sera de résoudre les complications et de remettre de l'ordre dans les événements du récit. Enfin et après le dénouement des complications, le récit s'achève par un état final.

Il se trouve qu'avec l'apparition de nouvelles pensées et orientations littéraires la narration acquiert de nouvelles formes et l'écriture se révolte contre les anciennes limites. Aujourd'hui il n'est plus

²⁷ Le petit Larousse, Librairie Larousse, 17, Rue du Montparnasse, Paris VI^e, 1980, p.61.

²⁸ Eric BORDAS, *L'analyse littéraire notions et repères*, France, Nathan, Mars 2004, p.99.

²⁹ *Ibid.* p.91.

question d'écrire un récit du début à la fin sans se détourner, s'attarder ou carrément s'arrêter. La narration peut être discontinue et fragmentée, et souvent elle n'obéit plus aux lois de la chronologie.

On retrouve là certaines des caractéristiques du roman postmoderne, autres que la discontinuité, le recours au procédé de la mise en abîme, l'enchâssement d'un récit dans l'autre et la juxtaposition des récits. L'écriture à la mode fait appel à d'autres formes, notamment la circularité, qui ne s'oppose pas forcément à la linéarité.

Pour le professeur Alfonso De Toro : « *il y a circularité, quand certaines actions présentant des structures identiques, qui se sont produites au début du roman et qui semblaient révolues, se répètent vers la fin du roman* »³⁰ il présente cette circularité par le graphique suivant :

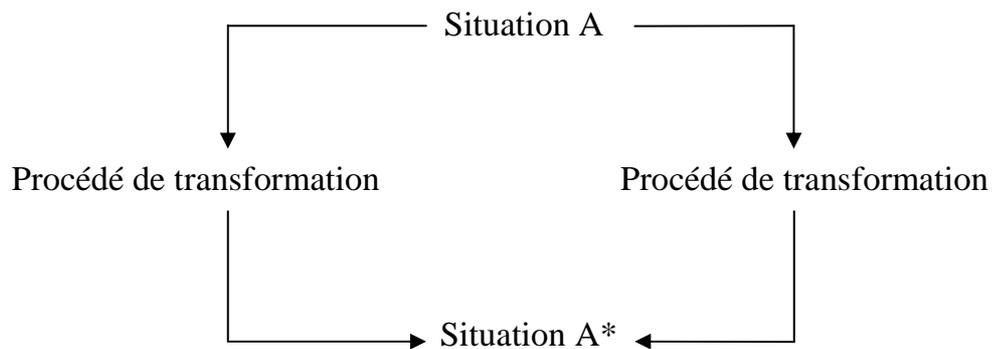


Schéma 3 : La circularité selon De Toro

La première situation « *situation A* » subit des modifications par un procédé de transformation qui consiste à changer l'écriture, le temps, les personnages... dont le résultat est la « *situation A** » qui peut avoir avec la première situation des similitudes, et qui renvoie probablement au même thème.

L'effet de cette circularité est souvent accentué par la pluralité des récits qui réunis, ne forment qu'un seul; En appliquant le graphique de Toro sur le roman *les Fous de Bassan*, on s'aperçoit que chacun des six récits est une version de l'histoire du village et de la nuit du meurtre, et

³⁰ Alfonso DE TORO, *Gustave Flaubert procédés narratifs et fondements épistémologiques*, Gunter Narr Verlag, 1987, p.14.

qui subit à six reprises des transformations diverses pour donner à la fin, six versions, six récits différents ayant le même noyau, et s'interrompant tous, à l'exception du dernier, à la même date. Ecrire en ce cas suppose narrer et écrire le même récit plusieurs fois, commençant par le même point et arrivant à la même fin. Ce même parcours nécessite-t-il le même trajet ? Aurons-nous des récits identiques ?

Le fait d'écrire la même histoire et de construire le même récit n'implique pas nécessairement d'avoir le même angle de vue ou d'emprunter le même parcours. Chaque récit peut être linéaire en soi, avec des rebondissements, des retours en arrière ou originalement des projections dans l'avenir ; mais le fait qu'ils commencent et finissent tous au même point nous donne l'impression de déjà lu ; de plus l'ensemble de ces récits forme une boucle qui se referme sur un récit singulier rendu pluriel par une écriture ayant le pouvoir de nous faire tourner en rond sans nous laisser tomber dans l'ennui et le vertige. Tout cela ne peut être prouvé sans procéder à une analyse approfondie du texte et de tous ses aspects.

L'écriture du roman *Les Fous de Bassan* peut-elle être circulaire, linéaire ou postmoderne, et en même temps féminine ? Le fait qu'elle soit produite par une femme qui parle de femmes violées, tuées ou opprimées, lui donne-t-il automatiquement un caractère féminin ?

I.3. La Création féminine

I.3.1. Féminisme et féminité

Défini comme : « *Un ensemble d'idées politiques, philosophiques et sociales cherchant à promouvoir les droits des femmes et leurs intérêts dans la société civile* »³¹, le féminisme, qui se présente sous des formes diverses et même parfois antagonistes selon les sociétés et les objectifs, est un mouvement, dont le combat a investi, avec plus ou moins de bonheur, pratiquement tous les domaines. En France Simone de Beauvoir a été l'une des premières féministes à défendre les droits des femmes et à lutter pour l'amélioration de la condition féminine. Et quoique ses opinions sur l'écriture féminine ne soient pas des plus flatteuses, son ouvrage *Le Deuxième Sexe* est considéré comme l'un des plus importants du mouvement féministe.

Partout dans le monde y compris, bien sûr au Québec, les femmes se sont insurgées contre l'inégalité et la domination du genre masculin, elles se sont exprimées par tous les moyens, mais la littérature reste sans doute le domaine le plus investi par les femmes dans leur combat.

Dans son article *L'Imaginaire au féminin dans la littérature québécoise*³² Louise Dupré, écrivaine et essayiste québécoise, évoque l'importance du rôle des femmes dans la littérature au Québec. Elle affirme qu'avec la *révolution tranquille*³³ des années soixante qui a permis l'évolution économique et sociale du Québec, certains mouvements se sont développés, notamment le féminisme.

Avec le féminisme, les femmes se sont libérées et leurs écritures aussi, elles se sont affirmées dans leurs textes en traitant des thèmes qui les concernaient, qui évoquaient leurs relations, leur personne, leur sexualité... bref leur intimité.

En plus du renouvellement thématique, les femmes ont procédé à des renouvellements formels que Louise Dupré place dans le champ de la postmodernité. Elle évoque tous les procédés adoptés par les femmes, spécialement les québécoises, pour féminiser l'écriture et la rendre plus originale, tels que :

³¹ « Le féminisme », Consultable sur le site www.Wikipédia.fr.

³² Monique PONTAULT, « *Femmes en francophonie* », Haut Conseil de la francophonie, Conférence des Femmes de la Francophonie, 4 et 5 février 2000 à Luxembourg, France, Harmattan, 2000.

³³ Monique PONTAULT, *Op Cit*, p.149

*Le métissage des genres, la remise en question du langage, la féminisation des termes employés au masculin, la désarticulation de la syntaxe ou encore le fait de défier la ponctuation pour un effet de langue pulsionnelle*³⁴.

Pour elle l'écriture féminine au Québec est passée par trois étapes ; progressant en trois décennies, des années soixante-dix aux années quatre-vingt-dix : la première est celle de l'engagement et de la pensée collective, caractérisée par des écrits qui prônent la parole communautaire des femmes, ensuite les femmes se sont intéressées à l'écriture de l'intérieur et de l'intime ; enfin et avec tout les problèmes de la vie moderne, les femmes se sont tournées vers des thèmes plus actuels tels que le drogue, la pollution, la faim ou encore la prostitution et la violence qui touche spécifiquement la femme.

I.3.2. Ecriture féminine

Anne Hébert est l'une des écrivains les plus célèbres de la littérature québécoise, elle a surtout produit à l'époque des années quatre-vingt, époque où les femmes se découvraient et écrivaient leurs intimité ; mais le fait qu'elle fût une écrivaine femme, fait-il de son écriture une écriture féminine ?

La célèbre écrivaine Hélène Cixous affirme que : « *Ce n'est pas parce que c'est signé avec un nom de femme que c'est une écriture féminine* »³⁵ En suivant la théorie de Cixous, présentée dans son ouvrage *La jeune Née* on peut dire que l'écriture féminine se concentre sur trois points : l'importance de l'oralité, le langage du corps et la subjectivité.

L'écriture féminine est une écriture de la différence ; elle se distingue de la production masculine par ses rapports différents au fond, aux thèmes et à la forme qui implique le langage. Elle met en valeur les femmes et leurs pensées et leur permet bien sûr de se distinguer du genre masculin en transcrivant leurs visions du monde. C'est une écriture dont les mots-clés sont : quête d'identité, sensibilité et libération. Cette dernière étant l'objectif principal des femmes, qui se sont révoltées par leur écriture contre tout le système patriarcal. Les femmes ont inventé une écriture au service de leur ambition et en accord avec leur orientation, et la plus grande attente du genre féminin c'est d'assumer son corps, un corps longtemps réduit au silence et enfermé. Par une préférence et un choix de genres littéraires plutôt personnels tels que la lettre, le journal

³⁴ Monique PONTAULT, *Op Cit.* p.151.

³⁵ Françoise VAN ROSSUM-GUYON et autres, *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Presses universitaires de Vincennes Rodopi, 1990. p.85.

intime, la poésie, l'autobiographie ; les femmes penchent, à une certaine époque, pour une écriture de l'intérieur et de l'intime. Le corps féminin est au centre de cette écriture ; il est décrit et exhibé ; on montre toutes ses parties en rejetant toutes les traditions qui veulent enfermer les femmes dans la discrétion.

Les femmes osent parler de leur sexualité et de tout ce qui jalonne leur vie : maternité, avortement, désir... sujets considérés comme tabous, mais abordés par des écrivaines soucieuses de la condition féminine et de l'évolution du genre féminin, et avec cette évolution elles se sont penchées sur des thèmes qui touchent d'autres aspects de l'image du corps féminin, tels que la prostitution ou les rapports, notamment sociaux avec l'autre.

Avec un style marqué par la simplicité, les écritures féminines présentent des frontières floues entre le réel et l'imaginaire où le merveilleux prédomine, accentué par un style qui défie l'ordre, réinvente les mots et se révolte contre toute norme instaurée par les hommes. Quoi de plus naturel pour une écriture qui rompt avec l'ordinaire en faveur de l'étrangeté, de la folie et de la transgression.

Ecriture de transgression et du merveilleux, les textes d'Hébert, poèmes, pièces et romans, témoignent d'une immense imagination et d'un extraordinaire talent employé essentiellement au service d'une cause féminine et dans le but de porter la voix opprimée d'une femme... des femmes. Cependant avec son style original et poétique, simple et étrange à la fois, avec ces thèmes inspirés du plus profond de l'être humain et ses personnages féminins à la recherche d'une identité et d'une liberté, représenterait-elle un modèle de l'écriture féminine ?

Il est difficile de répondre à cette question car ce sujet a suscité un débat passionné et des controverses virulentes. Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement, car la perception qu'on peut avoir de cette notion d'"écriture féminine" et de ses objectifs diffère selon son origine civilisationnelle et sociale. On serait même tenté d'écrire qu'il existe, non pas une, mais "des écritures féminines".

Postmodernité, écriture féminine, circularité et linéarité sont des termes dont nous avons essayé de cerner les dimensions et de détecter les manifestations dans le cinquième roman d'Anne Hébert *Les Fous de Bassan*. Mais pour prouver leur présence, il nous faudra bien plus que de simples observations. L'étude de ces notions exige l'analyse des

différentes composantes du roman_à commencer par les six récits qui le forment, leur enchaînement et leur organisation interne et externe. L'approche des personnages et de leurs psychologies est une démarche clé dans l'étude de ce roman. Femme ou Homme, chacun d'eux rapporte son récit et joue son rôle dans la construction de l'histoire et de l'écriture. L'approche des récits et des personnages ne pourra se compléter que par l'étude des thèmes.

DEUXIEME PARTIE

II. Récits linéaires au sein d'un ensemble spiral

II.1. La structure narrative

Dans son ouvrage *Architecture Romanesque* Janet PATERSON désignait le roman d'Anne Hébert *Les Fous de Bassan* comme celui, parmi les écrits d'Hébert, qui permettait le mieux, grâce à la parole, l'exploration de divers univers ; elle le désignait même comme étant la meilleure manifestation de l'écriture d'Hébert : « *C'est là que la prose d'Anne Hébert se révèle et se montre enfin comme écriture* »³⁶ ; une écriture qui nourrit tout au long du texte un jeu de mots concentré sur le double. Ainsi, comme le démontre Sylvie Briand³⁷, une dualité s'installe entre les personnages qui vivent entre la fiction et la réalité. Le discours témoigne d'un glissement fréquent du réel vers l'irréel et du littéral au figuré. Cette dualité se manifeste, comme le précise Briand, en premier lieu dans le titre *Les Fous de Bassan*.

II.1.1. *Les Fous de Bassan*

Cet oiseau aquatique au plumage blanc et à l'œil noir ; et dont le comportement lui a valu le nom de "fou", vit essentiellement en Amérique du nord ; on le trouve également en Europe mais la plus grande colonie de ces oiseaux vit en Gaspésie au Québec, où s'est déroulé le fait divers qui a sans doute inspiré l'auteur. La présence de ces volatiles dans cette région est un signe référentiel. Or leur comportement présente un sens figuré. Pour se nourrir le fou de Bassan plonge à grande vitesse dans l'eau, créant une onde de choc qui assomme les poissons. Après les avoir avalés il remonte le bec vide³⁸. Ce mouvement est décrit par le révérend Nicolas Jones dans un passage à la page trente neuf, annonçant ainsi la catastrophe et associant les mouvements des fous de Bassan au drame du 31 aout 1936

Les fous de Bassan quittent leur nid, au sommet de la falaise, plongent dans la mer à la verticale, pointus de bec et de queue, pareils à des couteaux, font jaillir des gerbes d'écume. Des cris, des rires aigus se mêlent au vent, à la clameur déchirante des oiseaux.

Les oiseaux en plongeant, la tête première, renvoient à l'image des victimes qui basculent dans le vide et tombent dans la mer après avoir été

³⁶ Janet M. PATERSON, *Anne Herbert Architecture Romanesque*, Editions de l'Université d'Ottawa, 1985, p.15.

³⁷ Sylvie BRIAND, *Op.cit.*, p.149.

³⁸ « le fou de Bassan » article consultable sur le site www.Wikipédia.fr.

violées et tuées, une image mise en avant par la métaphore des couteaux. Les cris d'Olivia, les rires de Nora et le vent prédominant sont des éléments qu'on retrouve la nuit du drame.

Outre le fait que cet oiseau porte le nom de "fou", son comportement nerveux et ses mouvements lors de ses plongées, dessinent parfaitement le crime, à son image et à celle des victimes, tous les personnages du roman basculent dans le vide, dans le péché et surtout dans la démence.

Dans *Les Fous de Bassan* la folie gagne tout ; tout le monde est fou, à commencer par le roi "fou" auquel les habitants de Griffin Creek sont restés fidèles et pour lequel ils ont fui les Etats Unis et se sont réfugiés au Canada.

Jetés sur la route, depuis le nouvelle Angleterre, hommes femmes et enfants, fidèles à un roi fou, refusant l'indépendance américaine, ont reçu du gouvernement canadien concession de la terre et droit de chasse et de pêche (F.B.p.14)

Mais ce qui rend le titre du texte plus évocateur c'est la répétition du mot "fou" qu'on retrouve plus de vingt cinq fois dans le texte et jusqu'à trois fois dans une même page ; telle la page 102 « *J'étais fou et libre* », « *semblable à un fou que je suis* » et « *Maureen me crie que je suis fou* ». Dans cette page il est fait référence aussi aux cris des fous de Bassan. Comme eux Stevens crie dans la tempête pour se délivrer d'une excitation qu'il n'arrive pas à supporter « *je m'égosille à crier dans un fracas d'enfer. Personne ne peut entendre le cri rauque qui s'échappe de ma gorge [...] il faut que je pleure et que je hurle* » (F.B.p.102). Mais il n'y a pas que Stevens qui est fou, Perceval l'est aussi « *La voix de Perceval siffle à mes oreilles. Cet enfant est fou* » (F.B.p.50), ainsi que leurs sœurs jumelles « *Ces filles sont folles* » (F.B.p.37). Cependant, la référence à la folie, symbolisée par les oiseaux fous atteint son comble dans cette phrase où le révérend Nicolas Jones décrit les jumelles Suis Pam et Suis Pat :

Non complètement idiots comme leur frère Perceval, ni maléfiques comme leur frère Stevens, mais folles tout de même. Niaiseuses de manières. Avec dans la tête toute une imagerie démente qui se dévergonde sur mes murs. Ces filles sont hantées [...] pas une once de graisse, ni seins, ni hanches, fins squelettes d'oiseaux (F.B.p.17)

Idiotes, maléfiques, folles, niaiseuses, démentes et hantées. Tous ces mots employés dans un seul passage appartiennent au champ lexical

de la démente et renvoie à l'image de ces oiseaux fous dont le comportement et les manières sont bizarres. Image accentuée par la relation qu'établit le révérend entre les corps des filles et les squelettes d'oiseaux. Aussi la folie ne concerne pas seulement les personnages, elle touche à tout et n'épargne rien, « *les herbes folles* » (F.B.p.71), « *l'idée folle* »(F.B.p.68), « *la folle vie* »(F.B.p.59), « *l'avoine folle* »(F.B.p.76), « *la fête folle* »(F.B.p.104), « *une chanson de fou* »(F.B.p.155), « *oiseaux fous* »(F.B.p.166), et surtout « *œil fou* »(F.B.p.221), une expression qu'Olivia utilise pour décrire Stevens le comparant ainsi au fou de Bassan à l'exemple de Nora qui le décrit comme : « *Une espèce de grand oiseau hérissé de pluie* »(F.B.p.133).

Toutefois, la folie est la démente ne sont pas les seules charges sémantiques que le titre porte ; au-delà de la référence à l'aliénation, l'oiseau, selon Janet Paterson, représente le désir qui dévore tous les personnages du roman. On le constate clairement dans certains passages du récit de Nora et d'Olivia : « *Ayant retrouvé la chaleur de mon lit [...] je me demande lequel de ces oiseaux sauvages, à la faveur de quelle obscurité profonde, se posera, un soir sur mon toit* » (F.B.p.124) , ou encore : « *Ses doigts sur ma joue dans le soleil d'été. Lui comme un soleil pâle échevelé. Ne peux que crier. Comme Perceval. Avec les oiseaux sauvages dans le ciel. De joie.* » (F.B.p.207).

Dans la profondeur de la nuit, dans l'obscurité et du fond de son intimité, Nora identifie l'objet de son désir comme étend un oiseau sauvage qui va se poser sur son toit, et qui pour elle, va être l'homme aimant et aimé « *Nulle fille au monde ne sera aimée, n'aimera plus que moi, Nora Atkins. Je rêve. Je dors. L'amour* » (F.B.p.125). Un amour, une sensualité et un désir qu'Olivia exprime autrement en comparant les cris de sa joie, lors de sa rencontre avec Stevens, aux cris des oiseaux sauvages dans le ciel. Poussée par un sentiment de jalousie, elle voudrait aussi que son œil fou, qui n'est autre que l'œil du fou de Bassan, se pose uniquement sur elle « *Qu'il s'adresse à moi toute seule et point à Nora en même temps [...] que son œil fou se pose sur moi seule, à l'exclusion de Nora*» (F.B.p.221).

Dans une analyse très détaillée, Janet Paterson fait un rapprochement entre les cris des oiseaux et les cris des personnages, Perceval, Stevens, Olivia... Tous expriment leur désir et leur folie par le cri et s'identifient aux oiseaux, et par cette identification basculent, d'après Paterson, dans l'univers du fantasmatique, « *ces cris se*

transforment en écriture dans le cahier à couverture de toile noir de Stevens »³⁹, et accentuent la charge symbolique dont le texte jouit et dont on décèle les marques tout au long du roman.

En se référant aux travaux de Kristeva, Paterson n'hésite pas à identifier le texte comme "*psychotique*". Elle s'appuie sur les caractéristiques de sens et de forme qui caractérisent le roman, à savoir : les thèmes évoqués, désir, meurtre, viol...et au niveau formel l'interprétation de l'imaginaire et du réel, la répétitivité, l'écroulement de la linéarité et surtout la circularité, qu'elle identifie dans la forme même de l'écriture du roman, vu que le roman traite inlassablement, par une écriture qui imite le vol des oiseaux, la même histoire cinq fois, en faisant le même parcours et en passant par les mêmes points.

II.1.2. L'organisation des récits

Mais comment ces récits sont-ils présentés ? Il est vrai que l'histoire se répète cinq fois ; cependant le roman comporte six parties, chacune d'elles représentant la suite des mêmes événements mais avec des points de vue différents.

Ces six récits, rapportés par cinq personnages, sont unis par le même lien et le même drame. Ils produisent une intrigue complexe et simple à la fois ; chacune d'elles, à l'exception de la dernière, respecte un schéma narratif plus ou moins structuré, avec une succession logique des événements. Reste que ce schéma narratif, dans cinq des six parties du roman est amputé de l'état final qui permet la résolution de l'intrigue et (le récit de Perceval s'étale sur l'enquête mais pas sur le drame) qu'on retrouve exclusivement dans la dernière partie qui clôt le roman « *la dernière lettre de Stevens Brown* » ; le seul des personnages qui intervient à deux reprises : une première fois en été 1936 et une deuxième fois en automne 1982. Bien que Stevens soit à priori le personnage le plus important du drame, le roman ne s'ouvre pas sur ses récits, mais sur celui du révérend Nicolas Jones.

Cette partie, longue de 45 pages et datée de l'automne 1982, est censée représenter le journal intime du révérend Jones, car écrite ou plus exactement rapportée par un personnage somnolant, elle ressemble plus à un monologue. Bien qu'il soit formellement différent d'une lettre, ce journal qui ouvre le roman, a beaucoup de points communs avec la

³⁹ Janet M. PATERSON, *Op.cit*, p.169

dernière lettre de Stevens Brown qui le ferme ; cette ressemblance accentue l'effet de circularité dans le texte. En lisant on a une impression de déjà lu et déjà vu ; cette impression est renforcée par le recours à la même référence temporelle, l'automne 1982. Outre le temps, les deux parties comportent beaucoup de similitudes comme le fait que le pasteur, par sa description des oiseaux et par le rêve qu'il fait de Perceval, prédit le drame du soir du 31 août 1936, drame dont Stevens avoue être l'auteur dans sa dernière lettre. Plus que l'effet de l'anticipation spirituelle, cette prolepse accentue le désordre temporel. En lisant le livre du révérend on remarque deux points : le recours fréquent aux écritures bibliques et la non-linéarité du temps.

A la première page, la page du titre, du journal du révérend on lit : « *Vous êtes le sel de la terre ; si le sel s'affadit avec quoi le salera-t-on ?* »⁴⁰. Dès le début, cette citation inscrit le texte, du moins celui du pasteur dans une optique religieuse. Mais pourquoi l'auteure a-t-elle choisi le 13^{ème} verset ? Pour prédire l'évènement dramatique ? Possible. Parce que ce sont les paroles d'un messenger de Dieu à son peuple ? Possible aussi. Mais de quel messenger s'agit-il ? Le révérend Nicolas Jones s'identifie au Christ, car selon lui il avait une mission, celle de sauver les habitants de Griffin Creek, et elle lui a été confiée par Dieu lui-même : « *...je suis devenu ministre du culte comme celui qui voit Dieu devant soi et qui avance dans une nuée* » (F.B.p.24). Il affirme même qu'il a été choisi, comme tous les messagers de Dieu : « *La marque de l'agneau sur mon front, le caractère ineffaçable. Je n'ai pas eu à choisir, j'ai été choisi* » (F.B.p.24). D'ailleurs on retrouve la même identification au Christ à deux autres reprises, d'abord chez Stevens puis chez Perceval. Stevens déclare clairement dans sa première lettre, qu'il ressemble au Christ : « *Si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi Stevens Brown ...à cause de mon état de passage à Griffin Creek* » (F.B.p.89). Quant à Perceval, il tient son rapprochement avec le Christ de son double caractère d'enfant et de simple d'esprit.

En dépit de l'aspect mythique du personnage de Perceval, et de la grande culture religieuse de Stevens (Il le déclare lui-même à la page 25 en disant qu'il a fait trop de lectures bibliques), le récit de Jones reste le plus religieux ; le recours fréquent aux paroles divines et aux prières donnent au premier livre du roman un caractère ambigu, renforcé par le

⁴⁰ M. l'Abbé Louis-Claude Fillion, *La Sainte Bible, L'évangile selon Saint Matthieu*, Ch. 5
Consultable sur site web :

temps de la narration. Contrairement à la première lettre de Stevens, qui suit une chronologie évidente, le journal du révérend fait preuve d'un désordre nettement perceptible. Jones débute son récit par une narration simultanée, dans laquelle l'acte de la narration coïncide avec l'histoire, c'est un récit au présent du narrateur, automne 1982 (mais aussi du lecteur, puisque le roman est publié en 1982) : « *C'est l'automne. Chaque fois qu'on ouvre la porte, l'odeur des feuilles croupies entre dans la cuisine...* » (F.B.p.18). Rapidement le pasteur passe à une narration ultérieure, dans un petit passage rétrospectif et par cette analepse remonte à la source, à 1782, l'époque où ses ancêtres ont débarqué pour habiter la terre sauvage de Griffin Creek. Il évoque aussi son enfance : « *Lorsque j'avais douze ans, j'ai confié le secret de ma vocation à ma mère* » (F.B.p.25), et surtout l'été 1936 : « *même si je n'arrive pas à savoir comment cela a commencé et comment cela a pu être possible, un matin de juillet 1936* » (F.B.p.42). Le pasteur en intercalant récit au présent et récit au passé bouscule la chronologie de sa narration, chose qu'il avoue implicitement en se référant aux jumelles qui dessinent (lui il écrit) des mères et des sœurs qu'elles n'ont jamais connues : « *Bousculant toute chronologie, s'inventant des grand-mères et des sœurs à foison, les jumelles découvrent le plaisir de peindre* » (F.B.p.16). Ultérieur, simultané et intercalé, le pasteur utilise presque tous les modes de la narration pour rapporter son témoignage et raconter les événements tels qu'il les voit. Mais comment procède-t-il ? Et à quelle vitesse avance-t-il ? En analysant le récit du révérend, on peut constater que, comme pour les modes de narration, sa vitesse varie selon les passages. Dans certains, le pasteur s'attarde un peu dans la description d'un personnage ou d'un sentiment, il fait donc une pause :

Les maigres tresses des jumelles, enroulées autour de leur tête. Impossible de savoir si des cheveux blancs se mêlent aux blonds. Ont toujours eu ce reflet argenté, presque lunaire. Je les appelle « mon ange » et « ma colombe », mais la plupart du temps je les mène avec une trique ... (F.B.p.18).

Ici Jones décrit minutieusement les cheveux des jumelles et se vante de l'autorité qu'il exerce sur elles. Dans d'autres passages, en dépit de l'avancement, le récit se met au ralenti pour développer certains points jugés importants pour l'histoire ou pour Jones, comme dans les pages 42 et 43 où on consacre presque 30 lignes pour décrire l'étranger qui se gare et qui observe Nora.

Néanmoins, il est évident que le rythme prédominant est celui de la scène, où on constate une relative équivalence entre le temps de l'histoire et le temps de la narration, le passage suivant le démontre clairement :

L'étranger ferme à moitié les yeux à cause du soleil, examine maintenant la pente raide en lacets, pleine de cailloux, devant lui. Déjà la tache verte nimbée de rousseur se déplace dans le sentier, monte en direction de l'étranger (F.B.p.42).

La prédominance de la scène et le rythme ralenti du récit, sont au service de la description et de tous les détails symboliques relatifs au temps ou à l'espace, et renforcent de manière incontestable le caractère mimétique du récit, un mimétisme que Genette définit, dans son ouvrage *Figures III*, comme le fait d'avoir le plus d'informations possible sur l'objet de la narration. Il considère que les paroles des personnages ou leurs pensées constituent une mimésis pure. Et vu que le récit de Jones est un journal intime constitué de ces paroles, de ces réflexions et de l'expression de ces sentiments intimes, il n'est pas étonnant alors que son livre soit un récit mimétique. Une caractéristique qui marque certainement tout le roman, vu qu'il est composé de témoignages, de lettres, de journaux intimes et de confessions.

Bien que le journal du révérend se lie avec les autres récits par son caractère mimétique, il se distingue de l'ensemble du roman par un aller-retour du présent, automne 1982, au passé à savoir l'été 1936, ou encore un passé plus lointain tel que son enfance ou l'année 1782. De passage en passage, il passe d'une époque à l'autre défiant toute chronologie, s'opposant ainsi aux récits de Stevens, de Nora, de Perceval ou encore à celui d'Olivia. La dernière lettre de Stevens fait exception et rejoint le récit du révérend dans son désordre, dans ces thèmes et dans le fait qu'ils sont inscrits dans la même période, automne 1982, enfermant ainsi les autres récits dans une spirale, des récits qui à l'intérieur de cette spirale suivent une chronologie évidente, telle que la première lettre de Stevens qui ressemble bien plus à un journal intime puisque le destinataire ne répond jamais et porte des dates précises rendant compte du déroulement progressif et de l'avancement des événements.

La période évoquée par Stevens s'étale du 20 juin 1936 au 31 août 1936. Stevens raconte à son ami Michael Hotchkiss ce qu'il vit. Durant quatre pages et demi il relate la journée du 30 juin, ensuite il passe au 1^{er} juillet, il lui arrive aussi de raconter quatre jours en une page, comme du 2 au 6 août, et dans certains cas on observe une équivalence entre la durée

de l'histoire et la durée de la narration, c'est le cas de la partie qui rapporte les événements déroulés du 1^{er} au 5 juillet 1936, cinq pages pour cinq jours. On dit alors que le rythme du récit est irrégulier, dans certains passages il est au ralenti, dans d'autres il s'accélère carrément produisant de la sorte un sommaire. Il peut aussi correspondre à la scène, l'une des caractéristiques du récit mimétique.

Quant au récit de Nora, dont la forme est très différente de celles des récits des autres personnages, il n'est pas aussi précis dans les dates, même s'il débute par une date : « *J'ai eu quinze ans hier, le 14 juillet* » (F.B.p.111), par contre sa chronologie ne fait aucun doute. Nora raconte son été en progressant dans le temps, elle évoque ses journées blanches de chaleur, ses soirées en mer avec sa grand-mère et Olivia, ses dimanches à l'église et l'arrivée de Stevens. Mais parfois elle déroge à cette chronologie en procédant à des analepses et en se rappelant par exemple son enfance : « *J'ai six ans et j'accompagne mon oncle John qui vient de relever ses filets à marée basse* » (F.B.p.113), ou encore en évoquant un avenir lointain : « *un jour ça sera l'amour fou, une espèce de roi, beau et fort viendra sur la route de Griffin Creek* » (F.B.p.120). A la fin de son récit Nora raconte la dernière visite qu'elle a faite avec Olivia chez sa cousine Maureen, elle décrit ses vêtements et ceux d'Olivia, un élément qu'on retrouve plus tard dans le récit de Perceval. Elle précise : « *Déjà la fin de l'été* » (F.B.p.135), et espère même voir le lendemain : « *Demain 1^{er} septembre. Ouverture des classes* » (F.B.p.135). Pour terminer, et comme une signature elle écrit : « *Fin de l'été* » (F.B.p.135). Est-ce aussi sa fin ? Certainement, car c'est également la fin de son récit qui s'arrête brusquement, comme celui de Stevens, le soir du 31 août 1936, le soir du drame.

Tout au long de son livre et malgré la ferveur de ses sentiments et l'importance des événements qu'elle rapporte, Nora garde un rythme régulier qui nous permet d'apprécier l'étrangeté de son monde et sa personnalité à part.

A vrai dire tous les personnages de ce roman sont des êtres particuliers, néanmoins Perceval reste le plus singulier. Il est l'idiote du village, mais il est également l'idiote qui sait tout et qui refuse de livrer ses

secrets aux habitants de Griffin Creek, à la police qui enquête et même aux lecteurs.⁴¹

Avec des phrases simples, où les verbes sont souvent à l'infinitif et les sujets absents telles que : « *Dormir un peu puisque enfermé* » (F.B.p.139) et par l'utilisation d'un langage enfantin comme : « *Des buches qui respirent fort. Par le nez, par la bouche. Fretch, fretch, fretch, gr,gr,gr* » (F.B.p.139), Perceval débute son récit, qui n'a la forme ni d'une lettre ni d'un journal intime ni d'un monologue, par la nuit du drame, puis dépasse rapidement le 31 août 1936 et raconte ce qui suit, la disparition des filles, les recherches, l'enquête policière, les objets retrouvés et surtout la découverte du corps de Nora. Mais ce qui interpelle dans ce livre c'est que ce récit rétrospectif, et qui progresse au fur et à mesure que les événements se développent dans un rythme régulier n'est pas exclusif à Perceval. D'autres personnages, dont on ne connaît ni les noms ni les rôles, participent à la production de ce livre en ces termes : « *Nous les gens de Griffin Creek, devancés par les événements, ne pouvant plus suivre, bouleversés par la disparition de Nora et Olivia* » (F.B.p.157) ; certains même critique Perceval : « *Cet enfant crie trop fort [...] Notre angoisse avec lui atteint un paroxysme difficilement supportable* » (F.B.p.153). Mais c'est Perceval qui décrit minutieusement l'enquête de police, en particulier celle de l'enquêteur principal Mc Kenna qui finit par obtenir les aveux de Stevens et prouve sa culpabilité dans le meurtre de Nora et Olivia.

Olivia est morte mais écrit quand même un livre, dont la forme est très spécifique, une sorte de journal intime d'un personnage qui ne fait plus partie de ce monde. Elle se livre à des réflexions et à un monologue caractérisés, par une poésie plus prononcée que chez les autres personnages, sans doute à cause de son état de revenante, un statut qu'elle précise dès le début de son livre : « *il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds.* » (F.B.p.199). Et c'est sa condition de morte qui explique l'absence de référence temporelle dès le début de son livre. Un récit fantomatique, hors du temps, caractérisé par une écriture poétique et spirituelle. Olivia déclare que le temps s'est arrêté à Griffin Creek le soir du 31 août 1936 ; et dans certains passages elle fait un saut dans le passé pour se remémorer son enfance, mais comme si c'était celle d'un autre personne : « *le sable coule entre ses doigts ... trois ou quatre ans peut-être* » (F.B.p.205). Cependant, après quelques lignes

⁴¹ Marilyn RANDALL, « Les Enigmes des Fous de Bassan : Féminisme, Narration et Clôture », *Voix et image*, Vol 15, N°1 (43), 1989, p.80.

les deux petites filles ne feront qu'une seule personne, Olivia : « *les doigts chauds sur ma joue dans le soleil d'été [...] ma mère laisse tomber son tricot sur le sable, me prend dans ses bras et me console doucement* » (F.B.p.207)

Olivia est hors du temps mais revient régulièrement pour revoir les événements qui se sont succédé dans sa vie, qui la relie aux autres personnages du roman, notamment à Stevens, la seule personne qui détient la clé de l'énigme, la vérité sur le drame du soir du 31 août 1936 et qui la dévoile dans sa dernière lettre à son ami de toujours Hotchkiss. D'ailleurs Herbert le signale dans la page du titre de cette lettre par une phrase du poète Arthur Rimbaud : « *j'ai seul la clé de cette parade sauvage* »⁴². Car après sa première lettre, les récits de Perceval, de Nora et d'Olivia, Stevens revient avec une dernière lettre qui s'inscrit au présent, comme le livre du révérend Jones qui ouvre le roman en automne 1982. Et comme le récit de Jones, celui de Stevens fait un aller-retour entre le présent et le passé ; mais ce qui distingue ce récit, plus que son atmosphère fantastique, c'est son retour incessant à l'espace de Griffin Creek en dépit de son inscription dès le départ dans un autre espace, celui de Montréal. Stevens évoque également une autre époque et un autre espace, celui de la guerre, qui par ses séquelles a fait basculer le discours de Stevens dans le fantasmatique, confondant présent et passé ; scène de guerre et scène de crime : « *Séquelles de la guerre, mon vieux. Apparition de fer et de feu, grands cris d'oiseaux aquatiques, filles hurlantes, violées dans des lueurs d'incendie, des bruits de marées au galop* » (F.B.p.233). Dans ce passage Stevens est en pleine confusion entre une scène de guerre et la scène du viol et du meurtre de ses cousines Nora et Olivia, viol et meurtre qu'il avoue et décrit en détail aux pages 243 et 244, livrant ainsi le secret de l'énigme et clôturant le roman à la même date de son commencement. Un roman dont l'originalité s'inscrit dans sa triple pluralité de temps, de récits et de narrateurs.

Outre cette triple pluralité, Neil Bishop évoque le caractère autodiégétique des six récits qui composent le roman en insistant sur l'usage de la première personne du singulier, mais aussi l'emploi occasionnel d'autres formes et d'autres pronoms que le "je". Cette démarche, il l'explique par son analyse de la distance. En effet certains personnages-narrateurs qui racontent les récits, chacun par rapport à son point de vue, tentent de se dédoubler et d'échapper à la vérité de leur

⁴² Arthur RIMBAUD, *Les Illuminations*. Parade, consultable sur le site web : www.mag4.net

personnalité. Certains par remord, d'autres par honte, d'autres encore par peur. Ainsi le révérend Jones tente d'échapper au présent qu'il vit comme un châtiment, rongé par le remord et la honte du péché qu'il porte en lui, ce désir incestueux pour ses nièces qui s'anime en lui et qu'il n'arrive plus à contrôler :

Le soir du barn dance Nicolas Jones danse avec les petites Atkins. Il les fait tourner et virevolter à tour de rôle, les tient par la main et par la taille, respire leur odeur à plein nez, ivre sans avoir bu une goutte d'alcool (F.B.p.45)

Pour fuir son péché, le pasteur, rongé par la culpabilité, essaye dans plusieurs passages de parler de lui-même, de s'évoquer comme s'il s'agissait d'un autre personnage : "son mari", "il", "le pasteur", "Nicolas Jones", "un vieil homme", tant de mots pour éviter la confrontation avec un "je" coupable et honteux. La même démarche est empruntée par Stevens Brown dans une tentative pour échapper à Stevens meurtrier : « *Etre quelqu'un d'autre. Ne plus être Stevens Brown* »(F.B.p.79)

Selon Bishop, Olivia aussi essaye de s'échapper, mais contrairement au pasteur et à Stevens, ce n'est pas le remord qui la pousse à s'éloigner mais la peur. Victime d'un crime abominable, elle essaye de ne plus être elle-même ; pour ne plus avoir à revivre l'horreur. Elle fuit aussi l'espace de Griffin Creek, où elle a eu une vie triste et une fin horrible pour se réfugier en haute mer : « *Je n'ai plus rien à faire ici [...] je quitte la grève de mon enfance et les mémoires obscures de ma vie ancienne* » (F.B.p.204)

Qu'ils soient distants ou proches, tous les récits du roman sont des récits principalement autodiégétique, puisque rapportés par des personnages-narrateurs qui ont été témoins et acteurs des mêmes événements, qui les ont traduits différemment, chacun selon son point de vue ; des récits superposés qui créent un mouvement de spirale entraînant le lecteur dans un tourbillon dont l'entrée et l'issue sont le même point. Ce mouvement circulaire est renforcé par la multiplicité des narrateurs qui ne sont autres que les personnages du drame. Mais qui sont en fait ces personnages-narrateurs ? Quels rôles jouent-ils dans la narration ?

Pour le savoir il nous faut procéder à une analyse complète de ces personnages et étudier leurs positions et leurs points de vue au sein de leurs récits.

II.2. Les personnages

II.2.1. Pluralité des personnages-narrateurs

Notre roman [...] nous a habitués à accentuer d'une façon ou d'une autre, parfois retorse (négative) un personnage parmi d'autres. [...] Ainsi, beaucoup de récits mettent aux prises, autour d'un enjeu, deux adversaires, dont les "actions" sont de la sorte égalisées ; le sujet est alors véritablement double⁴³

Dans cette citation Roland Barthes évoque le phénomène du sujet double, un sujet auquel Greimas, dans son schéma actanciel, attribue la quête de l'objet. Barthes affirme que dans certains cas il arrive qu'un autre adversaire que le personnage principal du roman emprunte le même chemin et accomplisse les mêmes tâches, pour arriver à un objet, un but, un "enjeu"⁴⁴ commun, créant ainsi un "duel de personnes"⁴⁵ dont la présence « *apparente le récit à la structure de certains jeux (très modernes)* »⁴⁶

Il se trouve que dans *Les Fous de Bassan* le phénomène du sujet double s'est amplifié, engendrant ainsi, non pas deux adversaires, ou même trois, mais cinq ; le sujet n'est plus singulier, ou double, mais pluriel. Cinq personnages autour d'un seul sujet, celui de la vérité, la révélation du secret de la nuit du 31 août 1936.

Mais qui sont au juste ces personnages ? Et quels rapports entretiennent-ils entre eux ?

Leur pluralité, comme l'affirme Bishop, facilite la compréhension et la saisie de leur psychologie et de la nature de leurs rapports. Qui aime qui ? Qui désire qui ? Et qui hait qui ?

En suivant de la classification de Todorov⁴⁷ qui trouve qu'entre les personnages il y a trois grands rapports : désir, communication et participation, et en appliquant ses deux règles de dérivation des rapports : règles d'opposition (chaque sentiment a son opposé) et règle de passif (chaque personnage éprouve un sentiment et peut le subir)⁴⁸ nous

⁴³ Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in Christine MONTALBETTI, *Le Personnage*, GF Flammarion p.56

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Tzvetan TODOROV, Les catégories du récit, in *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

constatons que les personnages du roman d'Hébert entretiennent entre eux des rapports à l'image de la complexité de leur psychologies.

II.2.2. Psychologie des personnages-narrateurs

Dans son livre *Anne Herbert Architecture Romanesque*, Janet Paterson écrit que : « *tous les personnages féminins ou masculins sont des êtres mutilés et psychologiquement handicapés* »⁴⁹. Chacun de ces personnages, en dépit de l'ambiguïté qui règne autour de leur personne, essaye de nous livrer sa vision des autres et de lui-même.

Ainsi le révérend Nicolas Jones, premier personnage à intervenir, nous livre une image assez sombre de sa personne, mais aussi de celle de Stevens et surtout de Nora. Représentant du Christ au village, le révérend se décrit comme un homme :

massif sur des jambes courtes, j'ai la mâchoire carrée, la tête grosse, autrefois rousse, maintenant envahie par des poils blancs. Sur l'occiput une plaque plus claire de neige jaune. Les traits ravagés (F.B.p.15).

Il ajoute même que lui et Nora se ressemblent : « *c'est qu'elle me ressemble et que je lui ressemble. Les deux plus roux de Griffin creek, lustrés comme des renards affirme Perceval* » (F.B.p.30). Cependant il n'y a pas que Nora qui ressemble au pasteur, Stevens aussi lui ressemble, ils sont même presque identiques, pas physiquement car Stevens a, selon le pasteur, de longues jambes, un visage émacié, des yeux pâles et un chapeau marron, mais dans la profondeur de leurs êtres, tous deux sont animés d'un sadisme identique et d'un grand désir de domination. Stevens, que Nora qualifie de roi : « *le roi du coton et des oranges* » (F.B.p.120)), se prend pour Dieu et s'amuse, dans un petit jeu sadique, à faire disparaître le village sous son pied : « *mon pied est énorme et le village tout petit dessous [...] je joue à posséder le village et à le perdre à volonté* » (F.B.p.62/63). La personne qui : « *ressemble le plus au Christ* » partage cette passion à dominer avec le pasteur, le : « *responsable de la parole de Dieu* » ; ce dernier prend un malin plaisir à contrôler les autres, en particulier les jumelles, auxquelles a été interdit tout projet de vie pour être au service du pasteur.

Les ai prises à mon service il y a longtemps, le corps encore incertain et l'âme floue [...] les ai maintenues, corps et âme, dans cet état malléable [...] je leur ai appris à vivre de façon frugale, dans la crainte de me déplaire. J'aime les voir trembler quand je les réprimande» (F.B.p.17)

⁴⁹ Janet M. PATERSON, *Op.cit*, p.162.

Mais le pasteur ne se contente pas de contrôler les corps et les âmes de ces pauvres créatures ; il va jusqu'à être : « *le maître de leurs songes d'autorité absolue* » (F.B. p18), une autorité et un pouvoir que Sylvie Briand attribue aussi à Stevens, et qu'elle qualifie de proche de *la puissance omnisciente du créateur*⁵⁰. Au-delà de la domination qu'elle leur confère, cette puissance dote, au sein de la narration, ces deux personnages du pouvoir de narrateurs omniscients. Bien que la plupart des récits soient autodiégétiques et que la majorité des personnages soient homodiégétiques, rapportant leur version des faits et décrivant subjectivement les autres personnages en focalisation interne, certains de ces personnages tels que Stevens prennent en charge le récit, fidèles à leur image, du « *point de vue de Dieu* » (omniscient), prétendant connaître tout, jusqu'au passé intime des autres : « *Je suis sûr qu'elle (Olivia) doit penser à son frère en haut, l'appeler au secours de toute la force de son âme* » (F.B.p.78).

D'autre part, Bishop trouve que certains personnages deviennent hétérodiégétiques et produisent des passages narratifs comme s'ils étaient en focalisation externe, et cela par le dédoublement⁵¹ qui chez le révérend Jones exprime une crise d'identité et une difficulté à assumer les fautes : « *Le révérend n'a jamais été seul ici, même lorsque il croyait pouvoir regarder en paix les petites-filles préférées de Felicity s'ébattant avec leur grand-mère* » (F.B.p.38). Felicity la femme trompée, mère de Nicolas Jones et grand-mère de Stevens, Perceval, Nora et Olivia, préfère les filles avec qui elle partage des moments de joie, excluant tous les hommes, notamment Jones et le fils qu'il n'a jamais eu, à cause d'une femme stérile et tourmentée par la découverte de la passion incestueuse de son mari, et qui pour en finir se pend dans le grange de leur maison.

Dans sa première lettre Stevens, qui attache une grande importance à ses bottes et à son chapeau les considérant comme sa marque de virilité, évoque par son attitude des rapports complexes avec la religion et les femmes ; il présente ces dernières, en particulier Nora, d'un point de vue machiste.

Nora qui se décrit comme un être de soleil et de feu, se ressourc en mer et se compare à Adam : « *Faite de limon de la terre, comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam, première comme*

⁵⁰ Sylvie BRIAND, *Op.cit.*, p.4.

⁵¹ Neil BISHOP, « Distance, point de vue, voix et idéologie fans Les Fous de Bassan », *Etudes Canadiennes*, vol 9, n°2, 1984, p.119.

Adam, je suis moi, Nora Atkins » (F.B.p.116), elle revendique ainsi l'égalité avec l'homme et va, comme le souligne Bishop, jusqu'à « remettre en question les affirmations bibliques sur les origines »⁵² ; elle suit sans hésitation, contrairement à Olivia qui est soumise à l'autorité masculine, l'objet de leur désir commun, Stevens. De son caractère révolté, Nora, qui est aussi rousse que le pasteur, avec des yeux plissés couleur de mer, un sourire éclatant et une petite face pointue criblée de taches de rousseurs, cumule les conquêtes et espère vaincre les garçons en particulier Stevens, qui la repousse et refuse d'adhérer à son jeu, ne voulant que sa perte à elle et à Olivia.

Olivia, sa cousine germaine avec qui elle entretient des rapports un peu tendus depuis l'arrivée de Stevens, désire aussi ce dernier. De caractère plus réservé, Olivia se méfie de lui et essaye de contrôler son désir. Une attitude que Stevens, à cause de son mépris des femmes, considère comme hypocrite. Cependant, malgré sa méfiance, Olivia sera la victime d'un terrible crime. Selon Sylvie Briand, c'est son prénom qui " en porte le sème "⁵³, en utilisant les lettres qui composent le nom d'Olivia, on peut obtenir les deux mots qui désignent son destin, Olivia est violée puis voilée sous les eaux. Briand ajoute que le O par lequel le nom d'Olivia commence renvoie à la dernière lettre de l'alphabet grec, à l'Oméga...à sa fin⁵⁴.

Sauf que le prénom d'Olivia n'est pas le seul à être prédestiné. En analysant les procédés visuels et morphologiques qu'Hamon à recensés, entre autres dans son ouvrage *Pour un Statut Sémiologique du Personnage*⁵⁵, Briand trouve que le prénom de "Nora" annonce le destin tragique de celle qui le porte ; en l'inversant on obtient "Aron" ou "Aaron"⁵⁶, frère de Moïse, qui meurt dans le désert sans jamais voir la terre promise.

⁵² *Ibid.* p.121

⁵³ Sylvie BRIAND, *Op.cit.*, p.7.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Philip HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in Christine MONTALBETTI, *Le Personnage*, GF Flammarion p.56.

⁵⁶ « Il mourut à l'âge de 123 ans sur le mont Hor et ne put entrer dans la terre promise », Consultable sur le site web : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Aaron_\(Bible\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Aaron_(Bible))

Si on applique les procédés d'Hamon sur le prénom de "Perceval " on obtient ceci :

Perceval → Per / ceval → Per : perdre / ceval : cervelle ou cerveau

Donc Perceval est "*Perdre la cervelle*". En effet Perceval est l'idiot du village, mais c'est aussi l'idiot qui sait tout. Hanté par le même désir que le pasteur et Stevens, et fasciné par ces cousines, il est le personnage le plus incompris de tous, à cause de son incapacité à communiquer. Son frère Stevens le décrit ainsi : « *Un corps d'homme, une cervelle d'enfant...des yeux bleus trop ronds dans une face de bébé...une sorte de géant avec une face de chérubin ...Mon frère est un idiot* » (F.B.p.71).

Perceval ne peut s'exprimer que par des sanglots ou des cris : « *Pas de mots pour dire l'effet des merveilles dans ma tête. Déjà pour la vie ordinaire pas assez de mots. Il faut que je crie. De joie ou de peine* » (F.B.p.140/141). Pour les autres il est si incompréhensible qu'il se trouve animalisé "*un cheval au galop*" (F.B.p.83), "*un gros chien baveux*" (F.B.p.119), mais il est surtout maltraité « *Perceval n'a pas vu venir la gifle et ne peut l'éviter* » (F.B.p.84). Ce qu'il partage avec les autres personnages, outre le désir, c'est la fascination pour la lune qu'on retrouve également chez Stevens et Nora. Cette dernière comme Perceval, trouve que le pasteur est un sorcier doté de pouvoirs magiques, elle lui ajoute même un autre caractère, "*brute*". C'est ce que le révérend avoue lui-même dans son livre, en généralisant ce caractère à tous les hommes de Griffin Creek : « *De retour de la chasse ils prennent leur femme dans le noir, sans enlever leur bottes...mes frères sauvages et durs* » (F.B.p.40).

Les personnages masculins, brutaux et malsains, incarnant le diable, ayant des pensées perverses (même l'idiot), s'opposent, comme le précise Bishop, aux personnages féminins, qui eux symbolisent le bien et représentent les revendications des femmes pour une meilleure estime et des droits égaux avec les hommes ; même si Nora, comme le constate Briand, en se révoltant ne fait que répéter le discours masculin, créant ainsi un mouvement circulaire⁵⁷, qui la renvoie au point de départ.

Les personnages féminins de ce roman lancent un message au service de la cause féministe et des droits des femmes ; cependant ces droits revendiqués ne constituent pas le seul thème évoqué par ces

⁵⁷ Sylvie BRIAND, *Op.cit.*, p.17.

personnages dont la vie est aussi secrète que complexe, vivant dans « *un village figé dans la tradition et le respect des Commandements* » avec tant de vérités à découvrir et tant de secrets à dévoiler.

II.3. Diversité thématique et redondance

II.3.1. Une société close

L'histoire du roman *Les Fous de Bassan* ne se résume pas au meurtre des cousines Atkins par Stevens. Bien au delà de l'évènement survenu le 31 août 1936, Hébert nous présente le récit de l'agonie de tout un groupe : « *Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek* » (F.B.p.13). Une communauté close et impénétrable, retranchée dans ses valeurs et ses traditions et qui, à cause de facteurs historiques, géographiques et sociaux, se trouve isolée et livrée à son sort dans une région naturelle et rude. Fidèle à un roi fou " *ce peuple élu* " comme le nomme le révérend Jones, s'est trouvé contraint de fuir les Etats Unis pour se réfugier au Canada. Quatre familles, les Jones, les Brown, les Atkins et les Mac Donald se sont échouées sur la grève austère de Griffin Creek pour former une communauté ambiguë et renfermée sur elle-même. Un enfermement lié en premier lieu, à la consanguinité qui règne dans le village et qui engendre des individus bizarres à l'image des enfants Brown, Stevens l'incarnation du mal, Perceval l'idiot ou encore les jumelles qui sont folles.

La proximité de tous ces individus, qu'ils soient bizarres ou non, accentue l'effet de cette claustration ; les membres de la communauté sont tellement proches les uns des autres qu'ils se sentent dérangés ; Jones le dit clairement dans son journal :

Trop près les uns des autres. Ces gens là ne sont jamais seuls. S'entendent respirer. Ne peuvent bouger le petit doigt sans que le voisin le sache. Leurs pensées les plus secrètes sont saisies à la source... (F.B.p.30)

Ce que Jones évoque aussi dans son journal c'est le secret. Anne Hébert dit à ce propos : « *La plus grande réussite de ce monde, ce serait de demeurer parfaitement secret, à tous et à soi même* »⁵⁸. La thématique du secret est fort présente dans l'œuvre d'Hébert, c'est ce qu'André Brochu affirme dans son livre *Anne Hébert, Le secret de vie ou de mort*, il évoque aussi le fait que *Les Fous de Bassan* est, plus que les autres romans d'Hébert, traversé par cette thématique. Cette omniprésence du secret s'explique par le caractère communautaire qui lie les personnages responsables de la narration, et les autres aussi. Mais de quel secret s'agit-il ? Ou plutôt de quels secrets s'agit-il ?

⁵⁸ Anne HEBERT, *Le temps sauvage, la mercière assassinée, les invités au procès*, Montréal, HMH, 1971, p.48-49

II.3.2. Une thématique de fond et de l'obsession

Dans son journal intime le révérend Jones parle de l'époque de son enfance, lorsqu'il espionnait et regardait sa mère en cachette : « *Je perçois derrière la cloison de sapin le remue-ménage assourdi de Felicity dans le noir* » (F.B.p.35). Poussé par le désir de se rapprocher d'une mère distante, Jones la contemple en secret, et la suit dans sa promenade de nuit, cherchant la solitude en mer et fuyant la tromperie de son mari. Pour alléger le poids de ce secret et consoler son âme de femme abusée, Felicity se confesse à son fils : « *Ton père est rentré à trois heures ce matin* » (F.B.p.36). Jones continuera au fil des années à cultiver le secret à travers l'espionnage de sa mère mais encore des ses nièces Nora et Olivia.

A la quatrième page du roman on peut lire : « *Olivia et Nora, deux adolescentes enviées ou désirées pour leur beauté...* » Désirées par qui ? Et enviées par qui ? On peut encore inverser les questions pour dire, qui désirent-elles ? Et qui envient-elles ? *Les Fous de Bassan* est un roman du désir mais aussi de la dualité. Nora qui incarne le soleil et le feu et qui est tirée d'une terre charnelle, symbolise le désir féminin révolté. A l'égal de l'homme et en s'opposant à lui, elle suit l'objet de son désir, incarné par le personnage de Stevens, et n'hésite pas à réclamer son droit d'aimer, de désirer et d'être heureuse. En retour Nora est désirée par tous les personnages masculins qui l'entourent ; Stevens, le révérend et même Perceval, tous veulent découvrir le secret de l'être féminin et assouvir leur désir. Mais contrairement au désir féminin, qui symbolise la lutte des femmes pour l'égalité, la liberté et la vie, celui des hommes évoque la destruction et la mort.

Jones, le pasteur pervers, évoque une passion secrète et incestueuse pour ses deux nièces, notamment pour Nora, avec qui il se livre à des attouchements afin d'assouvir son envie et ses fantasmes, et pour comble de la perversité, il assimile Nora au péché originel dont il essaye de se détourner en jetant la faute sur la femme, l'accusant de provocation et de transgression : « *il dit que je suis mauvaise [...] Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin creek* » (F.B.p.129). Comme le révérend, Perceval aussi désire ses cousines. Incapable de communiquer il garde ses sentiments pour lui, les refoule et ne peut les exprimer que par les larmes et les cris : « *Depuis le début de l'office Perceval a les yeux fixés sur ses deux cousines Nora et Olivia [...] Perceval essuie ses yeux larmoyants et sa bouche baveuse* » (F.B.p.31)

Tant de sentiments refoulés et de désirs obsessionnels ont transformé Stevens en un monstre tueur. Ce jeune homme traumatisé par ses fantasmes et ses complexes cherche et veut découvrir le "*secret originel*" de ses cousines. Animé d'une volonté malsaine et d'un total mépris des femmes, il va aboutir à ses fins par le double crime, viol et meurtre, commis sur ses cousines. La scène du viol témoigne de la violence de son acte

quelque part dans la tempête une sorte de gémissement intolérable. Ses jupes calquent, arrondies comme un cerceau, et moi je me fourre là-dedans comme un bourdon au cœur d'une pivoine. Elle se met à crier. Et le vent couvre son cri (F.B.p.246)

Violée, étranglée, puis jetée à la mer, Olivia a subi le pire ; mais avant cela elle a été amoureuse. Comme Nora elle a aimé et désiré Stevens et a été fascinée par son regard ; et même au-delà de la mort, elle a gardé son désir de femme aimante, quoique avertie par une communauté de voix féminines la mettant en garde contre cet homme. Son amour pour Stevens crée entre elle et Nora une certaine dualité. Toutes deux aiment et désirent. Olivia plus discrètement. Et toutes deux sont désirées par des hommes qui incarnent le mal, le péché et la mort.

Le thème de la dualité, présent tout au long du roman, se manifeste par la présence et l'opposition des couples ; en premier lieu le couple originel, Eve et Adam, qui représente, selon le roman, l'opposition entre l'homme et la femme, entre le désir féminin, sincère et pur et qui réclame libération et le désir masculin pervers et destructeur et qui tend à garder la femme dominée et en captivité. La dualité dans le roman s'inscrit aussi dans les éléments naturels (jour/nuit forêt/mer soleil/lune). La thématique de la nature est d'ailleurs fort présente dans l'œuvre, à tel point que Stevens et le révérend vont jusqu'à accuser le vent d'être la cause du drame : « *dans toute cette histoire, je l'ai déjà dit, il faut tenir compte du vent* » (F.B.p.246). Nora, un être de soleil, Olivia habitant la mer, Perceval fasciné par la lune et Stevens obsédé par le vent, tous vivent dans et par la nature ; tous subissent les mêmes effets et vivent au rythme des jours et des saisons qui passent, opposant parfois passé et présent et jonglant entre réel et imaginaire.

Cette dernière opposition est très exploitée dans le récit du révérend Jones. Immobilisé dans son presbytère ce vieillard, en proie à une crise d'identité, comme la majorité des personnages, entame un voyage incessant du présent (automne 1982) vers le passé (été 1936),

basculant fréquemment du monde réel vers un monde de rêverie et d'imagination.

La même expérience est vécue par Stevens en automne 1982 ; il se souvient de l'été 1936 et de l'époque de la guerre. Interné dans un hôpital, il a des hallucinations et affirme que les petites Atkins lui rendent visite. Mais, contrairement au pasteur qui s'attache à la religion et se réfère régulièrement aux textes bibliques, Stevens renie la religion, accusant les règles et le conservatisme religieux d'être à la source de toute cette colère destructrice et de tout le mal qui a frappé Griffin Creek la nuit du 31 août 1936, déclarant : « *tout le mal vient de là* » (F.B.p.242).

Cette nuit-là Stevens, l'homme brutal et brutalisé, colérique, dominateur et fou, tue ses deux cousines, Nora et Olivia, tout juste sorties de l'enfance et tue avec elles leur désir et leur envie de vivre. Cependant Stevens n'est pas le seul coupable ; tous les habitants de Griffin Creek le sont ; ce que Jones affirmera dans son journal

j'interroge mon âme et je cherche la faute originelle de Griffin creek. Non ce n'est pas Stevens qui a manqué le premier, quoiqu'il soit le pire de nous tous, le dépositaire de toute la malfaisance secrète de Griffin Creek, amassée au cœur des hommes et des femmes depuis deux siècles (F.B.p.27).

Voilà donc deux siècles que les habitants de ce village éprouvent les mêmes sentiments, refoulent les mêmes désirs et cultivent les mêmes secrets, provoquant pendant tout ce temps une répétition de cercles vicieux qui a une issue dramatique le soir du 31 août 1936.

En lisant *Les Fous de Bassan* on peut facilement dégager une triple multiplicité : premièrement la multiplicité des récits, puisque le roman se compose de six récits relatant la même histoire. C'est un texte pluriel qui rapporte une histoire unique. La deuxième multiplicité est celle des voix narratives qui racontent les récits. Cinq personnages aussi différents que semblables, se chargeant de nous rapporter les événements de l'été 1936 ; mais aussi de l'automne 1982. Cette multiplicité temporelle est la troisième qui caractérise le roman.

Journal intime, lettres, monologues, ces récits ont des structures formelles très différentes. Mais leurs contenus sont-ils si différents ? N'abordent-ils pas les mêmes thèmes ? N'évoquent-ils pas les mêmes époques ? N'habitent-ils pas les mêmes espaces ? Enfin ne sont-ils pas semblables ?

Le roman est marqué par une répétition thématique (désir – secret – violence) encadrée par une multiplicité narrative (voix – récits personnages). En le lisant on a l'impression d'écouter un disque qui ne cesse de tourner, et qui, à chaque tour nous livre un nouveau tronçon de l'histoire, une nouvelle vision des événements. Cependant, toute cette pluralité n'engendrera-t-elle pas une forme distinguée ? Touchera-t-elle aussi l'écriture ? Chacun des personnages narrateurs ayant une personnalité à part, auront-nous des récits aussi diversifiés que leurs personnalités ? Dans ce cas, la présence de l'intertextualité est évidente et aura probablement une trace très nette. Cette troisième partie tentera d'éclairer les effets de la pluralité sur la forme, le fond et la diversité de l'écriture, on s'arrêtera aussi sur la notion de l'intertextualité et sur ses manifestations dans le texte

TROISIEME PARTIE

III. La pratique textuelle

Dans la précédente partie, il a été question d'analyser la pluralité des récits et d'étudier leur organisation, de s'arrêter aux personnages-narrateurs et d'essayer de cerner leurs personnalités complexes et mystérieuses dont les récits sont caractérisés par une thématique spécifique. Tout cela a donné au texte une organisation peu ordinaire et une diversité stylistique renforcé par l'intertextualité présente dans le texte. La partie suivante consistera à démontrer ces trois points

III.1. Circularité, forme et fond

III.1.1. L'aspect formel

Neil Bishop, Janet Paterson, Ivette Francoli, Karla Stoesser, Marilyn Randall. Tous ces critiques et bien d'autres encore ont trouvé dans *Les Fous de Bassan* une source inépuisable d'études et de lectures⁵⁹. *Policier*⁶⁰ pour Randall, *postmoderne*⁶¹ pour Paterson, *féministe*⁶² pour Bishop, et même *mytho-biblique*⁶³ pour Sirois et Francoli : tel apparaît ce roman.

Par sa richesse, la diversité de ses écritures et la multiplicité de ses voix narratives, ce roman donne la sensation de vivre une histoire fantastique, présentée sous une forme digne de la complexité de l'intrigue et des personnages qui la composent. Par l'effet de redondance le lecteur reste perplexe et ne peut s'empêcher de se poser l'inévitable question : qui parle ? Ou qui écrit ?

La pluralité des voix narratives contribue certainement à l'accroissement du suspense et à l'implication du lecteur qui participe à la résolution de l'énigme en confrontant, tel un enquêteur, les différentes versions des personnages. Mais « *une étonnante homogénéité*⁶⁴ », pour reprendre les termes de M. Randall, se dégage de cette pluralité de versions ; et contrairement à l'attente du lecteur, cette homogénéité le

⁵⁹ Marilyn RANDALL, *Op.cit.* p.66

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Janet M.PATERSON, « L'Envolée de l'écriture : Les Fous de Bassan d'Anne Hébert », *Voix et Images*, Vol.9, n°3 printemps 1984, p.143-151.

⁶² Neil BISHOP, « Energie Textuelle et Production de sens : images de l'énergie dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert », *University of Toronto Quarterly*, Vol.54, n°2, hiver 1984, p. 178-199

⁶³ Antoine SIROIS, « Anne Hébert et la Bible », *Voix et Images*, vol. 13, n° 3, (39) 1988, p. 459-472 ; Yvette FRANCOLI, « Griffin Creek : Refuge des Fous de Bassan et des bessons fous », *Etudes littéraires*, Vol 17, n° 1 avril 1984, p.131-142.

⁶⁴ Marilyn RANDALL, *Op.cit.* p.68

confronte à une grande ambiguïté, générée par la confusion des voix narratives, elles mêmes résultant de la répétition thématique, sémantique et textuelle.

Dans son article *Les Enigmes des Fous de Bassan : Féminisme, narration et clôture*, Marilyn Randall évoque la problématique de l'écriture du roman. Nous avons essayé de schématiser son raisonnement :

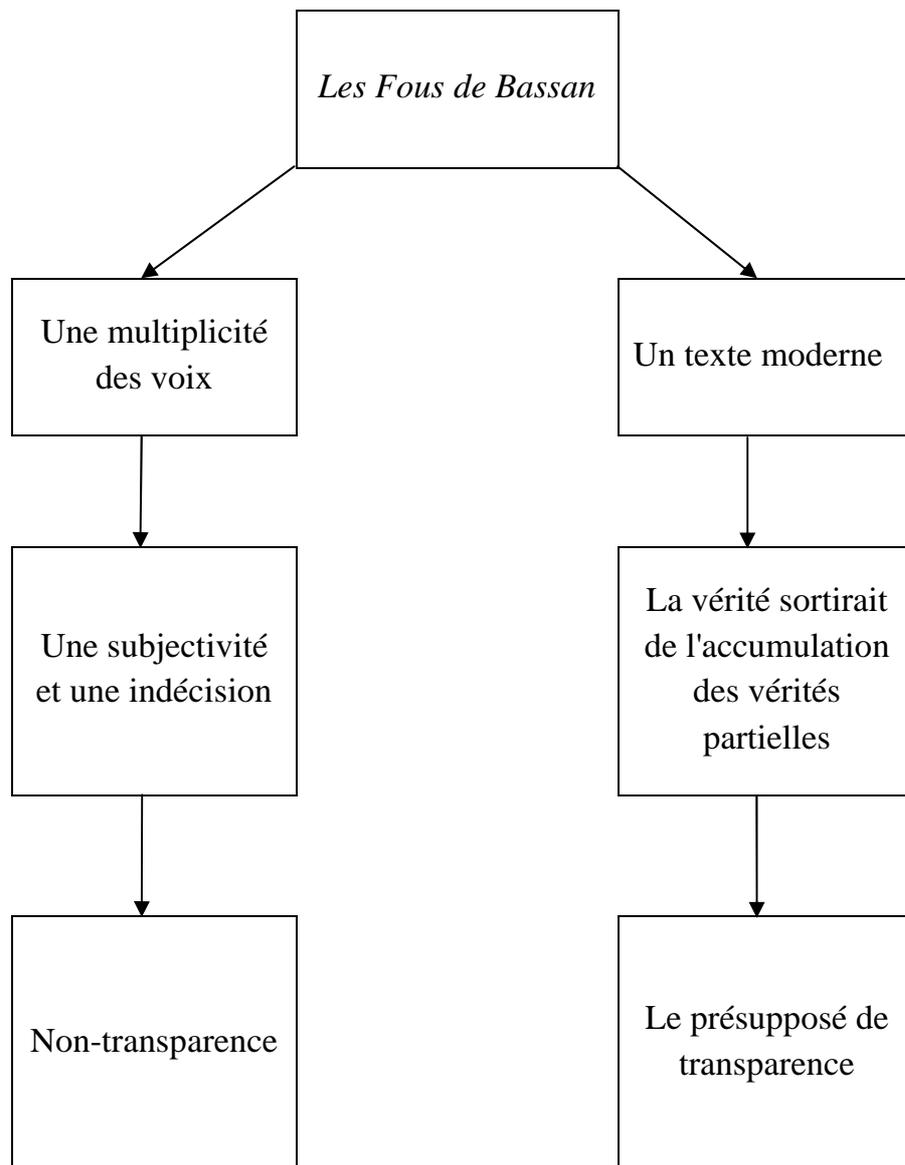


Schéma 4 : la problématique de l'écriture dans *Les Fous de Bassan*

Par la multiplication des voix narratives une subjectivité évidente se dégage du texte et chaque vérité sera propre à son sujet ; ce qui engendre une non-transparence contradictoire avec le présupposé de

transparence sur lequel repose le texte moderne, un texte qui admet que la vérité ressortirait de l'accumulation des discours individuels et véridiques en dépit de la subjectivité. Cette confrontation de la non-transparence engendrée par la multiplicité des voix et le présupposé de transparence, capital dans la construction du texte moderne nous pousse à nous poser les questions suivantes : quelle est la combinaison entre les deux ? Par quel moyen Hébert réussit-elle à les avoir dans un seul texte ?

III.1.2. Qui a écrit *Les Fous de Bassan* ?

La solution que Randall suggère c'est la présence « *d'une voix narrative organisatrice*⁶⁵ » qui n'est autre que l'auteure elle-même. Par la suite la critique se lance dans une autre théorie. Elle trouve que la présence d'Hébert dans son propre roman enlèverait à celui-ci tout son mystère et son ambigüité. De là Randall avance une théorie inédite : et si c'était Stevens Brown qui a écrit *Les Fous de Bassan* ?

En comparant les différents récits des personnages nous remarquons plusieurs points communs, aussi bien sur le plan thématique que sur le plan formel. Concernant le plan thématique on peut se référer aux études de F. Danes⁶⁶ qui propose trois grands types de progression thématique : la progression linéaire, la progression à thème constant et la progression à thème éclaté. En généralisant et en appliquant ce classement au *Fous de Bassan* on constate que le texte mêle les trois types d'enchaînement mais que la progression prédominante est celle du thème constant, ou plus exactement des thèmes constants. Par l'effet de la répétition le texte revient toujours aux mêmes sujets ; et même s'il évoque parfois des sous-thèmes dérivés de l'hyper thème, ou s'il change d'angle de vision, les thèmes restent constants. La folie, par exemple est un thème qu'on retrouve chez tous les personnages, Stevens avoue sa démence « *Détraqué seulement. Complètement détraqué* » (F.B.231), et le pasteur trouve que les jumelles sont folles comme leur frère Stevens et leur autre frère Perceval, l'idiot du village « *Ces filles sont folles...* » (F.B.17), quant à Olivia et Nora elles seront emportées par la folie du vent. La véritable cause de cette folie, représentée par les éléments de la nature présents tout au long du texte, c'est le désir. Ce thème et ses dérivés, péché, remord, jalousie, démence... sont constants et présents dans tout les récits des personnages. Le pasteur désire ses nièces mais éprouve du remord

⁶⁵ Marilyn RANDALL, *Op.cit.* p. 74

⁶⁶ Dominique MAINGUENAU, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003, p.193-196.

« Depuis quelque temps je choisie avec encore plus de soin les psaumes et les hymnes du dimanche en pensant aux petites Atkins » (F.B.28) ; Nora et Olivia désirent toutes les deux Stevens, ce qui crée entre elles rivalité et jalousie. Rejetée, Nora désire aussi se venger de Stevens « Je crois que j'attends l'événement qui me vengera de Stevens » (F.B.128).

Tout cela donne l'impression d'entendre une seule voix, de lire un seul et même auteur ; et il se trouve que le personnage le plus susceptible d'être cet auteur c'est Stevens. Se prenant pour un créateur et un dieu : « j'ai le pouvoir de faire exister mon grand père, ou de l'abandonner au silence d'un sommeil opaque » (F.B.p.64) ; il a seul le pouvoir de l'écriture, contrairement au pasteur qui somnole, à Nora qui médite et se parle à elle-même, à Olivia qui est morte ou à Perceval l'idiot du village. Stevens est le seul à écrire, il écrit des lettres à son éternel interlocuteur Michael Hotchkiss et il a conscience qu'il raconte une histoire. Ses passages sont les seuls à mettre en scène un personnage scripteur ; cet argument militerait en faveur de l'élection de Stevens comme *voix narratrice* du roman. A ce critère s'ajoute un autre, celui de sa connaissance jusqu'aux sentiments les plus profonds des autres personnages : « Je perçois maintenant un cri sourd dans la poitrine de Maureen » (F.B.p.68). Il va même jusqu'à se mettre à la place de l'autre, à devenir un autre⁶⁷ : « Etre quelqu'un d'autre, quelle idée est-ce là qui me poursuit toujours. Organiser les souvenirs, disposer les images, me dédoubler franchement tout en restant moi-même » (F.B.p.85). Ce qui appuierait l'hypothèse de Stevens, auteur des Fous de Bassan, c'est le fait qu'il affirme avoir dit des phrases qu'il n'a jamais prononcées et qu'on retrouve chez d'autres personnages; telle cette phrase: « Dans toute cette histoire il faut tenir compte du vent, je l'ai déjà dit » (F.B.p.246) ; Il se trouve que ce n'est pas lui qui l'a prononcée mais le pasteur Nicolas Jones. Cela implique que les deux ne font qu'un et que Stevens a écrit le récit de Jones.

La conformité des visions des différents personnages de leur monde avec celle de Stevens constitue une preuve du pouvoir créateur de Stevens ; car même si elles sont femmes, Nora et Olivia ne voient le monde qu'à travers les yeux de leur assassin. Comme Stevens Nora est égale à Adam, comme lui elle dérive et comme lui elle prédit le malheur de Griffin Creek : « Mon oncle Nicolas, ma tante Irène, Stevens, Perceval, Olivia et moi serons tous emportés par le mouvement de notre sang, hachés dans la campagne, au grand galop de la vie et de la mort »

⁶⁷ Marilyn RANDALL, *Op.cit.* p. 77

(F.B. p.121). Comment peut-elle prédire la terrible fin que seul Stevens connaîtrait ? Ne disait-il pas : « *ne pas laisser la suite de mon histoire se dérouler jusqu'à la fin* » (F.B. p.80) « *il faut pourtant que je te dise la vérité* » (F.B. p.82) ? L'explication la plus plausible serait celle qui impliquerait l'unicité du personnage qui raconte l'histoire et ne serait autre que Stevens. De plus ce dernier affirme que son frère Perceval, l'un des personnages narrateurs du roman est : « *cet autre lui-même* » (F.B. p. 248). Stevens se projette dans la personnalité de son frère, simple d'esprit ; il affirme qu'il tient sa folie ainsi que son innocence de son frère ; car en dépit de la culpabilité qui touche la communauté de Griffin Creek, Perceval par son état de simple d'esprit serait le seul innocent de tout le village. Et il se trouve que Perceval n'est autre que Stevens, qui prend sa propre défense par la voix de son frère idiot.

Quant à la prise de parole d'Olivia, elle ne peut trouver d'explication que dans l'hypothèse qu'Olivia est quelqu'un d'autre et que le récit qu'elle a écrit est celui d'un autre qui ne peut être, dans cette perspective, que Stevens. Jones, Perceval, Nora et Olivia. Cette pluralité de voix narratives cède la place, par sa prise inlassable des mêmes thèmes et de mêmes images, à une voix unique qui répète continuellement, tel un refrain, l'histoire de Griffin Creek et qui va, comme l'affirme Randall : « *jusqu'à inscrire sa destinée [...] et celle de tout le monde dans un cercle vicieux de désir, de tentation, de chute et de perte mutuelle* »⁶⁸.

Mais aussi attrayante soit-elle, cette hypothèse qui présente Stevens comme l'auteur du roman ne devrait pas nous faire oublier qu'il s'agit en fin de compte qu'une forme d'organisation narrative. Cette hypothèse, adoptée dans le film tiré du roman, a d'ailleurs été désapprouvée par Hébert dans la mesure où elle enlèverait aux victimes le droit à la parole⁶⁹. En tout cas elle démontre de façon pertinente la circularité thématique et formelle de ce roman obsessionnel. *Les Fous de Bassan* se répète continuellement et offre au lecteur par ce mouvement une nouvelle aventure, il lui présente de nouveaux horizons à découvrir ; tout en adaptant le style d'écriture aux personnages qui rapportent l'histoire. De cette pluralité de personnages-narrateurs naît une diversité des écritures qui mérite d'être traitée.

⁶⁸ *Op.cit.* p.78

⁶⁹ *Ibid.* p.75

III.2. Diversité des écritures

III.2.1. Ecriture plurielle

L'un des éléments qui suscite le plus d'intérêt dans le roman *Les Fous de Bassan* c'est la diversité de ses écritures. Inclassable, cette œuvre combine les styles avec une surprenante souplesse et recèle une composition riche et variée, fidèle à la diversité des personnalités de ses narrateurs et narratrices. Hébert a fait en sorte que chaque personnage rapporte l'histoire avec un style spécifique, conforme à sa personnalité. Les narrateurs se succèdent pour nous livrer une histoire mystérieuse mettant en scène des êtres en quête d'identité, de liberté et de profondeur personnelle. Une histoire accablante de viol, de meurtre, de personnages fous, secrets et tourmentés par le désir et les remords.

Bien qu'à priori ce soit Stevens l'assassin de ses cousines, la culpabilité est ici un sentiment communautaire ; tout le monde est coupable, le révérend en est bien conscient :

J'interroge mon âme et cherche la faute originelle de Griffin Creek. Non ce n'est pas Stevens qui a manqué le premier, quoiqu'il soit le pire de nous tous, le dépositaire de toute la malfaisance secrète de Griffin Creek, amassée au cœur des hommes et des femmes depuis deux siècles. (F.B. p.27)

Bien plus qu'un roman policier, *Les Fou de Bassan* se caractérisent par une écriture complexe et riche mais surtout plurielle. A ce propos Janet Paterson affirme : « *Il s'agit donc d'une écriture qui résiste par sa pluralité aux étiquettes-critiques et aux interprétations univoques* »⁷⁰. En dépit de cette pluralité qui rend difficile la compréhension de cette écriture, on tentera de cerner les critères les plus évidents présents dans ce roman.

III.2.2. Roman aux multiples facettes

Des six récits le plus captivant est celui d'Olivia. *Olivia de la Haute Mer* est un esprit qui erre sur la grève et qui habite la mer, lisant son récit. On a l'impression d'entendre la voix douce d'une jeune fille récitant un poème. Dès le début le caractère poétique de ce passage s'affiche clairement. *Il y a certainement quelqu'un*, par ce poème tiré de

⁷⁰ Janet M.PATERSON, *Anne Hébert Architecture Romanesque*, Editions de l'Université d'Ottawa, 1985, p.11.

son recueil *Le Tombeau des rois* publié 30 ans auparavant, Hébert ouvre ce passage et donne ainsi une nouvelle identité à Olivia. Ce n'est plus Olivia Atkins qui parle, car celle-là est morte, mais c'est *Olivia de la Haute Mer*, violée, puis jetée à l'océan ; elle se transforme en un esprit léger, conscient de sa liberté mais aussi de sa mort, car pour elle le temps s'est définitivement arrêté. « *Ah ça ! L'horloge de la vie s'est arrêtée tout à l'heure, je ne suis plus au monde. Il est arrivé quelque chose à Griffin Creek. Le temps s'est définitivement arrêté le soir du 31 aout 1936* » (F.B.p.200). L'absence de date sur le récit d'Olivia indique son état hors du temps ; elle n'avancait plus, le temps ne la concernait plus, elle était transparente et fluide comme l'eau qu'elle habitait.

La voix d'Olivia n'est pas celle d'une fille ordinaire, mais au delà d'un corps humain cette voix appartient à un esprit, un fantôme qui raconte l'histoire de sa vie passée et de celle qu'il est condamné à vivre continuellement. Au-delà de sa mort Olivia continue de vivre, de désirer, d'avoir peur et de raconter ses angoisses qu'elle partage avec toute une génération de femmes. Comme Olivia toutes s'identifient au poème, toutes ont été tuées d'une façon ou d'une autre et toutes habitent la mer. Une génération de voix féminines et poétiques se manifeste dans les écrits d'Olivia, liées par une vie commune et un sort commun ; toutes ces femmes font partie de la mer, elles vivent dans les profondeurs de l'océan et bougent aux rythmes des eaux et des vents. Olivia fait partie de cette conscience féminine qui apporte au roman une vision féministe et fait entendre la voix des femmes dans une société patriarcale où les femmes sont toujours victimes.

Par des images éblouissantes et un langage poétique elle continue d'exister et de s'affirmer au-delà de sa mort, tantôt par un moi rationnel et *narratif*⁷¹ tantôt par un moi *surréal et transparent*⁷². Les deux moi cohabitent dans le texte dans un va et vient entre le réel et le surréel, créant par la combinaison de ces êtres, Olivia qui narre et Olivia qui fait de la poésie, un récit fascinant et lyrique ; car quoi de plus naturel pour une fille morte que de faire de la poésie ?

Ce caractère poétique n'est pas exclusif à Olivia, Nora aussi parle de la vie avec sensibilité et délicatesse. Elle se décrit comme : « *une fille de l'été pleine de lueurs vives de la tête aux pieds* » (F.B. p.111). Mais à la

⁷¹ Karla STOESEER, « l'intertextualité dans les œuvres d'Anne Hébert : le lien entre la voix poétique, la voix narrative et la voix féminine », *Intercontinental studies*, Illinois Wesleyan University, 2000 p.14

⁷² *Ibid.* p.14

différence d'Olivia qui habite la mer, Nora : « *habite le soleil comme une seconde peau* » (F.B.p.111). Avec une écriture pleine d'images, de couleurs et même de senteurs, Nora nous fait découvrir son monde exceptionnel et plein de vie. Mi-femme mi-enfant, cette fille ne veut qu'une chose : aimer et être aimée : « *un jour ce sera l'amour fou* » (F.B. p.120) ; elle poursuit sans réserve l'objet de son désir et de celui d'Olivia, Stevens. Toutes les deux éprouvent une attirance obsessionnelle pour celui qui les conduira à leur perte. En les tuant et en jetant leurs corps dans l'océan Stevens a cru tuer le désir de femmes qui était en elles. Mais au-delà même de la mort Olivia continue d'éprouver ce sentiment. Cela constitue une victoire pour la femme car elle a pu survivre, grâce à son désir, à l'acte fatal perpétré par l'homme.

Cette lecture féministe, bien qu'elle soit revendicatrice des droits des femmes, Marylin Randall la trouve réduite à peu de choses⁷³. Premièrement à la voix féminine collective⁷⁴ qui émerge de la mer et qui n'arrive pas, malgré les tentatives, à sauver Nora et Olivia de leur destin ; deuxièmement au désir⁷⁵ des filles pour un homme machiste et sadique et troisièmement à la supériorité morale des femmes⁷⁶ qui reste discutable compte tenu de la distance maternelle qu'éprouvent les hommes mais aussi du comportement provocateur et pervers, selon Stevens, de Nora. En effet la voix des femmes mortes qui habitent la mer est emportée par le vent, loin de l'attente des hommes ; ces femmes, dont Olivia fait partie s'épanouissent et se ressource des forces naturelles ; ce qui fait leur puissance et préserve leur pouvoir c'est le vent. Or il se trouve que le vent est aussi le symbole *du désir masculin destructeur*⁷⁷ car comme l'affirment les hommes de Griffin Creek le vent est source de folie : « *J'étais fou et libre comme le vent* » (F.B.p.102) et de rage : « *Et moi j'affirme avoir éprouvé la rage de la tempête dans tout mon corps secoué et disloqué [...] dans toute cette histoire, je l'ai déjà dit, il faut tenir compte du vent* » (F.B.p.246). De là on peut conclure que l'identification des femmes à la mer comme origine et au vent comme porte parole ne fait qu'accentuer leur culpabilité et prouver leur complicité avec la rage et la folie masculine.

Les hommes de Griffin Creek accusent les femmes de tout ; pour eux elles sont mauvaises, perverses et sources de malheur et de

⁷³ Marylin RANDALL, *Op.cit.* p.67

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.* p.72

folie ; c'est par elles que le péché est entré dans Griffin Creek : « *Il dit que je suis mauvaise [...]. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek* » (F.B.p.129). Cet acharnement sur les femmes, les hommes, dont Stevens et le révérend Jones, le doivent à leurs relations distantes avec leurs mères. Béa la mère de Stevens est une source de froideur : « *Ce froid vient d'ailleurs, des profondeurs confuses de la naissance* » (F.B.p.186) et sa grand-mère Félicity, la mère de Jones préfère les filles : « *Ma grand-mère a toujours préféré les filles* » (F.B.p.75) ; Jones a beaucoup souffert : « *Félicity attend la venue au monde de ses petites-filles pour aimer* » (F.B. p.36). Privés d'amour et de tendresse, ces hommes cultivent la haine des femmes qu'ils considèrent comme manipulatrices. Cette vision négative de la femme est accentuée par certains comportements peu conformes à la morale, à l'exemple de Nora qui commet l'inceste avec son oncle le pasteur, poussée par la jalousie et la volonté de se venger de Stevens, ce qu'elle reconnaît et assume parfaitement : « *Moi aussi, j'ai été cochonne avec le pasteur, dans la cabane à bateaux. Pour me venger de Stevens* » (F.B. p.130-131). Stevens, objet de son désir et de celui d'Olivia, n'a qu'une envie : dominer toutes ces femmes. Nora refuse cette domination et se révolte ; elle veut être l'égale de l'homme et « *première comme Adam* » (F.B. p.166). A l'exemple de Jones et de Stevens, Nora la femme déclare que le verbe est en elle : « *Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis faite chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek. Le verbe en moi est sans parole prononcée, ou écrite, réduit à mon murmure secret dans mes veines* » (F.B. p. 118). Mais contrairement aux hommes, le verbe en Nora est mot et réduit à un murmure secret. Pour certains ce mutisme n'est pas au service de la cause féminine ; mais pour Marylin Randall cela représente l'élément le plus puissant pour dénoncer la domination masculine : « *C'est en fait l'impuissance, voire l'absence du verbe féminin dans cette mise en scène de paroles qui constitue l'élément féministe le plus radical du texte et qui entraîne la condamnation du monde patriarcal représenté dans la fiction* »⁷⁸

Par cette écriture féministe, Olivia et Nora nous livrent leur vision du monde, leurs désirs, leurs rêves et leurs espérances de femmes ; cependant un autre aspect de la personnalité des filles, qui touche tous les autres personnages et habitants de Griffin Creek, apparaît dans leurs récits : c'est la relation étroite avec la religion. Nora écrit : « *sur ce même banc d'église, côte à côte, son épaule contre mon épaule, Olivia et moi,*

⁷⁸ Marylin RANDALL, *Op.cit.* p.73

toutes deux enfantines et sans langage véritable, adhérons de toutes nos forces à la parole de l'écriture » (F.B. p.121). Guidés par leur oncle, le révérend Nicolas Jones, les filles, ainsi que tous les habitants du village, suivent la parole de Dieu et apprennent à vivre dans le respect des Commandements ; Nora est surveillée par la voix de son oncle : « *La beauté de sa voix bouleverse plus qu'aucune prière. Les paroles du révérend Nicolas Jones sont prises dans la bible, il s'en empare, les fait vibrer et chanter dans sa bouche d'homme vivant et charnel* » (F.B. p.118) ; pour elle Jones est un magicien, mais il est surtout le : « *représentant de Dieu à Griffin Creek* » (F.B. p.118) et c'est Dieu lui-même qui l'a choisi : « *Je n'ai pas eu à choisir. J'ai été choisi. Désigné, appelé entre tous ceux de Griffin Creek pour accomplir l'œuvre du Seigneur* » (F.B. p.24) pour être le verbe et Dieu lui a donné un pouvoir créateur⁷⁹ lui permettant de *faire naître le jour et la vie par ses paroles*⁸⁰. Comme le Christ, Jones est le sauveur et le guides de sa communauté. D'autre part Stevens aussi s'identifie au Christ et le dit : « *Si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown* » (F.B. p.89) ; et il n'est pas le seul à le prétendre. Par un raisonnement assez inhabituel, Nora et Olivia voient en lui leur "sauveur"⁸¹ André Brochu analyse ce point de vue et explique ce raisonnement. Mystérieux et séduisant Stevens est pour elles celui qui assouvirait leurs désirs et leur apprendra tout sur la vie et sur la mort puisque : « *la science du bien et du mal n'a pas de secret pour lui* » (F.B. p.216) ; en ce sens Stevens est : « *l'équivalent du Christ, un personnage biblique* »⁸², le sauveur qui n'a pas pour mission de les préserver du péché mais de les libérer de l'emprise de leurs désirs.

Cependant Brochu s'arrête sur un point important : le fait que Nora, rejetée par Stevens, le traite de *maudit Christ* (F.B.p.91) est un signe de la complexité du personnage de Stevens. L'opposition entre *maudit* et *Christ* renvoie à : « *ce que la figure de Stevens comporte de sacré (Christ) en même temps que de contraire au sacré (maudit)* »⁸³, Stevens refuse d'entrer dans l'église et d'adhérer à la vie communautaire religieuse. Qu'il soit maudit, sacré ou les deux à la fois, dans ce village Stevens est celui qui ressemble le plus au Christ. Cependant il n'est pas le seul ; son jeune frère Perceval, l'autre facette de lui-même, ressemble aussi au Christ, non pas par son « *état de passage* » (F.B. p.89) comme

⁷⁹ Lucille ROY, *Anne Hébert entre la lumière et l'ombre*, essai XYZ éditeur, 2000 p.203

⁸⁰ *Ibid.* p.203

⁸¹ André BROCHU, *Op.cit.* p.178

⁸² *Ibid.* p.178

⁸³ *Ibid.* p.182

Stevens ou à cause de son statut d'homme d'église comme Jones ou encore par sa nature comme Nora, mais par sa simplicité d'esprit et son enfance permanente, car : « *nul n'est aussi proche du Christ que les enfants et les simples d'esprit* »⁸⁴

Tous les personnages de ce roman, féminins ou masculins se sont identifiés, consciemment ou in consciemment au Christ. Ils se sont tout au long de leurs récits référés aux Ecritures ; et qu'ils le veuillent ou non tous vivent pour et par la religion. *Les Fous de Bassan* nous offre donc une lecture mytho-biblique passionnante, dans la mesure où ses personnages se réfèrent constamment à la bible, mais aussi aux figures mythiques, un point que nous développerons dans le chapitre suivant. Néanmoins, ce qui rend ce roman encore plus captivant et énigmatique, c'est sa proximité et sa similitude avec le roman policier, chargé de secrets et de symboles ; *Les Fous de Bassan* rappelle le roman policier par la complexité de sa structure et par plusieurs autres aspects. En se référant aux vingt règles du roman policier édictées par SS Van Dine⁸⁵, on d'aperçoit que certaines s'appliquent au roman *Les Fous de Bassan* mais que d'autres sont ignorées pour laisser place à une écriture plus poétique, plus sensible. Le premier point commun entre le roman d'Hébert et le roman policier c'est évidemment le meurtre ; cet acte est le noyau de l'histoire ; l'évènement que tout le monde veut élucider, en particulier la police. Alléché par la promesse d'une grosse prime, le détective Mc Kenna mène une minutieuse enquête pour retrouver les petites Atkins et par la suite découvrir l'auteur du crime. Tous les détails de l'enquête sont rapportés dans le récit de Perceval l'idiot du village qui ne sait ni lire ni écrire, mais qui écrit quand même son *livre*⁸⁶ et qui, surtout, sait des choses et les cache. Mc Kenna commence par lancer des recherches dans toute la région pour retrouver les victimes. Au fil du temps il trouve des objets et des vêtements appartenant à Nora et Olivia. Détenant ces pièces à conviction et convaincu de la mort des filles, il commence à interroger tous les habitants du village, mais quelques uns lui semblent plus suspects que les autres : Maureen, les parents de Perceval, Bob Allen et particulièrement Stevens. Pour Mc Kenna, Stevens, le cousin des victimes est le coupable idéal. Sur ce point encore *Les Fous de Bassan* suit les règles établies par Van Dine. Le détective s'acharne sur Stevens et lui fait subir une pression psychologique si dure qu'il finit par avouer le crime ; mais ce que Mc Kenna a omis de chercher c'est le mobile du crime. Pour

⁸⁴ Sylvie BRIAND, *Op.cit.* P.5

⁸⁵ SS VAN DINE, *Les Règles du roman policier*, The American Magazine, Septembre 1928.

⁸⁶ André BROCHU, *Op.cit.* p.187

quelle raison Stevens a-t-il tué ses cousines ? Une simple enquête policière ne pourra jamais répondre à cette question, car pour connaître ces raisons, le roman prend une dimension plus grande que celle, limitée, d'un simple roman policier. Certes la forme générale des *Fous de Bassan* et la complexité de son intrigue suggèrent des affinités avec le roman policier ; mais en fait il est bien plus que cela. Caractérisé par une écriture poétique et sensible, riche en images et en symboles, ce roman met en scène des personnages ravagés par le désir et tourmentés par l'enfermement, avides d'amour et de tendresse, unis par le secret et le péché et qui finissent par sombrer dans la folie, se détruire et se disperser à jamais.

III.3. Polyvalence intertextuelle

III.3.1. La notion de l'intertextualité

Caractérisé par une écriture riche et raffinée, combinant des styles variés, le roman *Les Fous de Bassan* offre une opportunité très intéressante pour l'étude de l'intertextualité. Qu'elle soit explicite ou implicite, l'intertextualité touche tous les niveaux du roman. Rejetant l'étanchéité sur le texte elle permet aux récits de se construire par les fragments d'autres textes, d'autres images ou même d'autres pensées. Aucun texte n'est complètement indépendant. Tous influencent et sont influencés par d'autres. Selon Karla Stoesser⁸⁷, l'intertextualité donne au *texte* une fluidité qui multiplie les possibilités d'interprétation.

Cependant, pour pouvoir apprécier les effets de l'intertextualité dans *les Fous de Bassan*, une définition de cette notion est indispensable.

Bien qu'elle ait été inventée par Julia Kristeva⁸⁸ à la fin des années 1960, l'intertextualité a été définie par de nombreux chercheurs. Genette, Riffaterre, Piegay-Gros ...etc. Tous ont essayé de cerner cette vaste notion. Nous allons commencer par Kristeva. Pour elle : « *tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »⁸⁹. Cela implique que tout texte portera les empreintes d'un autre. Que l'auteur le veuille ou non, il sera influencé par une autre production qui, elle-même, sera influencée par d'autres... De par sa définition, Kristeva se place du côté de l'auteur, alors que Riffaterre, lui, se place du côté du lecteur⁹⁰. Selon lui l'intertextualité est : « *la perception par le lecteur des rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie* »⁹¹. Nathalie Piegay-Gros rejoint Riffaterre sur ce point car elle considère que le lecteur doit interpréter les nouveaux éléments nés du croisement des textes. Elle affirme que « Le propre de l'intertextualité n'est donc pas de révéler un phénomène nouveau, mais de proposer une nouvelle manière de penser et d'appréhender des formes d'intersections explicites ou implicites entre deux textes »⁹². Quant à Genette, il considère que la transtextualité d'un texte (il utilise le terme transtextualité au lieu d'intertextualité)

⁸⁷ Karla STOESSER, *Op.cit.*p.12.

⁸⁸ Eric BORDAS, *Op.cit.* p.85

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.* p.86.

⁹¹ Michael RIFFATERRE, « *La trace de l'intertexte* », *La pensée*, N° 25, éditions sociales internationales, paris octobre 1980, p.04.

⁹² Nathalie PIEGAY-GROS, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996, p.08.

est : « *tout ce qui le met en relation avec d'autres textes* »⁹³. Il la divise en cinq relations distinctes :

- l'intertextualité : « *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre.* »

- la paratextualité : « *la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales; [etc.]* »

- la métatextualité : « *la relation, dite "de commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer.* »

- l'hypertextualité : « *toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.* »

- l'architextualité : « *l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier.* »⁹⁴

III.3.2. Aspects et références intertextuels

Les Fous de Bassan comporte une forme très spécifique de l'intertextualité ; c'est l'autocitation⁹⁵. En effet Hébert s'inspire beaucoup de ses précédents écrits et plus précisément de sa poésie. En lisant le livre d'Olivia on s'aperçoit que les premières phrases sont les trois premiers vers du poème *Il y a certainement quelqu'un* du recueil *Le Tombeau des rois*⁹⁶. Karla Stoesser a longuement étudié les aspects intertextuels qui existent entre le livre d'Olivia et le poème et en a dégagé un nombre important. Mais avant de les étudier, à la lumière des travaux de Stoesser, une présentation du poème est indispensable :

⁹³ Gérard GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Col. Poétique, Paris, 1979, p.87.

⁹⁴ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Le Seuil, coll. Poétique, 1982. In Marc ESCOLA, « Atelier de théorie littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette » consultable sur le site web Fabula.Org

⁹⁵ Karla STOESSER, *Op.cit.* p3.

⁹⁶ Anne HEBERT, *Le Tombeau des rois*, Institut littéraire du Québec, Québec, 1953 p.44.

« *Il y a certainement quelqu'un* »

Il y a certainement quelqu'un
 Qui m'a tuée
 Puis s'en est allé
 Sur la pointe des pieds
 Sans rompre sa danse parfaite.

A oublié de me coucher
 M'a laissée debout
 Toute liée Sur le chemin
 Le cœur dans un coffret ancien
 Les prunelles pareilles
 A leur plus pure d'image d'eau

A oublié d'effacer la beauté du monde
 Atour de moi
 A oublié de fermer mes yeux avides
 Et permis leur passion perdue.

Ce poème, à l'instar du roman, est imprégné des effets de l'intertextualité. Il est lié à un autre poème du recueil, *La Chambre fermée*, par la reprise du premier vers et par la confusion du personnage féminin. En cela il représente l'image parfaite de la personnalité d'Olivia qui a été tuée et qui voit son assassin d'éloigner. Mais cette image n'est pas la seule raison qui a incité Hébert à réinvestir ce poème dans l'enrichissement de son roman. En fait il y en a plusieurs. Premièrement, en comparant les deux participes passés *tuée* et *allé* on remarque la présence du *e* à la fin de « *tuée* » et son absence à la fin de « *allé* », ce qui suggère que la victime est, comme Olivia, une femme et l'auteur du crime est, comme Stevens, un homme. Olivia dans son récit essaie d'échapper à sa première identité et à son ancienne existence. Une évasion que la voix féminine du poème entame par la suppression du pronom « *je* ». La présence du pronom « *me* » accentue l'idée de victimisation. Toujours selon Stoesser, l'opposition entre le mot *certainement* qui évoque la certitude et le mot *quelqu'un* qui, au contraire, suggère le doute crée une *ambiguïté* dans le texte.

Dans sa définition Piegay-Gros parle de deux formes d'intertextualité, explicite tel l'exemple qu'on vient de présenter et implicite. Cette forme d'intertextualité est fortement présente dans *les Fous de Bassan*. Hébert n'hésite pas à investir grand nombre de

domaines : religion, mythe, journalisme, bilinguisme et à se référer à d'autres auteurs et d'autres œuvres. Tout y est.

Revenons au récit d'Olivia. En plus de la voix poétique, des images, des mots et des champs sémantiques dont il est imprégné, certains procédés d'écriture de ce personnage sont directement inspirés du poème « *Il y a certainement quelqu'un* » mais également de l'ensemble de l'œuvre d'Hébert. Stoesser parle ici de « *tropes poétiques : l'allusion et la répétition* »⁹⁷. A la page 207 du roman on retrouve la même phrase qu'au début du livre d'Olivia ainsi que du poème. S'ajoute à cela la similitude entre le style poétique du roman : « *Il ya certainement quelqu'un [...] m'a jetée* » (F.B.p.207) et celui du poème : « *Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée [...] m'a laissée* ». Il n'est pas étonnant que l'écriture d'Olivia soit aussi délicate et sensible.

Concernant l'allusion, Stoesser trouve que le meilleur exemple est le titre même du roman *Les Fous de Bassan*. A l'image de ces oiseaux migrateurs, les habitants fous et fidèles à un roi fou quittent les Etats Unis pour vivre au Canada ; et par l'effet de l'enfermement et de l'isolement, ils sombrent de plus en plus dans la folie. Cet image est symbolisée par le comportement nerveux de l'oiseau qui vit sur les côtes et entretient avec la mer des relations étroites, à l'instar des membres de la communauté de Griffin Creek. La forme du pluriel adoptée par Hébert dans le titre accentue l'effet communautaire du crime du secret et de la chute.

Mais de tous ces habitants fous, Stevens Brown est le plus détraqué, assez proche du personnage d'Œdipe. Sylvie Briand trouve que tous deux sont aveugles face à leur propre énigme, bien qu'Œdipe ait su résoudre celle du Sphinx⁹⁸. Ils ont tous deux échoué à découvrir leur vérité et sont perdus à jamais. Jones aussi ressemble à Œdipe, désirant ses nièces, ayant une relation incestueuse avec Nora et ayant une mère distante qu'il veut reconquérir. Jones, avec ses complexes, incarne parfaitement le mythe d'Œdipe, avec tout ce que représente ce mythe comme images négatives. Les deux personnages qui s'identifient au Christ représentent un mythe fort ancré dans la mythologie grecque.

Dans son sommeil le révérend a « *vu Perceval en songe, ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du*

⁹⁷ Karla STOESSER, *Op.cit.* P.10

⁹⁸ Sylvie BRIAND, *Op.cit.* p.2

Jugement » (F.B. p.51). Dans ce rêve Perceval apparaît comme une créature mi-ange mi-homme qui annoncerait le Jugement de Dieu. Proche du Christ, il aura aussi pour rôle d'accueillir son frère au paradis. Et comme Perceval, Nora et Olivia sont perçues par Stevens comme : « *une seule et même créature à deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux petits sexes cachés* » (F.B. p.104) ou encore, par Perceval comme : « *un seul animal fabuleux [...] à deux têtes, deux corps, quatre jambes, et quatre bras, fait pour l'adoration ou le massacre* » (F.B. p.31). L'intertextualité dans les exemples précédents ne se manifeste pas seulement par l'influence d'images et de symboles mythiques, mais aussi par la reprise littérale de certains énoncés : « *quatre jambes, quatre bras* » et par la vision commune qu'ont les personnages.

Dans la deuxième partie, Nora qui « *meurt aux portes du secret* »⁹⁹ était assimilé à Aaron ; or elle peut représenter un autre personnage mythique : Lilith¹⁰⁰. Tout comme Lilith, première femme d'Adam, elle se considère comme son égale : « *faite du limon de la terre, comme Adam, et non sortie d'entre les côtes sèches d'Adam, première comme Adam* » (F.B.p.116) ; elle refuse la soumission à l'homme. Dotée d'une sexualité et d'une fécondité sans limite, elle incarne la révolution féministe mais aussi le " mal " féminin. Chassée du paradis par Adam, elle s'associe au diable pour assouvir sa vengeance.

Quant à Olivia, Briand suppose que dans son nom il y a une référence intertextuelle au poème de Rimbaud. La lettre O renverrait à la dernière lettre de l'alphabet grec Oméga, mais aussi au rayon violet des ses yeux : « *O suprême clairon plein de strideurs étranges. Silences traversés des mondes et des anges ; O l'oméga rayon violet des yeux* »¹⁰¹. Cette référence intertextuelle à Rimbaud n'est pas unique ; sur la page de titre de la dernière lettre de Stevens on peut lire : « *J'ai seul la clef de cette parade sauvage* » (F.B. p.227). Stevens, comme le poète, tient seul le secret, la clé de l'énigme, et lui seul peut délivrer tous les personnages et même le lecteur des tourments de l'inconnu. Rimbaud n'est pas le seul auteur à être cité ; dans la première lettre de Stevens la page de titre contient une phrase de l'écrivain et poète français Pierre Jean Jouve : « *Fais-nous trembler de ton désir, océan fruste* » (F.B.p.55). La relation est assez explicite, car comme Stevens, Jouve est un homme des ruptures ; il rompt avec sa première femme, ses amis, ses collègues et

⁹⁹ *Ibid.* p.6

¹⁰⁰ Marilyn RANDALL, *Op.cit.* p.73

¹⁰¹ Arthur RIMBAUD, *Voyelles*, Poésies complètes, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p.91.

même avec son œuvre. Dans ce vers il parle de désir et il évoque la mer l’océan frustré comme l’aime Stevens.

Le récit de Nora est marqué quant à lui par sa référence à la philosophe et poétesse française Hélène Cixous, porteuse de l’idée d’écriture féminine¹⁰² et féministe par excellence. Ses idées et son image se conjuguent parfaitement avec la vision de Nora. L’intertextualité, ici, consiste à faire adopter au personnage les grandes idées du mouvement féministe en l’associant à l’une des icônes de ce mouvement, qui a grandement influencé l’œuvre d’Anne Hébert.

Concernant Perceval, l’idiot du village, la référence intertextuelle est double. Sur sa page de titre on trouve une phrase du grand écrivain et poète William Shakespeare :

*« It is a tale told by an idiot,
Full of sound and fury »*

Dont la traduction est :

*« C’est un conte raconté par un idiot
Plein de son et de fureur »¹⁰³*

La lecture des vers permet de comprendre qu’il s’agit d’un idiot dont les paroles, même incompréhensibles, portent de grands messages et racontent le malheur et la fureur. D’ailleurs la présence, dans ce récit, de l’anglais, qu’on retrouve d’ailleurs aussi dans les récits des autres personnages, « *running shoes* » (F.B.p.128), « *the biggest show on earth* » (F.B.p.104), « *that is the question* » (F.B. p.22), « *So long, old Mic* » (F.B.p.107) est une preuve de l’influence de l’anglais sur la culture même d’Hébert.

Quant à Olivia, Hébert lui a réservé un vers du sensible poète danois Hans Christian Andersen : « *Ton cœur se brisera et tu deviendras écume sur la mer* » (F.B. p.197). Que dire de plus ! Le vers résume l’histoire d’Olivia, brisée par l’homme qu’elle a aimé et qu’elle a désiré, elle s’est retrouvée dans la mer et y a fait sa maison : « *Regagnons la haute mer. Légère comme une bulle, écume de mer salée* » (F.B. p.204).

¹⁰² Hélène Cixous, article consultable sur le site web : www.wikipedia.fr

¹⁰³ Traducteur en ligne disponible sur le site web : www.reverso.net

Dans le récit du révérend Jones on trouve beaucoup de références aux paroles sacrées ; l'intertextualité avec la Bible est explicite et participe à justifier et à fortifier le statut du pasteur. Cependant une autre référence est présente, pas aussi évidente, mais qui existe quand même. Au cours des recherches pour retrouver Nora et Olivia, Jones écrit un communiqué qu'il fait publier dans des journaux français et anglais : « *Disparition de deux cousines à Griffin Creek. Olivia Atkins, 17 ans, ...* » (F.B. P.155). Cette référence au style journalistique est unique dans le roman, mais elle ajoute un plus dans la mesure où elle transmet les circonstances de la recherche des filles.

Toutes ces références intertextuelles, poétiques, bibliques, mythiques, journalistiques etc.... renforcées par la structure même du roman contribuent à donner au texte puissance et fluidité et à l'enrichir davantage.

CONCLUSION

Aussi énigmatique que fascinant, *Les Fous de Bassan* est un roman dont la lecture nécessite une minutieuse opération de déchiffrement et d'interprétation. Il donne au lecteur l'occasion de stimuler tous ses sens pour décoder toutes les formules que l'écriture de ce texte étale devant lui. Symboles, allusions et surtout répétitions participent à renforcer la complexité et l'ambiguïté du roman. Son écriture circulaire engage le lecteur dans le tourbillon de la narration et l'entraîne, par le biais des voix narratives, dans une histoire énigmatique et captivante. Son but sera de tenter d'élucider l'énigme et de percer le secret. Le nôtre était de comprendre les motivations qui ont poussé l'auteure du roman à emprunter cette voie précise, à savoir l'usage d'une écriture répétitive et circulaire pour raconter le même drame six fois de suite.

Certes la singularité de la démarche d'Hébert a été, pour nous, une des motivations pour le choix de cette œuvre ; mais cela a également été une source d'obstacles auxquels nous avons eu à faire face, et ce malgré les nombreuses études consacrées à ce roman. Cette singularité et la méconnaissance de la littérature québécoise en général sur la scène maghrébine ont fait que la documentation concernant cet ouvrage est très limitée voire inexistante localement. Heureusement qu'elle était, par contre, disponible à profusion sur Internet. Nous avons pu ainsi au fur et à mesure que notre travail avançait aboutir à certaines constatations concernant les mécanismes de l'écriture de ce roman. Les différentes approches nous ont permis de comprendre la composition de ce texte dont l'écriture est la manifestation d'un mouvement circulaire choisi par l'auteure dans le but d'accentuer le suspense de l'histoire. L'approche narrative a montré le caractère cyclique et pluriel de la narration des six récits qui se superposent et se répètent, rapportant l'histoire d'un été et le drame d'une communauté. Tous les habitants de Griffin Creek, en particulier les personnages-narrateurs, dont la complexité a fait l'objet d'une approche psychologique, sont des handicapés psychologiques, confus, enfermés, et à la recherche d'une identité. Les voix des femmes de ce roman se sont distinguées par une écriture poétique, féminine et féministe. Concernant les thèmes, on a pu à travers l'approche thématique se rendre compte de leur caractère intimiste et obsessionnel. Roman aux multiples facettes, *Les Fous de Bassan* combine différents styles d'écriture et porte l'empreinte d'une intertextualité riche et variée, perceptible à tous les niveaux du texte. L'approche intertextuelle nous a permis d'en évaluer les effets sur le texte.

En résumé on peut affirmer que ce roman remet en question le modèle narratif classique. Caractérisé par la pluralité et la répétition il met le lecteur dans l'incapacité de distinguer les voix narratives qui se mêlent les unes aux autres et donnent l'impression de n'être qu'une. Une seule personne regardant autour d'elle, changeant à chaque fois son angle de vision, dans un mouvement circulaire et rencontrant à chaque passage visuel les mêmes personnes, les mêmes images et les mêmes événements. Cette personne aurait recours au même champ sémantique. Même si Hébert a choisi de multiplier cette voix narrative par cinq et de donner à chacune une part de sa psychologie, cette voix dira la vérité ou une partie de la vérité et dévoilera le secret de la nuit du 31 août 1936, secret aussi lourd à porter, pour une personne, pour cinq personnes, ou pour toute une communauté.

En écrivant ce roman Hébert a choisi cette forme plurielle qui, en dépit de la redondance, est loin d'être lassante ; qu'elle soit thématique, sémantique ou textuelle ; car elle donne au texte un caractère énigmatique et contribue à plonger le lecteur dans une confusion dont il ne pourra sortir qu'en essayant de résoudre lui-même l'énigme. Car même si le roman se termine par les aveux de Stevens ; ces aveux présentent un réel doute. Dans un post-scriptum Stevens, le dernier personnage à prendre la parole déclare :

Tu seras peut-être étonné Old Mic, si je te dis qu'aux assises de février 1937 j'ai été jugé et acquitté, mes aveux à Mc Kenna ayant été rejetés par la cour et considérés comme extorqués et non conformes à la loi (F.B.p.249).

Ces dernières phrases, écrites par un personnage perturbé et qui se présente parfois comme un "fou", laissent planer un vrai doute sur sa culpabilité. La clôture de ce roman et la résolution de son énigme se trouvent reportées jusqu'à ce que le lecteur refasse de nouveau le chemin parcouru, revoie les mêmes images et rencontre les mêmes personnes. Peut-être lui donneront-elles la clé de cette mystérieuse et fascinante histoire et pourra-il alors dire : j'ai lu *Les Fous de Bassan* et j'ai résolu son énigme.

BIBLIOGRAPHIE

1- Ouvrages d'Anne Hébert :

HEBERT Anne, *Les Fous de Bassan*, Paris, Col. Points, éd. du Seuil, 1998

_ *Mystère de la parole*, Paris, éd du Seuil, 1960.

_ *Le temps sauvage, la mercière assassinée, les invités au procès*, Montréal, HMH, 1971.

_ *Le Tombeau des rois*, Québec, Institut littéraire du Québec, 1953.

2- Ouvrages et études consacrés à Anne Hébert :

BISHOP Neil, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses universitaires, 1994. Consultable sur le site web :

http://books.google.fr/books?id=KwSIYrBl_wC&printsec=frontcover

_ « Distance, point de vue, voix et idéologie dans Les Fous de Bassan », *Etudes canadiennes*, vol 9, n°2, 1984. Consultable sur le site web :

<http://id.erudit.org/iderudit/200443ar>

_ « Energie Textuelle et Production de sens : images de l'énergie dans Les Fous de Bassan d'Anne Hébert », *University of Toronto Quarterly*, Vol.54, n°2, hiver 1984. Consultable sur le site web :

www.erudit.org/revue/vi/2002/v27/n2/290059ar.pdf

BRIAND Sylvie, « Les Fous de Bassan ou l'apocalypse du griffon », *Erudit, Etudes française*, Vol 36, n°2, 2000. Consultable sur le site web :

<http://id.erudit.org/iderudit/005255ar>

BROCHU André, *Anne Hébert le secret de vie de mort*, Les presses de l'université d'Ottawa, 2000. Consultable sur le site Web :

<http://books.google.fr/books?id=hmYyVr-XW5gC&pg>

Dossier de presse : Anne Hébert (1942-1989), Séminaire de Sherbrooke, 1989. Consultable sur le site web :

<http://www.anne-hebert.com>

FRANCOLI Yvette, « Griffin Creek : Refuge des Fous de Bassan et des bessons fous », *Etudes littéraires*, Vol 17, n° 1 avril 1984. Consultable sur le site web :

<http://id.erudit.org/iderudit/500637ar>

GASSE Julie « Pour une poétique du secret dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Tangence*, n° 62, 2000, p. 139-144 Consultable sur le site web :

<http://id.erudit.org/iderudit/008178ar>

PATERSON Janet M., *Anne Herbert Architecture Romanesque*, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1985. Consultable sur le site web : <http://books.google.fr/books?id=LzTfTrKXNmEC>

_ , « L'Envolée de l'écriture : Les Fous de Bassan d'Anne Hébert », *Voix et Images*, Vol.9, n°3 printemps 1984. Consultable sur le site web : <http://id.erudit.org/iderudit/200485ar>

RANDALL Marylin, « Les énigmes des Fous de Bassan : féminisme, narration et clôture », *Voix et Images*, Vol.15, n°1, (43) 1989. Consultable sur le site web : <http://id.erudit.org/iderudit/200817ar>

ROY Lucille, *Anne Hébert entre la lumière et l'ombre*, essai XYZ éditeur, 2000. Consultable sur le site web : <http://books.google.fr/books?id=-NFOLixO1RgC>

_ « Anne Hébert ou le désert du monde », *Voix et Images*, Vol. 7, N°3, printemps 1982. Consultable sur le site web : <http://id.erudit.org/iderudit/200343ar>

SIROIS Antoine, « Anne Hébert et la Bible », *Voix et Images*, vol. 13, n° 3, (39) 1988. Consultable sur le site web : <http://id.erudit.org/iderudit/200734ar>

STOESSER Karla, « l'intertextualité dans les œuvres d'Anne Hébert : le lien entre la voix poétique, la voix narrative et la voix féminine », *Intercontinental studies*, Illinois Wesleyan University, 2000. Consultable sur le site web : http://digitalcommons.iwu.edu/intstu_honproj/2

3- Outils d'analyse :

BORDAS Eric et autres, *L'analyse littéraire notions et repères*, France, Nathan, Mars 2004.

BOURQUE Dominique, *Écrire l'inter-dit*, éd L'Harmattan, 2006, p21. Consultable sur le site web : <http://books.google.fr/books?id=bKhNwW4ZSroC>

DA SILVA Helena M., « Les modalités de l'oralité dans *La Vie en prose de Yolande VILLEMAIRE* », *Etudes en littérature canadienne*, Vol. 20.2, 1995. Consultable sur le site web : http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL/vol20_2/Contents.htm

DE TORO Alfonso, *Gustave Flaubert procédés narratifs et fondements épistémologiques*, Gunter Narr Verlag, 1987. Consultable sur le site web : <http://books.google.fr/books?id=567ivlw-pSsC&pg>

- EAGLETON Terry, *Critique et théories littéraires*, Paris, DUF, 1994.
- ESCOLA Marc, « Atelier de théorie littéraire : Les relations transtextuelles selon G. Genette » consultable sur le site web : http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G_Genette
- Fillion Louis-Claude (M. l'Abbé), *La Sainte Bible, L'évangile selon Saint Matthieu*, Consultable sur le site web : <http://www.magnificat.ca/textes/bible/matthieu-05.htm>
- GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, Col. Poétique, 1979
 _*Seuils*, éd. Seuil, Coll. Poétique, Paris. 1987.
- GONTARD Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », *Le Temps des Lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Coll. Interférences, 2001. Consultable sur le site web : <http://www.limag.refer.org/Cours/Documents/GontardPostmod.htm>
- HEBERT Pierre, « Le Sacré et le postmoderne », *Voix et Images*, vol. 19, n° 2, (56) 1994. Consultable sur le site web : <http://id.erudit.org/iderudit/201107ar>
- KHADRAOUI Saïd (Dr), « Littérature comparée et interculturalité », *Littérature comparée et aires culturelles*, 2007.
- Le petit Larousse*, Librairie Larousse, Paris VI^e, 1980.
- MAINGUENAU Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003.
- MICHAUD Julie-Mélanie, « Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990) », *Recherches féministes*, Vol.14, n°2, 2001. Consultable sur le site web : <http://id.erudit.org/iderudit/058156ar>
- MILLY Jean, *poétique des textes*, Nathan-Université, col. Littérature – Fac, 1992.
- MONTALBETTI Christine, *Le Personnage*, GF Flammarion, 2003
- MORSLY Dalila et autres, *Introduction à la sémiologie*, Office des publications universitaires, Alger, 1980.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, 1996
- PONTAULT Monique, « Femmes en francophonie », Haut Conseil de la francophonie, Conférence des Femmes de la Francophonie, 4 et 5 février 2000 à Luxembourg, France, Harmattan, 2000

RIFFATERRE Michael, « La trace de l'intertexte », *La pensée*, N° 25, éditions sociales internationales, paris octobre 1980

RIMBAUD Arthur, *Les Illumination*. Parade, consultable sur le site web : www.mag4.net

_, *Voyelles, Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1984

ROSIER Jean-Maurice, Didier DUPONT et Yves Reuter, *S'approprier Le Champ Littéraire*, Bruxelles, De Boeck. Duculot, 2000.

STISTRUP JENSEN Merete, « La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine », *Clio*, N°11-2000, Novembre 2007. Consultable sur le site web : <http://clio.revues.org./index218.html>.

VAN DINE SS, « Les Règles du roman policier », *The American Magazine*, Septembre 1928. Consultable sur le site web : <http://fr.wikipedia.org>

VAN ROSSUM-GUYON Françoise et autres, *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Presses universitaires de Vincennes Rodopi, 1990.

Consultable sur le site web :

<http://books.google.fr/books?id=9wXF78Lv5c4C>

VANDENDORPE Christian, « L'enseignement de la littérature aujourd'hui, DFLM, La lettre de l'association », Vol 10, n°3-4, p3, *journal de l'Impression*, Vol 29, n°3, Automne- Hiver 2007. Consultable sur le site web : <http://www.acpi-cait.ca/pdf/journaux/V29N3.pdf>

TABLES DES MATIERES

Introduction	2
I. Données théoriques	7
I.1. Anne Hébert : La femme et l'œuvre.....	9
I.1.1. La vie et l'œuvre.....	9
I.1.2. Analyse globale du roman <i>Les Fous de Bassan</i>	12
I.2. Postmodernité, circularité et linéarité	19
I.2.1. Postmodernité	19
I.2.2. La linéarité face à la circularité.....	21
I.3. La Création Féminine.....	25
I.3.1. Féminisme et féminité.....	25
I.3.2. Ecriture féminine.....	26
II. Récits linéaires au sein d'un ensemble en spirale	30
II.1. La structure narrative.....	30
II.1.1. <i>Les Fous de Bassan</i>	30
II.1.2. L'organisation des récits.....	33
II.2. Les personnages.....	41
II.2.1. Pluralité des personnages-narrateurs.....	41
II.2.2. Psychologie des personnages-narrateurs.....	42
II.3. Diversité thématique et redondance.....	47
II.3.1. Une société close.....	47
II.3.2. Une thématique de fond et de l'obsession.....	48
III. La pratique textuelle	53
III.1. Circularité : fond et forme.....	53
III.1.1. L'aspect formel.....	53
III.1.2. Qui a écrit <i>Les Fous de Bassan</i>	55
III.2. Diversité des écritures.....	58

III.2.1. Ecriture plurielle.....	58
III.2.2. Roman aux multiples facettes.....	58
III.3. Polyvalence intertextuelle.....	65
III.3.1. La notion de l'intertextualité.....	65
III.3.2. Aspect et référence intertextuelle.....	66
Conclusion.....	73
Bibliographie.....	76
Tables des matières.....	81

