

Les fous de Bassan d'Anne Hébert ou l'apocalypse du griffon

Sylvie Briand

Volume 36, numéro 2, 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/005255ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/005255ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Briand, S. (2000). *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert ou l'apocalypse du griffon. *Études françaises*, 36(2), 149–162. <https://doi.org/10.7202/005255ar>

Résumé de l'article

Anne Hébert a toujours pratiqué un art dit manichéen, jouant sur les contrastes, les inversions, les ambivalences. Le roman *Les fous de Bassan* ne fait pas exception à cette règle, au contraire. L'article propose une lecture de ce roman qui tient compte des dualités thématiques qui le régissent, parmi lesquelles se trouvent les tiraillements entre le réel et l'imaginaire, la polyphonie des voix, et l'écriture apocalyptique.

Les fous de Bassan d'Anne Hébert ou l'apocalypse du griffon

SYLVIE BRIAND

Cet article sur Anne Hébert avait été prévu bien avant l'annonce de son décès. Le texte prend désormais valeur d'hommage posthume à celle dont l'œuvre n'a cessé d'inspirer des générations d'écrivains, au Québec et ailleurs. NDLR

Au soir du 31 août 1936, les cousines Nora et Olivia Atkins, âgées respectivement de 15 et 17 ans, disparaissent sans laisser de trace. Un mois plus tard, on retrouve leurs corps morcelés, échoués sur la grève. La petite communauté anglophone de Griffin Creek est en état de choc, mais se ligue tout de même dans un silence inquiétant afin de protéger Stevens Brown, 20 ans, un cousin des jeunes filles vers qui les soupçons se tournent. Ce n'est toutefois que près de cinquante ans plus tard, en 1982, que Stevens Brown décide de passer aux aveux dans une lettre destinée à un ancien ami.

Voilà racontée, à grands traits, l'intrigue du roman d'Anne Hébert *Les fous de Bassan*¹, lequel est remarquable dans la production hébertienne par le jeu de l'autoreprésentation du texte qu'il met en place, ainsi que par un réseau complexe de motifs binaires. En fait, le thème du double traverse le roman à tous les niveaux, que ce soit dans les couples thématiques traditionnels (soleil/lune, mer/terre, homme/femme, etc.), dans les personnages, ou encore dans cette ambivalence entre l'imaginaire et le réel. Il sera ici surtout question de la dualité entre les personnages, mais aussi — et d'abord — de cette dualité entre

1. Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, Paris, Seuil, « Points », 1982. Toutes les références au roman seront suivies des initiales *FB* et du numéro de la page correspondant à la citation.

fiction et réalité. Dans chacun des cas, il s'agira de voir comment l'écriture d'Anne Hébert représente ce jeu du double, et ce, pour tenter de comprendre la signification de cette dualité dans l'ordre du récit.

La dualité du roman s'inscrit d'emblée dans le titre. *Les fous de Bassan* indiquent d'abord un essaim d'oiseaux véritables qui vivent en bordure des mers. Il s'agit ici du sens littéral du titre, de son côté « réaliste » qui déjà laisse deviner le lieu géographique où vont s'ébattre ces oiseaux et, avec eux, les personnages du roman. Mais si l'on porte attention au sens figuré de ce titre, ces oiseaux de Bassan ont toutes les chances de quitter le « littéral » pour basculer dans la démence. On parle ici d'une communauté masculine de fous originaires de Bassan ou, si l'on préfère, de « Besson ». Ces hommes sont des fous de Besson, des fous nés de la dualité d'une terre hybride, d'une terre griffon qui porte d'ailleurs le nom de *Griffin Creek*.

Ainsi, en donnant à ce village le nom de Griffin Creek, l'auteure marque sa volonté de l'inscrire dans l'imaginaire ou le mythe ; car le griffon (du latin *gryphus* et du grec *grupos*) est en effet un monstre hybride de la mythologie que l'on représente avec un corps de lion et une tête d'aigle. Mais le griffon n'est pas qu'un monstre de l'imaginaire, il prête aussi son nom à des animaux réels. Selon le *Petit Robert*, « certains grands oiseaux de proie », de même qu'une espèce de « chien de chasse à poils longs et broussailleux » sont appelés griffons. On pense tout de suite aux hommes de Griffin Creek, amateurs de chasse « hirsutes et mauvais² », qui sont eux-mêmes la proie d'une force supérieure, eux-mêmes des prédateurs victimes des griffes du désir. Nommer cette terre du nom de griffon, c'est donc la marquer de la rapacité et de la violence que connotent les griffes des prédateurs. Mais la griffe, c'est aussi « l'empreinte imitant une signature ; ce qui sert à faire cette empreinte » (*Petit Robert*). Cette griffe, Anne Hébert la pose dans un avis au lecteur, sorte de pré-texte au roman, qui prend le parti de l'imaginaire contre le réel. Voilà une histoire, nous dit Anne Hébert, « sans aucun rapport avec aucun fait réel ayant pu survenir, entre Québec et

2. « Le fusil en bandoulière, hirsutes et mauvais, les hommes de ce pays ont toujours l'air de vouloir tuer quelque créature vivante. Leurs maisons sont pleines de trophées de chasse » (*FB*, 40).

3. « Tous mes souvenirs de rive sud et de rive nord du Saint-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 aucun fait réel ayant pu survenir, entre Québec et l'océan Atlantique. » (« Avis au lecteur », *FB*, 11).

l'océan Atlantique³. » Or, cette histoire est véritablement inspirée d'un fait réel survenu en Gaspésie au mois d'août 1933⁴. Mensonge d'auteur ? Peut-être pas complètement si l'on considère le fait que, dans le récit, Griffin Creek est effectivement une terre de l'imaginaire, du fantasme et du songe, qui s'oppose aux autres lieux réels du récit comme Montréal. Il est intéressant de noter que, dans ce jeu entre fiction et réalité, le village de Griffin Creek doit sa fondation, dans le roman, à un événement réel, soit l'exode en terre canadienne des loyalistes qui fuyaient la révolution américaine pour demeurer fidèles à un roi fou⁵. Toujours est-il que ce « mensonge d'auteur », ce voilement du fait réel à l'origine du texte est à l'image, dans le roman, du voilement des événements de cet été 1936. La tâche revient donc aux personnages, mais aussi au lecteur, de lever le voile sur ces événements, de percer le silence et les mensonges qui entourent cet été-là. Les personnages, en particulier Stevens, et le lecteur sont confrontés à une entreprise de déchiffrement : là où tout est dit à moitié, là où tout est vu en songe, on se doit d'interpréter les « signes ». Le texte devient donc lui-même une énigme et à ce propos, André Jolles écrivait :

Les Grecs avaient deux mots pour la Devinette : le mot *ainos* (avec son doublet ainigma) et le mot *griphos*. Dans le premier, on trouve plutôt, si je ne m'abuse, le fait du chiffrement, tandis que le second, qui signifie proprement « filet » — le filet qui nous emprisonne et dont les nœuds nous égarent — exprime la perfidie de ce chiffrement⁶.

C'est dans cette perfidie du chiffrement, dans ce double ou cet autre que l'on ne peut ou l'on ne veut mettre à jour, que le *griphos* rejoint l'apocalypse. L'impossibilité de déchiffrer le griffon — symbole de la dualité — entraîne la perte de Stevens et de tout le village de Griffin Creek. On pourrait ainsi comparer Stevens à Œdipe. De retour au pays de ses origines, Stevens passe en effet de la royauté — on le compare souvent à un roi — au rôle de bouc émissaire. Tout comme Œdipe, qui est aveugle face à sa propre énigme bien qu'il ait su résoudre celle du Sphinx — autre monstre hybride —, Stevens se perd dans les filets du

4. Pour en savoir plus sur le fait divers qui a inspiré le travail d'Anne Hébert, voir entre autres Aurélien Boivin, « Anne Hébert : un intérêt marqué pour l'histoire », *Québec français*, n° 101, printemps 1996 ; et Sylvie Briand, *Les Fous de Bassan d'Anne Hébert : du fait divers au roman poème*, mémoire M.A., Université de Montréal, 1998.

5. Le réel et l'imaginaire se court-circuitent encore puisque royauté et folie vont s'incarner dans la figure de Stevens auquel les « loyalistes » de Griffin Creek resteront « fidèles » envers et contre tout.

6. André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1970, p. 116.

« *griphos* » : il ne voit pas qu'il est lui-même le griffon qu'il croit terrasser le soir du 31 août. Mais Stevens n'est pas le seul griffon au village de Griffin Creek. En fait, ce sont tous les personnages qui répondent du griffon. C'est pourquoi le ton et l'esprit des cinq voix qui prennent en charge la narration du récit s'entrecroisent et s'entremêlent jusqu'à semer le doute quant à leur origine et leur originalité. « Dès qu'on ne sait plus qui parle ou qui écrit, le texte devient apocalyptique⁷. » Ce sont cinq voix qui semblent s'unir pour dire l'été 1936 ; ce sont cinq textes apocalyptiques qui cherchent à dévoiler et à révéler une même tragédie, d'où parfois ces similitudes discursives entre les personnages.

Ces similitudes discursives, présentes chez tous les personnages, ne le sont jamais autant que chez les figures de Stevens et du pasteur. En effet, le journal du pasteur qui ouvre le roman est étrangement symétrique à la dernière lettre de Stevens qui clôt le récit, telle une boucle qui se referme. « Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek » peut-on lire dans le journal du pasteur. Cette histoire débute par l'apocalypse du « peuple élu » et elle se termine de la même façon, par la révélation ou « l'apocalypse » du 31 août 1936. Entre ces deux « livres », et même à l'intérieur de ceux-ci, presque toutes les métaphores, les images et les motifs usés par les narrateurs deviennent en quelque sorte des prolepses de la tragédie. Il y a par exemple le songe apocalyptique du pasteur qui, bien sûr, renvoie au soir de la tragédie :

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 Jugement. Des petits personnages noirs s'agitent sur la grève, en proie à la désolation... (FB, 51)

Ce rêve du pasteur, où Perceval apparaît en une espèce de griffon mi-ange mi-homme, se réalisera dans la lettre apocalyptique de Stevens. Le pasteur ne fait pas que rêver du soir apocalyptique, il le vit jour après jour, nuit après nuit, dans son presbytère délabré. Là-bas, quelque cinquante ans après le drame, le pasteur contemple les bicoques peinturlurées des papistes, leurs couleurs rouges, vertes, jaunes, bleues qui jettent autour d'elles des « lueurs fauves stridentes ». Une parade défile dans un bruit assourdissant à travers les rues du village

7. Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, p. 77.

dont les couleurs rappellent l'alchimie du verbe d'une *Saison en enfer*. Cette « parade sauvage » à laquelle assiste malgré lui le pasteur renvoie directement à l'épigraphe de l'ultime lettre de Stevens, cette autre parade sauvage dont l'auteur est le seul à détenir la clef. Au moment même où le pasteur est tourmenté par son passé, Stevens doit faire face aux fantômes des petites Atkins. Reclus dans un appartement de la Côte-des-Neiges, Stevens avale des pilules rouges, vertes, jaunes, afin d'inverser l'ordre du jour et d'échapper au bruit provenant des appartements voisins. C'est le dessin de la tapisserie que brodent les jumelles Brown qui fait surgir le passé dans la mémoire du pasteur; or, cette mise en abyme se retrouve presque identique dans l'appartement que transforme l'esprit dérangé de Stevens en un aquarium géant où flotte les corps des deux jeunes cousines. Les événements de l'année 1982 ne sont toutefois pas les seuls à comporter de nombreuses analogies entre les personnages du pasteur et de Stevens. D'autres scènes, se déroulant à l'été 1936, renferment des similitudes entre les deux hommes. Lorsque le pasteur, tapi dans l'ombre, a fini d'observer la baignade des cousines Atkins, il s'en retourne « à grands pas, prenant plaisir à faire crever sous ses talons les algues jaunes, toutes gonflées » (FB, 39); un sadisme semblable habite Stevens lorsqu'il s'amuse à crever sous ses pieds « des algues visqueuses aux grains gonflés » (FB, 70). Et pour comble d'inceste ou de spécularité textuelle, Stevens « répète » dans sa dernière lettre que dans « cette histoire il faut tenir compte du vent » (FB, 246), alors que cette affirmation apparaît initialement dans le journal du pasteur.

Il faut ajouter à ces analogies entre les deux hommes le désir qui les tourmente, un désir qui cherche à dominer et à posséder l'autre, et en particulier l'autre féminin. Le pasteur veut conquérir le cœur de sa mère/mer indifférente en récitant, debout sur un rocher, des psaumes du roi David, il veut mater la mer par ces chants du roi, « désirant parler plus fort qu'elle, la convaincre de [sa] force et de [sa] puissance. L'amadouer tout à fait. La charmer tout à fait. Éprouver [sa] voix sur la mer » (FB, 25); quant au « roi » lui-même, Stevens, il est possédé par la mer déchaînée que la violence des flots rend virile :

Transi sur mon rocher, dans mes vêtements mouillés, je m'égosille à crier, dans un fracas d'enfer [...] il faut que je pleure et que je hurle, dans la tempête, que je sois transpercé jusqu'aux os par la pluie et l'embruns. J'y trouve l'expression de ma vie, de ma violence la plus secrète. (FB, 102)

Le pasteur est maître du Verbe, maître de la parole, maître des « songes »; il exerce, selon ses mots, « un ministère dérisoire, de peu

d'envergure, mais d'autorité absolue ». Ce pouvoir absolu du pasteur se rapproche de la puissance omnisciente du créateur, de laquelle Stevens n'est pas dépourvu. Avant d'arriver chez lui, Stevens s'arrête à un endroit qui surplombe le village pour s'amuser, avec le bout de son pied, à faire disparaître ou réapparaître la figure minuscule de son grand-père. Par ailleurs, à l'égal du pasteur, Stevens est comparé à l'arbre de vie dont les fruits procurent la connaissance du bien et du mal. Les pommes de l'arbre prennent toutefois la couleur de l'orange dans les fantasmes de Nora, où Stevens se transforme en roi des oranges et du coton⁸. Mais Stevens, lui, se compare au Christ, et pourrait faire sienne cette affirmation du pasteur :

La marque de l'agneau sur mon front. Le caractère ineffaçable. Je n'ai pas eu à choisir. J'ai été choisi, désigné, appelé, entre ceux de Griffin Creek, pour accomplir l'œuvre du seigneur. (FB, 24)

Stevens dit ressembler au Christ car, comme ce dernier, il est de passage au village : « si quelqu'un ressemble au Christ, dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown [...] à cause de mon état de passage » (FB, 89)⁹. Cette ressemblance rapproche certes Stevens du pasteur — le représentant du Christ au village —, mais elle le rapproche peut-être davantage de son frère Perceval, l'idiot du village : dans les évangiles, personne, hormis les enfants, n'est en effet plus proche du Christ que le simple d'esprit.

Il est vrai qu'il existe entre Stevens et Perceval plusieurs ressemblances. Dans sa dernière lettre, Stevens fait part à Michael Hotchkiss de son séjour dans un hôpital montréalais où tous les malades crient et pleurent comme des idiots, alors qu'à Baie Saint-Paul, le petit frère de Stevens est aussi reclus dans une maison de santé. Les deux hommes partagent l'exil de leur propre terre imaginaire, où l'appartenance se lit

8. «Le roi du coton et des oranges dormira avec moi, sa couronne et sa peau brillante. Nous serons mari et femme, roi et reine, pour l'éternité. Non, non, ce n'est pas Stevens » (FB, 120), rêve Nora.

9. Dans la langue hébraïque, le mot passage se traduit par « *pèssah* » ou « pâque », qui commémore chez les Juifs le passage de la mer Rouge par le peuple élu, et donc l'arrivée en Terre promise ; dans la religion chrétienne, c'est la traversée du Christ au royaume des morts qui est célébrée lors de la fête pascale. Or Stevens entreprend un peu une traversée semblable, d'abord en révélant le secret originel aux petites Atkins — secret qui s'appelle et qui appelle la mort —, ensuite en dévoilant par l'écriture les événements de ce soir fatal. C'est donc une double traversée qui mène Stevens, ainsi que tout le peuple « élu » de Griffin Creek, vers la mort.

jusqu'au nom d'un ruisseau¹⁰ ; ils habitent désormais des lieux réels, des lieux qui portent, dans le cas de Stevens, le nom de reines véritables, de reines historiques. D'abord à l'hôpital *Queen Mary*, puis dans une petite chambre louée du *Victoria*, « le roi » Stevens habite des lieux au nom de reines véritables comme pour mieux marquer son propre découronnement, sa propre déchéance. En outre, l'écriture de cette ultime lettre de Stevens ne peut se faire que par identification à la figure de Perceval : c'est en cherchant à « retrouver la voix primaire de l'idiot » que Stevens parvient à se confesser, à trouver la voie/voix de la vérité. Le dévoilement de la vérité se fait sous l'égide de l'idiot, et c'est à lui que Stevens demande de l'accueillir en Paradis, comme si Perceval avait pris le visage du Christ simple d'esprit, voire de l'idiot dostoïevskien.

Aux yeux des hommes du village, les deux cousines forment un miroir parfait ; ni femmes ni enfants, en d'autres mots à l'âge hybride, elles incarnent une sorte de microcosme du griffon, puisque, en fait, c'est toute la communauté qui répond du monstre. « Un seul animal fabuleux, pense-t-il [Perceval], à deux têtes, deux corps, quatre jambes et quatre bras, fait pour l'adoration ou le massacre » (*FB*, 31) ; et de renchérir Stevens : « ... je les [Nora et Olivia] tutoie comme une seule et même créature à deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux petits sexes cachés » (*FB*, 104)¹¹. À l'intérieur de ce microcosme, Olivia représenterait le pôle féminin, et Nora, aussi rousse que le pasteur, le masculin. Olivia, soumise à ses frères et à son père, ne possède pas la fière insolence de son double Nora. Celle-ci, qui dit habiter le soleil comme une seconde peau, cherche à satisfaire ses désirs à l'égal des hommes du village. Si Stevens veut dompter toutes les filles du village, Nora

10. Le panneau, à l'entrée du village, porte le nom de Stevens et de Perceval : « Brown Stream, c'est écrit en noir avec du goudron sur une planchette clouée sur un poteau » (*FB*, 60).

11. Cette union de deux corps dissemblables en un seul corps monstrueux apparaît dans le roman *Kamouraska* où coq et cheval s'unissent pour former une espèce de griffon surréaliste. « Un matin, le coq s'est pris les ergots dans la crinière du cheval [...] Coq et cheval ne forment plus qu'un seul corps fabuleux. Un seul battement, un seul écart d'ailes et de fers. Un seul tumulte, hennissements, et cocoricos, emplissant l'écurie de sa clameur, abattant les cloisons de la stalle. Dans un arrachement de plumes et de crins, de planches cassées et de clous tordus. Je crie. C'est toi, mon amour, cette fureur ameutée. Coq et cheval emmêlés, c'est toi, toi courant gaiement à l'épouvante et au meurtre » (Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, p. 191). Cette image n'est pas sans rappeler les corps de l'homme et de la femme qui, lors de l'accouplement, en viennent à former un seul corps fabuleux, l'image même du griffon.

espère de son côté embrasser tous les garçons avant la fin de l'été. En fait, le discours de Nora diffère peu de celui de Stevens : l'égalité nouvelle que prône la jeune fille réside en la possibilité pour elle, pour une fille, de traquer, de suivre comme un homme l'objet de son désir¹². « Pourquoi me suis-tu à la trace ? » (*FB*, p. 90), lui demande Stevens qui refuse cette égalité, refuse de se laisser prendre à cette chasse inversée. Ce n'est donc pas un hasard si Nora naît au jour symbolique du 14 juillet, jour commémorant la Révolution française qui décapita son roi. Mais ce que Nora cherche, c'est à pénétrer le secret originel que, selon elle, possède son cousin. Celui-ci, en retour, tente de percer le secret des jeunes filles, à voir ces « deux petits sexes cachés ». Quant à Nora, elle « n'aura » pas la révélation du secret originel. Comme son envers anagrammatique, « A(a)ron », elle n'atteint pas la Terre promise, elle meurt aux portes du secret. Le dévoilement du secret est le tombeau des rois des jeunes filles.

Cette tragédie, le prénom d'Olivia en porte le sème : *Olivia-violavoila*. Olivia, violée puis jetée au fond de la mer, voilée sous les eaux comme un secret qu'on tente d'enfouir, une faute qu'on cherche à effacer. Même le ciel se voile à la suite de la tragédie, de l'apocalypse de Griffin Creek. Le O — eau — d'Olivia, lettre en forme d'orange et de soleil, représente aussi l'oméga de l'alphabet grec, sa lettre ultime, sa fin. Il y aurait peut-être une référence intertextuelle à Rimbaud qui, dans un poème, associe la lettre O au clairon de l'Apocalypse et au violet des yeux¹³.

En somme, la spécularité des personnages fait d'eux un seul monstre à deux sexes¹⁴. Du fait d'une loi divine qui sépare les hommes et les femmes, et d'une loi naturelle, le désir, qui tend à les rapprocher, le monstre est déchiré. Le griffon, symbole de la communauté, ne réussit à trouver ni unité ni égalité entre ces deux membres incestueux. Et

12. En ce sens, le discours de Nora innove dans ce monde régi par la loi des hommes. Mais il est vrai que la « révolution » de Nora ne fait que répéter le discours masculin, comme si la révolte de la jeune fille prenait le sens de rotation complète d'un astre, c'est-à-dire d'un chemin en boucle fermée, d'un retour à la case de départ. De façon plus générale, ce mouvement circulaire représente bien la « révolution » du roman, lequel est construit en une boucle où le commencement et la fin, l'origine et l'apocalypse se rejoignent et se perpétuent à l'infini. « Le monde vire sur sa quille et recommence », écrit Stevens dans sa dernière lettre.

13. « O, suprême clairon plein de strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges : / — O l'oméga, rayon violet de Ses Yeux ! », Arthur Rimbaud, « Voyelles », dans *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, p. 91.

14. On pourrait aussi mentionner comme leitmotiv discursif entre les personnages, ce « non, non, ce n'est pas Stevens », que l'on retrouve notamment dans la bouche de Nora, d'Olivia et de Perceval.

lorsque Stevens, le dépositaire du mal, fait basculer les cousines dans l'autre monde, les miroirs se brisent les uns derrière les autres. Le temps et les voix se fragmentent à l'image de la brisure spéculaire et des corps morcelés des jeunes cousines qui viennent s'échouer sur la plage. Le griffon est à la fois bourreau et victime : bourreau de soi-même en massacrant Nora et Olivia ; victime de sa propre violence par cette loi folle qu'il s'est donnée.

Ce double meurtre, semblable à une espèce d'autodestruction de la part du griffon, provient du refus chez Stevens de voir et de reconnaître sa propre altérité, en l'occurrence sa part de féminité. C'est pourquoi Stevens accorde une importance singulière à ses vêtements, et en particulier à ses bottes et à son chapeau. Stevens ne revient au village que bien paré d'une armure de linge ; s'il a été un instant décontenancé et troublé en pensant à son enfance, il a « retrouvé tout [s]on aplomb et [s]on assurance en pensant à [s]es bottes et à [s]on chapeau ». Et Stevens d'ajouter : « Je me suis dit qu'un homme n'a rien à craindre, chaussé de bottes viriles, été comme hiver, le chapeau vissé sur la tête, ne se découvrant ni pour l'église ni pour les femmes » (*FB*, 61)¹⁵. Les

15. Toute cette protection vestimentaire, sur laquelle insiste Stevens à plusieurs reprises, indiquerait peut-être une forme d'homosexualité latente ou, du moins, un refoulement évident de sa propre féminité. En effet, l'identité masculine du jeune homme ne semble tenir qu'à ses vêtements, son chapeau et ses bottes. De plus, ses habits « officiels » d'homme — comme l'écrit Stevens —, il les emprunte au mari de Maureen qui est de surcroît un homme mort. Outre cette mascarade de virilité, le récit dissémine quelques références, parfois subtiles, à l'homosexualité, ou encore à cette part féminine du griffon qu'il faut à tout prix étouffer. Il y a d'abord le père de Stevens qui interdit à sa femme d'embrasser ses fils de peur d'en faire des « sissies » ; il y a ensuite le détective qui exhorte Stevens à être un homme et à avouer son crime ; il y a enfin Nora qui, vexée de la froideur et du mépris de Stevens à son égard, traite celui-ci de « garçon manqué », à défaut d'un autre mot qu'elle ne connaît pas encore. Nora s'attaquera une dernière fois à la virilité manquée de Stevens le soir du 31 août : cette nuit-là, avant de mourir, Nora répète — c'est Stevens lui-même qui le répète à deux reprises dans sa dernière lettre à Michael Hotchkiss — que Stevens « n'est pas un homme ». (Il s'agirait, dans ce dernier cas, non seulement d'une négation de la masculinité de Stevens, mais aussi d'une négation de son « humanité » : dans la nuit du 31 août, Stevens n'est en effet plus un homme, il est une sorte de monstre, de griffon entraîné, peut-être malgré lui, à commettre un double meurtre. Cette passivité de Stevens, qui subit les événements plus qu'il n'agit sur eux, met en relief l'inversion, dans le texte, des motifs ou symboles traditionnellement associés aux hommes et aux femmes : Stevens a des yeux qui jettent des rayons métalliques comme ceux de la lune ; les cousines Atkins brillent comme le soleil). On pourrait ajouter à ces exemples l'importance que Stevens accorde, lors de sa première rencontre avec Maureen, à la chemise d'homme que porte cette dernière, comme si ce détail avait une quelconque importance ; et puis il ne faudrait pas oublier ces bribes de conversation entre deux garçons coiffeurs — que l'on devine homosexuels — que Stevens rapporte dans sa dernière lettre (*FB*, 237). Dans ce contexte, les vêtements de Stevens, plus qu'une simple protection contre le soleil des petites Atkins, serviraient d'écran à la propre féminité du jeune homme

bottes donnent au jeune homme l'impression d'une identité virile, alors que le chapeau se transforme, chez ce dépositaire du mal, en une couronne, une sorte de royauté dont rêve Nora :

Je serai reine du coton, ou des oranges, car il viendra des pays lointains, au soleil fixe, allumé jour et nuit [...] Le roi du coton et des oranges dormira avec moi [...] Nous serons mari et femme, roi et reine, pour l'éternité. (*FB*, 120)

Après le meurtre des cousines, le chapeau de Stevens flotte sur l'eau comme une trace de son crime. Le jeune homme, tête nue, «découvert», n'est plus reconnaissable aux yeux de Perceval. Dépouillé de son chapeau, Stevens est en quelque sorte un roi découronné, déchu, dont la nudité nouvelle révèle la honte. «Magnifique celui qui veille et qui garde ses vêtements de peur de marcher nu et qu'on voie sa honte», peut-on lire dans le journal du pasteur, d'après un extrait de la Bible¹⁶.

Si les vêtements font obstacle au désir, s'ils voilent la nudité et le «secret», si en plus les désirs sont entravés par la loi biblique, alors le regard ou la «vision», c'est-à-dire le fantasme, prend une importance considérable ; car le regard, instrument de possession distante, permet d'une certaine façon de transgresser les interdits de la loi. Lorsque Stevens apparaît pour la première fois aux habitants de Griffin Creek, tous réunis dans la petite église du pasteur, il se tient à contre-jour, sa silhouette nimbée de soleil ; les regards des fidèles se tournent vers lui. Déjà, il est un obstacle à la lumière, il est celui qui éclipse le soleil qu'habitent les petites Atkins. Stevens est vu, reconnu, désiré par ses cousines qui veulent que ce désir soit réciproque. Olivia ne dit-elle pas :

Qu'il me regarde surtout, que je sois regardée par lui, la lumière pâle de ses yeux m'éclairant toute, de la tête aux pieds. Le voir. Être vue par lui. Vivre ça encore une fois. Exister encore une fois, éclairée par lui, nimbée de lumière par lui, devenir à nouveau matière lumineuse et vivante, sous son regard. (*FB*, 220)

La fascination qu'exerce le regard de Stevens est celle de la mort ; son regard reflète la lumière de la lune, ses taches blanches, métalli-

— une féminité qu'il ne peut ni ne veut reconnaître —, et permettraient d'affirmer une virilité qui n'existe vraiment que dans la parure que l'on en fait.

16. Stevens doit porter le fardeau de la honte, ainsi que toute la malfaisance du village, car en tant que roi, « il est responsable de la correspondance entre le ciel et la terre, il sera aussi victime de toute discordance pour laquelle il devra sans cesse s'humilier, comme si la cause du mal dont souffrait l'univers était en lui et devrait être extirpée de son corps par la confession et divers rites expiatoires » (Paul Ricoeur, *Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1960, p. 341).

ques, apocalyptiques, qui rappellent la trompette du Jugement dernier et la scène du meurtre. Quant à Nora, elle éprouve le même désir d'être vue par le regard lunaire de Stevens : « je jurerais que c'est moi qu'il regarde, avec ses yeux de voyou, émettant des rayons, pour me transpercer » (*FB*, 122). Dans un autre passage, Olivia lutte contre les charmes maléfiques du regard de Stevens, contre le *griphos* de ses yeux : « Vais-je cesser tout travail et tout mouvement, me tenir immobile et fascinée, les deux pieds dans l'herbe courte, derrière la maison de mon père, prise dans le regard de Stevens comme dans un filet ? » (*FB*, 216). Cette scène où Olivia, fascinée par le regard de Stevens, lutte contre elle-même pour ne pas succomber au charme du jeune homme, cette scène est en quelque sorte une autre prolepse métaphorique du viol et du meurtre de la jeune fille. Lors du viol, Olivia lutte réellement contre Stevens devenu tout à fait maléfique. Il cherche de son côté, et cette fois ce n'est pas seulement avec le regard, à « l'immobiliser tout à fait », à la « démasquer », à la renvoyer chez ses parents « avec un petit filet de sang entre les cuisses » (*FB*, 91), à voir enfin ce qu'on lui cachait ; car, pour Stevens, la révélation se cache sous les vêtements de la jeune fille, là où réside l'interdit qu'il ne faut pas enfreindre. La révélation résulte de ce désir de mettre les jeunes filles à nu, « débarrassées des oripeaux, réduites au seul désir, humides et chaudes » (*FB*, 82). Stevens cherche à se défaire du voile des vêtements qui font obstacle au désir, il cherche à « percer » le secret des jeunes filles :

Tant de linge à franchir, le vent rabat ses jupes sur moi [...] Pénétrer au plus profond d'elle. Trop de vent. Trop de linge aussi [...] Tandis qu'Olivia, le 31 août 1936, disparaît sous un barrage de linge et d'élastique qui ne facilite pas les choses. (*FB*, 248)

Le viol est l'expression la plus forte de toute l'horreur apocalyptique ; tout comme se déchire, à la mort du Christ, le voile du temple, l'hymen se déchire sous la poussée du secret originel, sous la percée de la mort. Le griffon s'effondre lorsque Olivia est à son tour étranglée par Stevens : le filet — le *griphos* — qui tenait captif le regard se resserre autour du cou de la jeune fille, et la « source du cri s'amenuise en un petit filet » (*FB*, 248). Toute cette scène se passe sous les rayons de la lune, une lune orange comme les fantômes de Nora, une lune aux couleurs glacées, « gonflée comme un fruit mûr », prête à accoucher du froid de la mort, une lune qui est la réplique exacte du songe apocalyptique du pasteur : « La lune se lève, orange dans le ciel. Lorsque nous sortirons de chez Maureen, Olivia et moi, la lune sera sans doute haute, toute blanche, métallique, répandue à grands traits sur la mer

comme un soleil de nuit pâle et laiteux» (*FB*, 135). Ce n'est pas sans raison que Stevens est entré au village un peu comme une « femme enceinte [...] lourde de son fruit » (*FB*, 61), lourde de l'orange ou de l'orage, celui au cours duquel Stevens est traversé par une folie prélu-dant au soir du 31 août. Orange/orage : la mort naît comme un fruit, fait éclater la bulle qui protégeait l'enfant du monde : « La bulle fragile dans laquelle nous étions encore à l'abri crève soudain et nous voilà précipités, tous les trois, dans la fureur du monde » (*FB*, 244). Cette bulle éclate sous la pression de plusieurs siècles de refoulement. L'équi-libre précaire qui maintenait les deux parties du griffon, les hommes et les femmes, est rompu. Dans un moment de folie, l'un cherche à sup-primer l'autre. Stevens cherche à rompre le cercle de la féminité, il cherche à tuer ce double féminin qu'il ne peut accepter en lui. C'est d'abord la boule dure du rire de Nora qu'il tente d'écraser, de crever comme un ballon sous la force de ses doigts. Puis, Nora morte, Stevens cherche à pénétrer l'intérieur du cercle d'Olivia : « Ses jupes claquent, arrondies comme un cerceau, et moi je me fourre là-dedans comme un bourdon au cœur d'une pivoine » (*FB*, 246).

Toutes les révélations convergent dans la dernière lettre de Stevens. Non seulement Stevens dévoile-t-il le secret originel aux jeunes filles, mais il se dépouille, se dévoile, se dégrafe, bref il rompt « l'enchantement qui pesait sur lui » (*FB*, 125) en mettant sa mémoire à nu. En finir avec le voile, c'est par là même en finir avec soi. En levant le voile sur les événements du 31 août 1936, Stevens suit un chemin qui le conduit à l'apocalypse, c'est-à-dire à la révélation et à la mort. Cette apocalypse ou cette révélation n'est possible que dans et par l'écriture, cet « espace nu » qui, dans le cas de la dernière lettre de Stevens, se fait sous l'égide de Perceval.

Dès les premières lettres de Stevens à Michael Hotchkiss, une ambi-güité existe entre le narrateur et l'écrivain : d'un côté l'auteur écrit dans son « avis au lecteur » que Griffin Creek ne doit son existence qu'à des souvenirs fondus et livrés à l'imaginaire ; d'un autre côté, Stevens tient des propos semblables dans une de ses lettres : « Organiser les sou-venirs, disposer les images, me dédoubler franchement, tout en restant moi-même » (*FB*, 86). Cette identification de Stevens au rôle d'écrivain, ce miroir qu'il pose face à l'écrivain réel ne s'arrête pas là : « Tu sais bien que j'ai un pouvoir pour sentir les autres, vivre et me mettre à leur place » (*FB*, 80), écrit-il à son destinataire, Michael Hotchkiss. Le destinataire imaginaire « sai[t] bien » que Stevens, le narrateur de cette histoire, a le pouvoir d'imaginer la vie des autres, de faire ou de vouloir

faire des jeunes filles ses « créatures », tout comme le destinataire « réel » de ces lettres — le lecteur — sait très bien qu'un romancier a le pouvoir d'insuffler la vie à ses personnages ou, comme l'écrit Anne Hébert dans l'avis au lecteur du roman *Kamouraska*, de transformer des personnages véritables en des « créatures imaginaires, au cours d'un lent cheminement intérieur¹⁷ ».

Mais peut-on dire que les lettres de Stevens en sont de véritables ? « Histoire d'un été plutôt que lettres véritables, écrit à ce sujet Stevens, puisque le destinataire ne répond jamais [...] C'est égal, ton silence me gêne pour continuer. J'ai l'impression d'écrire devant un miroir qui me renvoie aussitôt mes pattes de mouches inversées, illisibles » (*FB*, 82). Michael Hotchkiss, le destinataire silencieux des lettres écrites par Stevens, est en fait aussi silencieux que le roi ou le Dieu de Griffin Creek, aussi silencieux que le destinataire réel de ses lettres, le lecteur. Il n'est pas étonnant que ce silence gêne la marche à l'écriture de Stevens puisque chaque mot griffonné sur le miroir de la page blanche brise peu à peu la loi du silence, maintenue jusque-là par tous les habitants de Griffin Creek. À Michael Hotchkiss, Stevens demande de suivre le chemin sinueux de ses mots, de les suivre jusqu'à « la falaise abrupte, le vide, le saut dans le vide » (*FB*, 236), c'est-à-dire jusqu'à la chute des mots, au vide de la page blanche. Ce chemin de croix de Stevens, ce saut dans le vide est bien celui, kierkegaardien, de la mort. Dans *Les fous de Bassan*, le dévoilement de la vérité ne se fait jamais que dans et par la mort¹⁸.

Les événements dévoilés par Stevens n'ont toutefois rien pour surprendre le lecteur qui a bien deviné, à travers la multiplication des prolepses¹⁹, l'issue du drame. Peut-être le lecteur est-il seulement étonné, à

17. Anne Hébert, *Kamouraska*, *op. cit.*, p. 6.

18. Il revient à Michael Hotchkiss et bien entendu au lecteur réel — qui possède toutes les pièces du casse-tête — de déchiffrer l'énigme du texte, de rendre un verdict sur les aveux de Stevens, sur le dévoilement de cette vérité où mort et révélation convergent. Car, comme l'écrit Michel Foucault, « la vérité ne réside pas dans le seul sujet qui, en avouant, la porterait toute faite à la lumière. Elle se constitue en partie double : présente, mais incomplète, aveugle à elle-même chez celui qui parle, elle ne peut s'achever que chez celui qui la recueille. À lui de dire la vérité de cette vérité obscure : il faut doubler la révélation de l'aveu par le déchiffrement de ce qu'il dit. Celui qui écoute ne sera pas simplement le maître du pardon, le juge qui condamne ou tient quitte : il sera le maître de la vérité. Sa fonction est herméneutique » (Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 89).

19. En plus des métaphores, des images qui, tel le rêve du pasteur, sont des prolepses du dévoilement futur, il y a d'autres indices de la tragédie à venir dans ces « fuir avant que... », « comme ce joueur de flûte qui... », qu'écrit Stevens.

l'égal de Stevens, de toute cette violence, étonné par les causes obscures de ce déchaînement meurtrier, étonné par le griffon du texte qui résout l'énigme pour mieux voiler les causes de la tragédie. Le lecteur sait qui est le meurtrier, mais dans la confusion des voix et des identités, un doute s'installe. Il ne suffit pas de connaître le nom du meurtrier mais de savoir qui agit. Peut-être Stevens et le pasteur ont-ils raison d'accuser le vent : « Dans cette histoire, il faut tenir compte du vent », disent-ils. Et qu'est-ce que le vent sinon le souffle de l'écriture, cette « parade sauvage » qui extorque la volonté des hommes. Aussi, dans un post-scriptum qui rejoint le pré-texte, l'avis au lecteur que signait l'auteur, les aveux de Stevens ont-ils été rejetés par la cour, parce que considérés comme extorqués et non conformes à la loi.