

SIGNES

Littératures francophones
Parodies, pastiches, réécritures

Sous la direction de

Lise GAUVIN, Cécile VAN DEN AVENNE,
Véronique CORINUS et Ching SELAO

ENS ÉDITIONS
2013

presque être qualifié d'unique par la proximité qu'il affiche de son modèle, qu'il enrichit néanmoins d'adaptations ingénieuses à l'espace local, comme on a pu le voir dans les thèmes que j'ai analysés. Cette modulation de l'imitation contribue à l'explication de l'importance de ce livre de Laberge pour le roman québécois qui s'écrit dans la seconde moitié du siècle dernier. Les romanciers de Parti pris s'en souviendront avant que Marie-Claire Blais ne laisse jouer librement un lyrisme sauvage sur la toile de fond naturaliste d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*.

Le plus important reste la visée critique de l'idée naturaliste qui cristallisa en France le passage du socialisme anarchique à la démocratie libérale vers la fin du XIX^e siècle. La même vocation critique n'est pas moins évidente au Québec, mais dans une configuration différente du débat idéologique. Bien que la voix de Laberge ait été bâillonnée jusqu'à sa mort en 1960, l'élan libérateur de son souffle s'est fait sentir après cette date. Au-delà de sa valeur proprement esthétique, c'est la protestation radicale qui a porté le coup contre l'école du terroir dans l'œuvre de l'écrivain natif de Beauharnois, lecteur de Zola et Maupassant. Il a su rompre le rapport fusionnel que le régionalisme avait cimenté avec l'idéalisation des mœurs rurales traditionnelles, à la manière de Lionel Groulx ou de tant d'autres chantres du vieux patrimoine. Le naturalisme de Laberge réussit finalement à marquer sa dissidence profonde, bien que son œuvre ne soit lue qu'avec quarante ans et plus de retard.

Je m'en suis tenu dans cette étude à la périodisation reçue des histoires littéraires, mais les écoles romantique, réaliste, naturaliste ou symboliste ne se limitent pas complètement à la chronologie de leurs productions respectives, balisées par une ou deux générations d'écrivains. Une fois reçue ou consacrée, la formule reconnue d'un courant littéraire se dissout peu à peu dans l'air ambiant de sa postérité, quoique cet effacement soit plus apparent que réel, car la forme absorbée se fond dans une conjoncture qui engendre un nouvel alliage formel et référentiel. Si cela se passe ainsi, l'assimilation québécoise du modèle naturaliste fournit un exemple instructif de la façon dont un texte-souche fait retour dans un texte qui le convoque ensuite, moins pour le reproduire et le célébrer que pour le déplacer et le reconfigurer sur le mode du recyclage plutôt que de l'imitation.

GILLES DUPUIS

Généalogie des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert

Été 1936. Une aura malsaine entoure de son mystère un fait divers survenu à Griffin Creek, lieu imaginaire mais bien ancré dans le réel, quelque part situé « entre cap Sec et cap Sauvagine » au Québec. À l'instar de son deuxième roman, Anne Hébert a choisi de nouveau un fait divers fictif, sur fond historique librement réinventé, comme point de départ pour son cinquième roman : *Kamouraska* racontait le meurtre du seigneur tyranique de la localité par l'amant de sa femme pendant la période coïncidant avec la Rébellion des Patriotes (1837-1838); *Les Fous de Bassan* évoquera le viol et le double meurtre de deux cousines germaines aux mains de leur cousin par *mésalliance* dans une communauté de loyalistes établie sur les rives du Saint-Laurent depuis 1782.

Les circonstances menant au dénouement de la tragédie qui s'accomplit dans la nuit du 31 août 1936 sont racontées successivement par divers personnages du roman – le révérend Nicolas Jones, en sa qualité de pasteur de la communauté; son neveu Stevens Brown, qui joue le double rôle du fils prodigue et de l'assassin; son frère Perceval, l'idiote du village; les victimes du drame, Nora et Olivia Atkins; sans oublier la voix collective des habitants de Griffin Creek, laquelle rappelle le chœur antique – à travers une trame narrative complexe où les récits du déroulement chronologique des événements (du 20 juin au 31 août 1936) sont encadrés par deux autres récits rétrospectifs (automne 1982).

L'arbre généalogique de cette saga familiale, bipolarisée par ses lignées patri- et matrilinéaire, se double d'une autre généalogie qui, de l'intertexte biblique aux emprunts autoréférentiels, se polarise autour d'un réseau très dense, parfois même souterrain, de renvois à d'autres œuvres, genres et styles littéraires. Car si la forme des *Fous de Bassan* a pu sembler originale

voire novatrice aux yeux de la critique au moment de sa parution, une analyse plus attentive du roman recourant aux notions de pastiche et de parodie nous amène à relativiser cette première réception de l'œuvre. Or ce qu'elle perd en originalité absolue à l'aune d'une lecture au second degré, elle le regagne plus profondément au niveau de son *originarité*.

Le modèle biblique

Les critiques de l'œuvre d'Anne Hébert ont déjà mis au jour les deux grands modèles, mythique et littéraire, qui président à la composition des *Fous de Bassan* : la Bible – ce « livre extraordinaire »¹ de l'aveu même de l'auteure – et l'œuvre dynastique de l'écrivain américain William Faulkner. Il convient de revenir sur les deux piliers de ce roman construit sur pilotis, à l'image du village précaire qu'il met en scène, mais en leur ajoutant quelques poutres de soutènement que n'a pas suffisamment révélées l'ex-cavation des sources effectuée par la critique hébertienne.

Antoine Sirois a bien démontré en quoi l'intertexte biblique, qui traverse l'œuvre entière d'Anne Hébert, irrigue en particulier son cinquième roman. Rien de surprenant dans ce constat puisqu'il met en scène une petite communauté de protestants réunie autour de son pasteur dans une province canadienne majoritairement catholique. Sirois remarque que les références à la Bible « abondent dans la partie du roman réservée à la voix du pasteur », le plus souvent d'ailleurs sur le mode de la citation ou de l'allusion, mais qu'elles reviennent, quoique moins nombreuses, « et sous un mode parodique, dans les sections réservées à Stevens, le personnage "au cœur mauvais" »². En réalité, on retrouve des éléments de parodie biblique chez d'autres personnages du roman, incluant le révérend Nicolas Jones.

Si le récit du pasteur est émaillé de citations bibliques rapportées fidèlement en italiques, lesquelles relèvent davantage de l'intertextualité que de l'hypertextualité selon la stricte nomenclature de Gérard Genette³, il arrive qu'elles prennent un sens détourné. C'est le cas, par exemple,

1. A. Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence », entrevue avec Anne Hébert, *Voix et images*, vol. 7, n° 3, printemps 1982, p. 444.
2. A. Sirois, « Bible, mythes et *Fous de Bassan* », *Canadian Literature*, n° 104, printemps 1985, p. 178.
3. Voir G. Genette, *Palimpsestes*, p. 7-16.

lorsque citant le Psaume 23, « *Le Seigneur est mon berger* »⁴, le révérend Jones ne peut s'empêcher d'ajouter : « Jusqu'à quand ? » (p. 22). Ce doute émis à l'endroit de sa vocation est renforcé par l'emprunt qui suit immédiatement au *Hamlet* de Shakespeare : « *That is the question* » (p. 22). Or le détournement parodique est plus sensible quand, au lieu de citer directement le texte biblique, le pasteur incorpore à son propre discours des éléments librement calqués sur le texte sacré. C'est ce qui se produit dans la ritournelle : « Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine » (p. 14). Ce qui est dit sur le mode affirmatif au début de la Genèse prend dans la bouche du révérend une tournure négative qui prélude à l'effacement du village, voué à une fin apocalyptique : « Il a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek » (p. 13), tandis que l'idiot du village, Perceval, lui apparaît en songe transfiguré en « ange d'apocalypse » (p. 51).

Pour le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, le renversement carnavalesque est l'une des caractéristiques de la parodie⁵. Ce mode particulier du fonctionnement parodique est plus accusé chez les personnages « profanes » du roman (Stevens, Nora, Perceval), lesquels font dévier le sens des Écritures, qu'ils ont entendues si souvent de la bouche de leur oncle pasteur, pour servir leurs fins « dévoyées ». On peut alors parler de perversion du sens voire de subversion de l'ordre qui l'a mis en place. Stevens se compare au Christ, bien qu'il se révèle en définitive l'Antéchrist de la communauté : « [...] si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown » (p. 89). En état d'ébriété, il pousse plus loin l'identification blasphématoire : « Je marche sur les eaux et je tangué dans le vent » (p. 103). Quant à Nora, elle se décrit telle une « Ève nouvelle », après avoir affirmé, en paraphrasant le début de l'Évangile selon saint Jean, « *Et le Verbe s'est fait chair et il a habité parmi nous* » : « Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis faite chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek » (p. 118). Comparant ses seins à « deux colombes » (p. 118), elle reprend un motif du Cantique des cantiques, le livre érotique de la Bible, qui reviendra hanter le récit posthume de sa cousine Olivia sur le mode métaphorique. Enfin, l'épisode où Perceval est

4. A. Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Seuil (Points/roman), 1982, p. 22. Les citations empruntées à cette édition du roman seront signalées dans le texte par un renvoi à la page entre parenthèses.
5. Voir M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, p. 30-31.

décrit par son frère comme « reluquant ses cousines au bain et bavant de désespoir » (p. 71) fait allusion tant au récit biblique du roi David désirant Bethsabée après l'avoir aperçue au bain qu'à celui apocryphe des vieillards lubriques convoitant la chaste Suzanne.

En ce qui concerne la forme, Antoine Sirois proposait un « pattern » de lecture pour ce roman particulier d'Anne Hébert, qui emprunte à l'un des livres fondamentaux de la Bible : « La romancière ne fait pas que citer, intégrer savamment des textes sacrés dans sa narration, elle ira même jusqu'à structurer un de ses romans, *Les Fous de Bassan*, à partir d'un des livres, celui de la Genèse. »⁶ Pour étayer son hypothèse, il s'appuie sur le passage légèrement modifié qui apparaît au début et à la fin du récit du pasteur daté de l'automne 1982, soit au moment où la tragédie, consommée quarante-six ans plus tôt, commence à porter les fruits de sa malédiction dans la communauté qui fête, la mort dans l'âme, son bicentenaire : « Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre cap Sec et cap Sauvagine » (p. 14) ; « Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, entre cap Sec et cap Sauvagine » (p. 54). Telle la boucle du cercle herméneutique, cette reprise parodique de la formule biblique par le pasteur, qui transforme comme nous l'avons vu l'affirmation divine de la Création en sa négation satanique, scelle le sort des habitants de Griffon Creek qui se voient envahis par les « papistes » (p. 13). C'est le monde à l'envers, le « peuple élu » des protestants anglophones étant déchu aux mains des catholiques francophones, dans un renversement parodique du discours messianique qui avait prévalu auparavant chez les Canadiens français.

Adela Gligor est allée plus loin dans son interprétation clairvoyante de la structure formelle des *Fous de Bassan*, en remarquant que « l'organisation en "livres" et en "lettres" des récits de ces narrateurs évoque le modèle scripturaire des livres de l'Ancien Testament et celui des Évangiles ou des épîtres dans le Nouveau »⁷. Il n'y a pas jusqu'au chapitre coiffé d'un titre poétique, « Olivia de la Haute Mer », qui ne soit un rappel discret des textes bibliques désignés par le nom de leur héroïne : Judith et Esther. Si l'on tient compte de toutes les références puisées dans d'autres passages de la Bible – à celles relevées par Sirois et Gligor, il faudrait ajouter le Cantique des cantiques, plus présent dans les poèmes de l'au-

6. A. Sirois, « Anne Hébert et la Bible », *Voix et images*, n° 39, printemps 1988, p. 463.

7. A. Gligor, « Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert », thèse de doctorat en cotutelle, Université d'Angers et Université de Montréal, décembre 2008, p. 400.

teure mais également évoqué dans *Les Fous de Bassan* –, c'est tout le cycle biblique qui se trouve comprimé dans ce roman, de la Genèse hébraïque à l'Apocalypse chrétienne, en passant par les Livres vétérotestamentaires, les Évangiles et les Épîtres néotestamentaires.

La matrice faulknérienne

C'est à la critique anglo-saxonne qu'est revenu le mérite d'identifier la dette plus profonde qu'Anne Hébert a contractée à l'endroit de William Faulkner en écrivant ce roman atypique de sa production littéraire⁸. Ronald Ewing a souligné la parenté troublante qui relie *Les Fous de Bassan* à l'univers faulknérien, avec lequel il partage l'atmosphère et un style d'écriture⁹. Dans son analyse du roman, il insiste sur deux romans particuliers de Faulkner qui auraient inspiré l'auteure : *The Sound and the Fury* (*Le Bruit et la Fureur*) et *Light in August* (*Lumière d'août*). Avant d'aborder ces deux modèles littéraires, il trace un parallèle tout à fait convaincant entre la communauté anglophone « décadente » qu'invente Anne Hébert au bord du Saint-Laurent et l'agglomération fictive imaginée par Faulkner comme trame de fond à plusieurs de ses romans¹⁰. Il y a en effet bien des points communs entre Griffin Creek situé dans le bas du fleuve au Québec et Jefferson localisé dans le comté de Yoknapatawpha au Mississippi, dont le fait que leurs habitants respectifs tentent de survivre dans un milieu où ils sont minoritaires ou du moins minorisés. Cela dit, la plupart des rapprochements qu'effectue la critique entre ces deux microcosmes sont d'ordre thématique plutôt que formel. Il remarque la parenté entre Perceval, l'idiot du village des *Fous de Bassan*, et Benjamin, le frère aliéné dans *Le Bruit et la Fureur*, tout en soulignant que c'est en exergue au « Livre de Perceval Brown et de quelques autres » que se retrouve la citation tirée du *Macbeth* de Shakespeare qui avait inspiré le titre du roman de Faulkner. Il note aussi des traits similaires entre le révérend Nicolas

8. Voir J. M. Paterson, « *Les Fous de Bassan*, roman d'Anne Hébert », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. 7 : 1981-1985, Montréal, Fides, 2003, p. 392-393.

9. « [...] a mood and [...] a writing style which are both strongly identified with William Faulkner » (R. Ewing, « Griffin Creek. The English world of Anne Hébert », *Canadian Literature*, n° 105, été 1985, p. 100).

10. « This image of decay and faded glory, though representative of an English-speaking, rural community in Quebec, is but one of many traits that makes Griffin Creek akin to that famous fictional town of Jefferson in Yoknapatawpha County » (*ibid.*, p. 101).

Jones et le révérend Gail Hightower dans *Lumière d'août*, ainsi qu'entre Stevens Brown et Joe Christmas¹¹.

De toutes ces références, la seule qui ait échappé au regard perspicace de Ronald Ewing est paradoxalement la plus évidente. Le critique avait pourtant relevé, sur le plan de la technique narrative, ce qui rapprochait ce roman d'Anne Hébert des romans faulknériens, soit la multiplication des points de vue, mais il s'était limité au seul exemple du *Bruit et la Fureur*. Or la structure des *Fous de Bassan* présente de plus grandes similitudes avec un autre roman de Faulkner, *As I Lay Dying* (*Tandis que j'agonise*). Si la Bible a pu fournir un modèle de composition, et sans doute davantage d'inspiration, à Anne Hébert, il ne serait pas exagéré de prétendre que le cinquième roman de Faulkner lui a servi de matrice. Non seulement les chapitres ou sections des deux romans sont identifiés par le nom du personnage qui en ordonne le récit – qu'il s'agisse effectivement du narrateur, d'une voix narrative indistincte ou d'une focalisation interne à la narration –, mais tous deux incluent un segment narré par un personnage absent, littéralement *déjà mort*. Il s'agit en l'occurrence de deux femmes qui parlent d'outre-tombe : la mère défunte Addie dans le roman de Faulkner et la cousine Olivia dans celui d'Hébert. Cette étonnante convergence ne peut être le fruit d'une simple coïncidence. Faulkner faisait certainement partie des romanciers de langue anglaise qu'avait lus Anne Hébert en traduction avant d'entreprendre l'écriture de ce roman¹². Il s'agirait d'un cas de pastiche technique s'apparentant au phénomène du « recyclage culturel »¹³, dans lequel une forme déjà éprouvée est réutilisée afin de créer l'illusion de nouveauté.

Autres palimpsestes et autopastiche

Nous avons constaté brièvement que l'œuvre de Shakespeare constituait une autre source d'inspiration pour l'écriture des *Fous de Bassan*, ce qui ne saurait trop nous étonner dans le cadre d'un récit mettant en scène

11. *Ibid.*, p. 102. Dans une note du même article, l'auteur propose un autre rapprochement entre Stevens Brown et un personnage secondaire du roman de Faulkner, Gavin Stevens. Il n'est pas exclu que l'influence de James Joyce (Stephen dans *Stephen le héros et Ulysse*) se soit immiscée dans ce transfert hébertien du nom usuel au prénom inusité.

12. *Ibid.*, p. 110, note 9.

13. Voir C. Dionne, S. Mariniello et W. Moser, *Recyclages : économies de l'appropriation culturelle*.

une communauté anglophone protestante. Des passages de *Hamlet* et de *Macbeth* du dramaturge élisabéthain y sont cités textuellement par le pasteur cultivé, dont celui-ci qui telescope des extraits tirés des deux pièces : « *words, words, signifyng nothing...* » (p. 46). En ce qui concerne la citation de *Macbeth* mise en exergue au livre de Perceval – « *It is a tale told by an idiot, full of sound and fury* » (p. 178) –, on peut parler de palimpseste au second degré puisqu'elle transite par le roman de Faulkner avant d'aboutir à celui d'Anne Hébert. Certaines références shakespeariennes sont plus obliques, par exemple le motif de la tempête déchaînée qui rappelle un passage célèbre de *King Lear* combiné avec l'épisode du déluge dans la Bible. Quant à Olivia de la Haute Mer, comment ne pas penser au destin d'Ophélie dans *Hamlet*, sans oublier toutefois la référence voilée aux sirènes de l'*Odyssee* (p. 217-218) et au conte d'Andersen, *La Petite Sirène*, évoqué en exergue de son récit (p. 197) ?

On le voit, bien d'autres références littéraires émaillent le texte hébertien, comme l'avait déjà souligné Antoine Sirois : « Le roman d'Anne Hébert, [*sic*] *Les Fous de Bassan* abonde en références de toutes sortes : Bible, mythes classiques, contes pour enfants, symboles traditionnels, dictons populaires, autres œuvres de l'auteure. »¹⁴ Entre autres, le nom même de Perceval fait songer au héros de la quête du Graal, tandis que celui du village, Griffin Creek, rappelle le griffon de l'Antiquité et des romans de chevalerie¹⁵. Trois autres références méritent une attention particulière du point de vue du pastiche et de la parodie. Le suicide de la femme du pasteur, Irène, qui se pend dans la grange après avoir surpris le désir incestueux de son mari à l'égard de sa nièce Nora, est comparé par Sirois à celui de Judas, en conformité avec sa lecture biblique du texte hébertien¹⁶. Or il s'apparente plutôt à celui de Jocaste dans *Edipe roi* de Sophocle, mais raconté à la manière de Jean Anouilh¹⁷, dans la mesure où l'épouse semble avoir deviné une relation incestueuse plus grave entre son mari et la sœur de ce dernier : « Tout le monde sait bien que les deux plus roux de Griffin Creek se ressemblent, comme père et fille ; bien qu'ils

14. A. Sirois, « Bible, mythes et *Fous de Bassan* », art. cité, p. 178.

15. *Ibid.*, p. 181-182, et R. Ewing, « Griffin Creek... », art. cité, p. 101.

16. A. Sirois, « Bible, mythes et *Fous de Bassan* », art. cité, p. 181.

17. Voir le récit de la mort d'Irène dans *Les Fous de Bassan*, p. 48-49, et celui de la mort d'Eurydice dans J. Anouilh, *Antigone*, Paris, La Table ronde, 1947, p. 129. Bien qu'il ne s'agisse pas de la même personne mythologique (Eurydice, le femme de Créon, au lieu de Jocaste, l'épouse mère d'Edipe), le suicide d'Irène, calqué sur la pendaison de Jocaste, est rapporté dans le style dépouillé d'Anouilh. L'équivoque sur le nom d'Irène (la « reine ») joue sans doute de la concaténation des sources.

ne soient que l'oncle et la nièce » (p. 45). Curieux cas d'inceste dans le palimpseste, où le pastiche d'Anouilh sert à parodier la pièce de Sophocle... Deux vers fameux de Baudelaire reviennent tour à tour sur le mode parodique et pastiché dans *Les Fous de Bassan*. Empruntés à « L'Invitation au voyage » des *Fleurs du mal* – « Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté » –, ils sont d'abord parodiés, au moment où l'inspecteur McKenna enquête sur la disparition suspecte des deux cousines, en « là où tout n'est que danger, rumeurs et confusion » (p. 176), avant d'être rétablis par Stevens à la fin du récit : « Je sais que tout ça, calme et beauté vont continuer d'être à Griffin Creek, comme si de rien n'était » (p. 249). Enfin, avec l'entrée en scène de l'inspecteur, le récit prend des allures de roman policier sans que l'on puisse affirmer pour autant que le roman se transforme en polar. Il faudrait plutôt parler de pastiche de genre, selon la terminologie de Genette¹⁸.

De tous ces emprunts et renvois, les plus singuliers sont ceux qu'Anne Hébert fait à sa propre œuvre. Le titre du premier roman de l'auteure, *Les Chambres de bois*, résonne à travers *Les Fous de Bassan* : « Chevreuils et originaux ont l'air de passer leur tête stupéfaite à travers les murs, dans les chambres de bois » (p. 40) ; « Ou bien est-ce le pas lourd de mon père qui résonne trop bruyamment dans les chambres de bois ? » (p. 208) Pour qui est familier avec la poésie d'Anne Hébert, les vers « Le monde est en ordre / Les morts dessous / Les vivants dessus »¹⁹, tirés du poème « En guise de fête » du recueil *Le Tombeau des rois*, constituent le leitmotiv qui traverse son œuvre romanesque. Comme l'a souligné Carla Fratta²⁰, ils se retrouvaient disséminés dans le roman *Kamouraska* puis placés en exergue au récit *Héloïse*. Or ils reviennent de nouveau, sur le mode allusif cette fois, dans *Les Fous de Bassan* : « les morts non ramassés, tenus serrés par les vivants, debout » (p. 59). Mais c'est à d'autres poèmes du même recueil que l'auteure puise davantage ses autoréférences. Le passage suivant : « Les maisons vues de loin, du haut de la côte, j'aurais pu

18. Pour Genette, on ne peut que pasticher un genre, jamais le parodier (*Palimpsestes*, p. 111). Si c'est bien le cas ici, Anne Hébert traitait au premier degré les conventions du genre policier qu'elle reprend à son compte, cela ne se vérifie pas toujours chez les écrivains qui réutilisent les conventions génériques du polar en les traitant au second degré. Le cas d'Hubert Aquin serait un bon exemple, au Québec, de parodie générique du roman policier.

19. A. Hébert, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, p. 35.

20. Voir C. Fratta, « "Le mal des cloîtres". Espace souterrain et univers clos dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert », *Autour de l'univers souterrain dans la littérature québécoise*, Franca Marcato Falzoni éd., Bologne, CLUEB (La deriva delle francofonie), 1990, p. 129.

les prendre dans mes mains, les tourner et les retourner, en faire sortir les petits personnages, les tenir entre le pouce et l'index » (p. 61) rappelle les onze premiers vers du poème intitulé « Les Petites Villes »²¹. Quant au leitmotiv du récit posthume d'Olivia de la Haute Mer – « Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds » (p. 199) – que l'on retrouve plus loin dans une forme abrégée (p. 207), il constitue une reprise textuelle des quatre premiers vers du poème intitulé « Il y a certainement quelqu'un »²², également tronqués dans le poème intitulé « La Chambre fermée »²³, sauf pour le passage du vers à la prose. C'est comme si Anne Hébert, la romancière, à travers différentes voix narratives, s'était amusée à pasticher Anne Hébert, la poétesse. Or c'est dans le récit poétique d'Olivia de la Haute Mer que se fait entendre la voix la plus incarnée du roman, bien que son truchement narratif soit à la lettre *désincarné*. C'est dans cette voix posthume ressuscitant d'outre-tombe qu'Anne Hébert a déposé le plus intime d'elle-même : sa vocation précoce de poète éclore avant son passage plus tardif au roman.

Un imaginaire cinématographique

Anne Hébert n'emprunte pas tous ses modèles à la littérature, elle s'inspire aussi d'autres arts, notamment la peinture et la musique, pour la composition de certains de ses romans ou récits. Deux scènes du court roman *Est-ce que je te dérange ?* (1998) rappellent des extraits des opéras *Madame Butterfly* et *La Bohème* du compositeur italien Giacomo Puccini, tandis que le nom d'artiste du personnage Jean-Ephrem de la Tour, dans son dernier roman publié *Un habit de lumière* (1999), évoque celui du peintre français Georges de La Tour. C'est au septième art cependant qu'elle puise le plus souvent son inspiration quand elle se détourne (en apparence) de la littérature. Il est possible en effet de déceler dans certaines de ses œuvres un palimpseste filmique, qu'il s'agisse de renvois explicites à un film particulier ou de clins d'œil implicites faits à des œuvres célèbres du répertoire cinématographique.

Coïncidence ou pas, Anne Hébert publie son roman « satanique », *Les Enfants du sabbat* (1975), deux ans après la sortie en salle du célèbre *The*

21. A. Hébert, *Poèmes*, ouvr. cité, p. 27.

22. *Ibid.*, p. 51.

23. *Ibid.*, p. 39.

Exorcist (réalisé en 1973 par William Friedkin d'après le roman éponyme de William Peter Blatty publié en 1971). Le traitement du thème de la jeune fille possédée par le démon est certes bien différent (ne serait-ce que par le recours à la parodie chez Anne Hébert), mais la source reste la même. À l'autre bout du spectre, le récit *Est-ce que je te dérange ?* abonde en références cinématographiques²⁴. Au sujet de l'héroïne, Delphine, le narrateur a cette réflexion : « deux ou trois choses que je sais d'elle »²⁵, qui rappelle bien sûr le titre d'un film de Jean-Luc Godard. La scène où Delphine se voit « reflétée dans un miroir, lui-même reflété dans un autre miroir et ainsi de suite, de miroir en miroir, jusqu'au vertige »²⁶ se réfère au film d'Alain Resnais *L'Année dernière à Marienbad*, d'autant que le prénom de l'héroïne est le même que celui de l'actrice Delphine Seyrig. Le trio Édouard, Stéphane et Delphine fait songer à la relation à trois dans *Jules et Jim* de Serge Truffaut, tandis que l'évocation de l'héroïne, réduite à l'état de loque humaine relançant son amant étranger de l'autre côté de l'Atlantique, suggère fortement un rapprochement avec son *Adèle H.* Enfin, la composition circulaire du roman, qui s'ouvre et se referme sur le récit de la mort énigmatique de l'héroïne, éclairé dans sa partie médiane par le procédé du flash-back, s'apparente à la structure du film d'Ingmar Bergman *De la vie des marionnettes*. Quant au dernier roman d'Anne Hébert, *Un habit de lumière*, mettant en scène (ou plutôt en crise) une famille espagnole à Paris dont le fils se révèle homosexuel, comment ne pas tracer un parallèle avec le cinéma mélodramatique et délibérément kitsch de Pedro Almadovar ? L'écho en résonne jusque dans le nom du « *Pater Familias* » du roman hébertien : Pedro Almevida.

À la lumière de ces observations, on peut aussi déceler un clin d'œil cinématographique dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert. Il est suggéré dès le titre et se confirme dans l'évocation hallucinée que font plusieurs personnages du roman de ces oiseaux de mer criards, lesquels font inévitablement penser aux oiseaux éponymes du film (*The Birds*) du maître de l'horreur et du suspense, Alfred Hitchcock. On se souviendra que dans ce film, qui situe son intrigue dans une petite localité sur la côte Pacifique des États-Unis, des oiseaux s'attaquent à une femme qui doit

24. Pour ce qui suit, je reprends des éléments d'analyse que j'avais esquissés dans le compte rendu critique des deux derniers récits publiés d'Anne Hébert. Voir G. Dupuis, « Anne Hébert : les deux derniers romans », *Il Tolomeo*, n°5, 1999-2000, p. 75-77.

25. A. Hébert, *Est-ce que je te dérange ?* Paris, Seuil, 1998, p. 18.

26. *Ibid.*, p. 13.

quitter le village où elle s'est installée en compagnie de son amant et de la famille de ce dernier pour que cesse la persécution aviaire. La malédiction est comparée par un des habitants du village, qui cite la Bible, à l'Apocalypse. Dans *Les Fous de Bassan*, cette malédiction apocalyptique est invoquée par Stevens comme motif qui l'aurait poussé à violenter ses deux cousines. Il jure que la nuit du 31 août 1936 « les oiseaux de mer se sont déployés en bandes tournoyantes, au-dessus de trois corps couchés sur le sable de Griffin Creek », et que, depuis, leurs « cris perçants, gravés dans [s]a mémoire, [l]e réveillent chaque nuit, [l]e changeant en poissonnaillie, étripée vivante, sur les tables de vidage » (p. 247). Avec le mobile du vent – « Dans toute cette histoire, je l'ai déjà dit, il faut tenir compte du vent » (p. 246) –, les fous de Bassan constituent à la fois l'alibi et la pièce à conviction du double crime demeuré impuni mais qui revient hanter le criminel pris de remords de ne l'avoir pas expié.

Il ne faudrait pas oublier que derrière le film d'Hitchcock, comme il arrive souvent au cinéma, se cache une œuvre littéraire, en l'occurrence la nouvelle éponyme de Daphné Du Maurier, l'auteur de *Rebecca* (également tourné au cinéma par Alfred Hitchcock). Il n'est pas exclu par ailleurs qu'Anne Hébert ait été davantage influencée – si influence il y a bien eu – par la nouvelle de Du Maurier que par le film de Hitchcock. La thèse selon laquelle l'écriture particulière des *Fous de Bassan*, en ce qui concerne du moins le style « gauche » utilisé pour donner voix à certains personnages (Stevens, Nora, Perceval), serait due au fait qu'elle avait lu plusieurs romans anglo-saxons dans leur traduction française, gagne en crédibilité. En suivant ce filon, on pourrait débusquer d'autres modèles littéraires à l'œuvre dans *Les Fous de Bassan*, dont *Wuthering Heights* d'Emily Brontë. Traduit en français sous le titre *Les Hauts de Hurlevent* ou plus simplement *Hurlevent*, ce roman met en scène le motif tourmenté du vent « qui entête et rend fou » (p. 26) dans *Les Fous de Bassan*. Ce parallèle nous renseigne incidemment sur une autre source d'inspiration de l'œuvre hébertienne, à savoir le romantisme gothique ou néogothique à l'anglaise, que l'on retrouve dans le seul récit fantastique de l'auteur, *Héloïse*, mettant en scène des vampires surannés qui hantent le métro de Paris...

Au terme de cette relecture généalogique des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert, qui s'est attachée à retracer les origines mythiques, littéraires et cinématographiques de l'œuvre par le biais du pastiche et de la parodie, l'on serait tenté de croire qu'Anne Hébert n'a rien fait d'original en écrivant ce roman, qu'elle s'est contentée d'y recycler des formes, des genres et

des styles préexistants. Mis à part le fait que cette remarque serait valable pour bien des œuvres du patrimoine mondial que l'on tient, à tort ou avec raison, pour des chefs-d'œuvre – selon la conception romantique du terme, à savoir des œuvres absolument originales témoignant du génie non moins original de l'écrivain –, elle n'atténue en rien la valeur que l'on peut toujours accorder au roman. Anne Hébert n'a peut-être pas innové avec *Les Fous de Bassan*, mais elle a « inventé » (au double sens de créer de l'inédit et de redécouvrir du déjà-là²⁷) une forme qui servait son propos, en combinant des matériaux puisés à diverses sources, dont sa propre œuvre. L'ultime ironie ne réside-t-elle pas dans ce pied de nez magistral fait aux romantiques (et aux critiques) avec les clichés mêmes du romantisme ?

27. C'est le sens du mot « invention » dans l'expression « L'Invention de la sainte Croix ». Voir J. de Voragine, *La Légende dorée*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2004, p. 363-372.

L'autofiction québécoise Pastiche et mise en abyme chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan

Narcissisme, nombrilisme, *moi-moiisme*¹, solipsisme, exhibitionnisme vide et inutile, éloignés de toute « vraie » littérature... Voilà les termes un peu simplistes – parce que tributaires d'une lecture strictement référentielle – que l'on emploie souvent pour qualifier l'autofiction taillée sur le modèle français le plus en vogue depuis la fin des années 1980, d'abord incarné par Hervé Guibert ou Philippe Sollers, puis rendu populaire par Christine Angot, Camille Laurens ou Philippe Vilain. Cette tendance littéraire qui s'est souvent trouvée au centre de polémiques sur la validité du « récit solipsiste » et de la « littérature-témoignage » pourrait, en bref, être défini comme suit : récit rédigé à la première personne où le nom du narrateur est identique à celui de l'auteur et où l'on entretient, en jouant sur les limites du roman et de l'autobiographie, la tentation d'une lecture référentielle, tant au sein du récit que dans le paratexte et le discours promotionnel/médiatique qui l'accompagnent. Cette tentation d'une lecture référentielle est évidemment entretenue par l'auteur, ce qui ne signifie pas pour autant qu'il faille s'y limiter. Elle a d'ailleurs, dans le cas de beaucoup de livres classés sous la bannière autofiction, eu pour effet d'occulter un aspect important de la pratique : son désir de faire basculer le particulier dans l'universel. Ainsi, il est possible de voir les premiers récits des auteures québécoises Catherine Mavrikakis et Nelly

1. Néologisme emprunté à Serge Doubrovsky dans *Un homme de passage*, Paris, Grasset, 2011, p. 338.

Introduction

Le palimpseste francophone et la question des modèles

Lise Gauvin

7

Europe et Amériques du Nord

Le pastiche et la parodie. Instruments de mesure
des échanges littéraires internationaux

Paul Aron

23

Le naturalisme de deux romanciers canadiens-français :
Laberge et Ringuet

Réjean Beaudoin

43

Généalogie des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert

Gilles Dupuis

53

L'autofiction québécoise. Pastiche et mise en abyme
chez Catherine Mavrikakis et Nelly Arcan

Mélikah Abdelmoumen

65

Détours, nouvelles « polyphonies ». Le cas de *Seuls*
de Wajdi Mouawad

Dominique D. Fisher

77

Une réécriture ambiguë en littérature acadienne.
Marguerite Duras et France Daigle

Raoul Boudreau

91

Transtextualité anglo-américaine. *Volkswagen Blues*
de Jacques Poulin et *L'Écureuil noir* de Daniel Poliquin

Lucie Hotte

105