

LE JEU DES RYTHMES DANS "LES FOUS DE BASSAN" D'ANNE HÉBERT

Magessa O'Reilly

LA PERTINENCE DU MOT *rythme* en science littéraire n'est pas absolument évidente. Tout en ne manquant pas de définitions, le mot manque toujours de définition précise, convaincante et généralement admise. Et je sais dans quel abîme je plonge en voulant le définir à nouveau. En deux mots, le rythme c'est le mouvement d'un texte. Sa dynamique, le caractère propre de son déroulement. Mais qu'est-ce que cela veut dire? Tout au plus, on admettra que le mot *texte* n'est pas ambigu. Quant à *mouvement*, *dynamique* et *déroulement*, on y verra un abus de la métaphore vide. J'emploie ces mots simplement pour invoquer le caractère temporel, maintes fois souligné, du langage.

Le discours se poursuit; ses unités se succèdent les unes aux autres; l'ensemble s'élabore progressivement, s'étale de plus en plus amplement. (Même à la métaphore apparemment spatiale — *s'étaler amplement* — je sens le besoin d'ajouter la caractérisation temporelle *de plus en plus*.) La phrase et, à plus forte raison, le roman ont un début qui précède une fin. Que le texte soit reçu par la lecture ou par l'écoute, il s'inscrit dans le temps. Ce qui s'inscrit dans le temps est rythmé; le rythme d'un texte est le caractère particulier de sa temporalité.

Mais encore, *comment* le rythme d'un texte se manifeste-t-il? Prenons une définition plus technique, mais tout aussi générale, du rythme: *le retour à intervalles réguliers ou variables de phénomènes ressemblants*. Plus une œuvre est complexe et plus elle fait appel à des moyens variés, plus la manifestation du rythme est complexe. Les *phénomènes* et *intervalles* se situeront simultanément à plusieurs niveaux et seront de natures diverses. Les rythmes des niveaux textuels divers se superposent les uns sur les autres, le rythme des unités plus petites s'imbrique dans celui des plus grandes. La superposition ou l'imbrication des rythmes crée des effets variés. Dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert,¹ roman qui servira à illustrer ce qui précède, trois voix narratives jouent un rôle particulièrement important et réalisent des effets rythmiques différents en s'imbriquant dans l'ensemble du roman.

DANS LES FORMES PETITES et le œuvres brèves, on est surtout sensible aux effets formels et le rythme est marqué par ces effets. Un proverbe, un haïku, une des *Pensées* ou une des *Maximes*, ont un rythme formel facilement perceptible, déterminé par le retour de certains sons ou de certains mots, et par la structure de la phrase, de la strophe ou du paragraphe. Le rythme formel est le produit de la disposition des masses: syllabes atones et accentuées, pauses et phonèmes divers. C'est le rythme de la suite des signes, le rythme auquel les mots se suivent et se présentent à conscience, auquel le texte se dit ou se lit. On aura reconnu un concept voisinant avec ce que Gérard Genette appelle le *temps du récit* ou, plus fidèlement, le *pseudo-temps du récit*.² *Pseudo* dans ce sens qu'il est virtuel et ne se mesure pas: il n'y a pas de façon unique et figée de lire telle ou telle phrase. Soit. Mais on a de tout temps voulu reconnaître dans la phrase des indications formelles du rythme de lecture. Prenons la phrase: "*Elle me répond lapins, poules, jardinage, m'assure qu'il y a de l'ouvrage en masse*" (68). Le parallélisme de structure — paradigme de noms tirés du même champ sémantique et juxtaposition des prédicats — détermine des pauses et des accents forts; le vocabulaire familier — "*de l'ouvrage*" et "*en masse*" — appelle une prosodie de la langue parlée. Je tente de rendre ce rythme explicite par une notation qui, tout en étant imparfaite et générale, orienterait les scansions éventuelles:

/ / // /
 Elle me répond lapins, | poules, | jardinage, |
 / // / / /
 m'assure qu'il y a de l'ouvrage en masse.³

Le rythme formel subsiste dans les unités plus étendues que la phrase, bien qu'il y soit de moins en moins perceptible. Le paragraphe a un rythme formel, produit des longueurs relatives des phrases et du retour d'une phrase à l'autre de certains phénomènes. Le chapitre, la partie, l'œuvre entière ont tous un rythme formel déterminé par les rapports de masses des unités qui les composent. Pensons à la régularité très précise de *La Suivante* de Corneille dont les cinq actes ont tous le même nombre de vers exactement, ou au déséquilibre savamment mesuré de *Nedjma* de Kateb Yacine. Les rythmes formels, tout en se superposant ou en s'imbriquant, ne s'identifient pas forcément les uns aux autres; les rapports varient de l'harmonie à la dissonance.

Plus l'unité considérée est étendue, moins les éléments formels sont perceptibles et plus le rythme sera déterminé par des éléments sémantiques. Le rythme sémantique est défini à tel niveau par le retour d'un mot ou d'un thème, à tel autre niveau par le retour d'un événement, d'un symbole ou d'un personnage.

Déjà au niveau de la phrase, des phénomènes de sens contribuent à des effets d'accentuation. La synonymie, la gradation, l'antithèse sont parmi les effets sé-

mantiques qui influent le plus directement sur le rythme d'un énoncé bref. Et plus nous montons sur l'échelle des unités, plus grande est la part du sens. Le paragraphe est surtout rythmé par la distribution et l'importance d'éléments sémantiques: *nature de l'introduction et de la conclusion, complexité du développement central, présence ou absence d'une formule de liaison*. A plus forte raison, le rythme d'un chapitre ou d'un roman s'élabore et se développe en fonction de tout ce qui participe du sens: la durée que raconte la diégèse; sa continuité ou son caractère épisodique; la disposition des scènes, qui se suivent, s'appellent et se répètent; la disposition des symboles et des thèmes, des personnages et des décors; l'alternance des discours (narration et réflexion, description et commentaire métatextuel); les modulations de point de vue.⁴

Les rythmes dans un roman sont donc formés de phénomènes de deux natures: phénomènes formels et phénomènes sémantiques. Les rythmes *formel* et *sémantique* qui en résultent se produisent à divers niveaux — à l'échelle réduite de la phrase ou du paragraphe et sur l'étendue du texte — et s'imbriquent les uns dans les autres de diverses façons. Comme le dit Henri Meschonnic, il existe une "relation homologique des grandes aux petites unités";⁵ même si cette relation homologique se présente parfois comme effet de contraste ou, pour parler rythme, de *contrepoint*.

2

TOUT ROMAN PRÉSENTE l'imbrication des rythmes. Et le roman polyphonique, en juxtaposant de grandes étendues de texte faites par divers narrateurs, constitue un domaine particulièrement riche pour l'étude des jeux d'imbrication. Souvent, les voix narratives sont distinguées les unes des autres par des moyens dits stylistiques. Les différences stylistiques sont choisies en fonction de la structuration sémantique de l'œuvre. C'est le cas des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert, poème narratif et en prose. Telle narratrice privilégie telle forme de phrase; tel narrateur telle autre forme. Tel narrateur réalisera dans son discours une structure rythmique qui reprend à échelle réduite la structure englobante; telle narratrice une structure qui s'oppose au rythme d'ensemble.

D'abord, le rythme d'ensemble des *Fous de Bassan*. La fréquence des changements de voix narrative, les longueurs relatives des parties ou "livres" qui composent le roman, les rapports temporels qu'entretiennent les narrations et le retour d'une narration à l'autre de certains événements influent tous sur le rythme d'ensemble.

Les première et dernière parties des *Fous de Bassan* sont racontées en automne 1982, les quatre parties du milieu datent de 1936.⁶ L'ampleur du saut temporel qui sépare la première partie de la deuxième comme de celui qui sépare l'avant-dernière de la dernière fait partie de l'expérience du rythme. Les narrations du début et de la fin sont loin, temporellement, de l'action racontée. Car il n'est jamais question de raconter autre chose que l'été 1936, qu'il s'agisse du meurtre des

petites Atkins ou, pour Nicolas Jones, du suicide d'Irène. Les récits des années 1936 à 1982 ne sont que récits secondaires, ils racontent les conséquences de l'été fatal. La distance temporelle qui sépare ces deux livres de l'action principale permet des vues synthétiques qui encadrent le roman.

Bien que très subjectif, "Le livre du révérend Nicolas Jones" constitue une présentation globale du village et un résumé de l'action. Introduction classique, dans une certaine mesure, qui identifie la matière du discours à suivre et donne l'argument avant le récit des menus détails. De même, la "Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss" constitue l'épilogue. C'est une vue finale, prise à distance, qui résume les suites de l'action proprement dite. "Le livre du révérend," qui raconte le sort de Griffin Creek, et la "Dernière lettre," qui fait connaître la fortune de Stevens, se font pendants. Entre cette introduction et cet épilogue est raconté, en quatre parties, l'été 1936.

Par rapport aux vues d'ensemble du début et de la fin, le milieu du roman est l'endroit d'un développement; c'est une série de gros plans. La voix officielle de Nicolas Jones cède la place à plusieurs voix qui se succèdent ou qui alternent ("Le livre de Perceval Brown et de quelques autres"). Le résumé de l'été 1936 est repris en un foisonnement de détails, en une intensification rythmique encadrée par des narrations où dominent les fonctions rhétoriques de présenter et de conclure.⁷

Comme l'ensemble du roman commence par une introduction, les deux premières lettres de Stevens constituent une introduction au foisonnement central. On y voit l'arrivée au village: Stevens retrouve le ruisseau qui porte son nom (60) puis fait voir le village en plan général du haut d'une colline (61-4). Nicolas Jones a situé l'action dans le temps, Stevens Brown la situe maintenant dans l'espace. Cette nouvelle entrée en matière s'oppose au premier par le point de vue: après le représentant de l'ordre dominant, c'est un jeune révolté qui nous parle dans les "Lettres." L'attitude que formule Stevens par rapport aux notions d'autorité et de liberté, et sa sémantisation de l'espace, annoncent celles que formuleront les autres jeunes de Griffin Creek: Nora, Olivia et Perceval.

Après la vue synthétique de Nicolas Jones, Stevens Brown reprend de façon plus détaillée, en plan serré, les faits évoqués. A vrai dire, la répétition d'événements viendra plus tard; le barn dance est le seul événement important que répète Stevens (*NJ* 46-7; *SBI* 98-9) et les baignades quotidiennes de Felicity sont évoquées de façon indirecte (*NJ* 34-9; *SBI* 71). Plus que d'une répétition d'événements, il s'agit d'une reprise oblique qui nous fait voir de plus près le décor et les personnages. Le retour en arrière nous transporte sur les lieux de l'action, parmi les disparus qu'évoquait Nicolas Jones.

Le "Livre de Nora Atkins" est sensiblement plus court que les parties précédentes. Il se divise en brèves sections qui se suivent de près. Les phrases sont brèves aussi et étalent une symbolique du mouvement et du changement, de l'énergie⁸ et

de la liberté. Le noyau du drame approche progressivement et le rythme s'intensifie en passant de la voix officielle de Nicolas Jones à la voix engagée de Stevens Brown, puis à celle d'une des victimes.

La répétition d'événements contribue à cette intensification progressive. On reconnaît dans le "Livre de Nora Atkins," pour la première fois, plusieurs événements racontés par Nicolas Jones. Nora Atkins ne reprend pas seulement le barn dance (*NA* 123-24) mais plusieurs autres épisodes de la première narration : Stevens à la porte de l'église (*NJ* 30, *NA* 121) ; la rencontre avec l'Américain puis Nora et Nicolas Jones dans la cabane à bateau (*NJ* 40-44, *NA* 119) ; le suicide d'Irène (*NJ* 48-49, *NA* 129).

En plus de son rôle rythmique, la reprise d'événements, et même d'expressions, joue un rôle important à d'autres points de vue. D'une part, ces répétitions sélectives opèrent un tri qui aide à ériger certaines scènes et certaines images au rang de *motif*, voire de *symbole*. D'autre part la présence ou l'absence de tel événement dans telle narration, crée des rapports particuliers entre les personnages et ainsi contribue à l'organisation des structures actantielle et idéologique qui sont mises en œuvre. Les pièces d'un puzzle commencent à s'ordonner.

"Le livre de Perceval Brown et de quelques autres" poursuit l'intensification rythmique et la porte à son point culminant. Livre polyphonique à l'intérieur du roman polyphonique, deux narrations y avancent de front. La narration de Perceval et la narration collective des gens de Griffin Creek alternent. Le plus souvent en se relayant et en faisant avancer la narration, parfois en racontant les mêmes événements à tour de rôle.⁹ Les changements de voix sont soulignés par les sauts de page. Au lieu de former un ensemble, le discours est morcelé. A certains moments, la voix des Quelques autres est réellement collective, disant *Nous les gens de Griffin Creek*, à d'autres elle adopte un point de vue plus proche de celui d'un personnage, telle Maureen MacDonald (148-49, 175-77). Et la vitesse varie d'une section à l'autre : tantôt une voix résume un moment d'évolution, tantôt elle raconte une scène dans les détails. Toutes ces fluctuations de la voix narrative contribuent à l'intensification du rythme. Progressivement accentué au cours du roman, le rythme est maintenant doublé ou syncopé.

Ces hésitations et répétitions internes compensent la linéarité du récit. "Le livre de Perceval Brown et de quelques autres," pour la première fois, prend la relève là où les narrations précédentes se sont tues. Jusqu'ici, chaque nouvelle voix, en prenant la parole, revient sur le déjà – raconté : Stevens Brown revient à l'été 1936, déjà résumé par Nicolas Jones parmi des récits d'événements plus récents (la galerie des ancêtres) ou plus éloignés (son enfance) ; de même, après que Stevens s'est rendu jusqu'au 31 août, la narration de Nora revient au 15 juillet et se termine sensiblement au même moment que celle de Stevens. Stevens et Nora s'arrêtent à la fin de l'été, à la fin de la vie des cousines, bref à la fin apparente de l'histoire ; Nicolas Jones aussi, malgré sa perspective temporelle, indique claire-

ment que le mal que fait Stevens constitue la fin de Griffin Creek tel qu'il l'avait connu. Perceval Brown et les Quelques autres vont au-delà de ce qui semblait être la fin, ils prolongent la diégèse et modifient la structure du récit. Nous ne lisons plus l'intrigue des cousines, celle-ci est devenue un élément dans une intrigue plus large, celle des habitants de Griffin Creek, intrigue qui comporte son propre point culminant et son propre dénouement. Plus que le meurtre des petites Atkins, l'enquête policière subséquente que doit subir la collectivité de Griffin Creek est l'événement capital de cette intrigue englobante. Se voyant soupçonnés et interrogés à tour de rôle par le policier McKenna, les gens de Griffin Creek éprouvent de la honte et de la méfiance les uns envers les autres, le désir de se protéger et l'impuissance devant les autorités, l'obligation de se soumettre à un pouvoir étranger. Libres de régler leurs propres histoires, les gens de Griffin Creek auraient pu encaisser le meurtre et passer outre. L'enquête policière abat leur structure sociale.

"Le livre de Perceval Brown et de quelques autres" comporte à la fin une esquisse de dénouement. Après l'aveu que Stevens fait à McKenna, Perceval observe l'automobile qui emporte Stevens et McKenna loin de Griffin Creek (193). Suivent une brève évocation d'une scène à la ville, où Stevens dépose une déclaration solennelle, et un plan général de la mer où se trouve désormais Olivia. "Le livre de Perceval Brown et de quelques autres" transforme donc l'intrigue du roman et raconte une nouvelle fin, mais d'autres fins restent à voir.

Avant-dernière partie du roman, "Olivia de la Haute Mer" clôt la partie du roman que j'appelle le foisonnement central. A vrai dire, cette nouvelle partie a un statut temporel équivoque. Elle ne porte aucune date et, en tant que narration d'outre-tombe, son énonciation se situe difficilement sur la plan strictement temporel. Olivia évoque des scènes qui vont de sa plus jeune enfance jusqu'au soir du 31 août, moment où le temps s'arrête (204, 224), mais d'où la narration nous parvient. La temporalité indéfinie aidant, un mouvement plus uni et plus calme s'installe. Les sections se suivent de nouveau sur la même page, ce qui atténue les pauses et les temps forts. Une détente rythmique vient couronner le foisonnement central, après la frénésie du livre de Perceval.

L'autre fin, la "Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss," je l'ai déjà indiqué, est l'épilogue qui répond à l'ouverture de Nicolas Jones et qui encadre le roman.

Tel serait le rythme d'ensemble des *Fous de Bassan*. À la présentation synthétique et pondérée que propose Nicolas Jones, les récits de 1936 opposent la relativité, la variation des perspectives et des styles. L'intensification du rythme dans la partie centrale du roman est encadrée par l'introduction et l'épilogue. Le schéma rythmique global est repris dans la partie centrale: "Les lettres de Stevens Brown" et "Olivia de la Haute Mer" servant d'ouverture et de finale respectivement, "Le livre de Perceval Brown et de quelques autres" constituant le moment le plus intense du rythme narratif. Comment ce rythme d'ensemble est-il soutenu aux

niveaux des unités plus petites: les paragraphes et les phrases? Tantôt le schéma d'ensemble est repris en plus petit dans une narration, tantôt une narration manifesterait un rythme qui s'oppose au rythme global.

3

“LE LIVRE DU révérend Nicolas Jones” reproduit à échelle réduite le rythme de l'ensemble. La diégèse de cette partie suit le même développement que l'ensemble du roman. Au début et à la fin domine le présent de l'énonciation, c'est-à-dire l'automne 1982. Nicolas Jones raconte d'abord, entremêlé du récit de la galerie des ancêtres il est vrai, sa situation au moment où il écrit: descriptions de la maison, des jumelles, de la routine domestique. C'est le soir. A la fin, le jour point; Nicolas revient au présent et raconte ses préparatifs pour le service. Entre les deux, c'est la nuit et la rêverie pendant laquelle le révérend évoque son enfance et l'été 1936. Celui qui représente la communauté tout entière reproduit dans sa narration la structure diégético-rythmique de l'ensemble. Le premier récit prescrit en quelque sorte une structure formelle qui se caractérise par l'encadrement.

Chez Nicolas Jones ce schéma est aussi repris dans la structuration des unités plus petites, notamment au niveau de la phrase. Une phrase construite selon le même principe semble lui être caractéristique; je l'appellerai la phrase à encadrement. Dans une telle phrase, les groupes rythmiques du milieu sont brefs et souvent nombreux, encadrés par les groupes rythmiques plus longs du début et de la fin. Cette phrase joue un rôle important dans la narration de Nicolas Jones et plusieurs exemples se trouvent à chaque page:

En étirant le cou | on pourrait voir leur bicoques |
peinturlurées en rouge, | vert, | jaune, | bleu, |
comme si c'était un plaisir de barbouiller des maisons |
et d'afficher des couleurs voyantes. (13)

Voici qu'aujourd'hui, | à grand renfort de majorettes, |
ils osent célébrer le bicentenaire du pays, |
comme si c'étaient eux les fondateurs, | les bâtisseurs, |
les premiers dans la forêt, | les premiers sur la mer, |
les premiers ouvrant la terre vierge sous le soc. (13)

Massif sur des jambes courtes, |
j'ai la mâchoire carrée, | la tête grosse, | autrefois rousse, |
maintenant envahie par des poils blancs. (15)

Pas une once de graisse, | ni seins, | ni hanches, | fins squelettes
d'oiseaux. (17)

Depuis le temps que *je dis à l'une va* |
et elle va, | *et à l'autre viens* | *et elle vient*, |
je m'étonne de leur soudaine protestation.

(18, en italique dans le texte)

Le fils que je n'ai jamais eu, |
comment imaginer son visage, | la largeur de ses épaules, |
la force de ses mains, |
son âme torturée par l'étrangeté du monde. (20)

La première pipe fait des volutes bleues, | épaisses, | jusqu'au
plafond. (21)

Pas un geste d'homme ou de femme, | dans ce pays, |
qui ne soit accompagné par le vent. (26)

Je me désagrège à petit feu dans une demeure vermoulue, |
tandis que la forêt, | derrière moi, | se rapproche, |
de jour en jour, | de nuit en nuit, |
plante ses pousses de bouleaux et de sapins jusque sous mes
fenêtres. (27)

Le large visage plat d'Irène, |
sans un pli, | ni rien qui rit ou pleure, | lisse, | sans âge, |
éternel pourrait-on croire. (31)

Les maisons regorgent de fusils et de couteaux, |
soigneusement fourbis, |
durant les longues soirées d'hiver. (40)

La voici qui refait son visage de morte pour accueillir le pasteur son
mari, |
comme il se doit, | sans un cheveu qui dépasse, |
ni l'ombre d'une pensée sur son front lisse. (45)

Cette femme savait ce qu'elle faisait, |
pourquoi elle le faisait | et elle l'a fait toute seule, | la nuit, |
dans la grange pleine de foin nouveau. (49)

La voix de Nicolas Jones a perdu son velours, |
cassée et essoufflée, |
elle cogne contre les murs de bois. (54)

La préférence que le révérend porte à ce rythme de phrase se voit tant dans des phrases brèves que dans de plus longues. La détente rythmique finale est souvent soulignée par un vocabulaire littéraire, voire poétique, dans le dernier groupe bien que le vocabulaire réaliste et la langue familière n'en soient pas exclus.

La phrase à encadrement n'est pas le seul type de phrase qu'utilise le pasteur, loin de là. Mais sa fréquence et surtout l'homologie formelle qui lie cette phrase à la structure générale de la narration la met fortement en évidence. Comme l'ensemble du roman, comme "Le livre du révérend," la phrase du révérend produit une forme rythmique qui oppose un milieu fortement accentué à un début et à une fin que caractérise un rythme plus ample. Cette structure rythmique entretient un

rapport d'homologie avec les structures symbolique et thématique du roman. L'encadrement, tel qu'il se manifeste à ces trois niveaux textuels, est analogique à la structuration symbolique qui met en relief l'entre-deux et le parallélisme.

L'entre-deux est une image de l'emprisonnement. Dès l'incipit, autre phrase à encadrement, le village de Griffin Creek est présenté comme étant au centre, coincé entre la forêt et la mer :

/ / /
 La barre étale de la mer, |
 // / / // / //
 blanche, | à perte de vue, | sur le ciel gris, |
 / / / / / /
 la masse noire des arbres, | en ligne parallèle derrière nous. (13)

Selon l'orientation opposée, le village est de nouveau entre deux points bien définis, état formulé par le groupe récurrent *entre cap Sec et cap Sauvagine* (14, 40 . . . 238, 244). Ces noms des villages voisins renvoient à une sémantisation des éléments mis en parallèle par l'image de l'entre-deux. Les personnages doivent décider entre le conformisme de la société à Griffin Creek et la liberté, à la fois fuyante et effrayante.

L'entre-deux, c'est aussi la frontière car il existe la possibilité de passer d'un état à l'état opposé. De là, la fréquence élevée des seuils et des fenêtres dans ce roman.¹⁰ Ainsi voit-on Stevens pour la première fois sur le seuil de l'église. Il se tient entre le rite religieux et la convention d'une part et le grand jour et la liberté de l'autre (28). Nora elle-même est entre deux âges. Fille, presque femme, on la voit dans sa propre narration à la fenêtre regardant la tempête. Cette phrase pleine d'antithèses expose sur un mode euphorique l'alternative qui est le plus souvent sentie comme une angoisse par les personnages, euphorique cette fois parce que la fenêtre est une protection :

Le nez contre la vitre, protégée par la vitre, recevant en pleine face des paquets d'eau, sans être mouillée, au cœur même du déluge, bien à l'abri dans une bulle transparente, je guette l'éclair violet qui, de place en place, illumine la campagne dévastée. (132)

Le parallélisme ouvre la possibilité à plusieurs rapports sémantiques, de l'analogie à l'opposition. On le voit dans les rapports qu'entretiennent les personnages mis en parallèle, les nombreuses paires du roman. Pensons aux jumelles Pat et Pam que Nicolas Jones ne réussit pas toujours à distinguer. Aux frères d'Olivia, Patrick et Sidney, que Stevens confond (97). Et aux cousines Nora et Olivia, que Perceval perçoit comme "un seul animal fabuleux [. . .] à deux têtes, deux corps, quatre jambes et quatre bras [. . .]" (31) et qui se voient elles-mêmes comme des "sœurs siamoises" (NA 121, OHM 221).

Stevens Brown et Nicolas Jones sont mis en parallèle grâce en partie à leur homologie rhétorique, c'est-à-dire en tant que voix encadrantes du roman, en

partie aux rapports d'opposition et de complémentarité qu'ils entretiennent. Nicolas Jones et Stevens Brown sont tous les deux des figures christiques. Nicolas Jones, en sa qualité de pasteur, est le représentant de Dieu. Il se dit "le Verbe de Griffin Creek" (19). Nora dit qu'il a l'"air confus d'[un] homme consacré que le démon tente comme Jésus sur la montagne" (128). Pour sa part, Stevens fait son entrée en scène à la porte ouverte de l'église, à contre-jour, "nimbée de soleil" selon Nicolas Jones (28), "inondé de lumière" selon Nora (121). Dans sa lettre du 2 août il écrit "[. . .] si quelqu'un ressemble au Christ dans ce village, c'est bien moi, Stevens Brown." (89) Et pourtant, Nicolas Jones et Stevens Brown sont aussi des figures démoniaques. Chacun s'attache à une des cousines, l'autre paire importante du roman. Chacun commet un crime. Chacun, en réévoquant après quarante-cinq ans les événements de 1936, confine sa rêverie à la nuit, métonymie de la honte.¹¹

Parallélisme ou alternative, les structures symboliques donnent toutes forme à l'angoisse de personnages pris dans une structure sociale de domination. Le révérend Nicolas Jones incarne cette structure sociale dans tout son personnage, à partir du métier qu'il exerce jusque dans le rythme de sa phrase.

En passant du "Livre du révérend Nicolas Jones" aux "Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss" on passe à un texte moins oratoire et moins formaliste, plus familier que le premier. Ainsi, Anne Hébert oppose le pasteur, qui a passé une longue vie à fréquenter le chef-d'œuvre littéraire qu'est la King James Version et dont le métier est de prêcher, à un jeune homme, assez peu instruit et pour qui les mots ne sont ni lieu de beauté ni instruments de rhétorique mais autant de véhicules de l'expérience vécue. Son texte ne privilégie aucun schéma rythmique particulier, on définirait difficilement le principe esthétique qui lui serait propre. Prises individuellement, les phrases de Stevens Brown sont semblables à celles que l'on trouve chez Nicolas Jones, chez Nora Atkins, chez Olivia de la Haute Mer, chez Perceval et les Quelques autres.

En effet, aucun des livres des *Fous de Bassan* n'est monolithique. Chaque voix narrative présente une variété de phrases. Mais dans certains cas, un type de phrase ressort avec beaucoup de relief. Grâce à sa fréquence, mais aussi au rapport homologique qui le lie soit à des structures plus larges, soit à des éléments du contenu sémantique. C'est le cas des narrations de Nicolas Jones, de Nora Atkins et de Perceval Brown. Dans les autres narrations, il est moins facile d'identifier un schéma rythmique qui présiderait à l'élaboration de la phrase ou du paragraphe. Les narrations de Stevens et des Quelques autres ressemblent plus ou moins à celle de Nicolas Jones; la narration d'Olivia de la Haute Mer à celle de Nora. Mais les particularités de ces discours sont quelque peu estompées par une hétérogénéité stylistique plus apparente. Ces narrations, en se ressemblant, contribuent à la cohésion du roman et équilibrent les divergences stylistiques qui distinguent les autres narrations.

Anne Hébert ne cherche sûrement pas à distinguer absolument tous les narrateurs et narratrices les uns des autres. Bien qu'infléchie de façon particulière à certains endroits, la narration des *Fous de Bassan* reste poétiquement cohérente. Les ressemblances formelles, la reprise de certains mots d'une narration à l'autre, la cohérence symbolique révèlent qu'il s'agit autant de prises de vue diverses faites par la même instance narrative que de narrations successives et distinctes.

4

DANS LE CONTEXTE DE l'œuvre entière, "Le livre de Nora Atkins" produit une accélération très perceptible du rythme. Le livre lui-même est bref, beaucoup plus bref que les "Lettres" (25 pages contre 51); tout comme les paragraphes et les phrases qui sont plus brefs que ceux de Stevens. Les tranches de narration se suivent de près, n'étant séparées que par les interlignes. Les pauses fréquentes et les reprises rapides produisent un rythme accéléré, halètement de la hâte et de l'impatience, de l'enthousiasme et de la joie. C'est le rythme de l'immédiat, qui nous fait approcher du point culminant le l'intrigue.

Par contre, au niveau de la phrase individuelle, le rythme du "Livre de Nora Atkins" s'établit en contrepoint du mouvement rythmique général. Nora privilégie une phrase en expansion, dont les accents sont concentrés au début et dont le rythme s'amplifie vers la fin. Ce schéma général est perceptible même dans les phrases brèves que Nora préfère.

D'un bond | je saute à terre. (112)

Devançant l'aurore parfois, |
elle nous entraîne, | Olivia et moi, | en pleine noirceur, |
pour mieux voir venir la barre du jour. (112-13)

Le premier reflet rose sur la mer grise, |
ma grand-mère prétend qu'il faut barboter dedans tout de suite |
et que c'est l'âme nouvelle du soleil qui se déploie sur les vagues.
(113)

Nos mains, | nos bras, | nos jambes sont pleins de longues coulées
grises et froides. (115)

Vue d'ici, | en contrebas, | la mer semble immobile, | à peine ridée
en surface, |
alors qu'on sait bien, | pour l'avoir regardée de près si souvent, |
quels creux profonds, | quels pics neigeux |
naissent et meurent à chaque instant sur son dos énorme, |
au gré du vent et du remuement profond de l'abîme. (120)

Stevens debout, | inondé de lumière, |
l'ombre noire de son cheapeau sur ses yeux, |
vient de faire son apparition dans l'encadrement de la porte. (121)

Sur ce même banc d'église, | côte à côte, |
 son épaule contre mon épaule, | Olivia et moi, |
 toutes deux enfantines et sans langage véritable, |
 adhérons de toutes nos forces à la parole de l'Écriture. (121)

La fine tige verte, |
 sa petite tête mauve et argent, | fleurie comme une quenouille pleine.
 (122)

Il met pied sur la grève, | me prend dans ses bras, |
 m'emporte et me cloue à l'avant de son bateau de pirate. (125)

Ce rythme en expansion, Nora le reprend au niveau du paragraphe. Le paragraphe commence le plus souvent par des phrases courtes, les phrases successives s'allongeant peu à peu. Dans certains cas le tout est précédé d'un incipit de paragraphe assez long; dans quelques paragraphes plus longs, une première expansion peut s'interrompre puis se reprendre une deuxième fois. Mais presque tous les paragraphes se terminent sur une phrase relativement longue:

Le foin est mûr. Je viens d'en examiner un brin, de tout près, d'un œil de connaisseur. La fine tige verte, sa petite tête mauve et argent, fleurie comme une quenouille pleine. Je cueille l'herbe à dinde, le jargeau et la verge d'or, tout le long du chemin. J'en fais un gros bouquet, piqué de brins de foin, en guise de feuillage. Ma grand-mère reçoit mon bouquet et la nouvelle du foin mûr, prêt à être fauché, sans grand éclat apparent, seul son œil vert semble planer au-dessus de toutes choses, acceptant et bénissant toutes choses, au-delà même de l'horizon. (122)

Des chants de coq passent à travers le rideau de cretonne, se brisent sur mon lit en éclats fauves. Le jour commence. La marée sera haute à six heures. Ma grand-mère a promis de venir me chercher avec ma cousine Olivia. L'eau sera si froide que je ne pourrai guère faire de mouvements. Tout juste le plaisir de me sentir exister, au plus vif de moi, au centre glacé des choses qui émergent de la nuit, s'étirent et bâillent, frissonnent et cherchent leur lumière et leur chaleur, à l'horizon. (111)

L'expansion rythmique, formée de groupes concis et contractés suivis de groupes de plus en plus longs, reflète la situation que vit Nora au moment où elle se raconte. Fille à la veille de devenir femme, nous la voyons au début de sa narration pelotonnée dans son lit (image de contraction), rêvant de liberté et d'ouverture (111); ou encore, elle se compare à un chat, bondissant vers un avenir qui embrasse successivement son entourage immédiat puis des horizons plus larges (112). Dans les deux cas, c'est l'image d'une fille qui prend conscience de soi et qui s'appête à aller à la rencontre du monde pour réaliser ses rêves. Encore enfant, mais voyant venir la fin de l'enfance, elle rêve d'éviter l'emprisonnement où, en devenant femme, elle entrerait. Elle se voit au paradis terrestre, dans un pays lointain, luxueux et ensoleillé (120).

DES SIX NARRATIONS qui composent *Les fous de Bassan*, celle de Perceval Brown sort le plus de l'ordinaire. Même si on est peu touché par les questions de style, on ne peut que remarquer l'écart stylistique qui sépare "Le livre de Perceval Brown et de quelques autres" des autres narrations considérées globalement. Chez les autres narrateurs et narratrices, diverses formes de phrases "bien faites" sont réalisées; chez Perceval la phrase fragmentaire domine et ce n'est que rarement que l'on trouve des *phrases complètes*, dans le sens que donne à ce terme la grammaire normative. Le rythme de cette partie est haché et irrégulier suite de groupes brefs fortement accentués. Voici le début de la narration de Perceval.

Soulève le rideau. | La lune est là. | Dans la fenêtre. | Moi. |
 Enfermé tous les soirs dans la maison. | Obligé de dormir à huit
 heures. |
 Cric un tour de clef. | Enfermé dans ma chambre pour la nuit. |
 Pas envie de dormir. | Envie de crier. | Parce que je suis enfermé. |
 Serai battu si je crie. | Crier à cause de la lune. (139)

Ce début est typique du discours attribué à Perceval. La phrase est brève, rendue incomplète par les points nombreux et par l'ellipse du sujet ou du verbe copule. Rares sont les phrases qui dépassent une dizaine de syllabes. L'effacement de mots outils concentre et renforce les accents forts.

Cependant, la narration de Perceval n'est pas plus monolithique que celles des autres voix; il arrive au personnage de ponctuer son texte au rythme irrégulier de phrases complètes et assez longues. Il y met même des articulations logiques (*comme si, afin que*) et leur donne un rythme plus fluide que celui des phrases avoisinantes:

Ses yeux déteints, comme une chemise bleue déteinte, bougent tout le temps, comme s'ils voulaient regarder partout à la fois, sans jamais se poser nulle part. (150)

Elle s'ingénie à rester pareille afin que rien d'autre ne change à Griffin Creek. (154)

Malgré ces exceptions, le style qui caractérise Perceval est parataxique et hésitant. C'est un discours haché, tout fait d'arrêts brusques et d'explosions brèves. Le rythme irrégulier de Perceval reproduit le désordre d'un esprit qui constate l'expérience crue sans médiation intellectuelle. La logique et la syntaxe font place au détail isolé, c'est en quelque sorte la manifestation prosodique de l'hypotypose. Ce rythme participe de l'accentuation rythmique qu'apporte ce "Livre" au rythme d'ensemble.

Le style de Perceval est un nouvel avatar de la syntaxe moderniste hautement parataxique qui caractérise le roman hébertien depuis *Kamouraska*. Mais dans *Les fous de Bassan*, ce style est sémantisé. Dans sa "Dernière lettre," Stevens l'appelle "la voix primaire de l'idiot" (232). En tant que "voix primaire," ce rythme saccadé est propre à l'expression des sensations et à la description immédiate.

Anne Hébert l'introduit là où il s'agit d'insister davantage sur les phénomènes rapportés que sur la conscience qui les rapporte :

Leur fanfare se mêle au vent. M'atteint par rafales. Me perce le tympan. M'emplit les yeux de lueurs fauves stridentes. (NJ 13)

Je me pelotonne dans mon lit. Des pepiements d'oiseaux tout autour de la maison. La forêt si proche. L'épINETTE bleue contre la fenêtre. Les petits yeux noirs, brillants, des merles et des grives pointent derrière les rideaux. (NA 111)

Le lendemain je la suis dans le champ pour l'aider à arracher le plus de patates possible, afin qu'elle puisse se reposer le plus vite possible. Le bruit de sa respiration, sillon après sillon. La terre noire et glacée. De la neige poudreuse dans les creux. Le vent. (OHM 209)

Le changement de rythme qu'effectue l'introduction de ce style dans une narration ménage un effet d'insistance à certains moments. La voix oratoire de Nicolas Jones cède la place à la voix primaire après avoir raconté le suicide de son épouse, la voix posée d'Olivia lorsqu'elle n'en peut plus des souvenirs qui lui reviennent :

Faire le noir. Lâcher la nuit visqueuse dans toute la maison. M'en emplir les yeux et les oreilles. Ne plus voir. Ne plus entendre. Le passé qui cogne contre mes tempes. Laisser les morts ensevelir les morts. (NJ 49)

Quittons cette grève. Laissons les souvenirs disparaître dans le sable à la vitesse des crabes creusant leurs trous. Vienne la haute mer, fil gris entre la batture grise et le ciel gris. Fuir. Rejoindre la marée qui se retire jusqu'au plus haut point de l'épaisseur des eaux. Le grand large. Son souffle rude. Filer sur la ligne d'horizon. Epouser le vent, glisser sur les pentes lisses du vent, planer comme un goéland invisible. Palpiter sur la mer comme un grain de lumière minuscule. Mon cœur transparent sur la mer. (OHM 206-07)

La voix primaire, donc, on l'entend dès la narration de Nicolas Jones; elle arrive à son apogée dans la narration de Perceval. Le rythme insistant et saccadé de la phrase fragmentaire reste fortement présent dans les deux dernières parties du roman. La voix primaire exprime bien la situation d'Olivia à certains moments où, transparente, elle observe le village et s'observe elle-même sans comprendre ce qu'elle voit, comme isolée dans une brume d'incertitude. Mais la résonance la plus importante de ce rythme est sûrement dans la "Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss." Adopter le rythme saccadé de Perceval est même la volonté explicite de Stevens: "Hurler comme mon frère Perceval. Retrouver la voix primaire de l'idiot" (232). Plus il avance dans sa lettre, plus il fait sien ce rythme primaire. Il se sert de la phrase fragmentaire aux moments de la plus haute intensité, comme lorsqu'il raconte le meurtre de Nora :

La bouche vociférante de Nora à portée de ma bouche. Répète que je ne suis pas un homme. Dit à Olivia de se méfier de moi. Renverse la tête. Son rire de gorge en cascade. Désir frustré. Mes deux mains sur son cou pour une caresse apaisante. Son

rire hystérique sous mes doigts. Cette fille est folle. La boule dure du rire, dans sa gorge, sous mes doigts. Simple pression des doigts. Elle s'écroule sur les genoux comme un bœuf que l'on assomme. Son regard incrédule se révolte. (SB2 244-45)

L'effritement des formes qui se voit dans "Le livre de Perceval Brown et de quelques autres" souligne la destruction de la communauté qui résulte de l'enquête policière. Les structures de l'ordre s'écroulent, la honte collective de Griffin Creek est mise à nu. Comme la communauté, les formes s'écroulent. L'unité du livre disparaît et, chez l'une des voix, la syntaxe elle-même et le rythme fluide de la prose s'altèrent. Le fou du village et le chœur des aînés sont juxtaposés et font la chronique de la catastrophe.

"Olivia de la Haute Mer," malgré son importance sur d'autres plans, nous réserve peu de surprises sur le plan des rythmes formels. Son discours reprend pour la plupart des formes déjà vues dans la narration de Nora Atkins, tout en réalisant une grande variété de phrases. Olivia fait appel à la phrase en expansion mais aussi à la phrase fragmentaire, bref à toute la variété de formes phrastiques qu'offre le roman.

Là où le discours d'Olivia ressemble le plus à celui de Nora, c'est dans la formation des paragraphes. Chez Olivia aussi, le paragraphe commence par une phrase relativement brève et se poursuit en des phrases plus longues. Les paragraphes d'Olivia sont plus longs que ceux de Nora et cette longueur fait d'autant plus ressortir le mouvement d'expansion et le ralentissement rythmique qui convient au rôle de *finale* que joue ce livre dans le foisonnement central.¹² La ressemblance entre les discours d'Olivia et de Nora souligne le parallélisme des personnages. Nora et Olivia sont les seules filles/femmes à prendre la parole. Il serait possible de rapprocher leurs discours comme deux variantes du discours féminin, ou du discours d'esclaves rêvant de liberté. De même, il serait possible de regrouper les discours de Nicolas, de Stevens et des Quelques autres comme autant de variantes d'un discours masculin¹³ ou de dominants. Le discours de Perceval ne ressemble ni à l'un ni à l'autre de ces deux discours. Débile mental, fou du village, Perceval représente un tiers état, celui du marginal.¹⁴

Ajouter interligne

Dans *Les fous de Bassan*, trois rythmes distincts caractérisent trois voix narratives. Les voix de Nicolas Jones et de Nora Atkins présentent des oppositions archétypiques: la guerre des sexes, la guerre des générations, la lutte des classes. La voix de l'autorité masculine s'oppose à celle d'une fille encore assez jeune pour rêver d'un avenir fabuleux. Entre les deux se range Perceval, exclu de la classe dominante comme le sont les femmes et les jeunes. Cette distribution est soulignée par les formes et les rythmes du discours.

Les rythmes produisent aussi des effets variés en s'imbriquant les uns dans les autres. La structure de l'ensemble est celle d'un encadrement, structure qui partage

l'œuvre en trois parties ou mouvements. Après l'ample ouverture, le rythme s'accélère au mouvement central. La narration passe "de main en main, au fil de la danse" (124) en une succession de versions de plus en plus détaillées et morcelées. Le roman se termine par un épilogue au mouvement ample qui répond à l'ouverture. Cette structure rythmique, est un avatar de la structure symbolique qui oppose deux états l'un à l'autre et qui met en relief les seuils et les fenêtres. La narration de Nicolas Jones, produit d'un représentant de la classe dominante, s'harmonise avec la structure rythmique de l'ensemble.

Le mouvement central se divise en quatre parties dont les trois premières dessinent une intensification progressive à la fois du rythme et de l'intrigue. "Le Livre de Nora Atkins" appartient à ce mouvement central mais le rythme expansif des phrases et paragraphes s'inscrit en contrepoint de la tendance globale. L'opposition rythmique souligne les oppositions archétypiques où entre Nora.

Autre effet de contrepoint, la voix primaire de Perceval ne disparaît pas lorsque celui-ci se tait mais revient de plus en plus souvent chez Olivia et le Stevens Brown de 1982. L'irrégularité et l'hésitation ponctuent donc les mouvements lents et amples d'"Olivia de la Haute Mer" et de l'épilogue. La voix primaire conserve ainsi au roman qui se termine la tension qui fait ressortir le mouvement central. Comme en 1936, elle seule peut témoigner de l'écroulement des structures de l'ordre et de la convention. C'est la voix primaire qui exprime la transmutation d'Olivia et qui raconte le meurtre de Nora et les viol et meurtre d'Olivia, récit capital mais qui avait été tu jusque-là.

Dans *Les fous de Bassan*, la prosodie participe du réseau complexe de symboles. Chacune des voix narratives chante son air, fait sa propre poésie. Ensemble, elles grincent et se déchaînent comme les instruments qui animent le barn dance (*OHM* 218). Le rythme de la phrase est mis à contribution dans ce poème narratif. Car, au contraire de ce qu'on dit, Anne Hébert n'a pas cessé d'écrire de la poésie. Elle l'affirmait dans un entretien avec André Vanasse, publié au moment même où elle terminait *Les fous de Bassan* :

André Vanasse: [...] on vous a d'abord reconnue comme poète. Puis, vous avez opté pour la prose. [...]

Anne Hébert: [...] j'ai été attirée très tôt par les deux, par la prose et par la poésie, quoique je n'aie jamais établi de différences entre ces deux types d'écriture. La prose, c'est une autre forme poétique.

André Vanasse: Sauf que, pour un certain nombre de lecteurs, il y a comme deux moments dans votre écriture. Après *Kamouraska*, il n'y a plus de poésie.

Anne Hébert: Il n'y en a plus sous la forme "poème," mais la poésie prend d'autres voies. Le poème est un coup de foudre, le roman est une longue histoire d'amour. C'est quand même une longue passion reprise jour après jour.¹⁵

Le rythme est une structure, et il entretient un rapport d'homologie avec les structures idéologique, actantielle et thématique d'une œuvre. Il est la figuration, l'icône des valeurs sémantiques du roman. La perfection du rythme dans *Les fous de Bassan* n'est qu'un exemple de la forme très recherchée de ce roman. L'attention qu'Anne Hébert porte à la forme témoigne du fait que la *poésie* n'est pas un genre qui s'oppose à la prose. C'est plutôt un niveau de perfection formelle qui se trouve aussi bien dans la prose et dans le roman que dans les vers.

NOTES

- ¹ Anne Hébert, *Les fous de Bassan* (Paris: Seuil, 1982). Toutes les références, données entre parenthèses, renvoient à cette édition. Les narrations individuelles seront identifiées par des sigles: *NJ*, "Le livre du révérend Nicolas Jones" (11-54); *SB1*, "Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss" (55-107); *NA*, "Le livre de Nora Atkins" (109-35); *PB*, la narration de Perceval Brown dans "Le livre de Perceval Brown et de quelques autres" (137-95); *QA*, la narration des Quelques autres dans le même livre; *OHM*, "Olivia de la Haute Mer" (197-225); *SB2*, "Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss" (227-49).
- ² Gérard Genette, "Discours du récit," *Figures III* (Paris: Seuil, 1972): 77-78; *Nouveau discours du récit* (Paris: Seuil, 1983): 22-23.
- ³ La notation des accents s'inspire de celle que propose Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (Paris: Verdier, 1982): 252-53. Les accents toniques sont notés par la barre oblique, /. Lorsque des accents toniques se suivent le nombre de marques est multiplié afin de mettre en évidence l'effet d'accumulation d'accents; la marque // indique donc un deuxième accent tonique de suite, non pas une syllabe deux fois plus accentuée que la précédente. Les pauses sont indiquées par la barre droite, |.
- ⁴ En esquissant cette liste (qui reste à approfondir, c'est entendu) je tiens à signaler ma dette à quelques textes de base pour une étude moderne du rythme. En plus des textes capitaux de Gérard Genette et d'Henri Meschonnic déjà cités: E. K. Brown, *Rhythm in the Novel* (Toronto: Univ. of Toronto Press, 1950); Northrop Frye; *Anatomy of Criticism* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1957) et *The Well-tempered Critic* (Markham: Fitzhenry & Whiteside, 1963); Joseph Pineau, *Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse* (Paris: Klincksieck, 1979).
- ⁵ Henri Meschonnic, "Pour la poétique," *Langue française*, 3 (1969): 19.
- ⁶ Je reviens plus loin sur la situation temporelle du livre d'"Olivia de la Haute Mer."
- ⁷ Voir aussi P. Merivale, "Framed Voices, The Polyphonic Elegies of Hébert and Kogawa," *Canadian Literature/Littérature canadienne*, 116 (1988): 68-82.
- ⁸ Neil Bishop nous propose une étude des images de l'énergie chez Nora, Olivia et Stevens: "Énergie textuelle et production de sens: images de l'énergie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert," *University of Toronto Quarterly*, 54:2 (1984-85): 178-99.
- ⁹ Les début des recherches chez Maureen (*QA* 148-49; *PB* 150-51); les hurlements de Perceval (*PB* 151-52, *QA* 153); l'arrivée de l'hiver (*QA* 169, *PB* 171).
- ¹⁰ Sur l'importance de cette symbolique dans les trois premiers romans d'Anne Hébert voir Maurice Émond, *La femme à la fenêtre, l'univers symbolique d'Anne Hébert dans Les Chambres de bois, Kamouraska et Les Enfants du sabbat* (Québec: Presses de l'Univ. Laval, 1984).

- ¹¹ Nicolas Jones et Stevens Brown se ressemblent tellement qu'ils se confondent: "Dans toute cette histoire, je l'ai déjà dit, il faut tenir compte de vent" écrit Stevens dans sa "Dernière lettre" (SB2 246). Mais en croyant ou en prétendant se citer, il cite son double, Nicolas Jones: "Dans toute cette histoire il faudrait tenir compte du vent [...] (NJ 26). Clausule, s'il en est; en plus du *retour* de mots et de tout ce que cela implique sur le plan sémantique (distribution des personnages, sémantisation du vent), il s'agit aussi, par le rappel du début à la fin, d'effets *rythmique* et *rhétorique*.
- ¹² Il est inutile de reproduire ici de longs exemples de paragraphes en expansion. J'y renvoie simplement en citant la première phrase de chacun: "Les haies d'églantines n'ont plus de parfum." (199-200), "La mer miroite, chaque petite vague autant de petits miroirs agités doucement sous la lune." et "Je n'ai plus rien à faire ici." (204), "Le sable coule entre ses doigts." (205) "Ils ont beau m'appeler Olivia en rêve." (212), "La petite fille grandit très vite." et "La petite fille s'appuie sur la clôture." (213), "Elle l'a tout de suite reconnu dans la porte." (215), "Il est comme l'arbre planté au milieu du paradis terrestre." (216), "Les violons grincent et l'accordéon se déchaîne." (218).
- ¹³ P. Merivale va dans le même sens, à cette exception près qu'elle regroupe Perceval avec les autres personnages masculins: "Evidently the male characters of Hébert's story are to be seen as a fragmented consciousness, whose various narrative voices (Nicolas, Stevens, Percival, the anonymous plural inhabitants of Griffon Creek) are to be pulled together by the reader into the total of its fragmented narrative perspectives.", 80. Voir aussi Neil B. Bishop, "Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert," *Voix et Images*, 9:2, (1984): 113-129.
- ¹⁴ Ce n'est pas la première fois qu'Anne Hébert fait appel au fou du village pour le faire témoigner de crimes que veut refouler la communauté. Voir le télé-théâtre, *La mercière assassinée* dans *Le temps sauvage* (Montréal: Hurtubise-HMH, 1967): 79-153.
- ¹⁵ André Vanasse, "L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert," *Voix et Images*, 7:3, (1982): 441.

THESE DRUGS

Erin Mouré

SNOW

Breathe this light. This breath of light, breathe. Fir light of snow. Fir light of the most famous branches. Table under the fir. Where we sit, changing our skis & lifting the frozen cans of juice out of our knapsacks, putting them in our coats next to our bodies. Small of the back. Breathe this light. Table between two firs, under two firs, under the snow light of darkened branches. Gully & the bridge over that. Snow. Red Earth campground & the trail to that. Snow urge between us, that. Cold hands & in our jackets, warm backs we have slept with, together, pasted hotly to.