

Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert : l'Amérique et ses parcours discursifs

Lucie Guillemette

Volume 22, Number 2 (65), Winter 1997

Henri-Raymond Casgrain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201305ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201305ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guillemette, L. (1997). Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert : l'Amérique et ses parcours discursifs. *Voix et Images*, 22(2), 334–354. <https://doi.org/10.7202/201305ar>

Article abstract

Abstract

This article analyzes the narratological devices used by Anne Hébert in her epistolary novel *Les Fous de Bassan* to establish a spatial antinomy between the story's repressive locations (Griffin Creek) and the redeeming locations of discourse (the United States). Beneath this network of spatial oppositions, three underlying images of America are created by the male voices that dominate the story, with America being successively presented as redeeming, fraternal and object of desire.

Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert : l'Amérique et ses parcours discursifs

Lucie Guillemette, Université du Québec à Trois-Rivières

Cet article analyse, dans le roman Les Fous de Bassan d'Anne Hébert, les mécanismes narratologiques qui fondent une antinomie spatiale produite par le récit épistolaire, c'est-à-dire les lieux répressifs de l'histoire (Griffin Creek) et les lieux rédempteurs du discours (les États-Unis). Mais, sous-jacentes à ce réseau d'oppositions spatiales se dégagent, à travers les voix masculines qui dominent le récit, trois figures de l'Amérique: d'abord, l'Amérique rédemptrice, ensuite, l'Amérique fraternelle et enfin, l'Amérique désirée.

Quelle signification peut-on donner à la présence des États-Unis dans *Les Fous de Bassan*¹? Le récit établit maints parallèles et différences entre des espaces géographiquement et sémantiquement opposés : celui de Griffin Creek, petit village anglo-québécois situé sur l'une des rives du golfe Saint-Laurent, battu par les vents d'une mer nordique, combien contraignante ; celui de Key West, en Floride, où la mer est au contraire une invite quotidienne à la rêverie et au plaisir ; celui de Montpelier, au Vermont, terre d'origine d'un peuple fondateur, sur le plan historique. Voilà autant de lieux oppositionnels qui qualifient l'ensemble des personnages et donnent un sens au discours romanesque. Mais, sous-jacente à ce réseau d'oppositions spatiales, n'y aurait-il pas une triple Amérique² énoncée par les voix masculines qui dominent l'espace textuel du récit : l'Amérique rédemptrice d'abord, puis l'Amérique fraternelle et, enfin, l'Amérique désirée. Ce sont ces trois figures de l'Amérique, mises en relation avec l'énonciation des lieux, que j'aimerais décrire dans les pages suivantes.

-
1. Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982. Les renvois à ce texte seront identifiés par le sigle *FB*, suivi du folio.
 2. Le mot «Amérique» renvoie dans cette étude à la dimension étatsunienne du lexème référentiel.

Si l'on examine le discours critique consacré au texte hébertien, force est de constater que celui-ci met en relief l'aspect dynamique et significatif de Griffin Creek, décrit à la fois comme le lieu principal de l'action où s'affrontent les protagonistes, et comme le lieu de l'énonciation où les récits des narrateurs et des narratrices prennent forme. Or, l'espace américain représenté dans *Les Fous de Bassan* informe le discours narratif et projette des figures de sens dont l'univers fictif de Griffin Creek ne peut rendre compte à lui seul³. Les composantes spatiales livrées ainsi par l'*ailleurs américain* élaborent un contexte d'énonciation à partir duquel des lieux remémorés, regrettés ou anticipés se font vraisemblablement catalyseurs d'un *dire masculin*.

Sera donc examinée cette parole dans les récits de Stevens Brown et de Nicolas Jones. Une lecture narrative qui tient compte d'un *dire masculin* libérateur est ici le fondement heuristique d'une nouvelle interprétation de l'œuvre, qui dépasse le niveau d'une diégèse définie par une histoire de violence et de meurtre. Il s'agit alors de décrire les mécanismes narratologiques qui fondent l'antinomie spatiale produite par le récit épistolaire, c'est-à-dire les lieux répressifs de l'histoire (Griffin Creek) et les lieux rédempteurs du discours (les États-Unis)⁴. Autrement dit, quels sont les traits significatifs de ces lieux américains identifiés au discours rédempteur? Il s'agira, dans un premier temps, de décrire la figuration des États-Unis, cette forme spatiale qui soutient les grandes divisions temporelles du récit, soit les années 1936 et 1982. Comment le discours sur une Amérique qui sauve et réunit participe-t-il à la schématisation de la temporalité dans ses articulations fondamentales? Dans un deuxième temps, il conviendra de saisir la signification du dire masculin généré par l'évocation de l'espace américain au sein des récits de Nicolas Jones et de Stevens Brown.

-
3. C'est en effet Griffin Creek qui constitue l'espace narratif le plus décrit et analysé dans les nombreuses études consacrées au roman : Neil B. Bishop, «Énergie textuelle et production de sens : images de l'énergie dans *Les Fous de Bassan*», *University of Toronto Quarterly*, vol. LIV, n° 2, 1984-85, p. 178-199 ; Christiane Charette, «L'imaginaire dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Critère*, n° 36, 1983, p. 167-181 ; Ronald Ewing, «Griffin Creek. The English World of Anne Hébert», *Canadian Literature*, n° 105, été 1985, p. 100-110 ; Yvette Francoli, «Griffin Creek : refuge des fous de Bassan et des besons fous», *Études littéraires*, vol. XVII, n° 1, 1984, p. 131-142 ; Janet M. Paterson, «L'envolée de l'écriture : *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Voix et Images*, vol. IX, n° 3, 1984, p. 143-151 ; Gabrielle Poulin, «L'écriture enchantée : *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Lettres québécoises*, n° 28, 1982-83, p. 15-17 ; Annabella M. Rea, «The Climate of Viol/Violence and Madness in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*», *Québec Studies*, vol. IV, 1986, p. 170-183 ; Kathryn Slott, «Submersion and Resurgence of the Female Other in Anne Hébert's *Les Fous de Bassan*», *Québec Studies*, vol. IV, 1986, p. 158-169 ; Andrée Stephan, «Le règne de l'eau dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert», *Études canadiennes*, n° 27, 1989, p. 115-122.
 4. Ce principe théorique est développé par Juri Lotman. Le sémioticien pose les catégories spatiales d'un texte artistique comme le modèle des catégories non spatiales. Ainsi, l'espace du texte opère une modélisation des figures du monde (*La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973).

1. L'Amérique rédemptrice : les écrits de 1982

Quelques précisions s'imposent d'emblée quant à la macrostructure du roman. Cinq voix se font entendre alternativement dans les six récits qui composent le discours narratif. Deux récits sont datés de 1982, trois autres surviennent nommément en 1936, tandis qu'un dernier apparaît sans repère temporel. Par ailleurs, quatre textes sont narrés par des hommes, tandis que des voix féminines assument les deux autres narrations, ce qui engendre, bien entendu, une prédominance des énoncés des *je* masculins.

Polarisés autour des événements de l'été 1936, les textes de 1982 subissent les avatars de la vision rétrospective des faits qu'adoptent les narrateurs. Or, le système des analepses⁵, qui supporte la figuration des lieux américains dans «Le livre du révérend Nicolas Jones» et dans la «Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss», établit un programme narratif commun, en ce sens que les personnages-narrateurs procèdent à des aveux en évoquant tour à tour une Amérique aux vertus rédemptrices. L'analyse entreprise ici repose sur l'hypothèse suivante : la puritaine et prolifique Nouvelle-Angleterre du révérend Jones et la Floride libre et lumineuse de Stevens Brown actualisent les confidences et les confessions contenues dans les carnets de 1982. Donc, deux hommes, deux lieux d'énonciation mais une même valorisation positive des lieux étatsuniens. Ainsi les renvois à un passé loyaliste exempt de blâme dans le texte du révérend Jones font-ils entendre, depuis sa «demeure vermoulue» (*FB*, p. 27) de Griffin Creek, des paroles stigmatisées par la honte et la culpabilité. Par contre, les écrits de Stevens Brown présentent l'Amérique comme un véritable motif d'écriture : l'ancien combattant, dans sa dernière lettre rédigée à Montréal, finit par avouer à un homme vivant supposément en Floride, Michael Hotchkiss, le meurtre de ses cousines, Nora et Olivia Atkins, commis le 31 août 1936. Voyons d'abord comment le récit de Nicolas Jones, rongé par le remords, produit l'image d'une Amérique d'où émane un discours propice aux confidences et aux confessions.

1.1. « Le livre du révérend Nicolas Jones, automne 1982 »

Le roman s'ouvre sur le livre de Nicolas Jones et un Griffin Creek vidé de ses habitants. Manifestement, les premiers renvois à l'Amérique se greffent à un discours aux allures historiographiques :

Jetés sur la route, depuis la 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. (*FB*, p. 14)

5. Voir l'annexe où est reproduit un tableau des analepses marquées par un discours spatial sur les États-Unis.

Le sommaire, dans ses implications narratives, précise le motif de départ de la communauté loyaliste, expatriée à jamais des futurs États-Unis en raison de son allégeance à l'Angleterre. Par ce retour au passé, Nicolas Jones amorce l'histoire de son peuple échoué à Griffin Creek, depuis sa naissance jusqu'à sa désintégration. Ce sont précisément des événements se rapportant aux guerres d'indépendance qui ont généré le déplacement géographique de toute une population vers le Nord: «[...] Henry Jones et [...] Maria Brown, tous deux échoués, un jour de 1782, sur la grève de Griffin Creek, fuyant la révolution américaine.» (*FB*, p. 24) En 1982, au moment où le révérend prend la parole, «perclus dans son fauteuil», pour relater l'histoire des premières communautés, Griffin Creek est un village ruiné et dépeuplé. Que s'est-il donc passé depuis la venue, en 1782, des premiers colons loyaux et courageux?

En reproduisant le visage de ses ancêtres dans une galerie improvisée, attenante au presbytère, le pasteur Jones tente d'actualiser un passé innocent — l'âge d'or de Griffin Creek —, alors que la faute n'a pas encore été commise: «Moi qui suis sans descendance j'ai plaisir à remettre au monde mes ascendants jusqu'à la face première originelle de Henry Jones, né à Montpelier, Vermont.» (*FB*, p. 15) Recréant pour lui-même un espace-temps artificiel et désuet, le personnage jette un regard sur le passé, regard qui renvoie certes des images à connotation généalogique mais qui, en dernière instance, authentifie les racines pourtant fécondes d'un peuple «en voie de disparition». À travers la genèse de Griffin Creek, réalisée par les analepses externes, et paraphrasée de l'Ancien Testament, s'établit alors dans le récit du révérend une frontière spatio-temporelle qui oppose deux périodes distinctes de la communauté villageoise: avant et après la faute, celle commise par le personnage en cet été 1936, qu'il avoue péniblement quarante-six ans plus tard⁶.

Ces tableaux rétrospectifs, qui présentent une race combative et productive, évoquent en effet le passé pur et innocent d'un peuple originaire du Vermont: «De robustes générations de loyalistes prolifiques devaient aboutir, finir et se dissoudre dans le néant avec quelques vieux rejets sans postérité.» (*FB*, p. 14) Selon les dires du révérend, les premiers habitants de Griffin Creek affichaient glorieusement les qualités et les vertus d'un peuple apte à se perpétuer et à défier des conditions géographiques et climatiques difficiles⁷. Il semble pourtant que le pays sauvage et froid

6. La lecture de Ronald Ewing abonde également dans ce sens: la faute du personnage comporte une valeur indicielle de la temporalité du récit qui, produit en 1982, se concentre sur l'été 1936: «Jones is never able to admit his guilt in this affair, and he actually blames Nora for his acts [...] Jones's thoughts revolve around this summer when sin and Stevens Brown come to Griffin Creek.» Ronald Ewing, *op. cit.*, p. 102.

7. Selon les renseignements recueillis par Gabrielle Poulin auprès de Carmen Roy, les dires du personnage reproduisent un pan de la réalité historique: «En 1784, environ deux cents familles de loyalistes anglais fuyant la révolution américaine furent installées

ait finalement triomphé des vaillants et preux loyalistes au terme de deux siècles de labeur et de combat. La figuration du passé « américain » de Griffin Creek génère ainsi un discours qui se veut une explication à la chute du peuple loyaliste.

Mais le discours rétrospectif achemine irrévocablement le révérend Jones vers les souvenirs d'une époque moins lointaine. Le personnage-narrateur est en effet perdu dans ses réminiscences de l'été 1936, songeant à ses frasques avec sa nièce Nora et au suicide de son épouse, événements qui ont précipité la destinée tragique du village protestant. Pareille entreprise narrative s'avère plutôt laborieuse pour ce *je* honteux, l'uniforme ecclésiastique n'ayant pas su le préserver des tentations du plaisir extra-conjugal au beau milieu d'une saison mémorable : « On dirait que je vois mon péché qui s'éloigne à travers la petite fenêtre de la cabane à bateaux, avec la distance qu'il faut, le détachement nécessaire [...] » (*FB*, p. 45) Le narrateur de 1982 n'est pas sans attribuer aux plaisirs interdits, goûtés auprès de sa nièce Nora, la pendaison de son épouse. Ce sont ces images obsessionnelles, qui accablent le vieillard, agonisant au même rythme que son village en 1982⁸. On comprend mieux pourquoi les formes spatiales qui projettent, par régime anachronique, un passé déshonorant s'insèrent dans une narration conduite péniblement à la première personne : « Il suffirait qu'Irène grimpe sur le tas de bois pour atteindre la petite fenêtre de la cabane à bateaux [...] Elle saurait très vite à quoi s'en tenir [...] Mais Irène ne se promène jamais sur la grève. Trop occupée [à] soigner la maison du pasteur. Les habits noirs du pasteur. » (*FB*, p. 44) Le passage du *je* narratif au *il* a-personnel s'effectue lors des séquences qui confrontent l'actant-pêcheur avec sa faute dans la mesure où le révérend Jones, à l'encontre d'une totale responsabilité autodiégétique dans l'évocation du passé précédant l'été 1936, se fait louvoyant devant la réalité événementielle de l'été 1936⁹.

en Gaspésie [...]. Pendant vingt-cinq ans, les éléments anglo-saxons furent en majorité dans cette région; aujourd'hui ils ne représentent que 15% de la population totale.» Carmen Roy, *Littérature orale en Gaspésie*, p. 9-11. Cité par Gabrielle Poulin, dans « L'écriture enchantée », *op. cit.*, p. 16.

8. Antoine Sirois souscrit à cette sémantisation des lieux lorsqu'il décrit les transformations de l'espace de Griffin Creek en termes d'innocence et de culpabilité exprimée à travers le repentir de Nicolas Jones : « Le pasteur, vieux et décrépît, songera avec nostalgie à *autrefois lorsque le monde était innocent*, et pleurera sur sa faute [...] en attendant le Jugement. » (« Bible, mythes et Fous de Bassan », *Canadian Literature*, n° 104, printemps 1985, p. 180).
9. Sur cette perte du *je* de l'énonciation, voir l'étude de Janet Paterson (*Anne Hébert. Architecture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, p. 167) dans laquelle la critique s'attarde au passage où le pasteur devient voyeur en observant ses nièces, Nora et Olivia, à la baignade, et décrit le soubresaut narratif comme l'actualisation sémantique du désir sexuel refoulé. Dans la perspective des formes ambivalentes du désir masculin, Neil Bishop relève à son tour le changement de personne grammaticale lorsqu'il décrit la soirée du *barn dance* « au cours de laquelle il [le pasteur] n'arrivait

En cette nuit d'octobre 1982, le pasteur, seul avec ses nièces et désespérément attaché aux racines de son passé loyaliste, constate la réalité affligeante d'une tribu en train de se désintégrer. L'espace de la Nouvelle-Angleterre, colonie de l'Amérique du Nord britannique, et l'imaginaire ancestral qui le soutient, représentent pour le vieillard pénitent une dernière tentative de rédemption par le chant patriotique qui entretient la mémoire d'un passé pur et innocent, tout inventé soit-il. Ainsi, le discours analeptique, qui révèle le passé loyaliste des peuplades exilées, s'ancre dans le texte de Nicolas Jones sur une interprétation divine des faits et des événements. Le révérend, qui examine à contrecœur ses actes d'omission en vertu d'une remontée vers des temps éloignés, soutient que les forces du mal ont transformé son village jadis prospère en un lieu de damnation, le bref espace d'une saison. L'espace américain, livré par les images ayant trait à l'expatriation de loyalistes venus depuis les États de la Nouvelle-Angleterre à la fin du xviii^e siècle chercher refuge au Canada, supporte un besoin de récupérer les signes ineffables d'une race jadis vivante, un désir « d'affirmer la pérennité de [son] sang » (*FB*, p. 14). Somme toute, les détours empruntés sur ces sentiers généalogiques par le « Verbe de Griffin Creek » (*FB*, p. 19) engendrent une distance temporelle d'autant plus marquée entre le passé prometteur d'un peuple « robuste », fidèle à ses convictions patriotiques, et le présent dérisoire d'une population décadente, sans patrie.

À la lumière du récit rétrospectif qui rapporte des mouvements migratoires liés à la révolution américaine, le discours de Nicolas Jones s'inscrit dans un régime axiologique polarisé par l'innocence et la culpabilité. Nicolas Jones doit retourner aux visages des pères fondateurs afin de faire le récit de ses actes d'omission perpétrés à l'été 1936, comme si l'évocation d'une race bien née minimisait la portée de ses péchés et rejetait le blâme sur autrui : tantôt le neveu Stevens qui a déserté le foyer familial, tantôt la mère Felicity qui ne l'a jamais aimé, tantôt l'épouse Irène qui n'a pas su lui donner d'enfant, tantôt Nora, la nièce provocante. Autrement dit, le pasteur coupable choisit de se livrer, lui et son « péché », à travers le souvenir de ses ancêtres venus depuis la Nouvelle-Angleterre, en 1782, vivre dans un Griffin Creek aux origines innocentes.

plus à cacher son désir pour ses jeunes nièces». («Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les Fous de Bassan d'Anne Hébert*», *Voix et Images*, vol. IX, n° 2, 1984, p. 116). Jaap Lintvelt définit ce passage de la 1^{re} à la 3^e personne dans le texte du révérend Jones comme l'une des transgressions narratives les plus significatives du discours romanesque («Une approche typologique : le discours transgressif dans *Les Fous de Bassan d'Anne Hébert*», *Protée*, vol. XIX, n° 7, 1991, p. 39-44).

1.2. « Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, automne 1982 »

Ce même automne, Stevens Brown choisit pour sa part la chambre minable d'un hôtel montréalais pour adresser une dernière lettre à l'Américain surnommé Mic. C'est avec ce texte daté de 1982 que se termine *Les Fous de Bassan* alors que le narrateur procède à des aveux écrits, dans lesquels il révèle être l'auteur du meurtre de ses cousines, Nora et Olivia Atkins : « Les ai pourtant jetées à la mer, le soir du 31 août 1936. » (*FB*, p. 239) Sur un ton intimiste et chaleureux, le narrateur interpelle une dernière fois un narrataire absent mais indulgent qui connote des lieux aux vertus lénifiantes. C'est en fait un crime qu'il juge comme « la plus grande sauvagerie de tout [son] être » (*FB*, p. 229) et dont il ne peut supporter le poids. Esseulé et désœuvré, il se propose de relater le fatidique épisode, avec ses détails les plus cruels, dans une missive destinée à un Américain de Key West qu'il n'a pas revu depuis 1936 : « Vais-je encore t'appeler, old Mic, après tout ce temps ? » (*FB*, p. 229)

Les fragments rétrospectifs, où s'opposent des univers à valeur antinomique — l'hiver émancipateur à Key West avec Mic et l'été destructeur à Griffin Creek — rendent compte de l'attitude de Stevens Brown à l'endroit de Nora et Olivia Atkins qu'il juge responsables de sa destinée tragique :

Durant tout un été leurs manières de filles mièvres, écœurantes, leur excitation à fleur de peau. Et moi tout seul de mon bord pour les remettre à leur place. Tu te souviens, old Mic, Gulf View Boulevard, on était deux pour suivre les filles sur la promenade au bord de la mer, s'attacher à leurs pas de tout près, se repaître de leurs déhanchements jusqu'au dégoût. Les aborder enfin pour leur rire au nez. (*FB*, p. 239)

À l'encontre des habitants de Griffin Creek qui se taisent et se cachent, craignant d'enfreindre les commandements de Dieu prescrits par leur pasteur et de transgresser le code de convenances réglé par l'opinion publique, Stevens Brown s'adresse, en 1982, à cet Américain « qui [écoute] sans rien en [lui] qui juge et qui blâme » (*FB*, p. 243). Il sollicite alors un *ailleurs* où les châtiments n'existent pas. Le havre de tolérance reconstitué par le souvenir bienfaisant de Mic et le paradis de coquillages de Key West s'oppose d'emblée à l'univers accablant et réprobateur de Griffin Creek : « Hommes et femmes de Griffin Creek, mes père et mère en tête, se lèvent pour me maudire. Me chassent de Griffin Creek. » (*FB*, p. 240) Loin de ressembler aux lieux décrits par le pasteur sur lesquels planent les forces divines et la terreur manichéenne du bien et du mal, Mic et son bungalow correspondent à un espace unifié où règnent la compréhension et la tolérance.

À l'instar du révérend Jones qui verbalise avec peine ses actes d'omission, Stevens, ce *je* épistolaire improvisé, prend difficilement en charge le récit à l'intérieur duquel il doit avouer des actions qu'il a toujours tues. La

vision d'une Floride onirique confère au passé révolté et angoissant du personnage un intermède de bonheur qui clôt le récit. En ce sens, la lettre adressée au «brother Mic» actualise les confessions du témoin principal dans l'affaire du meurtre des cousines Atkins à Griffin Creek: «[...] je jure que cette nuit-là les oiseaux de mer se sont déployés en bandes tournoyantes, au-dessus de trois corps couchés sur le sable de Griffin Creek.» (*FB*, p. 247)

Plus encore, les analepses établissent une cohésion de ces deux récits où la Nouvelle-Angleterre, dans le cas du pasteur Jones, et la Floride, dans celui de Stevens Brown, entraînent des aveux difficiles. Stevens Brown doit se remémorer le visage d'un Américain rencontré sur une plage de Floride et s'en remettre à son écoute pour pouvoir entreprendre le récit de son crime commis durant l'été de l'an 1936, «excité» lui aussi jadis par les manières de ses cousines Nora et Olivia.

Tout se passe comme si les textes des narrateurs masculins rendaient les femmes, incarnées par la mère, responsables du péché et de leur propre malheur. Ainsi le pasteur se voit-il rejeté par Felicity Jones, «son amour» qui, croit-il, «a toujours préféré les filles» (*FB*, p. 37); nombreux sont les passages où est présent le manque du fils, privé de l'attention maternelle: «Par quelle prière magique, quelle invention de l'amour fou pourrais-je délivrer le cœur de ma mère? J'en rêve comme d'une mission impossible.» (*FB*, p. 25) Stevens, pour sa part, explique sa misogynie à partir du souvenir d'une femme dont les «mains glacées [...] sur [son] corps d'enfant» (*FB*, p. 86) le font encore frémir: «Ce n'est pas le lait tout cru qu'elle m'a donné Béatrice, ma mère, c'est la faim et la soif.» (*FB*, p. 87) Or, ces énoncés, qui font des figures féminines des coupables, se projettent dans les récits de Nora Atkins et d'Olivia de la Haute Mer qui n'infirmont point les allégations des hommes. Nora, qui se décrit elle-même comme chasserresse, est rejetée par Stevens et se venge auprès de son oncle Nicolas: «L'affront en pleine face. Je ne lui [Stevens] pardonnerai jamais. Il a refusé de m'embrasser comme un homme embrasse une femme [...]» (*FB*, p. 127); Olivia, cette narratrice morte, toujours obsédée par son désir pour Stevens, son assassin, revient hanter les rives de Griffin Creek: «Tout le long de l'été lorsque je le vois, je tremble comme si mes os s'entrechoquaient à l'intérieur. Surtout qu'il ne s'aperçoive de rien [...]. Je pense cela très fort, tandis qu'une flamme brûlante monte dans mon cou, couvre mes joues et mon front.» (*FB*, p. 217) En ce sens, la *faute*, engendrée par les actions des premières femmes, puis de leurs cadettes, est confessée dans un discours patriarcal qui pose les lieux américains, soit Key West et le Montpelier originaire, comme les symboles de l'innocence dans les écrits de 1982.

2. L'Amérique fraternelle :

« Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, été 1936 »

La représentation de l'espace américain ne souscrit pas ici à l'évocation d'un passé lointain ou ancestral comme dans les textes de 1982. Le *je* narrateur amorce sa correspondance par la narration de son voyage à travers les États-Unis, depuis la Floride jusqu'au Québec, au moment même où il se retrouve dans son village d'origine qu'il avait quitté cinq ans auparavant. Le récit du jeune homme, qui constitue le deuxième volet du roman, est composé de dix-sept missives dont la première porte la date du 20 juin et la dernière, celle du 31 août. Impatient, semble-t-il, de rendre compte de son trajet effectué depuis le Sud jusqu'au Nord, le narrateur confie à Mic, son compagnon des dernières semaines, ses impressions et ses découvertes. Contrairement au reste de la famille fermement établie à Griffin Creek, le jeune homme manifeste un nomadisme qui l'amène à opter pour une existence marquée par l'errance et l'exil :

Tous les moyens de transport sont bons pour qui veut arriver. J'ai tout essayé, les trains, les Greyhound, les camions et les autos des autres, quand on voulait bien me faire monter, ce qui était plutôt rare à cause de ma barbe. (FB, p. 57)

La première lettre est ponctuée d'une longue analepse qui interrompt le récit des événements relatant la traversée de l'Amérique et qui ramène le voyageur sur une plage de Floride auprès d'un homme prénommé Mic. Le texte révèle alors l'identité du destinataire et les récents lieux de séjour du destinataire de la missive. Mais le mouvement temporel de l'analepse, dont la portée est, par loi chronologique, plus faible que dans la lettre de 1982¹⁰, permet surtout au narrateur de rétablir des liens avec un passé récent dont les événements prennent place dans l'extrémité méridionale du continent :

Je pense souvent à notre bungalow, posé sur le sable le plus fin, le plus blanc du monde, fait de coquillages broyés au bord du golfe du Mexique là où l'eau est transparente, turquoise au soleil, violette par plaques lorsqu'il y a l'ombre des nuages. (FB, p. 58)

Ces tableaux éloquentes prennent instantanément la figure de l'*ailleurs* : le romanichel, de retour au bercail après avoir parcouru près de quatre mille kilomètres, est victime de l'effet inexorable de l'éloignement par lequel la distance transforme naturellement les lieux et les êtres en souvenirs : « Je me souviens des minuscules coquinas, apportés par la vague, au crépuscule, et qu'il fallait saisir très vite entre les doigts [...] Nous en faisons des bouillons délectables. » (FB, p. 58)

10. Le narrateur de 1982 relate, dans les analepses, des événements datant, pour la plupart, de cinquante ans ; le narrateur de 1936, par loi chronologique, ne peut se référer qu'à un passé éloigné de vingt ans puisque le personnage est âgé de vingt ans dans le récit de 1936.

Ces lieux à connotation positive détournent le narrateur de l'espace de l'ici/maintenant dont «la couleur sourde et la mer éteinte» (*FB*, p. 60) le rebutent. À ce chapitre, Stevens convient lui-même du caractère insolite de sa première lettre, silencieuse au sujet des habitants du village, foisonnante de détails sur la Floride et le visage de Mic: «Tu riais tout le temps et ta figure était toute plissée [...] on pouvait voir de petites lignes blanches sur des joues tannées par le soleil, autour des yeux surtout.» (*FB*, p. 59) En vertu d'un langage évocateur d'un univers spatio-temporel familier au narrataire — «cette brûlante Floride qu'[il] connaît mieux que personne y étant né et y demeurant encore, dans un bungalow décrépît, aux moustiquaires crevés [*sic*]» (*FB*, p. 59) —, et de l'image de l'Américain Mic rapportée au pays, il appert que le narrateur minimise le rôle informatif du texte daté du 20 juin, lequel décrit surtout un passé privilégié dans ses dimensions les plus personnelles.

En fait, cette première lettre ne relate aucune action véritable. Elle prend plutôt la forme d'un écran cinémascope coloré: la mer étincelante, le tapis argenté de la plage et, surtout, le visage affectionné du «brother» Mic, autant de formes spatiales qui témoignent d'un sentiment de regret à l'endroit de la Floride recréée par le flux et le reflux des réminiscences: «Le sable était si blanc, avec des reflets roses et mauves, que la nuit, parfois, quand je m'éveillais et jetais un œil par la fenêtre, je croyais voir de la neige fraîchement tombée.» (*FB*, p. 58) Bien entendu, ces images surviennent dans la lettre inaugurale comme de courtes mélodies symptomatiques de nostalgie et d'ennui: Stevens Brown est irrémédiablement attaché au souvenir d'un espace américain qui se distingue des lieux d'origine. En effet, le choc du passé et du présent produit dans le discours narratif des circuits isotopiques divergents: les images d'un Griffin Creek agraire, touffu et montagneux, opèrent un contraste avec celles d'une vaste plaine désertique, sans bêtes ni volailles comestibles, lors des premières descriptions de ce Key West déjà regretté:

Un pays plat comme la main, une plate galette de sable blanc, des arbres rabougris et rares, rares les vaches et les chevaux, pas mangeables les poulets maigres [...]. (*FB*, p. 58)

Les moments de spleen décrits dans les analepses qui s'insèrent dans la correspondance de 1936 sont au nombre de trois¹¹. Le discours rétrospectif représente alors le personnage auprès de Mic, sur les rives du golfe du Mexique, vivant heureux et détendu loin de Griffin Creek. Ces retours en arrière mettent en scène un Américain devenu le confident d'un jeune homme au passé trouble, que celui-ci a raconté «cent fois au moins durant les longues soirées d'hiver, Gulf View Boulevard, assis [...] dans le porche [...]» (*FB*, p. 70) près de son compagnon. Opposés à un

11. Voir le tableau des analepses reproduit en annexe.

Griffin Creek replié sur lui-même, Mic et sa Floride génèrent donc un *dire masculin* marqué par le besoin de s'ouvrir à l'*Autre*.

En dépit du caractère rétrospectif de la première missive, c'est au moyen d'un discours temporel dominé par les prolepses¹² qu'est présenté l'espace américain dans les lettres subséquentes. Pareil système de représentations spatiales n'est point étonnant de la part d'un narrateur qui se définit lui-même comme «une sorte de vagabond» (*FB*, p. 100), toujours prêt à courir les grands chemins. De fait, cinq ans après son départ prématuré de Griffin Creek, Stevens n'a pas sitôt remis les pieds dans son patelin qu'il songe déjà à en repartir et à explorer le continent nord-américain: «Sac au dos je reprendrais la route et je parcourrais l'Amérique du Nord, en long et en large, vivant de travaux saisonniers et des saisons elles-mêmes [...]» (*FB*, p. 62)

En effet, le gaillard à l'esprit hardi et aventureux n'accuse guère les traits sédentaires de la communauté de Griffin Creek. Assurant sa subsistance quotidienne à l'aide de menus travaux, d'une durée toujours provisoire, dans les champs de coton, sur les grèves à vider le poisson, à la ferme de sa cousine Maureen, le personnage s'identifie résolument à des lieux ouverts. Nul doute que le jeune homme supporte mal l'existence sédentaire du village québécois, rétréci géographiquement par les montagnes et soumis à un climat hivernal rigoureux alors que les «maisons précaires et blanches [sont] posées de travers pour contrecarrer le nordais» (*FB*, p. 61).

Des mouvements temporels de type prédictif, motivés par la figuration de lieux américains, ponctuent à cinq reprises la trame chronologique des événements et rendent compte d'une diégèse postérieure à la période estivale de onze semaines. Ces prolepses de nature hypothétique développent ainsi un schéma de la temporalité où le récit prédictif ou anticipatoire est significatif de l'attitude du sujet à l'endroit des espaces évoqués. De tels segments, temporellement fondés sur une perception associée au futur immédiat du personnage-narrateur, projettent la vision d'une Floride et d'un ami à retrouver alors que Stevens compte entreprendre un voyage au Sud à la fin de l'été.

C'est dans sa lettre datée du 5 juillet que Stevens Brown manifeste pour la première fois son désir de revoir Mic et confirme ainsi son simple

12. Voir l'annexe où est reproduit un tableau des prolepses marquées par un discours spatial sur les États-Unis. Il demeure nécessaire d'opérer une clarification du concept temporel développé par Gérard Genette dans *Figures III* (Paris, Seuil, 1972) dans le contexte de la présente étude. Ainsi, les figures instituées par le récit de Stevens Brown s'expliquent par la hâte du jeune homme de retourner en Floride. Ces mouvements de la temporalité seront désignés comme des «prolepses hypothétiques» exprimant la fantaisie, le souhait, le rêve et les projets de revoir le pays de Mic, tels que manifestés dans les lettres du 5 juillet, du 28 juillet, du 2 août et du 31 août.

passage au village natal. Le jeune homme se plaît à rêver d'une Floride enchanteresse alors qu'il n'est au pays que depuis deux semaines : « Je rêve de retourner en Floride, de m'acheter un camion et de vendre des oranges au bushel, de porte en porte. Nous pourrions nous associer, tous les deux, old Mic, et nous ferions des affaires d'or ensemble. » (*FB*, p. 70)

À peine rentré donc, Stevens élabore des projets d'association commerciale avec son ami américain et envisage l'avenir sous le soleil floridien, vivant de la vente des oranges. Certes, les lieux américains, tels qu'énoncés au sein des segments prédictifs, traduisent le sentiment de malaise et d'inconfort éprouvé par le jeune homme face à l'entourage de Griffin Creek. Or, trois semaines plus tard, dans la missive du 28 juillet, le narrateur émet le souhait, qu'il qualifie lui-même d'irréalisable, d'emmener ses sœurs et son frère avec lui en Floride : « Nous traverserons en cet équipage l'Amérique, d'un seul tenant, de bout en bout, jusqu'aux plantations d'orangers que tu connais bien. » (*FB*, p. 85) Sous des apparences fantaisistes, l'odyssée signifie le rejet du pays natal dans la mesure où Stevens souhaiterait voir ses cadets échapper à des parents dangereux et se rendre dans une contrée éloignée de Griffin Creek.

Dans la lettre du 2 août, moins d'une semaine plus tard, Stevens annonce à son « old brother » son intention de quitter Griffin Creek et de repartir pour la Floride dès la fin de l'été. Les pensées vagues et chimériques ont cédé la place à un projet concret, officialisé par l'acte d'écriture. Le voyageur de grands chemins, qui décide d'aller rejoindre son compagnon à Key West, associe les formes spatiales à un avenir virtuel en Floride et non plus à son passé à Griffin Creek :

Je finirai bien par mettre pied sur une route plate, entre deux plantations d'orangers, à perte de vue, plates comme la route et le soleil étale. Et tu seras là, brother, avec ton sourire ridé, des oranges plein les mains et ton amitié, si tu es toujours d'accord? *Sauvé, je serai sauvé*¹³. (*FB*, p. 89)

L'image d'une terre qui détourne de la tentation du péché est décrite par un vocabulaire qui dessine un pays ensoleillé, sans montagne, aux horizons indéfinis et aux espaces illimités. Si le personnage décide de laisser son passé derrière lui, sur les rives du Saint-Laurent, c'est pour regagner les lieux de l'amitié et pour retrouver un pays où il ne se sentira plus à l'étroit. Par effet de réciprocité, le récit associe aux sèmes spatiaux d'éloignement, d'immensité et d'étendue les « chances de salut » du personnage¹⁴. Lorsque Stevens informe Mic de son intention de rentrer en Floride

13. C'est moi qui souligne.

14. Ronald Ewing interprète le projet de voyage de Stevens Brown comme une tentative d'échapper au « tightly knit world of Griffin Creek ». De fait, le critique attribue à la mobilité spatiale (et au voyage en Floride) une fonction salvatrice : « Stevens commits a crime on the last day of his stay in Griffin Creek, thereby depriving himself of his intended return to the bliss that Florida represents. » Ronald Ewing, *op. cit.*, p. 103-104.

dans la lettre du 2 août 1936, il déclare par le fait même son intention de quitter Griffin Creek et ses parents. Le projet ne comporte rien d'inattendu dans le discours d'un personnage à l'aise sur les routes, avide de déplacements. C'est d'ailleurs ainsi que le décrit Perceval dans son propre langage :

Mon frère Stevens de passage seulement avec nous, les gens de Griffin Creek. Pour l'été seulement. Comme les oiseaux crieurs. Son chapeau marron perdu au fond de la mer de par ici. S'en retournera sur les routes comme il est venu. Son petit baluchon sur l'épaule. (*FB*, p. 166)

En comparant son frère au fou de Bassan, l'adolescent retardé perçoit Stevens comme un être en migration que les déplacements intermittents conduisent vers les terres de soleil et de chaleur. À l'approche des saisons froides, le personnage « migrateur », tout comme les oiseaux de mer, désire repartir vers le Sud, là où les températures sont plus clémentes. D'ailleurs, dans la lettre du 12 juillet, Stevens confirme cette prédilection pour les formes de climats tropicaux, alors qu'il déclare : « L'air du temps me comble. J'aime les longues journées d'été qui se prolongent tard dans la soirée. » (*FB*, p. 73) Pareille affirmation devrait détourner le jeune homme d'un séjour prolongé à Griffin Creek, associé spontanément au Nord et au froid, lieu où les étés ne durent pas. Cependant, le malaise qu'éprouve le narrateur chez les siens n'est pas seulement le fait d'une nature nomade et claustrophobe, laquelle le distingue sans contredit de la population villageoise. Réplique des lieux physiques, le climat psychologique de Griffin Creek, baigné cependant par la mer, représente un facteur d'étouffement pour le jeune homme :

Ces gens-là sont pauvres comme sel, mais ils ne le savent pas. Confrontés à rien d'autre que leur existence quotidienne, ils n'ont aucune imagination, aucun moyen de comparaison. La mer et la forêt leur appartiennent, ils en tirent joie et nourriture tandis que leur vie profonde demeure farouche et incommunicable. (*FB*, p. 88)

Après une errance de cinq ans sur le continent, le voyageur de grands chemins juge d'autant plus sévèrement la communauté qu'il la retrouve enfermée dans un mode fonctionnel de vie. Ces propos témoignent de la mobilité spatiale du sujet parlant qui constate, avec le savoir et l'expérience de l'*ailleurs*, les conditions d'existence des hommes et des femmes du Nord, décrits comme des individus « [f]rustes et de parole rare et quotidienne »¹⁵. Rebelle au climat nordique du hameau montagnoux, le jeune homme ne peut guère s'accommoder du sédentarisme et surtout du silence installé à Griffin Creek.

Or, la misogynie déclarée du personnage — il « déteste le monde feu-tré des femmes » (*FB*, p. 88) —, atteint son paroxysme dans le climat conventionnel de son village natal que l'étroitesse des lieux rend d'autant plus rigide. Lorsqu'il s'adresse à un destinataire masculin, qui vit près d'un

15. Le révérend Jones propose lui-même cette image à la page 27 de son livre.

océan, le narrateur entre en contact avec un espace ouvert qui génère un processus d'écriture. À travers les mots qu'il jette fébrilement sur le papier, Stevens se libère momentanément d'un voisinage jugé comme répressif et malsain. Autrement dit, la pratique de l'écriture devient un mode d'évasion actualisé dans la fiction — l'individu en retrait des villageois —, et dans le discours — la Floride d'hier et de demain. Attentif aux faits et gestes de celles qui l'obsèdent, le narrateur livre ses impressions sur ses cousines assujetties à des univers de croyances et de conventions qui ne semblent guère prévaloir à Key West :

Je pense de plus en plus à Nora et à Olivia alors que je suis de passage au pays, bientôt les petites Atkins m'échapperont tout à fait [...]. Mariées, enceintes, la jolie peau de leur joli ventre distendue, leur jolie poitrine de lait, elles seront livrées aux rancœurs des femmes cachées dans leurs maisons fermées. (*FB*, p. 88)

Mais ce que Stevens Brown condamne en exprimant sa nature misogyne, c'est davantage la dissimulation et la malveillance des lieux fermés que les femmes elles-mêmes. Or, le seul espace ouvert auquel puisse encore s'identifier le personnage à Griffin Creek demeure propriété des femmes, si l'on pense aux baignades à l'aube de la grand-mère Felicity, baignades qui ont toujours été interdites aux hommes et aux garçons. Exclu de son milieu naturel, Stevens perçoit la mer de Griffin Creek comme un espace réservé aux personnages féminins. Le paysage tropical et exotique de la Floride, à l'inverse, marque l'inclusion du « chien de mer à la peau rude » (*FB*, p. 246) dans un lieu ouvert alors qu'il peut évoluer librement dans un décor propice aux effusions de l'amitié. Évoquant pour Stevens les passions cachées et les plaisirs inavoués, la mer de Griffin Creek et son rivage s'oppose à la mer floridienne dont la beauté, loin de se dissimuler, « [se répand] à grands traits » (*FB*, p. 70). En ce sens, l'opposition topologique Griffin Creek/Floride, qui se transforme en une structure métaphorique enfer/paradis, elle-même actualisée par la correspondance de Stevens Brown, modalise la structure narrative parole/silence, elle-même, à son tour, constitutive d'une thématique de la violence. Rien de surprenant alors de voir l'exclusion de Griffin Creek du personnage se traduire par un sentiment de révolte à l'endroit des femmes qui, le pourchassant, l'obligent à fuir vers d'autres lieux : « Il y a trop de femmes dans ce village, trop de femmes en chaleur et d'enfants perverses qui s'attachent à mes pas. » (*FB*, p. 80) Non seulement les lieux clos et étroits ne conviennent pas à la nature errante et nomade du jeune homme, mais ils précisent la dimension d'inclusion et d'exclusion d'un sujet dans les espaces marqués par une division des sexes inhérente à une société aux fondements patriarcaux.

Ainsi la structure binaire lieux clos/lieux ouverts instaure-t-elle dans le processus discursif une situation narrative dans laquelle le *je* narrateur proscrit et honnit les lieux fermés associés aux femmes, lieux où il se voit

privé ultimement de la parole. Autrement dit, le type d'espace qui prédomine à Griffin Creek ne favorise guère la communication et les échanges tels que pratiqués en Floride, à l'extérieur d'une mansarde donnant sur la plage: «Je t'ai raconté tout ça, cent fois au moins, durant les longues soirées d'hiver [...]» (*FB*, p. 70) La scène la plus révélatrice d'une incommunicabilité tributaire des lieux ambiants est illustrée dans le discours de Stevens au moment de la visite aux parents. On constate que l'espace géométriquement fermé et étroit est assimilé, dans les structures narratives, à un espace psychologiquement marqué par l'absence de communication: «Plus un seul mot n'est possible entre nous. La présence envahissante respire derrière la cloison de la cuisine.» (*FB*, p. 93) Lieu d'une querelle orageuse entre le père et le fils cinq ans auparavant, la maison de John Brown contient encore le fantôme de la haine qui a provoqué la fuite du plus jeune dans les pays étrangers. C'est donc la loi du Père et de son silence qui génère le clivage des genres et s'impose avec violence entre les murs d'un Griffin Creek méfiant, duquel Stevens veut se soustraire en fuyant en Floride.

La dernière missive adressée à Michael Hotchkiss dans la correspondance de 1936, soit la lettre du 31 août, représente la pièce épistolaire la plus longue. Elle couvre huit pages du récit de Stevens, alors que les autres missives comptent deux pages et demie en moyenne, et comporte deux renvois au voyage éventuel du jeune homme aux États-Unis. Des énoncés prédisant le départ du personnage, le lendemain, 1^{er} septembre, révèlent un espace américain éloigné de celui de Griffin Creek. Tout se passe comme si Stevens, à l'approche de l'automne et des températures froides, ne pouvait plus se satisfaire des fantaisies et des rêves exprimés dans les lettres précédentes. De fait, les mouvements temporels d'anticipation rendent compte, au-delà de la situation géographique et de la distance à parcourir, du désir de retrouver Mic:

Demain, quand je serai loin, séparé tout à fait de ce pays [...] rendu à mon état d'homme libre, filant sur les routes, empruntant divers moyens de transport [...] une sorte de vagabond en route vers la Floride, avec dans la tête une boussole précise et bien aimantée, pointée en direction des plages et des marécages de ta presqu'île natale, old Mic. (*FB*, p. 99-100)

Force est de reconnaître que les lieux américains, émancipateurs et rédempteurs dans les prolepses, se présentent comme une destination lointaine valorisée. Stevens démontre alors une intention bien arrêtée de quitter des lieux calqués sur le modèle patriarcal: «Demain, lorsque cette bonne vieille Maureen se réveillera, je serai déjà loin, en route pour la Floride.» (*FB*, p. 107)

Ce texte ultime se greffe à un contexte temporel tout à fait particulier: la soirée du 31 août, date à laquelle les cousines Atkins disparaîtront sur la grève de Griffin Creek, constitue un moment décisif dans l'histoire. Avec cette lettre s'achève également le rêve le plus cher de Stevens

Brown qui, en raison des événements tragiques du 31 août, ne reverra jamais cette Floride tant chantée. La schématisation spatiale des lieux américains supporte donc une structure temporelle signifiante, alors que les notions de distance et d'anticipation sont convoquées et confirment les vertus d'un *ailleurs* lointain et inaccessible. Pareille logique spatio-temporelle rend compte d'un phénomène immédiat de l'énonciation : incapable de franchir la frontière qui marque l'opposition entre le passé et le présent, entre l'ici et l'ailleurs, entre le *Masculin* de Griffin Creek et le *Féminin* de l'Amérique, le narrateur abandonne sa correspondance et demeurera *silencieux* jusqu'en 1982.

Bref, les mouvements anachroniques des analepses et des prolepses systématisent dans les lettres de Stevens Brown, datées de 1936, un espace américain euphorique mais inaccessible dans le temps et dans l'espace. Le narrateur en fait à la fois l'objet de souvenirs heureux et de voyages imaginaires. Mais ce qui rend la Floride d'hier et de demain d'autant plus significative dans le discours narratif, ce sont les accusations adressées aux femmes que la société patriarcale supporte. Suivant la représentation de cette Amérique fraternelle, il n'y a que Mic qui puisse sauver Stevens d'un Griffin Creek modelé par le discours autoritaire du pasteur. Avec la lettre du 31 août disparaissent également le *je* narratif et un espace américain sacralisé, dans la mesure où le discours de la spatialité régularise les données fondamentales du système temporel du récit, l'été 1936 et l'automne 1982.

L'ensemble des écrits de Stevens Brown qui figurent une Floride chaleureuse et flamboyante confèrent à l'espace américain représenté dans *Les Fous de Bassan* sa pleine narrativité. De fait, le paradis de Key West qui alimente le récit épistolaire du narrateur met en place un paradigme spatial en relation d'opposition avec l'enfer d'un Griffin Creek patriarcal, catalyseur de l'action. La présence d'un narrataire explicite dans les lettres de Stevens Brown esquisse une situation narrative dans laquelle le *je* de l'énonciation se distingue en quelque sorte du *je* de l'énoncé. Celui-ci est présenté par la fiction comme l'auteur du meurtre de deux adolescentes, mais se montre, dans son discours, capable de douceur et de tendresse¹⁶. Sans vouloir innocenter Stevens Brown de son crime, il convient de s'interroger sur les mobiles de son meurtre qui trouve aussi son explication dans la peinture d'un Griffin Creek répressif et réprobateur, alimentant, semble-t-il, le « cœur mauvais » du personnage. Si les femmes « dans la maison du père » et les lieux du Nord « schizomorphe », mis en

16. Marilyn Randall pose la culpabilité de Stevens comme un des éléments les plus ambigus du récit lorsqu'elle rend compte sur le plan de l'énonciation « d'un ensemble de contre-indices travaillant sournoisement à miner sa certitude [celle de la culpabilité du personnage] ». (« Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *Voix et Images*, vol. XV, n° 43, 1989, p. 66).

procès. par l'énonciation d'un espace américain innocent et rédempteur, produisent des figures spatiales en relation d'opposition, les représentations spatiales générées par un *dire masculin*, omnibus par le Sud « mystique », laissent voir en dernière instance une *Amérique désirée*¹⁷.

3. L'Amérique désirée

De la parole au silence, de l'inclusion à l'exclusion, de l'ouverture à la fermeture, du Sud au Nord, le parcours spatial confirme la prédilection pour un *ailleurs* traduit par Mic et sa Floride édénique. Personnage clé par son départ de Griffin Creek à l'âge de quinze ans et pionnier d'une « expérience américaine » parmi ses contemporains, Stevens s'est approprié un savoir spatial qui le distingue de la communauté villageoise. Cela l'autorise à proposer une version personnalisée des États-Unis que nul ne peut vraiment contester. En assumant un rôle de personnage focalisateur, Stevens Brown détient le monopole de l'information spatiale et détermine lui-même les qualifications des lieux qu'il perçoit. Il n'est point étonnant que cette instance narrative projette dans ses dialogues avec autrui les images d'un espace américain quasi mythique, espace reproduit par la suite dans le récit des femmes. On se souviendra que Nora rêve d'un prince charmant venu d'un *ailleurs*: « Je serai reine du coton, ou des oranges, car il viendra des pays lointains, au soleil fixe allumé jour et nuit. J'ouvrirai les capsules dures du coton (c'est Stevens qui me l'a dit) et je serai inondée de duvet blanc et doux. » (*FB*, p. 120) La supériorité focale de Stevens Brown, garantie par sa mobilité spatiale, est mise en relief dans le discours de l'adolescente éprise de son cousin, qui l'a sûrement séduite avec le récit de ses voyages en Amérique. Que dire d'Olivia qui, une fois morte, revient à Griffin Creek et affirme son désir inassouvi à l'endroit d'un Stevens et de sa « longue silhouette », silhouette elle-même transformée sous des cieux états-uniens: « Qu'il me parle une fois encore, qu'il me touche avec ses deux mains d'homme, avant de regagner la Floride. » (*FB*, p. 220) Ainsi, l'Amérique incarnée par un Stevens qui divulgue un savoir sur les régions lointaines, inconnues de ses parents, « territorialise » le personnage de sorte qu'il puisse exercer un pouvoir de fascination et de séduction sur Nora et Olivia en particulier, et sur l'ensemble de la population de Griffin Creek en général. Auréolé des signes de l'*ailleurs* sur le plan de l'histoire et innocenté sur le plan du discours, le jeune homme se démarque des autres narrateurs et des narratrices dont le sédentarisme restreint le vécu, et dont la vision des êtres et des choses est fondée sur la loi du Père.

Somme toute, le savoir spatial qui transforme le personnage masculin en un prince, voire en un véritable *objet de désir*, remet en question une

17. Ces concepts sont développés par Gilbert Durand (*Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969).

lecture proprement féministe des *Fous de Bassan*. Peut-être faudrait-il alors reformuler les prémisses qui conduisent à un Stevens Brown violent et destructeur¹⁸. La lecture de l'espace américain effectuée ici, produit, il va sans dire, une image des femmes autre que celle de victimes de la violence masculine. De fait, les mécanismes temporels de représentation des États-Unis opèrent un clivage entre le sujet haineux et violent de l'histoire et le sujet aimant et paisible du discours qui s'adresse à Mic, le frère. Aussi conviendrait-il de considérer les récits des *je* féminins comme irréfutablement porteurs d'une fascination pour l'*ailleurs*, en l'occurrence l'Amérique «mystique», l'*Altérité*, ce *tu* énoncé par Stevens. Alors que Kathryn Slott¹⁹ prétend que l'adaptation cinématographique de Yves Simoneau a transformé l'assassin impitoyable de l'œuvre romanesque en un «objet de désir», l'on peut penser que le texte proposait déjà, de par son coefficient étatsunien, la dimension d'un Stevens Brown intensément convoité par les personnages féminins des *Fous de Bassan*.

Peut-être devrions-nous examiner plus attentivement lors d'une recherche ultérieure la part d'androgynie qui semble particulariser Stevens Brown, cet homme d'un *entre-deux-mondes*. Ni tout à fait Québécois ni tout à fait Américain, le personnage se pose en effet au sein de la pratique discursive comme un «garçon manqué» (*FB*, p. 92), et se compare lui-même à «une femme enceinte» (*FB*, p. 61). Pareils attributs mettent en relief l'aspect viril des hommes de Griffin Creek à «[la] barbe hirsute» toujours munis de «fusils de chasse» (*FB*, p. 80) Compte tenu des figures signifiantes d'une altérité (ou d'une altération) sous-jacente à la mise en discours de l'espace étatsunien, un portrait de Stevens Brown aux traits androgynes pourrait conduire à une interprétation nouvelle des lieux étatsuniens énoncés dans *Les Fous de Bassan*.

18. De nombreux critiques retiennent à cet égard la thèse d'un Griffin Creek coupable du meurtre de Nora et Olivia Atkins. Ronald Ewing situe son interprétation dans la perspective de la justice humaine, alors que Griffin Creek paie sa peine en devenant un village abandonné et que Stevens est acquitté de ses crimes. Faut-il conclure que le coupable a payé? (Ronald Ewing, *op. cit.*, p. 106-107); Annabelle M. Rea attribue pour sa part la cause du meurtre à la violence non pas d'un individu mais de toute une société («The Climate of Viol/Violence», *op. cit.*, p. 173).

19. Kathryn Slot, «From Agent of Destruction to Object of Desire: The Cinematic Transformation of Stevens Brown in *Les Fous de Bassan*», *Québec Studies*, vol. IX, automne 1989/hiver 1990, p. 17-28.

ANNEXE I

Tableau des analepses renvoyant à un espace américain

1. « Le livre de Nicolas Jones, *automne 1982* »

«Jetés sur la route, depuis la 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.» (*FB*, p. 14)

«Moi qui suis sans descendance j'ai plaisir à remettre au monde mes ascendants jusqu'à la face première originelle de Henry Jones, né à Montpelier, Vermont.» (*FB*, p. 15)

«[...] Nicolas Jones, fils de Peter Jones et de Felicity, née Brown, légitimes ascendants de Henry Jones et de Maria Brown, tous deux échoués, un jour de 1782, sur la grève de Griffin Creek, fuyant la révolution américaine.» (*FB*, p. 24)

2. « Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, *été 1936* »

«J'ai tout essayé, les trains, les Greyhound, les camions et les autos des autres, quand on voulait bien me faire monter, ce qui était plutôt rare, à cause de ma barbe [...] Il n'y a que les nègres qui font aussi mauvais effet, postés là, au bord de la route, en plein soleil, dans leurs vêtements déteints, immobiles, pareils à des statues, seuls ou par petites familles, attendant un lift comme on espère le Paradis. Depuis mon départ j'ai suivi la côte Atlantique dans tous ses découpages, habitué depuis mon enfance à avoir sous les yeux la ligne de l'eau [...] C'est à peine si je perdais de vue la côte, de temps en temps, à cause des routes et des chemins de fer qui passent parfois à l'intérieur des terres. Mais je finissais toujours par revenir au bord de la mer. Tout au long du voyage, si j'ai parfois travaillé au coton, avec les nègres, j'ai aussi passé des journées entières au vent du large, sur les grèves, penché sur les tables de vidage [...] Le soir venu je pouais tellement que les femmes étaient bien obligées de me laisser tranquille.» (*FB*, p. 57-58)

«Je pense souvent à notre bungalow, posé sur le sable le plus fin, le plus blanc du monde, fait de coquillages broyés, au bord du golfe du Mexique là où l'eau est transparente, turquoise au soleil, violette par plaques lorsqu'il y a l'ombre des nuages. Je me souviens des minuscules coquinas, apportés par la vague, au crépuscule, et qu'il fallait saisir très vite entre les doigts, avant qu'ils ne disparaissent dans le sable. Nous en faisions des bouillons délectables. Le sable était si blanc, avec des reflets roses et mauves, que la nuit, parfois, quand je m'éveillais et jetais un oeil par la fenêtre, je croyais voir de la neige fraîchement tombée. Un pays

plat comme la main, une plate galette de sable blanc, des arbres rabougris et rares, rares les vaches et les chevaux, pas mangeables les poulets maigres, chère l'eau au compteur, le moindre gazon à prix d'or à cause du manque d'eau, seules les orangeries à perte de vue... C'est là que je t'ai rencontré, brother, à première vue tu me déplaisais, ton accent nasillard et chantant, ta façon d'escamoter les *r* et de rire en parlant, ce qui rendait incompréhensibles toutes tes phrases inachevées. Tu riais tout le temps et ta figure était toute plissée, à force de rire, lorsque, par extraordinaire, ta face demeurait un instant tranquille, on pouvait voir de petites lignes blanches sur tes joues tannées par le soleil, autour des yeux surtout. Le rire t'avait couturé d'un réseau très fin de cicatrices nacrées, à l'abri du soleil.» (*FB*, p. 58)

«Je t'ai raconté tout ça, cent fois au moins, durant les longues soirées d'hiver, Gulf View Boulevard, assis tous les deux dans le porche, toutes lumières éteintes, le feu de nos cigarettes, rouge dans l'obscurité, la plage à nos pieds, blanche, ressemblant à la neige. La senteur entêtante des orangers, répandue à grands traits. La mer tout près.» (*FB*, p. 70)

3. « Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, *automne 1982* »

«Une fois seulement dans ma vie cet ancrage paisible, au bord du golfe du Mexique, 136, Gulf View Boulevard. C'était bien avant que n'éclate la guerre.» (*FB*, p. 229)

«Tu te souviens, old Mic, Gulf View Boulevard, on était deux pour suivre les filles sur la promenade du bord de la mer, s'attacher à leurs pas tout près, se repaître de leurs déhanchements jusqu'au dégoût. Les aborder enfin pour leur rire au nez.» (*FB*, p. 239)

ANNEXE II

Tableau des prolepses renvoyant à un espace américain

1. « Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, été 1936 »

«Je rêve de rentrer en Floride, de m'acheter un camion et de vendre des oranges au bushel, de porte en porte. Nous pourrions nous associer tous les deux, old Mic, et nous ferions des affaires d'or ensemble.» (*FB*, p. 70, lettre du 5 juillet)

«Nous traverserons en cet équipage l'Amérique, d'un seul tenant, de bout en bout, jusqu'aux plantations d'orangers que tu connais bien. Mais rassure-toi, old Mic, je rêve.» (*FB*, p. 85, lettre du 28 juillet)

«Le 1^{er} septembre, c'est décidé, je reprends la route. Direction Floride. Ça durera ce que ça durera. Je suis patient. Tous les moyens de transport gratuits sont bons. Je finirai bien par mettre pied sur une route plate, entre deux plantations d'orangers, à perte de vue, plates comme la route et le soleil étale. Et tu seras là, brother, avec ton sourire ridé, des oranges plein les mains et ton amitié, si tu es toujours d'accord? Sauvé, je serai sauvé.» (*FB*, p. 89, lettre du 2 août)

«Demain, je serai loin, séparé tout à fait de ce pays, des gens, des bêtes et des choses de ce pays, rendu à mon état d'homme libre, filant sur les routes, empruntant divers moyens de transport, sans que ça me coûte un sou (tous ces bons gros sous, gagnés au service de dame veuve Maureen Macdonald, née Brown), une sorte de vagabond, en route vers la Floride, avec dans la tête une boussole précise et bien aimantée, pointée en direction des plages et des marécages de ta presqu'île natale, old Mic.» (*FB*, p. 99-100, lettre du 31 août)

«Demain, lorsque cette bonne vieille Maureen se réveillera, je serai déjà loin, en route pour la Floride.» (*FB*, p. 107, lettre du 31 août)

2. « Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss, automne 1982 »

«L'important, old Mic, c'est que tu lises ma lettre jusqu'à la fin [...] D'ici là je te parlerai sans cesse, je te dirai tout, je m'adresserai à toi comme si tu étais là, à côté de moi, qui écoutes sans rien en toi qui juge et qui blâme, rien qu'une attention illimitée à moi, Stevens Brown [...].» (*FB*, p. 243)