

**LA PLURALITÉ DES POINTS DE VUE DANS *LES FOUS DE BASSAN* D'ANNE
HÉBERT, *LES DERNIERS JOURS DE SMOKEY NELSON* DE CATHERINE
MAVRIKAKIS ET *LES SANGS* D'AUDRÉE WILHELMY**

Par
Myriam Vincent

Département de langue et littérature françaises
Université McGill

Mémoire soumis à l'Université McGill
en vue de l'obtention du grade M.A. en langue et littérature françaises

Mars 2019

© Myriam Vincent, 2019

Résumé

La pluralité de points de vue est une technique narrative utilisée très fréquemment en littérature contemporaine québécoise afin de permettre la représentation d'une intrigue, d'un événement ou d'un personnage à partir de sensibilités et d'expériences diverses. Dans ce mémoire, nous analysons cette pluralité de points de vue lorsqu'elle tourne autour d'un même « noyau », c'est-à-dire d'un élément commun à tous les personnages focalisateurs. Pour ce faire, nous nous penchons sur trois œuvres qui recourent à ce procédé : *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert (dont le noyau est un événement: le meurtre des cousines Atkins), *Les derniers jours de Smokey Nelson* de Catherine Mavrikakis (dont le noyau est aussi un événement: le meurtre qu'a commis Smokey Nelson et son exécution imminente) et *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy (dont le noyau est un personnage: Féléor Barthélémy Rü). Cette analyse permet de montrer le rôle de la pluralité des points de vue dans la construction du récit, le travail d'interprétation du lecteur et la représentation de l'hétérogénéité de l'expérience. Elle montre aussi comment la pluralité des points de vue parvient à la fois à simplifier et à complexifier le récit ; le simplifier en désignant le noyau du récit sans équivoque et en donnant toutes les informations nécessaires à la résolution de l'intrigue, et le complexifier en donnant au lecteur une multitude d'informations parfois contradictoires sur les différents éléments du récit, dont le noyau, ce qui le contraint à un travail d'interprétation actif et complexe.

Abstract

The plurality of points of view is a narrative technique used very frequently in contemporary Quebecois literature. It allows for a plot, an event or a character to be represented from diverse sensibilities and experiences. In this thesis, we study the plurality of points of view when it revolves around one same "core", meaning a common element that all focal characters share. In order to do this, we examine three novels that employ this process : *Les fous de Bassan*, written by Anne Hébert (of which the core is an event : the murder of the Atkins cousins), *Les derniers jours de Smokey Nelson*, written by Catherine Mavrikakis (of which the core is also an event : the murder committed by Smokey Nelson and his impending execution) and *Les sangs*, written by Audrée Wilhelmy (of which the core is a character : Féléor Barthélémy Rü). This analysis allows us to show the role of the plurality of points of view in the construction of the story, the reader's interpretation and the representation of the heterogeneity of experience. It also shows how the plurality of points of view manages to simplify and complexify the story at the same time ; it simplifies it by designating the core of the story unambiguously and by giving the reader all the necessary information to resolve the intrigue, and it complexifies it by giving the reader a plethora of information about different elements of the story, including the core, that sometimes contradict each other, which forces the reader into an active and complex interpretative work.

Table des matières

Résumé	i
Tables des matières	ii
Remerciements	iii
Introduction	1
Chapitre 1 : La typologie des points de vue présents dans les œuvres	12
Les critères à observer	12
<i>Les derniers jours de Smokey Nelson</i>	14
Les éléments du paratexte	14
La voix.....	14
Le regard.....	16
<i>Les sangs</i>	22
Les éléments du paratexte	22
La voix.....	23
Le regard.....	25
<i>Les fous de Bassan</i>	32
Les éléments du paratexte	32
La voix.....	34
Le regard.....	36
Chapitre 2 : Les informations données par les personnages focalisateurs.....	47
<i>Les derniers jours de Smokey Nelson</i>	47
<i>Les sangs</i>	55
<i>Les fous de Bassan</i>	66
Chapitre 3 : Les effets sur le récit et le travail d'interprétation du lecteur	78
La construction des récits	78
L'hétérogénéité de l'expérience	86
Conclusion.....	101
Bibliographie.....	109

Remerciements

Je remercie d'abord le Département de langue et littérature françaises de McGill ainsi que ma directrice Isabelle Daunais pour leur support académique et financier, qui m'a permis de me consacrer entièrement à ce mémoire dans un état d'esprit tranquille qui représente une chance inouïe pour un/e étudiant/e. Merci également à Mme Daunais pour ses précieux conseils, sa patience indéfectible et sa présence constante tout au long de ce mémoire ; cette expérience fut grâce à vous des plus agréables et enrichissantes.

Un énorme merci à mes parents pour tout le soutien qu'ils m'ont démontré durant mes études universitaires. Étudier la littérature est un grand privilège ; merci de m'avoir permis d'y avoir accès avec autant de facilité, même si c'est un domaine bien éloigné du vôtre.

Merci aussi à mes ami(e)s, particulièrement ceux et celles rencontré(e)s à l'UQAM et à McGill, sans qui mes années d'université n'auraient pu être aussi incroyables qu'elles l'ont été. Merci particulièrement à mon conjoint Benjamin Thérioux pour son support et la lumière qu'il met dans toute ma vie.

Introduction

On observe souvent, en littérature contemporaine québécoise, un souci de représenter une intrigue depuis diverses sensibilités et expériences. Cette préoccupation apparaît dans des œuvres comme *Le jeu de la musique* de Stéfanie Clermont, *Petite laine* d'Amélie Panneton, *Autour d'elle* de Sophie Bienvenu ou *Les tricoteuses* de Marie Saur. À l'instar d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel* de Marie-Claire Blais et de *Les grandes marées* de Jacques Poulin, qui en développaient déjà le principe, ces œuvres tentent ainsi de représenter l'« hétérogénéité de l'expérience » telle que définie par Marie-Pascale Huglo :

si le récit contemporain, manifestement, n'est pas mort, il semble s'être démultiplié, disséminé, au point de faire de l'hétérogénéité l'une de ses marques constitutives. S'intéresser à la voix, dans ce contexte, c'est s'interroger sur la « prise » narrative des discours dans notre esthétique littéraire. C'est prendre acte d'une fragmentation de l'expérience et d'une difficulté à la ressaisir narrativement, à faire de la voix un espace « singulier-pluriel » de résonance¹.

La représentation de cette hétérogénéité de l'expérience représente donc un enjeu de taille pour les récits contemporains, en particulier sur le plan de la narration :

L'insistance des analyses sur la difficulté à « contenir » narrativement un matériau hétérogène souligne les tentatives (souvent les échecs) de la voix narrative pour « jointoyer » toutes les voix qui la composent et montre l'importance de cette médiation en quête d'elle-même. Comment passer d'un « je » à un « nous » ? Comment raconter et circonscrire une expérience dispersée, résiduelle, excentrique et cependant « égalisée »²?

Marie-Pascale Huglo remarque qu'une stratégie employée par les œuvres contemporaines pour y arriver se trouve dans l'utilisation de la voix :

La voix est un espace de circulation capable d'absorber l'hétérogénéité de l'expérience qu'elle s'efforce de conjoindre narrativement : si, dans les sociétés traditionnelles, sa prise était de l'ordre

¹ Marie-Pascale Huglo, Sarah Rocheville, *Raconter? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 15.

de la fusion (celle de la transe, ou du chamanisme capable de faire entendre la voix des morts ou des dieux dans celle des vivants) ou de la transmission mémorielle (le récit comme legs), elle serait plutôt, aujourd'hui, de l'ordre de la résonance : c'est du retentissement de l'altérité même qu'elle tirerait sa force commune, son « accord discordant », sa « jointure » passagère³.

Cette hétérogénéité de l'expérience se traduit par le recours à de multiples voix subjectives qui construisent le récit en résonnant les unes avec les autres ou en discordant les unes des autres. La pluralité des voix participe aussi à la forte présence de l'intime en littérature contemporaine, comme l'expliquent Frances Fortier et Andrée Mercier dans leur article « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain » :

Au nombre des caractéristiques de la production narrative contemporaine (plus exactement celle des deux dernières décennies), le recours marqué aux formes de l'intime et, plus largement, la prise en charge du récit par une parole subjective, celle d'un ou de multiples « je », sont fréquemment signalés par la critique. Par ses hésitations mêmes, par ses glissements et manifestations polyphoniques, la voix narrative se fait ainsi envahissante⁴.

La pluralité des voix permet donc de mettre en forme plusieurs subjectivités, plusieurs intimités, plusieurs points de vue, ce qui contribue à représenter l'hétérogénéité de l'expérience à l'intérieur d'une seule œuvre.

La pluralité de points de vue a été analysée par plusieurs théoriciens comme Gérard Genette, André Rabatel et Jaap Lintvel. Ce dernier définit la notion de « point de vue » comme « la perception du monde romanesque [...] orientée par la perspective narrative d'un des acteurs⁵ » (« acteur » étant entendu ici comme « personnage »). La pluralité de points de vue, quant à elle, est appelée et définie de façons différentes dans de nombreuses études narratologiques. Genette appelle ce procédé la « focalisation variable », qu'il définit comme « les variations de "point de

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Frances Fortier et Andrée Mercier, « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain. » p. 445.

⁵ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative : Le « point de vue »*, p. 69.

vue” qui se produisent au cours d’un récit⁶ ». Lintvelt parle plutôt d’un « type narratif hétérodiégétique actoriel à centre d’orientation variable polyscopique⁷ », qu’il définit de la façon suivante : « Selon qu’il y a un seul acteur-percepteur [...], la perspective sera *fixe* ou *variable*. [...] La perspective variable sera *polyscopique*, si les différents acteurs [...] ont chacun, simultanément, une perception subjective d’un même événement⁸. »

Pour notre part, nous définirons la notion de pluralité de points de vue ainsi : la présence, dans une même œuvre, de plusieurs points de vue, provenant de différents personnages et appliqués à un même élément narratif. Ces points de vue peuvent être pris en charge de multiples façons par des narrateurs autant hétérodiégétiques qu’autodiégétiques. Nous analyserons cette pluralité telle qu’elle porte sur ce que nous avons décidé d’appeler, par souci de clarté, le « noyau » du récit, que nous définissons comme l’élément narratif central de l’œuvre autour duquel gravitent tous les personnages (et donc tous les points de vue). Ce noyau peut être un lieu, une action, un événement ou un personnage. Il est éclaté mais aussi éclairé par la pluralité de points de vue, qui, en le montrant sous plusieurs angles, à la fois le brouille et l’explicite.

Il est à noter que nous utiliserons le terme de point de vue plutôt que ceux de « focalisation » ou de « centre d’orientation » parce que ce terme nous semble mieux englober ce que nous voulons observer dans notre analyse (le ou les narrateurs, les personnages par lesquels est traitée l’information donnée, leur voix et leur regard). C’est aussi le terme utilisé par Alain Rabatel dans *La construction textuelle du point de vue*, essai qui analyse en profondeur cette notion et auquel nous recourrons principalement dans ce mémoire.

⁶ Gérard Genette, *Figures III*, p. 211.

⁷ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative : Le « point de vue »*, p. 127.

⁸ *Ibid.*, p. 69.

Nous analyserons la présence de la pluralité des points de vue dans la littérature contemporaine québécoise en nous attardant à trois romans qui sont construits autour de ce procédé : *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert, *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy et *Les derniers jours de Smokey Nelson* de Catherine Mavrikakis. Dans *Les fous de Bassan*, la narration relate un été passé dans la petite communauté très fermée et religieuse de Griffin Creek, qui culmine en la disparition des jeunes cousines Olivia et Nora Atkins, disparition qui se révélera plus tard être un meurtre. La pluralité des points de vue se déploie dans l'œuvre à travers plusieurs narrateurs autodiégétiques. Chacun d'eux présente sa vision des événements liés au meurtre, les déployant et les dépliant de multiples façons. Dans *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy, on a plutôt affaire à un récit composé des journaux intimes des sept femmes qui se sont succédé comme épouses de Féléor Barthélémy Ru, homme sadique qui a un comportement de plus en plus violent avec les femmes, finissant par les assassiner. Les journaux nous racontent le temps qu'elles ont passé avec lui avant de mourir. Enfin, dans *Les derniers jours de Smokey Nelson* de Catherine Mavrikakis, qui raconte l'histoire d'un homme américain sur le point de se faire exécuter en Géorgie dans les années 2000 à cause d'un meurtre qu'il a commis ainsi que celle de quatre personnages dont il a grandement influencé la vie, le procédé se déploie encore d'une autre façon, puisqu'il s'agit d'une succession de narrations, parfois autodiégétiques, parfois hétérodiégétiques, mais qui prennent toutes en charge les discours et les pensées d'un personnage à la fois.

Nous analyserons la pluralité de points de vue dans ces œuvres dans l'optique d'en faire ressortir les effets sur le récit. Notre hypothèse est que, en faisant éclater le noyau du récit, ce procédé vient à la fois simplifier et complexifier ce dernier. D'un côté, l'éclatement permet de combler les « blancs du texte » (définis par Iser comme « les éléments d'indétermination du

texte⁹ » qui « signalent l’omission d’une relation, [...] permettent au lecteur de se la représenter librement et “disparaissent” aussitôt qu’elle est établie¹⁰» en donnant sur le noyau une grande variété d’informations que le lecteur est libre d’associer à sa guise. Il simplifie également l’identification de ce noyau : en revenant toujours sur lui à travers de multiples personnages, la pluralité de points de vue vient le désigner sans équivoque. D’un autre côté, et dans une forme de contrepartie, ce procédé rend aussi le récit plus complexe en donnant au lecteur une multitude d’informations différentes et parfois contradictoires sur ce même noyau. La complexification découle également de la crédibilité du narrateur, qui dépend entre autres de la distance et du temps du récit. La distance que le narrateur entretient par rapport aux événements relatés ainsi que le temps écoulé entre l’action et le moment de la narration sont des éléments déterminants quant à la fiabilité du narrateur et la clarté ou l’ambiguïté du noyau. Ce double mouvement de simplification et de complexification engendre du même coup une certaine tension au sein de l’œuvre, puisque toutes les informations ne sont pas données en même temps et que certaines finissent par entrer en contradiction avec d’autres. C’est cette tension que nous nous proposons d’étudier après avoir relevé la façon dont la pluralité de points de vue est construite dans chaque œuvre.

Pour mener à bien cette étude, il faudra repérer les marqueurs de distinction des focalisateurs dans le paratexte et dans le corps même du texte. Les œuvres qui nous intéressent facilitent toutefois grandement cette tâche. En effet, peut-être justement à cause de l’importance de la pluralité de points de vue, les changements de focalisateurs sont toujours annoncés par le biais du paratexte grâce au « premier embrayeur du point de vue du personnage [...] : la mention du nom propre du focalisateur¹¹ ». Mais d’autres éléments permettent de distinguer les points de vue les uns des

⁹ Wolfgang Iser, *L’acte de lecture : théorie de l’effet esthétique*, p. 318.

¹⁰ *Ibid.*, p. 319.

¹¹ Alain Rabatel. *La construction textuelle du point de vue*, p. 62.

autres. Ces éléments nous en disent beaucoup sur le personnage focalisateur et sur sa perception de l'univers fictionnel :

Le PDV [point de vue] exerce un effet d'autant plus important qu'il est inconscient et sous-estimé. Ann Banfield a montré que le PDV est assimilable à des pensées non verbalisées. De ce fait, l'interprétation du lecteur est guidée non seulement par le discours des personnages ou les commentaires du narrateur, mais encore par le biais de ces phrases sans parole qui nous font voir (et juger) les personnages, les circonstants et les événements à travers le filtre perceptif des focalisateurs, phrases sans paroles auxquelles nous accordons un crédit d'autant plus solide qu'elles nous semblent « objectives »¹².

Rabatel parle ici de « phrases sans parole », c'est-à-dire qui « renvoient à la subjectivité d'un focalisateur déterminé¹³ », car « il n'existe pratiquement pas [...] de perception qui se limite à la saisie des objets sans rien nous dire du sujet percevant, *au niveau de l'expression linguistique*¹⁴. »

Pour comprendre cette subjectivité, il faut donc s'intéresser, selon Pierre Ouellette, au regard des sujets percevant :

Toute description, en effet, suppose un sujet observateur qui ancre l'énonciation dans la perception, soit un « regard descripteur » qui parcourt un espace que la structure morphosémantique de l'énoncé descriptif « donne à voir » et qui, dès lors, devient le corrélat d'un double acte de vision et de motion imaginaires, dont la morphodynamique est isomorphe à celle de la sensorimotricité immédiate. La vue que nous avons de notre « champ de vision » mental et, *a fortiori*, des espaces sémantiques engendrés par la perception discursive (des formes d'expression et des formes de contenu de nos énoncés en langue naturelle), ne repose pas sur la simple reconnaissance des formes ou de *Gestalten* aux contours fixes, stables, appréhendées globalement comme individus ou entités¹⁵.

L'étude du point de vue ne dépend pas seulement de l'analyse de la restriction de champ des personnages, mais aussi de la façon dont leur subjectivité vient teinter les informations qu'ils donnent au lecteur. Dans un récit avec une pluralité de points de vue, le lecteur ne reçoit pas des

¹² Benzakour, cité par Alain Rabatel. *La construction textuelle du point de vue*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵ Pierre Ouellette, *Poétique du regard : Littérature, perception, identité*, p. 201-202.

informations données comme objectives ; il traite plutôt une multitude d'informations, parfois contradictoires, qui passent par une perception suggestive. Cette perception complique sa lecture, car il doit alors déterminer si elle entache la validité de l'information. Or, la crédibilité du narrateur est très importante, puisque, comme l'écrit W.C. Booth, « si l'on découvre qu'il n'est pas digne de confiance, tout l'impact de l'œuvre qu'il nous relate est modifié¹⁶. » Il est à noter que nous utiliserons dans ce mémoire le terme « crédibilité » pour référer aux éléments qui font qu'un témoignage peut être considéré fiable ou non par les autres personnages du roman, un peu comme on considérerait le discours d'un témoin lors d'un procès. La crédibilité du narrateur et des informations qu'il révèle par rapport au noyau du récit doit donc être analysée, ce qui est possible grâce à l'élaboration de plusieurs paramètres. Les premiers critères qui déterminent l'importance accordée à l'information donnée par un personnage focalisateur sont liés à la distance de ce dernier par rapport au récit qu'il relate et que Gérard Genette désigne comme « l'éloignement dans le temps et l'espace¹⁷ ». En effet, « tel personnage-narrateur a vu et vécu tel événement de plus près qu'un autre personnage: celui-là donnera donc, sur l'événement, plus d'informations, et en “gros plan” par rapport à la vision qu'en donnera celui-ci. C'est dire que la problématique du point de vue implique celle de la distance¹⁸. »

Le premier chapitre visera donc à déterminer à quel type de narrateur on a affaire. Ceux définis par Genette nous seront utiles : le narrateur hétérodiégétique est « absent de l'histoire qu'il raconte¹⁹ »; le narrateur homodiégétique est « présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte²⁰ »; le narrateur autodiégétique « est le héros de son récit²¹ ». Il faudra ensuite déterminer

¹⁶ W. C. Booth, « Distance et point de vue » dans *Poétique du récit*, p. 105.

¹⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸ Neil Bishop. « Distance, point de vue et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », p. 119.

¹⁹ Gérard Genette, *Figures III*, p. 252.

²⁰ *Ibid.*, p. 252.

²¹ *Ibid.*, p. 253.

le temps de la narration, car, écrit Genette, « cette distance temporelle, et ce qui la remplit, et ce qui l'anime, sont ici un élément capital de la signification du récit²². ». Ainsi, une information donnée par un narrateur qui relate les événements des dizaines d'années après qu'ils se soient produits semblera moins crédible que si elle est donnée par un narrateur qui les décrit au moment où ils se déroulent. Pour cet aspect de l'analyse, nous utiliserons encore une fois la théorie élaborée par Genette, qui relève quatre temps narratifs : 1) La narration ultérieure, « qui préside à l'immense majorité des récits produits à ce jour. L'emploi d'un temps au passé suffit à la désigner comme telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire²³ ». 2) La narration antérieure, assez rare, et qui décrit les récit « prédictifs²⁴ ». 3) La narration simultanée, qui se caractérise par « la coïncidence rigoureuse de l'histoire et de la narration²⁵ ». 4) La narration intercalée, un peu plus complexe, que le critique décrit comme une :

narration à plusieurs instances, [...] l'histoire et la narration peuvent s'y enchevêtrer de telle sorte que la seconde réagisse sur la première. [...] Ici, le narrateur est tout à la fois encore le héros et déjà quelqu'un d'autre : les événements de la journée sont déjà du passé, et le « point de vue » peut s'être modifié depuis; les sentiments du soir ou du lendemain sont pleinement du présent, et ici la focalisation sur le narrateur est en même temps focalisation sur le héros²⁶.

La valeur accordée aux informations données par un narrateur dépend également de la « profondeur de la perspective », concept défini par Alain Rabatel comme le degré d'accès à la « vision interne » (soit la « possibilité d'accéder aux pensées des personnages²⁷ »), ainsi qu'à la « vision externe » (qui comprend des « domaines très variés²⁸ » et qu'on pourrait résumer par les descriptions des éléments du monde extérieur (personnages, lieux, objets)²⁹. Un narrateur

²² *Ibid.*, p. 228.

²³ *Ibid.*, p. 233.

²⁴ *Ibid.*, p. 233.

²⁵ *Ibid.*, p. 230.

²⁶ *Ibid.*, p. 229-230.

²⁷ Alain Rabatel. *La construction textuelle du point de vue*, p. 140.

²⁸ *Ibid.*, p. 141.

²⁹ *Ibid.*, p. 141.

omniscient, qui relate les pensées et les émotions de plusieurs personnages, a en général une profondeur de perspective plus grande qu'un narrateur autodiégétique. Cependant, cette restriction du narrateur autodiégétique ne veut pas dire que ce dernier ne puisse pas donner d'informations sur la vie intérieure des autres personnages :

dans la vie de tous les jours, nous [...] accédons aux pensées d'autrui [...] de manière conjecturale, à partir de l'interprétation de certains signes. Ainsi font les personnages de roman, c'est pourquoi ils ne peuvent pas accéder de *manière certaine* à la pensée des autres personnages. Mais cela n'empêche précisément pas le personnage d'accéder de *manière conjecturale* à la pensée des autres³⁰.

Les narrateurs autodiégétiques ont donc des profondeurs de perspectives variables selon leur perspicacité et leur volonté d'interpréter les gestes et les pensées d'autrui. Cet aspect est particulièrement intéressant dans le cas de notre étude, puisque les œuvres abordées comportent en grande majorité des narrateurs autodiégétiques.

Enfin, il sera important d'analyser les éléments qui définissent la fonction testimoniale du narrateur. Cette fonction, définie par Genette,

rend compte de la part que le narrateur, en tant que tel, prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle : rapport affectif, certes, mais aussi bien moral ou intellectuel, qui peut prendre la forme d'un simple témoignage, comme lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode³¹.

Ainsi, tout ce qui peut teinter la vision du personnage focalisateur par rapport au noyau du récit doit être pris en compte, puisque ces paramètres viennent influencer la crédibilité des informations données : préjugés, relation aux autres personnages, position dans la société, etc.

³⁰ *Ibid.*, p. 149.

³¹ Gérard Genette, *Figures III*, p. 262.

Une fois établie une typologie des différents points de vue présents dans chacune des œuvres selon les paramètres précédemment nommés, le deuxième chapitre aura pour but de montrer comment le noyau de chaque œuvre est éclaté par la pluralité des points de vue. Il s'agira de procéder ici au recensement des informations données sur les noyaux des trois œuvres (en gardant en tête les caractéristiques du regard du narrateur relatant les événements, puisque ce regard rend les informations données plus ou moins objectives) afin de voir comment, en se complétant ou se contredisant, elles obligent le lecteur à réactualiser sans cesse l'idée qu'il se fait du noyau.

Le troisième chapitre portera sur les effets de la pluralité de points de vue et de l'éclatement du noyau sur le récit. Il s'agira d'étudier comment chacune des œuvres recourt aux modalités de focalisation afin de construire une intrigue (en donnant des informations complémentaires, contradictoires ou répétitives sur le noyau, selon le point de vue qui les livre). Il faudra ensuite voir de quelle façon, dans chacun des trois cas et suivant notre hypothèse, cette disposition simplifie le récit (en répétant l'intrigue, en la réduisant à quelques éléments) et le complexifie (en rompant l'ordre chronologique, en suspendant l'information, en la soumettant à caution, en donnant des informations contradictoires, en véhiculant plusieurs idéologies à la fois).

Chapitre 1

La typologie des points de vue présents dans les œuvres

Les critères à observer

Afin de dresser une typologie des points de vue relayés dans les œuvres étudiées, nous les analyserons selon des paramètres qui nous permettront de voir comment le lecteur arrive à les distinguer et à les évaluer. Les théories de Gérard Genette et d'Alain Rabatel citées dans l'introduction nous seront alors utiles : nous commencerons par l'identification d'éléments du paratexte qui indiquent un changement de focalisation de façon explicite (division du livre en plusieurs parties, sous-titres, citations introduisant un nouveau chapitre). Nous analyserons ensuite la voix (type de narrateur, temps de la narration, spécificités du vocabulaire et de la syntaxe utilisés, s'il y a lieu) et le regard (distance entre le narrateur et les événements, caractéristiques du personnage influençant la façon dont il perçoit la réalité fictionnelle [âge, sexe, facultés mentales, position dans la société], préjugés exprimés, intention de focalisation).

Les derniers jours de Smokey Nelson

Les éléments du paratexte

Les derniers jours de Smokey Nelson comprend des éléments qui permettent au lecteur de distinguer clairement les focalisateurs les uns des autres : le livre est divisé en chapitres qui sont tous introduits par une page de garde où est indiqué le nom du personnage qui témoigne. Trois personnages occupent à tour de rôle la position de focalisateur : Sydney Blanchard, Pearl Watanabe et Ray Ryan. Un dernier donne sa perspective une seule fois, à la toute fin : Smokey Nelson, celui qui a commis le meurtre qui hante les autres.

La voix

Sydney Blanchard livre un récit autodiégétique qui s'apparente au monologue intérieur. Il décrit ainsi, dans une narration intercalée, les événements au présent, à mesure qu'ils se déroulent, et se remémore des événements passés. Il s'adresse souvent à sa chienne, Betsy, qui l'accompagne partout. Son récit est très expressif et truffé de points de suspension qui donnent l'impression d'une pensée qui se laisse traîner avant de céder la place à une autre :

Mais vas-tu avancer putain de Chinois!!! Tu vois pas que tu vas me faire rater mon entrée dans le cimetière, pauvre type... Enfin, qu'est-ce que tu fous??? Va te garer, soleil levant! Dégage de ma route... J'ai jamais connu un connard comme ça! T'as vu ça, Betsy? Ils t'ont réveillée, ces salauds³²...

Cet extrait montre aussi la grande émotivité et la subjectivité du personnage, dont le discours est rempli de préjugés, d'injures et d'envolées colériques. Cette subjectivité très forte entache sa crédibilité de narrateur.

Le narrateur des parties portant sur Pearl Watanabe est un narrateur hétérodiégétique, qui se distingue ainsi déjà de manière flagrante du narrateur précédent. Le récit est relaté par un narrateur omniscient qui prend en charge les pensées et les émotions des personnages dans une narration ultérieure ; toutefois, il s'agit d'un narrateur qui se focalise essentiellement sur Pearl et, dans une moindre mesure, sur sa fille, Tara. Il n'y a que quelques instances où la vie intérieure d'autres personnages est relayée, et ce, pour quelques lignes seulement chaque fois. Le texte indique aussi toujours clairement sur quel personnage la focalisation est faite, ce qui ne laisse place à aucune ambiguïté pour le lecteur.

Ray Ryan présente un récit qui diffère sur plusieurs plans des autres. Il s'agit d'une narration au « tu », le récit étant composé comme si Dieu s'adressait directement à Ray, dans un texte où la

³² Catherine Mavrikakis, *Les Derniers Jours de Smokey Nelson*, p. 13. À partir de maintenant, DJSN dans le texte.

religion occupe une place majeure. Cette narration relate la vie de Ray ainsi que ses pensées au présent et au futur, dans une narration parfois simultanée, parfois antérieure :

Le soleil se lève aujourd'hui, Ray. Et cette aube, mon fils, célèbre le dernier jour pour les impunis. Demain matin, à cette heure-ci, tu le sais, l'impie sera mort. Le royaume des vivants sera expurgé du mal qu'il abrite depuis si longtemps. J'en ai décidé ainsi... (DJSN, p. 73)

La narration du récit de Smokey Nelson ressemble beaucoup à celle de Pearl Watanabe. Il s'agit d'une narration hétérodiégétique dont la perspective se limite en grande partie à Smokey, mais qui prend en charge à quelques occasions la vie intérieure d'autres personnages. Comme pour le récit de Pearl, le personnage focalisateur est toujours clairement indiqué dans le texte. Il s'agit d'une narration ultérieure, qui est aussi très pragmatique, ce qui surprend étant donné qu'elle relate les dernières heures de Smokey Nelson et qu'on pourrait s'attendre, dans ces circonstances, à un récit émotif :

Le matin de son exécution, Smokey Nelson avait un peu froid. C'était pour lui un sentiment étrange. Il n'avait connu que la chaleur, celle brute, musquée, presque animale, de la Nouvelle-Orléans, sa ville natale [...] Non, Smokey n'avait jamais senti dans son corps le froid. Et il fallait décidément, pensait-il en souriant, découvrir cette sensation à l'aube de sa propre mort, pour qu'il puisse regretter encore davantage tout ce qu'il n'avait pas vécu. (DJSN, p. 275-276)

Cette absence d'émotion vient donner plus de crédibilité à son récit, donnant au lecteur l'impression qu'il se trouve face à un narrateur qui relate des faits sans le filtre déformateur des émotions.

Le regard

Sydney Blanchard pose sur Smokey Nelson et ses crimes un regard qui est d'abord teinté par une animosité envers l'homme, du fait que celui-ci a eu une influence négative sur sa vie. Alors

que le meurtre venait d'être commis, Sydney s'est fait arrêter par erreur et a dû passer plusieurs mois en prison, n'arrivant pas à convaincre les enquêteurs de son innocence :

Moi, je me suis fait mettre au cachot à dix-neuf ans... [...] J'ai passé quelques mois dans une prison de merde de l'État de la Georgie... On croyait que j'avais tué une famille... Les parents et deux enfants, dans un motel des environs d'Atlanta... Rien que ça! Ils voyaient en moi un grand criminel! [...] Le coupable était un autre négro de mon âge... Mais ça, les policiers ont mis du temps à le savoir... (DJSN, p. 28)

C'est d'ailleurs grâce à Pearl Wanatabe qu'il a été relâché : « Y avait la gérante de l'hôtel qui jurait que c'était pas moi [...]. Une chic bonne femme celle-là, même si elle venait sûrement des pays jaunes... » (DJSN, p. 35) Sans avoir été sur les lieux du crime et sans avoir connu personnellement les victimes, il a un rapport très émotif, quoique extérieur, à l'événement. Son ressentiment envers Smokey Nelson traverse tout le texte (« C'est Smokey Nelson! Le gars qui a tué deux adultes et deux enfants! Et dire qu'on m'a pris pour lui... J'ai fait de la taule à cause de toi, sale négro, sale meurtrier! » [DJSN, p. 35]), mais étant lui aussi un homme noir ayant fait l'expérience du racisme, il a une certaine compassion pour lui : « [...] Smokey, le type qui a mal tourné et qui finira ce soir sur la chaise électrique, grillé comme un steak qu'on oublie sur le barbecue, comme c'est le cas de tant de gars noirs de ma génération... » (DJSN, p. 194). Il est contre la peine de mort, malgré les actes horribles commis par Smokey : « Je trouve même ça un peu triste qu'on t'exécute, vieux frère! J'aime pas ça, moi, la peine capitale... J'aurais pu être assassiné là-bas, par l'État de Géorgie! » (DJSN, p. 36). Cette dernière phrase montre également que Sydney trouve une certaine ressemblance entre Smokey et lui, ce qui n'est pas sans fondement, comme le montre Rachel Killick dans son article « Sentenced! Writing it Differently : "Life" and Death Row in Catherine Mavrikakis's *Les derniers jours de Smokey Nelson* » :

Sydney Blanchard [...], aged 38, is black, as is Smokey Nelson. With a youthful record of disturbance and petty crime, he was readily – but mistakenly – arrested for the murders. Nineteen

years on, catching a CNN news flash on Smokey's imminent execution, he experiences a mixed set of feelings, where revulsion for the crime is tempered by a sense of identity with Smokey as "un pauvre gars" (36) very like himself, a feeling intensified by the reflection that he, despite being an innocent party, could easily have ended up on death row in Smokey's place³³.

Son rapport à Smokey Nelson, au crime qu'il a commis et à la peine qui en a résulté est donc complexe, puisqu'il est teinté d'une part d'une animosité face à cet homme qui l'a fait souffrir, et d'autre part d'une compassion pour cet individu qui lui ressemble tant. De plus, malgré son expérience comme victime de racisme, Sydney Blanchard véhicule aussi des préjugés très arrêtés sur plusieurs sujets : les femmes, les blancs, les asiatiques, etc. Nous avons pu voir un exemple des préjugés qu'il entretient sur les asiatiques dans certains extraits précédemment cités, où il injure des Chinois (DJSN, p. 13-15) et décrit Pearl comme une bonne personne « même si elle venait sûrement des pays jaunes » (DJSN, p. 35). Sa crédibilité comme narrateur est donc également entachée par ses idées arrêtées.

Pearl Watanabe pose sur les événements un regard très différent de celui de Sydney Blanchard. Femme d'âge mûr, elle semble beaucoup plus calme, douce et compatissante que lui, et ne veut rien d'autre qu'une vie tranquille :

L'avion venait à peine de décoller et Pearl regrettait déjà le voyage qu'elle allait entreprendre. À Honolulu, elle avait fini par retrouver une vie tranquille et douce dans un monde protégé. [...] Vieillir à Hawaii et s'éteindre tranquillement devant le Pacifique... C'est tout ce que Pearl demandait. Elle ne voulait rien d'autre [...] La routine était devenue depuis longtemps une amie. (DJSN, p. 41)

Asiatique née à Honolulu peu après les événements de Pearl Harbor (d'où elle tient son nom [DJSN, p. 51]), son regard est teinté par l'expérience qu'elle a elle-même faite du racisme : « Pearl

³³ Rachel Killick, « Sentenced! Writing it Differently : "Life" and Death Row in Catherine Mavrikakis's *Les derniers jours de Smokey Nelson* », p. 35.

se rappelait très clairement comment, petite, presque dix ans après la guerre, on la traitait encore de “sale Jap” et combien on se méfiait d’elle à l’école quand l’institutrice enseignait l’histoire américaine. » (DJSN, p. 51). Elle a donc une conscience très vive des injustices que vivent les afro-américains aux États-Unis (« La haine des Noirs... Pearl en avait été témoin à Atlanta durant les cinq ans qu’elle y avait passé à la fin des années quatre-vingt... » [DJSN, p. 52]) et elle éprouve beaucoup de compassion pour les victimes d’intolérance.

Pearl a aussi un rapport de proximité avec le crime de Smokey Nelson : elle était la gérante du motel où le meurtre s’est produit, et a non seulement découvert la scène sanglante, mais a aussi parlé quelques minutes avant cette découverte à Smokey Nelson lui-même, lors d’une conversation très agréable autour d’une cigarette (DJSN, p. 69). Elle a donc une vision complexe de cet événement : d’un côté, elle est restée grandement traumatisée par le crime (s’enfonçant d’abord dans un mutisme de plusieurs mois [DJSN, p. 63], puis refusant pendant plusieurs années de retourner dans le Sud des États-Unis même si c’est là que sa fille habite [DJSN, p. 42]). D’un autre côté, elle n’arrive pas à complètement déshumaniser Smokey Nelson et à le haïr : Rachel Killick explique que « unlike the other protagonists, she is unable to reconcile Smokey, the killer, with the young man whom she met and liked, was even attracted to, on a sunny autumn morning in the motel parking lot³⁴ ». Elle se sent même en partie responsable de son malheur, se voyant comme son « bourreau » (DJSN, p. 67), puisque c’est elle qui l’a identifié sur les lieux du crime, contribuant à sa condamnation. Elle ne parvient jamais à se détacher du crime et à passer à autre chose. Elle garde des blessures de cet événement qu’elle n’arrive pas à guérir : « Sa souffrance durait depuis tellement d’années. Elle traînait son chagrin comme un boulet. Elle n’arrivait même

³⁴ *Ibid.*, p. 35.

plus à se mentir totalement. Ses habitudes, ses manies, ses exercices et ses emplois du temps l'occupaient certes, mais rien ne calmait sa souffrance. » (DJSN, p. 246)

La fille de Pearl, Tamara, qui est aussi un personnage focalisateur du récit sur Pearl, traîne également une souffrance par rapport au meurtre commis par Smokey Nelson. Alors qu'elle était auparavant très proche de sa mère, elle considère que cet événement les a séparées pour toujours : « En 1989, Mara avait en quelque sorte perdu sa mère chérie et les retrouvailles à Hawaïi n'avaient jamais pu avoir lieu. Quelque chose s'était pour toujours cassé entre la mère et la fille. [...] La mère de Tamara était morte en 1989! » (DJSN, p. 147). Bien qu'elle n'ait pas été témoin de la scène du meurtre comme sa mère, et qu'elle ait une plus grande distance par rapport à l'événement, elle est troublée par toute mention de Smokey Nelson. Sa perception de ce dernier, influencée par cette souffrance, est beaucoup moins complexe que celle de sa mère, et elle ressent beaucoup de ressentiment à son égard : « Tamara se moquait de ce type et espérait qu'il soit exécuté rapidement! Il avait gâché la vie de tant de gens, après tout! Il avait brisé sa mère et puis avait éventré sa vie à elle. » (DJSN, p. 64) Son regard très arrêté entache sa crédibilité.

Ray Ryan entretient lui aussi un rapport haineux avec Smokey Nelson, ce qui est explicable par sa relation à l'événement et au monde en général. D'abord, il est le père de la femme assassinée par Smokey Nelson : ce crime lui a fait perdre sa fille, son gendre et deux petits-enfants. Toutefois, d'autres motifs le poussent à haïr Smokey ;

The desire for retribution in Ray's case, if not in theirs, could be seen as perfectly understandable. However, his vehement all-out support for capital punishment is contextualized and critiqued as an integral part of a knee-jerk, red-neck, Bible-Belt fundamentalism, that also encompasses the most extreme forms of racism, male chauvinism, xenophobia, and homophobia, as well as a rejection of an open modern society, represented in his eyes by the Great Satan of the Internet³⁵.

³⁵ *Ibid.*, p. 36.

Vieil homme blanc extrêmement religieux, Ray Ryan véhicule ainsi des discours violents dans son récit :

Sur la terre, à travers le monde, les hommes de couleur apportent le stupre, la paresse, le malheur et la fornication. Souvent, je les mets à l'épreuve, pour essayer d'en sauver quelques-uns du mal qui les habite, mais jamais ils ne parviennent à accomplir mes volontés, à respecter mes désirs... En eux coule un sang mauvais, en eux réside l'esprit maléfique, rebelle, blasphémateur. (DJSN, p. 84)

Ray prend ainsi la voix de Dieu pour se parler à lui-même et pour valider toutes ses actions. Il s'en sert aussi comme d'un réconfort pour justifier les actes tragiques qui ont parsemé sa vie :

Tu es élu de Dieu, Ray! C'est moi qui en ai décidé ainsi! Oui, je t'ai choisi, mon fils, parce que je savais que toi, toi seul, avais la force de subir les plus grandes épreuves et de ne jamais perdre la foi. [...] Dieu ne met à l'épreuve que ceux qu'il aime. [...] C'est ainsi que Dieu bénit la vie de cet homme qui n'a pas perdu la foi, malgré ses douleurs. Ray, mon fils, jamais tu n'as failli et je sais combien je t'ai éprouvé. (DJSN, p. 77)

Ray Ryan est convaincu d'avoir raison sur tout ; il ne remet jamais en question ses principes et ses idées préconçues. Il en découle un regard peu complexe sur les événements et sur l'exécution de Smokey Nelson, qui pour lui incarne le mal et doit donc être supprimé le plus vite possible. Son regard est ainsi très biaisé et arrêté, encore plus que celui des autres personnages, ce qui lui fait perdre de la crédibilité.

Le dernier narrateur est Smokey Nelson, un homme noir provenant d'une famille très pauvre et vivant en prison depuis l'âge de 19 ans. Seul personnage focalisateur ayant pris une part active aux événements, c'est lui qui présente le moins de distance avec eux. Pourtant, dans son récit, il n'en parle pratiquement pas : « Ses crimes maintenant lui semblaient bien lointains. Ils n'encombraient que rarement ses pensées. En prison, les souvenirs trop personnels ne servent pas à grand-chose. » (DJSN, p. 284) Il nous renseigne toutefois sur les conditions de vie en prison,

particulièrement celles d'un condamné à mort. Cependant, ce regard est assez pragmatique, dépourvu d'émotion, parfois même plein d'humour :

Cela faisait rire intérieurement Smokey de s'imaginer, la veille de son exécution, en bon père de famille relativement aisé qui coupe son steak tout en réprimandant les enfants qui font trop de bruit devant la télé. Smokey avait donc avalé chaque bouchée recouverte de sauce AI avec joie et il s'était laissé aller à des fantasmes de vie normale et de bonheur simple, ennuyeux. (DJSN, p. 281)

Smokey Nelson est aussi personnage très honnête, presque brutal dans sa franchise : « Oui, certes, il était un meurtrier, mais il n'avait jamais été un menteur. Pas même au moment de sauver sa peau. » (DJSN, p. 302) Avec la distance presque nulle qui le sépare des événements et sa vision très pragmatique des choses, cette franchise lui confère une crédibilité importante.

Les derniers jours de Smokey Nelson présente donc une pluralité de narrateurs très différents les uns des autres, qui permettent au lecteur d'avoir accès à des points de vue variés. Il s'agit ainsi de personnages qui se distinguent les uns des autres autant sur le plan de leurs croyances, appartenance ethnique, position dans la société et âge que sur le plan de leur rapport avec les meurtres commis par Smokey Nelson et sa condamnation à mort subséquente. Certains de ces narrateurs portent un regard complexe et nuancé sur la situation (Sydney Blanchard, partagé entre les torts que Smokey Nelson lui a causés et sa compassion naturelle pour lui et pour les condamnés à mort en général ; Pearl Watanabe, partagée entre l'horreur des crimes qu'elle a expérimentés de première main et son affection pour l'homme qu'elle a connu le temps d'une cigarette dans le parking du motel ; et Smokey Nelson, qui a fait la paix avec son passé, ne pense plus à ses crimes et attend la mort avec un mélange d'appréhension et d'analyse rationnelle de ses propres émotions), mais d'autres présentent un regard très arrêté (Ray Ryan, avec son racisme, sa conviction d'être supérieur et son rapport douloureux aux crimes ; Tamara, qui a vu sa relation avec sa mère brisée en raison des gestes de Smokey Nelson). Toutefois, aucun de ces personnages focalisateurs n'est

complètement crédible, puisqu'ils ont tous un rapport avec les crimes commis qui influence leur témoignage. Leurs visions des choses souvent à l'opposé les unes des autres demandent au lecteur un travail d'interprétation complexe.

Les sangs

Les éléments du paratexte

Comme *Les derniers jours de Smokey Nelson*, *Les sangs* utilise des signes paratextuels clairs afin d'indiquer ses changements de personnage focalisateur. Le livre est divisé en sept parties qui correspondent aux sept journaux intimes que les femmes de Féléor Barthélémy Rü tiennent durant leur mariage avec celui-ci. Avant chaque nouveau journal, une page indique le nom de la femme qui le tiendra et donne une courte description de son apparence physique. Ces descriptions sont les seules parties du livre à être ambiguës en ce qui a trait au narrateur, puisqu'on ne sait pas qui les rédige. Cependant, à la fin du livre, le lecteur apprend qu'elles ont été composées par Féléor. Ce dernier rédige aussi, après le journal de chacune des femmes, quelques pages portant le titre *À propos de [nom de la femme]*.

La voix

La première femme à prendre la parole est Mercredi Fugère. Elle le fait sous la forme d'un journal intime qui nous permet de suivre le fil chronologique des événements qu'elle raconte. Elle utilise la narration simultanée, racontant tout au présent, comme si elle décrivait les événements à mesure qu'ils se produisent.

Constance Bloom construit plutôt un récit épistolaire, composé de lettres non datées qu'elle adresse à son ex-mari (après la mort de qui elle a épousé Féléor). Bien que le récit soit chronologique, le lecteur ne sait pas toujours combien de temps s'écoule entre les événements

racontés. Le personnage utilise la narration intercalée, tantôt décrivant son présent à son ex-mari, tantôt se remémorant des souvenirs de son temps avec lui. Entre les lettres se trouvent aussi des dessins des plantes qu'elle étudie.

Abigaëlle Fay utilise, comme Mercredi Fugère, la forme du journal intime pour prendre la parole. Elle utilise également une narration intercalée, racontant non seulement son présent, mais aussi son passé, à commencer par son entrée à l'Académie de ballet, alors qu'elle avait seulement cinq ans, pour remonter jusqu'à sa première rencontre avec Féléor.

Frida-Oum Malinovski utilise une forme moins classique dans son journal : il s'agit d'un long texte en fragments non datés dans lequel elle s'adresse directement à Féléor (« Souvent, j'espère que tu me rendes visite et que tu me trouves comme ça [...]»³⁶). Ce dernier en parlera d'ailleurs comme d'une « lettre » (S, p. 93). Frida utilise la narration intercalée pour décrire à la fois le présent et le passé, et remonte elle aussi jusqu'à sa vie avant sa rencontre avec Féléor.

Phélie Léanore écrit également un long texte non daté qui s'adresse directement à Féléor. Toutefois, il est beaucoup plus linéaire et moins fragmenté que celui de Frida. Elle utilise à son tour la narration intercalée afin de raconter à la fois son présent et son passé, mais elle ne remonte pas beaucoup plus loin que sa première rencontre avec Féléor.

Lottä Itsvan, elle, utilise la forme classique du journal intime. Elle écrit un texte de plusieurs pages très introspectif, chaque année, à l'approche de son anniversaire. Le premier texte remonte à ses 15 ans, et le dernier texte est celui de ses 22 ans. Ce journal est écrit en narration intercalée par laquelle, à travers une écriture fragmentée, Lottä raconte les souvenirs de son enfance ainsi que les événements qui se sont produits durant l'année courante.

³⁶ Audrée Wilhelmy, *Les sangs*, p. 77. À partir de maintenant, S dans le texte.

Marie des Cendres, la dernière femme de Féléor, écrit aussi son récit en fragments, mais ceux-ci ne sont pas datés. Bien que ce récit soit autodiégétique, elle prend souvent la parole comme si elle était une des femmes défuntées de Féléor, puisqu'elle *joue* ces femmes, les incarne pour le plaisir de l'homme (par exemple : « Je suis Phélie Léanore, pensionnaire dans un couvent de bonnes sœurs où je m'ennuie à mourir » [S, p. 144]). Le récit est écrit dans une narration simultanée qui laisse croire que les événements se déroulent à mesure qu'ils sont décrits.

Comme il prend lui aussi la parole, il est important d'analyser la narration de Féléor Barthélémy Rü lui-même, qui écrit deux types de textes : les courtes descriptions physiques de ses femmes, placées avant leurs journaux respectifs, assez impersonnelles et rédigées au présent, ainsi que des textes plus longs à propos de chacune d'elles (après leurs journaux respectifs) où il parle de façon beaucoup plus personnelle du temps passé avec elles et de la façon dont elles sont mortes. Il utilise alors la narration ultérieure.

Le regard

Mercredi Fugère porte un regard sur les choses qui se distingue d'abord par la différence de son statut social par rapport à celui de Féléor. Jeune servante, elle occupe en effet une position très basse dans la société :

Elle me demande à quoi ressemble notre vie, depuis que Mère est morte, depuis que Père a été renvoyé du Muséum ; je lui dis que sa demeure est la septième que nous habitons en trois ans. Elle me parle de la faillite de Père [...], elle m'explique qu'il n'y a guère d'avenir pour moi depuis que Mère est morte. Elle dit que c'est elle qui avait l'argent, que je suis maintenant plus indigente qu'une femme de chambre, mais elle ajoute que la célébrité de Père me sauvera peut-être d'un mauvais mariage. Je n'ai rien à répondre : c'est vrai que je suis pauvre. (S, p. 14)

Ce statut de servante lui fait porter un regard envieux sur Féléor. Il lui permet aussi d'observer les personnages du château où Féléor vit, ainsi que leurs habitudes. Elle prend ainsi un long moment pour décrire leurs rituels à table :

Le repas des enfants Rü est la première chose que j'observe à la Pourvoirie. Cachée derrière une tapisserie aux motifs numides de grues, je regarde Féléor Barthélémy qui mange [...]. Il est assis face à ses frères. Ils sont trois d'un côté, lui occupe seul l'autre moitié de la table. Devant lui comme devant les autres sont posés une serviette de lin, une coupe et un gobelet de cristal, la petite assiette, pour le pain, et un bol plat contenant de l'huile tiède et des herbes aromatiques. Ses couverts ne sont pas les mêmes que ceux des autres membres de sa fratrie. Le couteau est un couperet, la fourchette a deux dents. [...] Les garçons mangent en silence, mais ils mangent très vite, en crachant les os qu'ils n'avalent pas. Féléor, lui, consomme sa viande poliment. [...] Quand ils mâchent leur salade, ses frères ressemblent à trois vaches d'élevage, mais lui mange avec élégance chacune de ses bouchées. (S, p. 11-12)

Comme elle est au cœur de la vie du château et des événements qu'elle raconte (son aventure avec Féléor, sa relation avec la mère de celui-ci), le lecteur est d'abord porté à croire que son témoignage est crédible, puisqu'il présente une très petite distance spatiale et temporelle avec les événements rapportés. Cependant, on apprend, dans le texte que Féléor rédige à la suite de ce journal, que Mercredi a en fait tout inventé :

Je ne connaissais pas Mercredi. Je ne connaissais que son journal, que je lisais « en cachette » - c'est-à-dire qu'elle l'écrivait pour moi en prétendant le contraire, et je le lisais en feignant d'ignorer qu'il m'était destiné. [...] Les pages de ce carnet étaient bourrées de mensonges – elle était la fille de notre précepteur, certes, mais certainement pas la dame de compagnie de ma mère [...], mais je pensai que l'âme derrière le texte était vraie. (S, p. 28)

Féléor admet aussi que Mercredi a fait de lui une description trop flatteuse : « j'adorais sa façon de me raconter en ogre raffiné : je mangeais de la viande crue, c'est vrai, mais pas mieux que mes frères ne mangeaient leur caille, et je n'avais pas cette prestance ténébreuse qu'elle m'avait inventée. » (S, p. 28) Le lecteur doit donc remettre tous ses propos en question, en particulier les passages décrivant les comportements de Féléor.

Constance Bloom a un regard très différent de celui de Mercredi. Elle est beaucoup plus vieille, ayant douze ans de plus que Féléor, et elle a un statut social bien supérieur, étant la veuve d'un Général de l'armée. Elle est aussi une scientifique et pose un regard plus rationnel sur les choses : alors que Mercredi élevait Féléor au statut de fantasme, Constance le voit sous un jour moins flatteur, c'est-à-dire comme un jeune homme inexpérimenté et plutôt banal. Sa narration présente aussi, au premier abord, une distance assez réduite avec les événements relatés, puisque ces derniers se sont pour la plupart produits quelques jours avant l'écriture de la lettre. La majorité d'entre eux concerne d'ailleurs les expériences sexuelles qu'elle a avec Féléor. Elle utilise elle-même ce terme d' « expériences » puisqu'elle fait intervenir dans ses rapports avec lui des plantes aux effets multiples :

Faute de mieux, je poursuis avec lui les expérimentations phytologiques que nous avons entreprises vous et moi. J'apprête les mixtures à partir des plantes que nous avons récoltées autrefois, je note en détail les effets de leur consommation, j'observe les réactions de mon corps et la fluctuation de mes désirs, puis je rassemble le tout dans le traité de botanique érotique que nous avons commencé ensemble. [...] Afin d'obtenir des résultats rigoureusement scientifiques, je rédige chaque fois pour Féléor une liste de gestes à poser lorsque je suis droguée. (S, p. 35)

Son témoignage se trouve ainsi sérieusement affecté, puisqu'on comprend qu'elle n'est pas dans un état rationnel au moment où elle vit les événements qu'elle raconte ensuite. Féléor, dans son *À propos* d'elle, confirme d'ailleurs qu'elle n'a aucune idée de ce qui se produit réellement durant leurs relations sexuelles, et que ce qu'elle écrit est le contraire de la réalité :

Elle tomba en syncope après quelques minutes et, sitôt que je pus confirmer son absence par quelques attouchements, j'inventai un orgasme spectaculaire, avec spasmes corporels et cris animaux, que je détaillai longuement. Le mensonge était si grossier que je pensai avoir poussé ma chance trop loin et me préparai à une scène de ménage, mais nullement. (S, p. 48)

Constance devient de plus en plus dépendante aux drogues à mesure que son récit avance, et son témoignage perd de plus en plus en crédibilité.

Abigaëlle Fay, quant à elle, est devenue danseuse de ballet afin d'échapper à la pauvreté. Même après avoir épousé Féléor, elle se sent différente, voire inférieure aux gens qu'elle côtoie grâce à lui. Elle développe des « jeux du corps » très violents, qu'elle accepte de faire en partie parce qu'elle sait qu'ils lui permettent de créer un lien avec Féléor : « [...] je m'y suis installée, et j'ai appris à être riche. Mais dans ce monde-là, les femmes ne sont pas les mêmes que moi, et la seule chose qui a sauvé notre union, ce sont les jeux du corps qu'il n'oserait pas avec des maîtresses bourgeoises, mais seulement avec moi qui les lui ai appris. » (S, p. 64) Elle voue à Féléor un amour sans limite. L'épouser signifie pour elle se libérer d'une vie pauvre et extrêmement difficile. Ce dévouement total la pousse d'ailleurs à lui offrir, en cadeau, l'occasion de la tuer :

Il faut avoir [...] en tête [...] le très doux sentiment d'être minuscule pour comprendre que j'ai offert à Féléor le cadeau de ma vie à prendre quand il voudra. Il faut voir plus loin que le fait de mourir ou de tuer quelqu'un. Je veux qu'une fois, au moins une, il rentre dans mon ventre comme je suis entrée dans sa richesse. Qu'il soit émerveillé. [...] Ce sera la dernière fois, mais il sentira quand même qu'aucune femme, jamais, ne l'a aimé ou ne l'aimera comme je l'aime, c'est-à-dire à en mourir pour lui. (S, p. 57)

Le lecteur voit, par ce don de soi hors du commun, qu'Abigaëlle pose un regard extrêmement subjectif sur Féléor, et son témoignage perd de la crédibilité. La distance temporelle entre les événements qu'elle relate et son récit varie aussi : elle raconte parfois des événements récents, parfois des événements qui remontent à plusieurs années.

Frida-Oum Malinovski provient également de circonstances difficiles desquelles Féléor la sauve. Veuve à un très jeune âge, elle doit s'occuper seule de ses trois enfants et de sa maison, jusqu'à ce que Féléor arrive : « Tu n'imagines pas comment ton arrivée a changé mon existence.

Tu as fait le ménage des avoirs, placé les garçons, trouvé un époux à ma fille : du jour au lendemain, il n'y a plus eu que moi. Une bénédiction. » (S, p. 80) Ce sauvetage ne résulte cependant pas en un dévouement infini de Frida pour Féléor comme c'était le cas pour Abigaëlle ; Frida éprouve plutôt du ressentiment à son égard : « J'étais belle avant [...]. J'ai cru l'être à nouveau plus tard, dans tes yeux et grâce à toi. Je te déteste à mort de m'avoir redonné le sentiment de ma féminité pour me l'arracher ensuite en m'entourant de ces nymphettes avec lesquelles tu couches pour te désennuyer. » (S, p. 80) Il est possible d'émettre l'hypothèse que ce ressentiment provient de son manque flagrant d'estime d'elle-même, qui la pousse au désespoir et à la honte : « Je passe des heures entières affalée par terre, on dirait une chienne qui n'attend plus que de crever, ma débilité me dégoûte, je hais tout le monde, par-dessus tout les bonnes qui circulent dans mes appartements, elles sont jeunes, pimpantes [...] » (S, p. 77). Frida porte en fait un regard très pessimiste sur tout. Féléor dit d'ailleurs d'elle :

Notre union en avait surpris plusieurs, à commencer par le personnel de ma maison, qui ne comprit pas que je choisisse une femme à ce point imposante et émotive, alors qu'Abigaëlle avait été stoïque et délicate. Les délires hystériques de Frida dérangent les bonnes et, bien que je la défendisse un temps – ses inquiétudes irrationnelles me paraissaient faire partie de son charme –, je finis moi-même par me lasser de son tempérament. Elle était perpétuellement en proie à des élans de désespoir qui l'attachaient à moi de manière pathétique. (S, p. 90-91)

Phélie Léanore livre un témoignage qui contraste énormément avec celui de Frida. Une scientifique à l'esprit cartésien, elle pose sur tout un regard rationnel à l'extrême, dépourvu d'une quelconque émotion. Cette absence d'émotion est particulièrement flagrante lorsqu'elle parle de la mort :

Féléor dit qu'il faudrait que j'explique le sentiment d'indifférence que j'ai à l'idée de quelqu'un qui enlève la vie de quelqu'un d'autre. Mais il n'y a pas de mots qui réussissent à expliquer vraiment ce que j'en pense. La mort et la violence sont des choses qu'on doit absolument voir comme mal, mais moi elles ne me gênent pas. [...] Je crois que la violence fait partie de l'harmonie

de la vie. (S, p. 99)

L'absence de sentimentalité apparente de ce témoignage lui donne davantage de crédibilité. Cette indifférence que Phélie montre face à sa propre mort la pousse d'ailleurs, un peu comme Abigaëlle avant elle, à offrir sa vie à Féléor. Toutefois, elle ne le fait pas, comme la danseuse de ballet, par dévouement ou par amour fou, mais pour avoir du pouvoir sur lui :

Plus tard, je l'ai épousé, précisément parce qu'un jour je pourrai lui demander de me tuer, et que ce jour-là, il acceptera. Je trouve ça séduisant, chez un homme, le désir contenu jusqu'à ce que la femme accepte de l'assouvir. La tension qui monte me divertit. C'est une chose sans rouages, le désir. Ça ne répond à aucune logique. J'aime savoir que je contrôle le sien. Je pourrais le faire attendre comme ça pendant six jours ou pendant dix ans. [...] Pour lui, c'est pire d'attendre sans rien faire. À moi, ça me donne un pouvoir très grand. Au lit, il me tient à la gorge et c'est quand même moi qui le domine. (S, p. 98-99)

Phélie est donc une narratrice qui, par sa logique et son absence d'émotion, semble très crédible. Cependant, elle s'enlève elle-même de la crédibilité en parlant de l'acte d'écrire : « Et voilà la preuve de ce que je dis sur l'écriture. Je ne sais pas écrire. Je me relis, et ce que j'écris ici est vrai, en même temps que ça ne l'est pas. Dans l'espace d'une pensée, toutes les nuances sont évidentes. En mots, elles ne le sont pas. » (S, p. 100) Cette incertitude face à sa pratique d'écriture remet en question les descriptions qu'elle fait de Féléor et ses impressions sur lui, qui ne sont peut-être pas aussi justes qu'elle le voudrait.

Lottä Itsvan offre une narration à l'opposé de celle de Phélie Léanore : il s'agit d'une jeune fille dominée par ses émotions et par une folie qui grandit année après année jusqu'à la submerger complètement. Son témoignage est d'abord guidé par l'obsession qu'elle a de sa beauté et de la perception qu'en ont les hommes : « Chaque soir, [...] je me couche tôt et je pense au monde qui se désole de me savoir belle et jeune et confinée » (S, p. 118) ; « je sais que ma beauté me permet tout, je sais que ma vie, écrite depuis l'aube des jours dans le grand livre de la Destinée, sera remplie

de merveilles et de gloire, les voix de mes rêves le chantent, le tarot le promet, il ne peut pas en être autrement. » (S, p. 124) La deuxième force qui guide son récit est la folie, héritée de sa mère, qui en est morte : « aujourd'hui, je suis prise des mêmes fièvres qu'elle [...] je mourrai comme elle, l'esprit incendié d'avoir trop inventé, trop voulu. » (S, p. 129) Elle souhaite ainsi que Féléor la tue avant que la folie ne l'ait complètement ravagée (« folle, mais belle encore » [S, p. 129], dit-elle). Lottä livre donc un récit très romancé, où la folie a de plus en plus d'emprise, qui confond le lecteur et rend plus difficile pour lui de savoir quelle crédibilité lui attribuer.

Le dernier témoignage de l'œuvre est celui de Marie des Cendres. Comme celui de Mercredi, il est donné par une jeune servante de Féléor, qui se distrait en s'imaginant être quelqu'un d'autre. Toutefois, au lieu de s'inventer amante de Féléor comme Mercredi le faisait, Marie joue à incarner les femmes défunes de Féléor, à raison d'une femme par jour de la semaine, ce qui lui laisse une journée pour être elle-même. Ce faisant, elle emprunte non seulement les vêtements, mais aussi la perception des autres femmes, et écrit des fragments où elle parle en leur nom. Ce jeu sert à sortir Féléor du désespoir dans lequel il est plongé depuis la mort de Lottä et témoigne d'un certain amour de Marie pour Féléor, d'ailleurs en partie réciproque. Ainsi, alors que Marie pose des questions à sa patronne, celle-ci lui dit : « Vous avez de la chance d'être la préférée de Monsieur, parce que je vous mettrais à la porte, vous et vos questions idiotes. » (S, p. 144) Pourtant, cet amour ne domine pas complètement Marie et elle refuse, contrairement aux autres femmes, de se faire tuer par lui. Elle commence son récit en disant : « Nulle part je ne vais écrire que je veux être tuée. » (S, p. 143). Ce désir de vivre est confirmé quand Féléor décrit le moment où il l'assassine : « En suffoquant, elle murmura "Non" et s'effondra sur le lit » (S, p. 154). C'est la seule femme qui soit victime hors de tout doute des pulsions meurtrières de Féléor.

Le dernier narrateur est le sujet même du récit des sept narratrices : Féléor Barthélémy Rü. Sa crédibilité comme narrateur est favorisée par sa proximité avec chacune de ces femmes ainsi que par l'absence d'émotions apparente dans le récit qu'il tisse. En contrepartie, cette même crédibilité est entachée par sa possible volonté de se faire voir sous un meilleur jour en discréditant les témoignages les moins flatteurs. Il y a également une grande distance temporelle entre lui et les faits racontés, puisqu'il les relate jusqu'à plusieurs années après qu'ils se soient produits.

Comme *Les derniers jours de Smokey Nelson*, *Les sangs* présente donc des personnages focalisateurs qui, malgré leur rôle commun comme femme de Féléor, sont très différents les uns des autres, autant sur le plan de leur classe sociale, âge et personnalité que sur celui de leur rapport à Féléor. Ce dernier est aussi complexifié par le fait que l'homme, en vieillissant, change ; le lecteur ne sait pas si les informations parfois contradictoires données sur lui par les personnages sont le résultat de leur subjectivité ou d'un réel changement chez Féléor. Cette complexification découle également du fait que tous les narrateurs présentent une crédibilité discutable : Mercredi et ses mensonges, Constance et ses drogues, Abigaëlle et sa dévotion infinie, Frida et son désespoir incontrôlable, Phélie et son incapacité à mettre en mots la réalité, Lottä et sa folie grandissante, Marie des Cendres et ses incarnations de personnalités autres que la sienne, Féléor Barthélémy Rü et sa trop grande proximité avec les événements.

Les fous de Bassan

Les éléments du paratexte

Le roman *Les fous de Bassan* est divisé en parties qui correspondent à des personnages focalisateurs différents. Leur nom ainsi que le moment à partir duquel ils nous livrent leur texte

sont clairement identifiés sur une page introductrice avant chaque partie. Sur cette page se trouve aussi une citation qui permet de déjà révéler quelque chose du personnage :

	Indications	Citation
1 ^{ère} partie	« Le livre du révérend Nicolas Jones – automne 1982 ³⁷ »	« Vous êtes le sel de la terre. Si le sel s'affadit, avec quoi le salera-t-on? - Saint Paul » (FB, p. 11)
2 ^e partie	« Lettres de Stevens Brown à Michael Hotchkiss – été 1936 » (FB, p. 55)	« Fais-nous trembler de ton désir, océan fruste – P.J. Jouve » (FB, p. 55)
3 ^e partie	« Le livre de Nora Atkins – été 1936 » (FB, p. 109)	« rit à torrent et ventre à terre / et à toute volée et à tire-d'aile et à flots / et comme elle l'entend – Hélène Cixous (FB, p. 109)
4 ^e partie	« Le livre de Perceval Brown et de quelques autres – été 1936 » (FB, p. 137)	« It is a tale told by an idiot, full of sound and fury – W. Shakespeare » (FB, p. 137)
5 ^e partie	« Olivia de la Haute Mer – sans date » (FB, p. 197)	« Ton cœur se brisera et tu deviendras écume sur la mer. – H.C. Andersen » (FB, p. 197)
6 ^e partie	« Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss – automne 1982 » (FB, p. 227)	« J'ai seul la clef de cette parade sauvage – A. Rimbaud » (FB, p. 227)

³⁷ Anne Hébert, *Les fous de Bassan*, p. 11. À partir de maintenant, FB dans le texte.

En plus de nous donner le nom du personnage-focalisateur ainsi que l'espace temporel à partir duquel il prend la parole, ces pages introductrices nous révèlent des éléments importants du récit de chacun des narrateurs et des changements de ton qui s'opèrent d'un récit à l'autre à travers les citations qui s'y trouvent. Ainsi, la citation introduisant le livre du Révérend Jones nous révèle déjà qu'il s'agira d'un récit empreint de religion, tandis que celle qui introduit la première correspondance de Stevens Brown nous annonce un récit tumultueux, où le désir jouera un grand rôle, et la citation introduisant le livre de Nora Atkins nous prévient que le récit à venir sera plus léger, lumineux, que les deux précédents. La citation introductive du livre de Perceval Brown, elle, nous permet de comprendre que son témoignage nous sera livré à travers un personnage atteint d'un retard intellectuel, tandis que celle du livre de Olivia de la Haute Mer nous indique le sort de la jeune fille, assassinée, qui parle à partir de son tombeau, la mer. Enfin, la citation introduisant la dernière lettre de Stevens Brown, qui clôt le récit, nous annonce d'entrée de jeu que le personnage révélera tout du mystère de l'œuvre, soit le meurtre des cousines Atkins.

La voix

Les fous de Bassan est un roman composé de plusieurs récits où chaque narrateur a une voix distincte. Ainsi, dans un article sur les visions du féminin dans *Les fous de Bassan*, Leslie Harlin dit que « the speech of each of the novel's focalizers conforms to a different shape³⁸ », selon le caractère du personnage et l'état mental dans lequel il est au moment de la narration.

« Le livre du Révérend Jones » est relaté à travers la narration autodiégétique de Nicolas Jones. Il s'agit d'une narration intercalée, où le personnage raconte à la fois son quotidien morne de

³⁸ Leslie Harlin. « Unreliable Views of the Feminine in Anne Hébert's *Les fous de Bassan* », p. 133. Voir aussi à ce sujet : Vlad Dima. « Les personnages dans *Les fous de Bassan* : la nature de leurs identités », p. 75.

l'automne 1982 et, par le biais de souvenirs qui le submergent, l'été 1936, qui culmine en l'assassinat des cousines Atkins.

Le premier livre de Stevens Brown est un récit épistolaire où le lecteur a affaire à un narrateur autodiégétique qui s'adresse directement à un autre personnage, Michael Hotchkiss, qui se révèle être un ami que Stevens s'est fait alors qu'il voyageait en Floride. Le lecteur n'en sait pas beaucoup plus sur ce personnage, mis à part qu'il ne connaît rien de la vie de Griffin Creek ; cette ignorance force Stevens à expliquer beaucoup d'éléments de cette vie dans ses lettres (relations entre les personnages, histoire du village), ce qui éclaire le lecteur du même coup. Les lettres relatent, dans une narration intercalée, les événements qui se passent dans la vie de Stevens durant les quelques jours qui les précèdent, et comme elles sont datées, elles permettent de placer tous les événements de l'été 1936 dans un ordre chronologique solide.

« Le livre de Nora Atkins » est composé d'une narration à nouveau autodiégétique, mais cette fois-ci simultanée : le personnage de Nora raconte les événements au présent à mesure qu'ils se produisent. La chronologie des événements est cependant un peu plus floue dans ce récit ; le livre est en effet composé de fragments tous écrits au présent, mais certains racontent le quotidien de Nora à l'été 1936, et d'autres des moments de son passé. Il devient donc plus difficile pour le lecteur de reconstruire la linéarité des événements racontés par Nora.

« Le livre de Perceval Brown et de quelques autres » présente une narration beaucoup plus complexe que les livres précédents ; il comprend deux narrations dans le même récit. L'une, autodiégétique, est prise en charge par Perceval Brown et une autre, hétérodiégétique, vient présenter des scènes avec d'autres personnages. Toutefois, il est assez aisé de détecter ces changements de narration ; un saut de page les annonce, et la voix de Perceval Brown est très distincte, dans sa forme, de celle de la narration hétérodiégétique. Ainsi, le récit de Perceval est

composé d'une narration simultanée qui passe par des phrases très courtes, saccadées, où les pronoms sont souvent éliminés : « Soulève le rideau. La lune est là. Dans la fenêtre. Moi. Enfermé tous les soirs dans la maison. Obligé de dormir à huit heures [...] » (FB, p. 139). La narration hétérodiégétique, elle, présente aussi une narration simultanée, mais dans une forme beaucoup plus classique, avec des phrases complètes : « Les habitants de Griffin Creek sont alertés, les uns après les autres, dans leur premier sommeil. Tout d'abord Alice Atkins, ses cheveux frisés, son menton pointu, comme celui de sa fille Nora, s'éveille et s'inquiète, dit que les petites ne sont pas encore rentrées. » (FB, p. 144)

« Le livre d'Olivia de la Haute Mer » ressemble beaucoup à celui de Nora Atkins sur le plan de la narration. Il s'agit aussi d'un récit autodiégétique en fragments qui présente une narration simultanée brouillant légèrement la chronologie des événements. La temporalité de ces derniers n'est jamais précisée, mais on comprend qu'elle se situe plusieurs années après la mort d'Olivia. Son récit est donc insufflé d'une part de surnaturel qu'on ne trouve pas dans les autres livres. Olivia relate à la fois des événements de son enfance, de son adolescence, de l'été 1936 et de sa vie après la mort. Elle est aussi celle qui tente de mettre le plus à distance les événements de 1936. Cette volonté transparaît dans la façon dont elle les raconte ; ainsi, dans un article sur la distance et le point de vue dans *Les fous de Bassan*, Neil B. Bishop remarque que « plus que tout autre personnage du roman, Olivia parle d'elle-même à la troisième personne³⁹ », ce qui laisse comprendre au lecteur qu'elle est le personnage à avoir le plus souffert lors des crimes du 31 août 1936.

Enfin, la « Dernière lettre de Stevens Brown à Michael Hotchkiss » est semblable à l'autre livre qui présente cette correspondance, puisque le lecteur se retrouve encore une fois devant un

³⁹ Neil B. Bishop. « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », p. 117.

narrateur autodiégétique qui présente une narration intercalée des événements en s'adressant à un destinataire nommé. Cependant, cette fois-ci, il s'agit d'une seule longue lettre de Stevens qui relate des événements survenus à différentes époques, et pas seulement dans les quelques jours précédant la lettre. Dans cette missive plus introspective, il raconte des éléments de sa vie après 1936, quelques détails sur son présent et, surtout, le meurtre d'Olivia et de Nora Atkins qu'il a commis le 31 août 1936.

Le regard

Nicolas Jones occupe la position la plus dominante de tous les narrateurs du roman. Révérend du village extrêmement religieux de Griffin Creek, c'est lui le gardien de la foi et des âmes, et il est très respecté. Il y a une distance assez grande entre sa narration et les événements de 1936. En effet, il les raconte en 1982, soit 46 ans plus tard, et il est alors un très vieil homme ; le lecteur ne sait donc pas à quel point ses souvenirs sont exacts. De plus, il aborde seulement les événements de 1936 auxquels il a pris part directement (le suicide de sa femme Irène, sa relation incestueuse avec Nora, etc.) et il ne donne pas beaucoup d'information sur le meurtre des cousines Atkins. Son regard sur les événements est aussi teinté de pessimisme et de négativité : maintenant vieux, le Révérend Jones est un homme déchu (« Nos maisons se délabrent sur pied et moi, Nicolas Jones, pasteur sans troupeau, je m'étirole dans ce presbytère aux colonnes grises vermoulues. » [FB, p.14]) qui, sans enfants, est le dernier représentant de sa lignée. La description qu'il fait de lui-même représente bien le pessimisme oppressant qui imprègne tout son récit :

Massif sur des jambes courtes, j'ai la mâchoire carrée, la tête grosse, autrefois rousse, maintenant envahie par des poils blancs. Sur l'occiput une plaque plus claire de neige jaune. Les traits ravagés. Cet homme foudroyé, il y a déjà longtemps, continue de vivre comme si de rien n'était. (FB, p. 15)

Cette description laisse aussi comprendre que des événements terribles ont changé cet homme et sa vie pour le pire, et qu'il s'agit maintenant d'un individu hanté. Ainsi, ses souvenirs de l'été 1936 remontent, malgré toutes ses tentatives de les fuir : « Il n'est pas facile de chasser l'homme ancien, le voici qui persiste, s'incruste en moi comme une tique, entre chair et cuir. J'aimerais me raccrocher au présent, sentir entre mes doigts gourds le fourneau brûlant de ma pipe. [...] La nuit est sans pitié, propice aux apparitions. » (FB, p. 39-40) La narration de Jones se fait en fragments composés de parcelles du présent d'où surgissent des éclats du passé. Il s'agit aussi d'un homme misogyne, qui incarne bien dès le début de l'œuvre le patriarcat oppressant de Griffin Creek et la domination des hommes sur les femmes qui y vivent. Il agit de façon contrôlante, presque cruelle, sur les deux femmes avec qui il partage sa vie en 1982, les jumelles Pat et Pam Brown, qui travaillent pour lui comme domestiques : « Je leur ai appris à vivre de façon frugale, dans la crainte de me déplaire. J'aime les voir trembler quand je les réprimande, dans la cuisine, pleine de buée et de l'odeur persistante du linge bouilli. » (FB, p. 17) Cette volonté de dominer les femmes témoigne également de l'importance que ce personnage se donne, de son sentiment de supériorité qui provient de sa vocation religieuse : « La volonté de Dieu sur moi. Le désir de Dieu. La marque de l'agneau sur mon front. Le caractère ineffaçable. Je n'ai pas eu à choisir. J'ai été choisi. Désigné, appelé, entre tous ceux de Griffin Creek, pour accomplir l'œuvre du Seigneur. » (FB, p. 24)

Le regard de Stevens Brown dans le premier livre qui est consacré à sa correspondance est différent de celui de Jones. La narration de Stevens se fait directement en 1936, et il raconte à son ami Michael Hotchkiss les événements auxquels il prend part directement ; il y a donc une moins grande distance entre le narrateur et son récit. De plus, Stevens présente un regard extérieur sur Griffin Creek et ses habitants : en effet, parti adolescent de Griffin Creek après une dispute avec ses parents, « à la suite d'une rage plus grande que les autres » (FB, p. 70), il revient en 1936 en

tant qu'homme : « Après cinq ans d'absence me voici de retour au bercail » (FB, p. 60). Son regard sur l'endroit a donc changé :

Tout d'abord en revenant à Griffin Creek j'ai cru que la terre et l'eau s'étaient éteintes. La couleur sourde ne rayonnait guère, même au grand soleil. La mer me semblait terne, à peine verte par beau temps, respirait pareille à une bête, étendue sur le dos, follement vivante, agitée par le flux et le reflux de son sang énorme. Tu comprends j'avais trop en mémoire la couleur et l'éclat du paysage de Gulf View Boulevard, sa platitude fortement colorée, la substance même de l'eau qui est couleur soutenue, égale en éclat au soleil largement répandu, pour goûter la vie de par ici qui est secrète et retenue, ne commence de vibrer que lorsqu'on a l'œil net de tout corps étranger. Il me fallait revenir au regard neuf de l'enfance, pas encore habité d'images brillantes, pour saisir la sauvage beauté de ma terre originelle. (FB, p. 60)

Le lecteur a accès, avec Stevens, à un regard « neuf », extérieur au village de Griffin Creek, ce qu'il ne trouvera pas chez les autres narrateurs. Ce regard partage toutefois certaines caractéristiques avec celui de Jones. Stevens est lui aussi très misogyne :

Ce que je déteste le monde feutré des femmes, leurs revendications chuchotées entre elles, à longueur de journée, l'été surtout, lorsque la plupart des hommes sont en mer, ou dans les champs. Il n'y a que mon oncle Nicolas pour les calmer et leur faire entendre raison. Au nom de Dieu et de la loi de l'Église qui sait remettre les femmes à leur place. (FB, p. 88)

Comme son « oncle Nicolas », il va lui aussi jusqu'à être cruel envers les femmes, à vouloir les dominer complètement. Alors qu'il s'installe en arrivant au village avec sa cousine Maureen, veuve depuis plusieurs années, et qu'il développe une relation romantique avec elle, il parle d'elle ainsi :

je la renverse, de temps en temps, au cours de la journée, entre deux jobs [...], j'en ai de moins en moins envie, à mesure qu'elle se réveille sous moi, pareille à une chatte en chaleur. La nuit, malgré ses protestations je dors dans la grange [...]. Que ma cousine Maureen découvre à loisir, couchée dans son grand lit conjugal, sa nouvelle solitude, plus grande que la première. (FB, p. 69)

Son désir de domination va au-delà des femmes qui l'entourent : en toute situation, il est primordial pour Stevens de s'afficher comme dominant. Ainsi, il refuse obstinément d'enlever son chapeau

devant ses parents, ce qui représente, pour les habitants de Griffin Creek, un manque de respect outrancier (FB, p. 92). L'intention de focalisation de Stevens influence aussi la façon dont il relate les événements. En effet, la relation épistolaire qu'il entretient avec Michael Hotchkiss en est une où il veut clairement impressionner son ami. Il raconte souvent les événements afin qu'ils l'avantagent, quitte à changer la façon dont il les décrit d'une lettre à l'autre. Par exemple, il écrit à propos de Maureen : « Cette femme-là m'attendait. Puisque je te dis, mon vieux Mic, qu'elle m'attendait. C'est sans doute pour ça que j'ai été attiré par sa maison, entre toutes les maisons. » (FB, p. 65) La veille, pourtant, il avait expliqué son arrêt chez Maureen bien différemment : « Si je me décide pour Maureen Macdonald, née Brown, c'est que la veuve de mon cousin Jack possède une toute petite demeure, cachée sous les arbres, tout en bas, et que c'est la première maison à main droite, en descendant la côte de sable » (FB, p. 64). Stevens est aussi le narrateur autodiégétique de l'œuvre qui prend en charge le plus fréquemment les pensées et les émotions des autres, comme s'il y avait réellement accès ; il se justifie d'ailleurs en disant à Hotchkiss : « Tu sais bien que j'ai un pouvoir pour sentir les autres, vivre et me mettre à leur place. » (FB, p. 80)

Nora Atkins apporte à l'œuvre un regard complètement différent. Elle a tout d'abord, en tant que jeune fille de 15 ans, un rapport de force dans la société de Griffin Creek à l'opposé de ceux de son oncle et de son cousin, même si elle ne se sent pas du tout opprimée. Elle se construit plutôt un pouvoir à travers les descriptions qu'elle fait d'elle-même : « *Et le Verbe s'est fait chair et Il a habité parmi nous*. Et moi aussi, Nora Atkins, je me suis fait chair et j'habite parmi eux, mes frères et mes cousins de Griffin Creek. » (FB, p. 118) Son jeune âge lui confère aussi une certaine liberté : à 15 ans, elle n'a encore aucune responsabilité sérieuse, et elle est libre de faire ce qu'elle veut. C'est aussi un personnage qui, contrairement à son oncle et à son cousin, n'est pas hanté ou

tourmenté par la colère et la violence : au contraire, son récit est très lumineux. C'est particulièrement visible dans les premières phrases de son livre :

J'ai eu quinze ans hier, le 14 juillet. Je suis une fille de l'été, pleine de lueurs vives, de la tête aux pieds. Mon visage, mes bras, mes jambes, mon ventre avec sa petite fourrure rousse, mes aisselles rousses, mon odeur rousse, mes cheveux auburn, le cœur de mes os, la voix de mon silence, j'habite le soleil comme une seconde peau. (FB, p. 111)

Cette narratrice présente aussi une distance presque nulle entre elle et les événements qu'elle décrit, puisque, comme il a déjà été mentionné, elle relate les événements au présent, à mesure qu'ils arrivent. Elle a cependant des relations avec d'autres personnages qui peuvent teinter sa vision. Notamment, elle est très attirée par Stevens, ce qui lui fait développer de la jalousie envers Olivia, de qui elle était jusque-là très proche :

Stevens debout [...] vient de faire son apparition dans l'encadrement de la porte. [...] Sur le même banc d'église, côte à côte, son épaule contre mon épaule, Olivia et moi [...]. Sœurs siamoises depuis notre enfance, jamais séparées [...]. Il a suffi d'un seul regard posé sur nous deux ensemble, comme sur une seule personne, du fond de l'église, par un garçon insolent, pour que rien ne soit plus jamais comme avant entre nous. [...] « C'est moi qu'il regarde! – Non, c'est moi! » Mieux qu'aucune parole de rupture ces petits mots ordinaires nous opposent et nous séparent à jamais. (FB, p. 121-122)

« Le livre de Perceval Brown et de quelques autres » est un peu plus complexe au niveau de la narration compte tenu des deux narrateurs que l'on y trouve. C'est aussi le premier livre où l'on parle des événements *après* le meurtre de Nora et Olivia Atkins, et non des événements qui y ont mené. Le livre est composé de scènes se déroulant depuis ce meurtre jusqu'à l'arrestation du présumé coupable. Un peu comme Nora, Perceval est un narrateur autodiégétique qui relate les événements dont il est témoin à mesure qu'ils arrivent, établissant une distance très petite entre le récit et lui. Toutefois, le personnage, atteint d'un trouble intellectuel et s'exprimant par cris lorsqu'il doit parler à voix haute, présente un monologue intérieur marqué par l'irrationnalité : dans

son article « Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert », Daniel Marcheix explique cette différence par le fait que « le cri et l'impossible mise en mots signifiante qu'il implique révèlent un sujet désancré de la sphère de la pensée rationnelle⁴⁰. » Cette irrationalité vient compliquer la lecture de son récit ; on ne sait jamais, par exemple, si le narrateur relate un événement qui s'est vraiment produit ou s'il raconte quelque chose qui se passe seulement dans son imagination :

La respiration de l'air devient visible, vibre doucement. J'ai vu ça. Moi, Perceval, fils de John et de Bea Brown. Vu de mes yeux vu. Le jour respirer. La première fois je n'étais pas encore au monde. Vu par le nombril de ma mère comme par une petite fenêtre. La seconde fois c'était hier sur la grève. (FB, p. 178)

On comprend que ce n'est que dans son imagination que Perceval pense avoir vu le monde par le nombril de sa mère, mais le lecteur est en droit de se demander s'il peut faire confiance aux informations données par rapport à ce qu'il a vu « hier sur la grève ». Le lecteur se trouve donc confronté, dans ce livre, à une lecture beaucoup plus difficile en ce qui a trait à la crédibilité du narrateur. La vision de Perceval est aussi fortement teintée par son affection pour Stevens : « Rêver à mon frère Stevens qui est bon pour moi. Lui dire en rêve que je l'aime. » (FB, p. 142) Cet amour fera en sorte qu'il ne voudra pas dire explicitement ce qu'il a vu sur la grève, de peur d'incriminer son frère. Il en résulte une narration assez floue.

Le second narrateur du livre est un narrateur hétérodiégétique qui prend en charge les émotions et les pensées des « quelques autres » qui ont des rôles importants à jouer dans les événements qui suivent le meurtre des cousines Atkins. Cette omniscience pousse le lecteur à percevoir ce second narrateur comme objectif, et donc plus crédible que tous les autres, ce qui crée un contraste

⁴⁰ Daniel Marcheix. « Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert », p. 323.

important avec la narration de Perceval Brown. Ce narrateur donne au compte-goutte, par le biais de fragments qui entrecourent la narration de Perceval, des informations claires qui nous rapprochent de plus en plus de la résolution du mystère du meurtre des cousines Atkins. Il le fait dans un ordre chronologique, comme dans un récit policier classique. Sa focalisation se fait parfois sur un personnage qu'il nomme explicitement, parfois sur un personnage anonyme qui semble prendre part à la vie de Griffin Creek : « Quelques-uns de cap Sauvagine et de cap Sec se joignent à nous dans nos recherches. » (FB, p. 148) Ce « nous », qui revient à quelques reprises, vient brouiller un peu les pistes : le lecteur se retrouve confus, ne sachant plus par qui exactement passe la narration.

Le livre d'Olivia de la Haute Mer est un autre cas complexe pour le lecteur des *Fous de Bassan*. Il s'agit d'un personnage qui parle d'outre-tombe et qui amène une part de surnaturel à une œuvre qui en était auparavant dépourvue. L'incrédulité du lecteur face à ce récit est donc suspendue dès le départ. La narration d'Olivia est aussi assez floue et confond souvent les temporalités :

Un carillon solennel emplit la maison de bois de ma cousine Maureen. Sa seule richesse, cette horloge, pense-t-elle, jusqu'à ce qu'il apparaisse, lui, mon cousin Stevens, dans l'encadrement de la porte. Non, non, ce n'est pas Maureen qu'il regarde à travers le grillage. C'est moi qu'il regarde et c'est un autre jour, dans la maison de mon père. Je repasse des chemises dans la buée chaude du fer. (FB, p. 201)

Cette narratrice, comme Nicolas Jones, se rappelle malgré elle l'été 1936, et tente de fuir, de refouler ses souvenirs : « Pourquoi ne pas s'en tenir au mur de planches vert bouteille de la cuisine de Maureen. Les nœuds de bois renflés sous la peinture brillante. Rien n'est encore arrivé et je suis vivante. Me raccrocher au portrait de George V, cloué par quatre punaises dorées. » (FB, p. 201) Sa narration est tout de même un moment clé dans l'œuvre : comme elle est au cœur des événements, c'est le seul personnage qui peut les raconter d'aussi près, et sous la perspective de la

victime plutôt que du meurtrier. Son témoignage est donc très utile au lecteur et apporte des informations nouvelles qu'il ne peut négliger.

L'autre personnage qui témoigne du meurtre commis le 31 août 1936 est aussi au cœur de l'événement. Il s'agit de Stevens, qui passe aux aveux dans la dernière lettre qu'il envoie à Michael Hotchkiss :

Me suis échappé du Queen Mary pour ça. T'écrire une longue et dernière lettre. [...] Une sorte de page blanche et que les mots viennent à mon appel pour dire la guerre et tout le reste. Je les attends, un par un, pleins d'encre et de sang, qu'ils s'alignent sur le papier, dans l'ordre et dans le désordre, mais que les mots se pointent et me délivrent de ma mémoire. (FB, p. 233)

Cependant, comme Olivia, il est un narrateur peu crédible pour plusieurs raisons. D'abord, il raconte les événements de 1936 beaucoup plus tard, soit en 1982 ; il y a une très grande distance entre son récit et lui. Il est aussi un personnage maintenant atteint de maladie mentale, qui vient de s'échapper de l'asile dans lequel il vit depuis la fin de la guerre du Vietnam, à laquelle il a participé : « Je me suis échappé du Queen Mary après avoir dévalisé la pharmacie de l'hôpital. Des pilules roses, des vertes, des jaunes, surtout des blanches, des gélules bicolores. J'ai de quoi vivre et de quoi mourir. » (FB, p. 229) Il se décrit d'ailleurs ainsi :

Intact, puisque je te dis que je suis intact. Passé à travers la guerre comme à travers les mailles d'un filet. Indemne de la tête aux pieds. Pas la moindre petite cicatrice. Détraqué seulement. Complètement détraqué. Sujet aux crises de nerfs. Tremble et transpire sans raison. (FB, p. 231)

Il a également du mal à tisser un récit linéaire et se perd souvent dans ses idées : « Si parfois une maille file, c'est que l'idée, l'idée seulement de Griffin Creek, pas même son image confuse, ni rien de visible et de reconnaissable, me passe dans la tête, pareille à une balle perdue. » (FB, p. 231) Comme Nicolas Jones et Olivia Atkins, il a une certaine réticence à raconter ce qui

s'est passé. Lorsqu'il finit par relater le meurtre qu'il a commis, sa perception des événements est aussi toujours teintée d'une misogynie violente :

Je te mentirais, old brother, si je n'insistais pas sur le fait que longtemps après Griffin Creek je me suis plu en cet agenouillement de Nora Atkins, ma cousine, devant moi, sur le sable. [...] cette fille n'en finit pas de m'apparaître et tombe à genoux devant moi, bascule sur le sable, avec son envie de femme, son mépris de femme, matée et domptée. (FB, p. 245)

Comme les deux œuvres précédentes, *Les fous de Bassan* présente donc des narrateurs variés (classe sociale, âge, personnalité, rapport à Stevens et à ses crimes) qui permettent d'offrir au lecteur des points de vue très différents sur Griffin Creek, ses habitants et les événements de l'été 1936 qui les ont secoués. Toutefois, comme nous l'avons vu, aucun de ces narrateurs n'est tout à fait crédible : Nicolas Jones par sa misogynie, son vieil âge et sa culpabilité ; Stevens Brown par sa misogynie, son désir de se montrer sous un jour dominant et puissant dans ses lettres et son rôle dans les événements ; Nora par son amour pour Stevens ; Perceval par son retard mental, sa grande imagination et sa dévotion pour Stevens ; Olivia par la nature confuse de son récit, donné d'outre-tombe. Leslie Harlin explique ainsi que « Hébert's focalizers are untrustworthy since they provide a view of events which is untouched by outside perspective⁴¹. » En fait, seuls les « quelques autres », pris en charge par un narrateur omniscient, semblent tout à fait crédibles, mais ils sont trop loin du meurtre des cousines Atkins pour être d'un grand intérêt pour le lecteur. Ce dernier se retrouve face à des témoignages qu'il sait subjectifs et, puisqu'il ne sait pas à qui il peut faire confiance, son travail d'interprétation s'en trouve complexifié.

⁴¹ Leslie Harlin. « Unreliable Views of the Feminine in Anne Hébert's *Les fous de Bassan* », p. 127.

Chapitre 2

Les informations données par les personnages focalisateurs

Afin de cerner les effets de la pluralité de points de vue sur le noyau du récit, il convient d'effectuer un recensement des informations importantes données sur celui-ci par les différents focalisateurs. De cette façon, nous pourrions voir si certains personnages ont des fonctions particulières et si les informations fournies par chacun sont contradictoires ou complémentaires. Il s'agit dans ce chapitre de relever et d'observer les informations données ; l'analyse des effets sur le récit se fera dans le troisième chapitre.

Les derniers jours de Smokey Nelson

Bien que le roman tourne autour d'un meurtre ayant bouleversé une communauté, *Les derniers jours de Smokey Nelson* est loin d'être un roman policier classique où le lecteur tente de résoudre le mystère d'un meurtre au fur et à mesure de sa lecture. Les différentes informations données par les personnages ne portent ainsi pas en majorité sur le meurtre en tant que tel (qui est d'ailleurs expliqué rapidement), mais sur les conséquences de celui-ci et sur le meurtrier, Smokey Nelson.

Le premier personnage focalisateur du roman, Sydney Blanchard, commence par donner au lecteur un résumé du crime et du sort réservé à Smokey :

C'est Smokey Nelson! Le gars qui a tué deux adultes et deux enfants! [...] Il s'est pas évadé, non? Non, il va y passer dans cinq jours! Ils vont l'exécuter! Putain! Toujours pas finie, cette sale affaire! Ça, ce sont ses avocats... C'est quoi les noms qui sont écrits dans le bas de l'écran? Bob et Hillary McDonald... Trop blancs pour être honnêtes... Il va être tué le 15 août... [...] Il a fait de la bouillie avec cette famille... (DJSN, p. 35.)

Sydney fait ainsi en sorte que le lecteur n'ait pas à se poser de questions sur le contexte du meurtre.

Toutefois, il exprime des opinions nuancées quant au sort réservé à Smokey :

Tu es une drôle d'ordure! Je devrais me réjouir de ta mort... Mais ça me fait rien! Je trouve même ça un peu triste qu'on t'exécute, vieux frère. J'aime pas ça, moi, la peine capitale... [...] On dit que c'est même pas sûr qu'il soit exécuté le 15, vendredi, le 15 août... Ce vendredi... On espère la clémence du gouverneur... C'est ce que dit l'avocate... Moi, si j'étais lui, je préférerais crever tout de suite... (DJSN, p. 36)

Même les avocats de Smokey, qui se démènent pour lui accorder un sursis, ne sont pas vus d'un bon œil par Sydney :

Les avocats du prisonnier, qu'est-ce qu'ils ont à dire, ces deux-là??? Ils veulent simplement se faire de la pub... Ah oui, vous espérez que le gouverneur lui accorde sa grâce!... Pour un temps... Le temps de vous retourner... [...] Après tout ce temps! Le type, il a tout avoué... [...] Je sais pas ce que je lui souhaite, à ce type. La vie en sursis, dans la cellule d'un pénitencier pourri de la Géorgie ou la mort.... (DJSN, p. 119-120)

Une annulation de la peine de mort ne serait donc pas nécessairement une bonne chose pour Smokey ; il revient d'ailleurs plusieurs fois là-dessus. L'autre idée que Sydney exprime dans l'extrait précédent, selon laquelle les gens qui se « démènent » pour sauver ou condamner Smokey ne le font pas simplement pour faire respecter leur idée de la justice, mais bien pour servir leurs intérêts personnels, revient aussi souvent ; il parle, par exemple, des élections qui approchent et qui font en sorte que le monde politique estime qu'il vaut mieux « se montrer dur avec les sales Noirs » (DJSN, p. 122).

Mais même cette prise de position contre la peine de mort est nuancée par Sydney, qui avoue finalement ne pas être certain du sort préférable pour les criminels : « Moi, je suis contre la peine de mort... Enfin, je crois... L'État doit pas tuer les gens. C'est tout... Mais mijoter toute sa vie en prison, je me demande si c'est mieux... » (DJSN, p. 122).

Pearl Watanabe a une position semblable à celle de Sydney Blanchard par rapport à Smokey Nelson ; elle présente elle aussi une opinion nuancée et influencée par son empathie sur le sort qui lui est réservé. C'est pourtant elle qui a vu de plus près la scène sanglante, et elle a trouvé « terrible

de découvrir les cadavres éventrés des deux parents et de leurs enfants. Les images du carnage dans la chambre ensanglantée la hantaient souvent. » (DJSN, p. 67). Malgré le crime horrible que Smokey a commis, Pearl n'arrive pas à voir l'homme comme un monstre assoiffé de sang, ce qui est d'ailleurs appuyé par la décision du meurtrier de ne pas la tuer alors qu'il en avait l'occasion :

Dans son témoignage, Smokey avait avoué qu'il aurait pu tuer cette dame qu'il avait rencontrée dans le parking, et avec laquelle il avait échangé assez longuement. Il avait explicitement dit qu'il ne savait toujours pas pourquoi il ne l'avait pas forcée à entrer dans la chambre des autres victimes et ne l'avait par égorgée rapidement... (DJSN, p. 69)

Cette clémence inexplicable de Smokey et le moment où lui et Pearl ont partagé une cigarette empêchent la femme de le réduire au seul meurtre qu'il a commis :

Depuis qu'elle s'était séparée de son mari, Pearl n'avait pas beaucoup fréquenté d'hommes et il lui arrivait rarement de rencontrer quelqu'un qui lui plaisait. Or ce gars noir dont elle avait remarqué immédiatement la silhouette alors même qu'elle garait sa voiture, lui avait rappelé très furtivement que sa vie de femme n'était peut-être pas finie. Pearl avait quarante ans et des poussières et ce garçon, bien qu'un peu plus jeune qu'elle, lui semblait fort séduisant. (DJSN, p. 153)

Ainsi, pour Pearl, Smokey reste un être humain avant d'être un meurtrier :

Elle n'avait jamais pu dire combien il avait été impossible, malgré la ressemblance indéniable entre les traits du jeune homme et ceux de Smokey Nelson, de mettre ensemble l'image de ce meurtrier sanguinaire et celle du gars sympa avec lequel elle avait passé un très bon moment avant de commencer une journée de travail qui changerait totalement sa vie. [...] Mais cela n'annulait en rien qu'elle avait vu en ce jeune homme ce matin-là un être de lumière, plein d'avenir, qui semblait droit et tout à fait charmant. (DJSN, p. 156)

D'autres opinions diffèrent cependant de celle de Pearl ; alors qu'elle visite sa fille Tamara, le voisin de cette dernière lui parle de Smokey Nelson en le traitant de « malpropre » et en disant qu'il a une « sale gueule » (DJSN, p. 144).

Tamara elle-même voit le meurtrier comme un monstre qu'il faut exécuter au plus vite, se rappelant « horrifiée ce que l'homme avait fait à [une] famille innocente. » (DJSN, p. 64). Tamara

a pourtant, en général, une opinion défavorable de la peine de mort, et est consciente que beaucoup plus de personnes racisées que de personnes blanches se font exécuter en Géorgie. Mais son rapport personnel aux crimes de Smokey Nelson, qu'elle tient pour responsables de la cassure du lien entre elle et sa mère, l'empêche d'éprouver de la compassion pour l'homme :

Bien sûr, Tamara était contre la peine de mort et savait combien les Noirs étaient facilement exécutés en Géorgie, mais cela ne l'empêchait pas cette fois-ci d'être heureuse que ce type disparaisse de la surface de la Terre, et de penser qu'il ne gâcherait plus la vie de sa mère ou de sa famille. Et puis, il avait tout de même tué sauvagement ces quatre-là, la fille Ryan, son mari et les enfants tout petits [...]. (DJSN, p. 139-140).

Tamara pense d'ailleurs que l'exécution de Smokey Nelson lors de la visite de sa mère renforcera la distance entre elles : « Avec l'exécution de Smokey Nelson qui aurait lieu dans quelques jours, s'installerait en Pearl la conviction d'un impossible retour dans le Sud. Elle imaginerait que le continent n'était vraiment pas pour elle. Elle en verrait la preuve dans ce hasard idiot. » (DJSN, p. 62) Tamara prend donc la décision de cacher à sa mère l'exécution imminente de Smokey. Cette tentative permet de montrer au lecteur à quel point les médias parlent sans arrêt de cette affaire, puisque Tamara se voit obligée de fermer la télévision et la radio en tout temps et de cacher les journaux de la région (DJSN, p. 138).

Le témoignage de Tamara permet également d'avoir accès à l'opinion de son mari sur le sujet, qui se révèle être plus nuancée que la sienne, probablement parce qu'il n'est pas au courant du lien entre Smokey Nelson et la famille de Tamara :

Je n'aime pas la Géorgie, tu le sais. Ils vont exécuter un type là-bas à la fin de la semaine prochaine. Tu dors Mara? J'ai entendu cela à la radio en rentrant. Le troisième, cette année! En Géorgie, ils sont forts sur les exécutions... Encore un Noir, Mara... Ils exécutent les Noirs en priorité, on dirait. [...] Le gars n'était pas un enfant de chœur, même s'il a commis son crime alors qu'il n'avait pas vingt ans. J'ai pas envie de le plaindre. c'est sûrement un salopard. Il a tué un couple et ses enfants, si j'ai bien compris... [...] De là à mourir comme cela, presque vingt ans plus tard, c'est très moche! (DJSN, p. 58)

Tamara est aussi la première à parler des victimes de Smokey en détails, bien qu'elle avoue se rappeler beaucoup plus du meurtrier que d'eux :

Elle ne se rappelait pas bien les visages des victimes qui étaient reproduites pleine page. Ces gens formaient à l'époque une famille heureuse. Cela se voyait. Quelle tragédie! [...] Samantha Ryan O'Connor était une très jolie fille, intelligente, posée. Son mari, Mike, un gars solide au regard vif, et les enfants avaient l'air tout simplement adorables. Mais des petits, Tamara ne se souvenait presque plus. Ils auraient plus de vingt ans s'ils avaient vécu... (DJSN, p. 139)

Cette description des victimes de Smokey le rend encore plus monstrueux, puisque le lecteur réalise qu'il a tué une famille innocente et inoffensive, sans aucun motif donné.

Le personnage de Ray Ryan, père de Samantha Ryan O'Connor, voit Smokey comme un monstre sanguinaire qu'il aurait fallu abattre il y a longtemps. Il déshumanise l'homme, l'appelant rarement par son prénom ou par un qualificatif humain, mais plutôt par des qualificatifs négatifs (scélérat, criminel, vermine, etc.). Ray Ryan voit aussi l'exécution de Smokey Nelson comme une réparation de ses crimes, un baume sur la douleur qu'il vit depuis la mort de sa fille et de sa famille, une façon de « cautérise[r] » (DJSN, p. 89) sa souffrance. Pour lui, l'exécution de Smokey est donc une chose positive, la seule qui puisse mettre fin à son deuil douloureux : « [...] quand l'ignoble pécheur, Smokey Nelson, sera exécuté, tu oublieras ta peine. Le ciel s'ouvrira enfin à toi. Tu apercevras ta fille Sam dans un coin de la salle. Elle te sourira, ses deux petits dans les bras. » (DJSN, p. 89)

Ray justifie aussi la peine de mort en considérant qu'elle découle de la volonté de Dieu, et non des hommes ; il ne s'agit ainsi pas d'un assassinat (« [...] c'est mon visage que tu contempleras demain dans les yeux effrayés du scélérat qui sera enfin assassiné. Par moi, ton Dieu. » [DJSN, p. 96]). Ray, enfin, est le seul personnage qui décrit en détails la scène de l'exécution de Smokey :

Malgré tout ce que l'on t'avait laissé entendre, les autorités ont hésité à tuer le monstre infâme qui a pris la vie de ta fille, de ton gendre et de tes petits-enfants. Celui qui t'a ravi la chair de ta chair sans même penser à la valeur de la vie a vécu deux heures supplémentaires... [...] Le rideau a été ouvert. C'était comme un spectacle. Celui que t'offrait Dieu. Le meurtrier était sur un lit-chariot. Il parlait un peu aux hommes qui se tenaient à côté de lui. Tu ne pouvais pas entendre de quoi ils discutaient, mais que Smokey puisse bavarder avec des hommes t'a semblé obscène. Il n'avait pas beaucoup changé depuis le procès. [...] Il a demandé au scélérat s'il tenait à faire une déclaration. Smokey a à peine esquissé un oui. Mais après un court moment de pause ou d'hésitation, il a crié : « Non! Finalement non! Je suis prêt! » (DJSN, p. 259-262)

Ray raconte ensuite un épisode, juste après la mort de Smokey Nelson, où il aurait vu sa fille Sam et ses enfants apparaître dans la salle d'exécution en lui souriant, ce qui confirmerait que la mort de Smokey était nécessaire pour que ses victimes soient en paix, comme Ray le revendiquait depuis le début de son témoignage (DJSN, p. 262-263).

Cette description de Ray permet aussi de ne laisser aucun doute au lecteur quant au destin de Smokey, ce qui est un choix intéressant étant donné que le meurtrier prend ensuite la parole, remontant un peu le temps pour retourner à sa dernière nuit en prison. De cette façon, le lecteur sait dès le début de son témoignage que l'homme finira par être exécuté. La prise de parole de Smokey Nelson est ainsi dépourvue de tout suspense : le lecteur connaît déjà les détails de ses crimes (dont Smokey ne parle d'ailleurs jamais) et le destin du personnage. Cette partie de l'œuvre sert donc seulement à offrir le point de vue de Smokey : il parle de son enfance, de son amour pour sa sœur, ses neveux et ses nièces, ce qui permet au lecteur de voir l'homme ordinaire, tout à fait banal derrière le monstre qui a commis des crimes horribles. Cette humanisation empêche toutefois du même coup le lecteur de le voir comme une victime. En effet, on se rend compte qu'il a vécu une vie normale et que rien ne justifie ses gestes, que même sa propre sœur, Martha, ne s'explique pas : « Smokey n'avait pas été élevé dans le crime ou même dans la grande pauvreté. [...] Qu'était-il arrivé à Smokey? Se demandait toujours Martha. Elle ne s'expliquait pas le parcours de son frère.

Le meurtre était étranger à Martha. Et Smokey lui-même avait toujours refusé de donner à sa sœur une quelconque interprétation de son geste. » (DJSN, p. 292)

Smokey parle aussi des conditions de la prison où il vit, qui sont loin d'être idéales, voire même éthiques. Il parle du manque de climatisation, de la nourriture assez dégoûtante et du climat dans lequel une exécution imminente met toute la prison :

Dans une prison, la veille de l'exécution d'un frère d'infortune, les hommes ne sont guère faciles et les geôliers se tiennent sur leurs gardes. [...] Même après une exécution, la prison met toujours quelques jours à retrouver son train-train normal. La grogne continue à se faire entendre alors que l'exécuté hante toujours les lieux. Un homme est mis à mort et c'est la cadence idiote des jours qui se suivent et se ressemblent qui, tout à coup, refait surface et envahit les cellules et les espaces communs. L'inhumanité des choses devient subitement insupportable. (DJSN, p. 278)

Ce climat est toutefois facile à calmer ; la prison de Smokey décide d'offrir du poulet frit et des frites aux prisonniers, ce qui les rend tout à fait dociles (DJSN, p. 279). Les médias venus couvrir l'exécution, pour la plupart contre la peine de mort, sont tout aussi faciles à apaiser: « On avait même invité les gens des médias à venir se rafraîchir dans une salle aménagée pour la circonstance... Les journalistes avaient apprécié ce geste bienveillant et l'ambiance était redevenue peu à peu bon enfant. » (DJSN, p. 279)

Le témoignage de Smokey permet ainsi de montrer à quel point le processus de la peine de mort est déshumanisant et absurde, jusque dans la comptabilité utilisée pour régenter la vie des prisonniers :

Smokey ignorait quel était le budget alloué pour le dernier repas du condamné. Mais il savait bien que tout en prison s'inscrit dans une comptabilité scrupuleuse, dans un ordre mesquin, et que même les jours qui s'étaient écoulés dans le couloir des condamnés à mort avaient été l'objet d'un calcul précis, d'une économie parcimonieuse que certains gardiens n'avaient pas oublié de lui rappeler sans cesse et avec hargne. (DJSN, p. 280)

Dans tout le témoignage de Smokey, il y a donc un va-et-vient entre des passages déshumanisants parlant des conditions des condamnés à mort et des prisonniers en général et des réflexions plus personnelles qui l'humanisent. Ce contraste souligne le caractère absurde du processus de la condamnation à mort. Smokey parle d'ailleurs aussi de cette absurdité :

Ce n'était certainement pas la justice inique des hommes en laquelle il ne croyait pas qui l'assassinerait. Si on l'avait exécuté au début de sa peine, Smokey aurait volontiers cru en cette version du pouvoir de la loi. Mais maintenant, tout lui semblait différent. Après tant d'années, sa mort semblait à Smokey impensable, irrationnelle, décidée par une autorité mystérieuse, inconnue, qu'il ne cherchait pas à identifier. Il n'éprouvait d'ailleurs pas la moindre frayeur à son égard. (DJSN, p. 290)

Même l'obtention d'un pardon complet, le sauvant de l'exécution mais le condamnant à vivre le reste de sa vie en prison, ne serait plus bénéfique à ce stade : « Il pensait beaucoup à deux gars qu'il avait connus à Charlestown et que l'on avait graciés à la dernière minute. Ces types ne s'en étaient jamais remis. On ne peut pas approcher sa mort de si près, sans être déçu de voir qu'elle n'a pas voulu de nous. » (DJSN, p. 294.)

Smokey parle aussi d'un aspect de l'exécution que Ray n'avait pas abordé, soit les détails de la mise à mort du point de vue de l'humain qui la subit :

Il découvrit qu'on enverrait d'abord dans son corps une première dose de produits, du thipental sodique, qui devrait l'endormir doucement. Puis, une substance paralysante, dont Smokey oubliait le nom, entrerait en lui et paralyserait ses muscles avant de stopper rapidement sa respiration. Enfin le chlorure de potassium se chargerait d'arrêter de faire battre le cœur. La mort résulterait vraisemblablement d'une overdose d'anesthésiants et d'un arrêt respiratoire et cardiaque. Smokey avait lu qu'aucun médecin ne serait à ses côtés pour suivre le processus de mort. On laisserait faire le boulot par des techniciens inexpérimentés qui parfois ne distinguent pas bien un muscle d'une veine. [...] Bien sûr, si Smokey n'avait pas de chance, on ne lui donnerait pas suffisamment de calmants. Il serait alors assez conscient pour ressentir une douleur extrême sans pouvoir l'exprimer à cause de la substance paralysante [...]. Cela pourrait être franchement terrible. Mais tout cela irait très vite. » (DJSN, p. 294-297)

Le caractère horrible du processus et le peu de considération pour le prisonnier qu'on met à mort sont bien représentés dans l'extrait. Smokey explique ensuite que la mise à mort ne peut pas être exécutée par une personne travaillant dans le domaine médical, parce que « l'exécution capitale pour un médecin ou un esprit rationnel reste un meurtre. » (DJSN, p. 296) ; l'ironie du processus de condamnation à mort est ainsi soulignée.

La pluralité des points de vue dans *Les derniers jours de Smokey Nelson* permet donc, à travers des personnages aux opinions différentes et plus ou moins arrêtées, de montrer toute la complexité du personnage de Smokey Nelson, sans le victimiser complètement ou faire de lui un monstre sanguinaire. Cette complexification humanise Smokey Nelson et, doublée des diverses opinions exprimées par les personnages sur l'enjeu de la condamnation à mort, permet de montrer plusieurs facettes de cet enjeu polarisant : d'un côté, des personnages touchés par les crimes de Smokey comme Tamara et Ray Ryan se sentent soulagés de la mise à mort, et cette dernière représente un baume sur leur douleur. D'un autre côté, la description de l'expérience de condamné à mort que fait Smokey Nelson montre le caractère horrible et absurde du processus. La pluralité des points de vue empêche donc une vision en noir et blanc de la condamnation à mort de Smokey Nelson, et permet plutôt d'accéder aux nuances de gris de l'histoire et des enjeux qu'elle soulève.

Les sangs

Féléor Barthélémy Rü est d'abord vu par le lecteur à travers les yeux de Mercredi. Celle-ci le décrit comme un être dominant, élégant, en pleine possession de ses moyens. Ces qualités sont exposées dès les premières pages du journal de la jeune femme, où elle décrit la scène du repas citée dans le chapitre précédent, lors de laquelle Féléor est servi en premier même s'il n'est pas l'aîné et mange mieux que ses frères (S, p. 12). La façon dont elle parle du garçon le donne également à voir comme un prédateur : en plus de sa domination et de son élégance, il mange de

la viande crue (S, p. 12) et est très doué pour les sports de combat (S, p. 20). La description physique qu'elle fait de lui une fois qu'ils ont commencé à avoir des relations sexuelles renforce cette impression d'élégance, de contrôle et de domination :

C'est un beau garçon. Sa peau est très blanche et ses cheveux sont très noirs. Il a des cernes foncés sous les yeux et des prunelles grises qui lui donnent l'air ténébreux d'un poète de la Cité. Même s'il a le teint pâle et le regard fatigué, la force concentrée dans ses muscles l'empêche d'avoir un air maladif. La précision de ses gestes me fascine : même si je suis la première femme qu'il prend, il le fait avec une adresse étonnante. (S, p. 20-21)

Dans son journal, Mercredi parle de jeux sexuels qui relèvent du sado-masochisme qu'elle initie avec Féléor, durant lesquels elle lui demande de l'attacher et de la frapper (S, p. 21). Ces jeux atteignent leur apogée lorsque, condamnée par son père à aller vivre dans un couvent, Mercredi demande à Féléor de l'étrangler afin qu'elle meure de sa main, pendant leurs ébats (S, p. 23) : il s'agirait ainsi du premier meurtre que Féléor commettrait, mais qui découlerait directement du désir de Mercredi. Toutefois, le lecteur apprend, lors de la lecture du « À propos de Mercredi » rédigé par Féléor, que la majorité des histoires relatées dans son journal sont en fait inventées :

Je n'étais encore qu'un enfant, assez peu dégourdi, mais à travers ses mots, j'apparaissais adroit et supérieur : j'eus envie d'être cet homme qu'elle avait imaginé. Elle posait sur moi un regard de femme comme aucune ne le faisait encore, j'adorais sa façon de me raconter en ogre raffiné [...] (S, p. 28)

Féléor dit même de Mercredi que « son assurance libertine [l]'intimidait [...] » (S, p. 28). Féléor est donc loin d'être le garçon sûr de lui et dominateur que Mercredi avait décrit. Cependant, certaines caractéristiques de « l'ogre raffiné » que Mercredi invente sont déjà présentes chez Féléor. Cet aspect du personnage est particulièrement visible dans l'extrait qui raconte la mort sanglante et douloureuse de Mercredi, victime d'un accident où elle se fait renverser par une voiture :

Je m'agenouillai près de son visage écharpé, silencieux, captivé par sa bouche à moitié déchiquetée où l'on voyait les chairs, puis, sans penser à plus, je posai mes lèvres contre ce qui restait des siennes et l'embrassai longuement. Je goûtai son sang, je sentis la chaleur fiévreuse de son souffle [...] (S, p. 27)

Le réflexe de Féléor d'embrasser la bouche déchiquetée et ensanglantée de Mercredi, de goûter son sang, témoigne déjà d'une certaine fascination pour la violence. Toutefois, Féléor est loin d'être un garçon cruel, et il est troublé par l'idée de la mort :

Elle mit trois semaines à mourir et pendant trois semaines je restai enfermé dans ma chambre parce qu'elle hurlait de douleur et que je ne supportais pas ses cris. Je remplis mes oreilles de coton et me plongeai dans la lecture en boucle de son journal, tentant par tous les moyens d'oublier qu'une véritable personne se mourait quelque part dans la maison. (S, p. 28-29)

Féléor, s'il présente déjà quelques caractéristiques de l'homme violent qu'il deviendra, est loin de l'image que Mercredi en fait. Toutefois, il exprime un désir « d'être cet homme qu'elle avait imaginé » ; il commence ainsi à s'entraîner d'arrache-pied à l'escrime, à prendre ses repas devant un miroir afin de s'exercer à manger élégamment et à lire le Marquis de Sade, dont Mercredi raffolait (S, p. 29).

Il est ainsi possible d'émettre l'hypothèse que c'est pour ressembler au garçon imaginé par Mercredi que Féléor devient cet homme violent meurtrier de ses épouses, et que ses pulsions violentes et ses fantasmes sexuels découlent de ceux de la jeune fille. La mort tragique de cette dernière lui tire d'ailleurs une réflexion troublante, soit que « la vraie Mercredi aurait cent fois préféré la mort de la Mercredi de papier à sa véritable agonie » (S, p. 29), et que si Féléor avait réellement étranglé Mercredi jusqu'à ce qu'elle meure lors d'une relation sexuelle, cela aurait été préférable à la mort accidentelle qu'elle a vécue. Cette expérience lui fait donc voir une mort violente désirée comme une mort souhaitable.

Le journal de Constance invalide les fantasmes de Mercredi sur Féléor et le montre sous un jour plus réaliste. Constance épouse en effet Féléor alors qu'il est un tout jeune homme, au début de la vingtaine, et elle le décrit comme un individu maladroit, timide et peu dominant :

Il semble que Féléor soit encore trop jeune pour prendre une femme convenablement. Quand un de ses gestes m'émeut, c'est tellement inattendu que j'en reste sans voix, ou alors je le félicite à n'en plus finir. [...] Avec Féléor, je dois tout expliquer, autrement il fait les gestes de travers ou, pire, il ne fait rien du tout. (S, p. 34-35)

Malgré son désir avoué de ressembler à l'homme que Mercredi décrivait, Féléor est encore loin de son but. Toutefois, avec le temps, il prend de l'assurance et commence à montrer un goût pour la domination. Des années plus tard, Constance écrit :

J'ai de la chance, Féléor est un bon mari, il comprend mon addiction. En fait, je crois qu'il y trouve son compte. Lorsque je suis sous l'influence de l'une ou l'autre de mes drogues, je suis plus vulnérable, plus sensible à ses attaques. C'est un état qui l'excite et ne me laisse pas indifférente non plus. Je suis fière, j'ai réussi à bien éduquer ce garçon. Il est devenu homme, dans toute la force du mot, et se plaît à improviser quelques expériences de son cru. Il aime dominer [...] (S, p. 38-39).

On voit aussi ici le peu de souci que Féléor se fait pour la santé de sa femme : si elle désire poursuivre sa dépendance aux drogues, il n'ira pas à l'encontre de sa volonté afin de la sauver. Il en tirera même du plaisir.

Cependant, le « À propos de Constance » de Féléor dément encore une fois une partie de son témoignage : on apprend en effet qu'il a menti à Constance et qu'il a exagéré ses progrès sexuels, profitant de son absence mentale pendant leurs relations pour inventer des orgasmes et des succès qui n'ont jamais eu lieu (S, p. 46-48). C'est tout de même avec Constance que Féléor développe un goût pour un plaisir sexuel totalement égoïste et non partagé, puisque Constance est toujours plus ou moins inconsciente lors de leurs relations (S, p. 49).

Abigaëlle est la première femme de Féléor à faire preuve d'un masochisme avoué et assumé dans la réalité, et non seulement dans ses fantasmes. Ce masochisme est présent bien avant l'arrivée de Féléor dans sa vie, dès son adolescence :

[...] je jouis surtout de savoir que c'est dans la souffrance de tous mes membres que je suis vraiment désirable, quand les muscles sont tendus et le corps dessiné par l'effort. Je jouis d'imaginer que l'homme qui regarde et prend plaisir de moi pendant le temps où j'ai mal, il ne souffre pas. (S, p. 58)

Malgré son penchant pour le masochisme, lorsqu'elle commence à fréquenter Féléor, leurs relations sexuelles sont dépourvues de violence ; cependant, elles font en sorte qu'Abigaëlle n'arrive plus à danser aussi bien (« À cause du sexe des nuits, mon corps se détend et je me libère du mal de mes muscles. Le chorégraphe le voit : je ne sais plus danser. » [S, p. 60]). C'est donc suite à la volonté d'Abigaëlle de continuer à danser que leurs relations changent et qu'ils développent des jeux où Féléor domine complètement son amante :

Ses gestes sont d'une brutalité étouffée qui m'excite à mourir. [...] Je répète le même geste depuis six heures quand il arrête. Alors, je tombe, avec mon corps en morceaux et des douleurs dans chaque membre. [...] Le lendemain, à l'entracte, le chorégraphe pleure, et le public et moi aussi. [...] J'ai dansé quatre premiers rôles pendant cette année que Féléor m'a entraînée. Il poussait mon corps plus loin que toutes les violences que je lui avais fait connaître avant. Le soir, je choisisais un mouvement de ballet que je dansais, je le répétais jusqu'à ce qu'il rentre. [...] Féléor rentrait quand il voulait, parfois il se jetait sur moi, m'embrassait, me léchait, me mordait, ou alors il défaisait sa ceinture et me frappait avec en s'assurant de ne toucher que la peau cachée par le justaucorps. [...] Souvent, pour m'arracher à ma position, il mettait ses doigts autour de ma gorge et serrait jusqu'à ce que je manquer d'air et que je tombe par terre. [...] À mon réveil, on faisait l'amour dans la violence de mon désir à moi. (S, p. 61-63)

L'importance du désir d'Abigaëlle dans les relations qu'elle a avec Féléor est indéniable. Son consentement est nécessaire pour que Féléor tire du plaisir de leurs ébats (« Il a aimé prendre son corps comme il prend le mien, des corps qui lui appartiennent vraiment parce que nous sommes d'accord pour qu'il les traite comme il le fait. » [S, p. 66]). Toutefois, la relation amoureuse de

Féléor et Abigaëlle prend un tournant plus sombre lorsque cette dernière décide de lui faire don de sa vie. Les passages cités dans le chapitre précédent montrent que ce don semble fait de son plein gré. Toutefois, un autre extrait de son journal peut laisser penser que Féléor a en fait poussé Abigaëlle à prendre cette décision :

Après, très doucement, il me dit qu'il a aimé la voir mourir, sa première femme, Constance. Il y pense souvent, tout le temps, même quand il est avec moi ou dans moi. Il dit que mon désir lui plaît, mais que sa mort à elle est un plaisir plus fort, plus vif, même si elle ne l'a pas aimé. Je comprends alors que tant que je serai vivante, cette femme-là vaudra plus que moi. [...] C'est comme ça que me vient l'idée de le laisser me tuer. (S, p. 66-67)

Il est clair, dans cet extrait, que c'est pour lui plaire et parce qu'elle est désespérée d'être aimée par lui qu'Abigaëlle propose à Féléor de l'assassiner. Il y a donc une ambiguïté quant au rôle que Féléor joue dans la façon dont Abigaëlle a obtenu cette idée de lui faire cadeau de sa vie.

Le « À propos d'Abigaëlle » montre aussi Féléor comme un homme violent et peu empathique. Ainsi, s'il est affecté par la mort de Constance, sa première femme (« La mort de Constance m'avait plongé dans un état de morosité qui me faisait boire beaucoup. » [S, p. 69]), il ne vit pas non plus un deuil très difficile et recommence à sortir et à voir des gens rapidement. Il a aussi souvent des pensées violentes, cruelles, dans des contextes surprenants (par exemple, voir les chaussons de danseuses de ballet le plonge « dans un songe où j'écorchais des volées d'oiseaux blancs. » [S, p. 70]). Son goût du sang, de la chair, qui était déjà visible dans le baiser ensanglanté qu'il a partagé avec Mercredi, est encore plus prononcé, comme en témoigne l'extrait qui relate sa rencontre avec Abigaëlle, alors qu'il voit ses pieds meurtris pour la première fois en entrant dans sa loge, après un spectacle :

J'empoignai son membre et y collai mon visage. Je le frottai sur ma joue et ne pus réprimer une grande inspiration, comme pour m'imprégner de l'odeur de cette chair blessée et l'imprimer dans

ma mémoire olfactive. Je caressai des dents la plante du pied et pressai ma langue sur l'orteil estropié, une première fois rapidement, car un tressaillement de la cheville me fit craindre l'effarouchement de la jeune femme, une seconde fois plus longuement, en insistant sur les pourtours de la plaie pour en sentir les bourrelets [...]. Je me mis à croquer toutes les cloques de son pied, éprouvant une joie féroce chaque fois qu'un frémissement de douleur animait le membre. (S, p. 72)

Dans son journal, Frida-Oum, quant à elle, décrit l'homme cruel, manipulateur et dépourvu d'empathie que laissait présager le journal d'Abigaëlle. Elle dit de lui qu'il choisit ses moments pour la visiter, la voyant seulement quand elle est de bonne humeur et la laissant ensuite seule avec son désespoir (S, p. 78). Elle émet même l'hypothèse qu'il l'a choisie par cruauté, afin de la faire souffrir : « Peut-être que tu as pressenti ma fragilité ; peut-être que tu m'as aimée seulement pour ne plus m'aimer ensuite, afin de me plonger dans ce désespoir indolent qui me laisse à ta merci. » (S, p. 79) Elle décrit aussi des scènes sexuelles où Féléor est cruel et ne se soucie pas du tout de son consentement, ce qui est différent d'avec ses autres femmes :

J'ai tellement pleuré, hurlé et geint pendant que tu me prenais, qu'à bout de nerfs, sitôt après avoir joui, tu es parti, m'abandonnant là, seule avec ma carcasse de grosse vache décuplée mille fois autour de moi. J'ai beuglé pendant des heures, jusqu'à ce qu'une bonne, au petit jour, se demandant quel animal blessé avait trouvé refuge dans la chambre de feu madame Rü (la deuxième), entre et me libère. Je me suis effondrée dans ses bras, et je crois que c'est à ce moment que l'apathie qui me tue s'est sournoisement installée en moi. (S, p. 83)

On voit par cet extrait que Féléor ne se soucie pas du tout du bien-être de sa femme, qu'il ne la prend que pour son plaisir égoïste – et souvent cruel.

Dans son « À propos de Frida-Oum », Féléor va d'ailleurs révéler qu'il la tue lors d'une relation sexuelle, en l'étouffant avec son corset, lors d'un meurtre qui semble prémédité (Féléor fait commander un corset extrêmement petit et résistant à l'avance, et organise une soirée où Frida-Oum se gava jusqu'à la limite de l'inconscience avant de passer à l'acte [S, p. 91-92]). Or, jamais

le texte ne fait mention d'un désir explicite de Frida-Oum d'être tuée. Il s'agit donc d'un geste ambigu qui montre que Féléor n'a plus besoin du consentement de ses femmes pour assouvir ses désirs de plus en plus sadiques.

Le journal de Phélie réhabilite toutefois en partie Féléor, nous le fait voir sous un jour plus favorable. Elle montre d'abord que, contrairement à ce qui transparaissait de sa relation avec Frida-Oum, il n'est pas dépourvu de sens moral et d'empathie : « Il préférerait que le monde ne soit pas ce qu'il est. C'est un meurtrier idéaliste, il voudrait être le seul. » (S, p. 98). Phélie considère aussi que le consentement des femmes est nécessaire pour que Féléor passe à l'acte, le peignant moins comme un bourreau : « C'est moi qui choisit le moment de sa jouissance absolue, et lui peut juste me prendre dans l'espérance que ce moment arrive rapidement. Parce qu'il ne me tuera pas sans que je le lui aie demandé. » (S, p. 99) Phélie, en réfléchissant aux crimes de Féléor, en vient même à cette conclusion :

En même temps, je comprends les meurtres de Féléor, et pour moi ils ne sont pas de vrais meurtres, mais des illusions de meurtres. Du théâtre. Même si les femmes sont vraiment mortes. [...] Ça reste du théâtre parce que c'est jouer à la mort violente, sans que ça en soit une. C'est une mort choisie et mise en scène. [...] (S, p. 100)

Elle explique aussi la fascination de Féléor pour les mots et sa demande faite à chacune de ses femmes de tenir un journal comme une autre preuve qu'il n'est pas réellement un meurtrier : « [...] les mots font partie du mécanisme de Féléor. [...] Avant de tuer, il a besoin de se voir comme un personnage de livre, il a besoin de savoir qu'il existe dans les mots de quelqu'un d'autre. » (S, p. 101) La façon dont Féléor tue Phélie, toutefois, montre encore une fois un homme extrêmement violent et cruel qui a un goût très prononcé pour les scènes sanglantes. Phélie demande ainsi à Féléor de la tuer lors d'une chasse à travers la ville. Féléor prend sur lui de

transformer cette chasse en véritable chasse à courre et se sert de chiens pour trouver et tuer Phélie, faisant d'elle une proie :

Phélie gardait les yeux grands ouverts, les crocs du mâtin arrachaient sa peau et d'épaisses coulées rouges tombaient de la gueule de l'animal [...], je mordis Phélie à mon tour et la sentis trembler, son essoufflement amplifiait ma volupté et je me mis à la frapper féroce­ment quand, dans un dernier élan, elle tenta de se débattre. Maintenant que j'y repense, il me semble qu'elle le fit sans conviction, comme un geste posé, feint. J'appelai le reste de la meute en renfort, les chiens la saisirent à pleine gueule et l'immobilisèrent, leurs mâchoires implacables comme des étaux ; je plantai ma verge en elle et la martelai violemment, puis je repris ma dague et, d'un geste ample, j'allais l'abattre sur la gorge de Phélie quand elle soupira tristement : « Ça reste du théâtre. » (S, p. 109)

Si le lecteur peut avoir l'impression, à la lecture de la scène, que Féléor est un monstre de cruauté, cette dernière réplique de Phélie montre que tout reste une mise en scène désirée par elle.

Le journal de Lottä montre Féléor comme l'homme que Mercredi avait imaginé des dizaines d'années plus tôt ; pour la jeune fille, il s'agit en effet d'un être élégant, charismatique et dominant. Elle dit de lui : « [...] il m'attire, même s'il est vieux, qu'il a l'âge de mon père ; il a une prestance, une grandeur qui le rendent plus vrai que nature. [...] cet homme est un conte à lui tout seul et je les veux, lui et sa puissance, partout dans mes rêves et dans ma vie. » (S, p. 122) Féléor serait donc réellement devenu cet « ogre raffiné » que Mercredi imaginait. Toutefois, même si Lottä mythologise Féléor, parlant de lui comme d'un « conte » et l'appelant à plusieurs reprises son « Ogre », il reste aussi un homme réconfortant pour elle : « [...] sitôt que je le touche, je m'apaise, je respire à nouveau, sa peau me suffit comme abri, contre lui je me sens protégée [...]. » (S, p. 124) Féléor n'est pas ici une figure effrayante ; dans les yeux de Lottä, il n'est même pas un homme cruel ou dangereux. Toutefois, le plaisir qu'il prend avec elle reste égoïste. Lottä, en effet, est sujette à des fièvres répétitives qui la mettent dans un état de folie ; ces fièvres ont tué sa mère alors qu'elle était toute jeune. Féléor les adore pourtant, puisqu'elles lui procurent un

plaisir inégalé au lit : « [...] les montées de fièvre sont devenues plus nombreuses. Léo les aime, il aime s'enfoncer en moi quand je suis brûlante, il dit qu'il sent ma chaleur et se nourrit d'elle. » (S, p. 126) Féléor confirme cette information dans son « À propos de Lottä » : « Elle s'emballa, emportée dans un monologue à propos de la beauté et de la mort ; je m'étonnai de la voir si loquace, elle qui parlait habituellement très peu. La surprise passa et je me réjouis : son laïus était confus, alambiqué; je songai que c'était bon signe, que la fièvre enflammerait la fin de notre soirée. » (S, p. 135) Cependant, malgré son désir égoïste qui se déploie au détriment de la santé de la jeune femme, Féléor aime Lottä, plus qu'il n'a aimé aucune de ses autres femmes. Il refuse ainsi de la tuer lorsqu'elle le lui demande et, lorsqu'elle saute en bas d'un pont pour se suicider, il fait tout pour tenter de la sauver (S, p. 137). Les raisons de cet amour et de son désir de garder Lottä auprès de lui ne sont toutefois peut-être pas louables. En effet, une fois que le cadavre de la jeune femme est retrouvé et apporté chez lui, Féléor tente d'avoir une dernière relation sexuelle avec Lottä et ne cesse que lorsqu'il se rend compte que la chaleur des fièvres qu'il aimait tant est complètement disparue (S, p. 138-139). Ce passage montre d'abord la non-nécessité pour Féléor d'avoir un partenaire actif ou consentant à ce stade ; elle permet aussi de penser que la seule raison de l'amour de Féléor pour Lottä était ces fièvres qui la rendaient plus chaude qu'aucune autre femme qu'il n'avait connue.

Le dernier personnage focalisateur de l'œuvre, Marie, livre un récit qui permet de casser le mythe forgé par Lottä et de montrer Féléor sous un jour plus ordinaire, vulnérable (par exemple : « Dans la Cité, les gens l'appellent l'Ogre. Je leur dis : il n'est pas si grand que ça. » [S, p. 149]). Elle parle, d'abord, de la difficulté qu'a Féléor à faire son deuil de Lottä : « Il est assis sur le fauteuil, devant la fenêtre. Il ne regarde pas dehors, il regarde le lit vide. Toute la journée, rien que ça. Sans arrêt. [...] Dans les plis, on voit la trace du corps noyé de Lottä Rü, morte depuis des

mois. » (S, p. 143) Elle explique également que c'est Féléor qui rédige l'ouvrage, mettant des heures à retranscrire les textes de ses femmes (S, p. 146). Ce souci de la parole des femmes, ce désir de les immortaliser montre une certaine empathie de Féléor pour elle, une humanisation qui n'était pas claire dans le reste du récit. Cet aspect plus sentimental, compatissant de l'homme et l'importance qu'il donne à ses épouses est appuyé par les objets qu'il choisit pour décorer sa chambre : « Il est assis dos à la pièce, le bureau est appuyé contre un mur. Accrochées au-dessus, il y a les photographies des six femmes mortes. [...] Des fois, il lève la tête vers le mur et il regarde les portraits. » (S, p. 146)

Le texte de Marie montre aussi que c'est à travers l'incarnation qu'elle fait des femmes défuntes que Féléor arrive à sortir de son deuil ; alors qu'elle réussit enfin à bien les imiter, qu'elle met leurs vêtements pour les incarner complètement, Féléor sort peu à peu de sa torpeur et redevient actif (« Du jour au lendemain, il n'est plus assis sur le fauteuil, mais à son bureau. Il est rasé, il est propre, ses cheveux sentent le shampoing d'homme. Les autres bonnes disent que c'est un miracle. » [S, p. 145]). Cette renaissance due aux personnalisations de Lottä peut laisser penser que Féléor a réellement besoin des femmes et de leur désir pour vivre, qu'il doit pouvoir se voir en elle, être ce qu'elles veulent qu'il soit. Toutefois, Féléor finit par tuer Marie, malgré son désir explicite de ne pas mourir. Il commet le meurtre alors qu'elle incarne Lottä, en se dépêchant avant qu'elle ne redevienne Marie :

Le bonbon devait avoir l'épaisseur d'une feuille de papier. Je l'embrassai et j'entendis le sucre craquer sous ses dents. Je t'aime. Je fermai solidement mes doigts autour de son cou. Tandis qu'elle se débattait, le chapeau tomba sur le sol et Marie apparut devant moi, son visage déformé, sa peau bouffie, rougie par le manque d'air. En suffoquant, elle murmura « non » et s'effondra sur le lit. Elles étaient mortes. Lottä et Marie. Les deux en même temps. (S, p. 154)

Si cet acte montre le peu de considération que Féléor a pour Marie, il est toutefois possible de penser que Féléor le commet afin de respecter la volonté de Lottä, de lui donner la mort qu'elle

aurait préférée, comme celle qu'il n'a pas pu donner à Mercredi et dont il a exprimé le regret. Il va aussi, par la suite, donner à Marie les mêmes considérations qu'à ses autres femmes : après avoir veillé « Lottä », il décide de la déshabiller afin qu'elle redevienne Marie pour veiller aussi cette dernière (S, p. 155), et lorsque, ce faisant, il trouve les morceaux de papier sur lesquels la jeune fille écrivait son journal, il décide de les retranscrire aussi (S, p. 156).

Les personnages des *Sangs* et la disposition de leurs témoignages en ordre chronologique permettent donc de montrer la complexité et l'évolution du personnage de Féléor. À travers les témoignages des femmes et de l'homme lui-même, le lecteur peut voir comment le goût de la violence arrive et se développe chez ce personnage. Les divergences d'opinion sur Féléor qui sont visibles dans les témoignages des femmes permettent aussi de montrer les différentes facettes du personnage, sans arriver à porter de conclusion formelle sur sa moralité. La parole des femmes montre également au lecteur que les meurtres commis par Féléor ne sont ni blancs ni noirs, notamment en laissant voir la vie intérieure des personnages féminins qui révèle leurs personnalités et désirs complexes. La pluralité des points de vue permet de montrer les nuances d'une situation qui, à première vue, peut sembler simple d'un point de vue moral, soit les meurtres en série d'un homme sur ses femmes, et de faire en sorte qu'aucun personnage de l'œuvre, Féléor y compris, ne finisse par être facilement catégorisable comme victime ou bourreau.

Les fous de Bassan

Le premier personnage des *Fous de Bassan* à prendre la parole afin de parler de ce qui s'est passé en 1936 est Nicolas Jones. Or, comme il a été souligné, ce personnage n'est pas exactement au cœur du meurtre des jeunes filles Atkins, mais il occupe une position dans la société qui le met en contact avec tous les personnages. Il peut ainsi dessiner à gros traits les événements s'étant déroulés le 31 août 1936. Il ne parle pas immédiatement du meurtre des cousines Atkins ; il

Ce passage permet aussi de révéler que Stevens a commis un geste grave, plus grave que tout le reste de la communauté, et laisse déjà planer le soupçon quant à sa culpabilité par rapport à ce qui est arrivé à Nora, Olivia et Irène lors de l'été 1936. L'impression qu'il jouera un rôle important dans ces événements est renforcée par le fait que Nicolas Jones revient souvent sur ce personnage et sur un geste terrible qu'il aurait commis dans son récit (par exemple, « Stevens est avec nous pour l'éternité et non plus seulement de passage pour un seul été, réduit au geste terrible d'un seul été, entre tous les étés de soleil et de lune de Griffin Creek. » [FB, p. 48])

Le pasteur précise ensuite l'événement tragique en donnant la date, le lieu et les conséquences de celui-ci :

Il a suffi de l'espace d'un seul été, d'un de ces courts étés de par ici, rognés aux deux bouts par le gel, deux à peine, pour que Nora et Olivia Atkins sortent de l'enfance, se chargent de leur âge léger et disparaissent sur la grève de Griffin Creek, le soir du 31 août 1936. Leur signalement sera donné par toutes les radios canadiennes et américaines. (FB, p. 38)

Il explicite aussi l'autre tragédie de l'été 1936, celle concernant Irène, en disant : « La discrétion d'Irène a toujours été remarquable. [...] Sans un mot d'explication posé sur la table de la cuisine, elle est allée se pendre dans la grange. » (FB, p. 49) Il ne donne toutefois pas la raison de ce suicide ; des détails devront encore être précisés par d'autres personnages.

Enfin, malgré sa description de Stevens comme l'auteur d'un geste terrible, Nicolas Jones désigne d'autres suspects potentiels quant à l'incident ayant mené à la disparition des jeunes Atkins. Il parle d'abord d'un épisode avec un étranger qui observe Nora :

L'homme, à l'arrière du magasin, fume, sans retirer la cigarette de sa bouche, comme pour cacher son visage dans la fumée. Il n'en finit pas d'observer Nora derrière son écran de fumée. Le magasin général sent l'huile de charbon et le goudron... Je n'ai que juste le temps de mettre Nora en garde, de lui dire de se méfier des étrangers... » (FB, p. 41)

Puis, il se place lui-même comme suspect potentiel, d'abord en se désignant comme « complice de la mort » (FB, p. 46), puis en rapportant les propos de Perceval le plaçant sur la scène du crime le soir où les cousines Atkins ont disparu : « La voix de Perceval siffle à mes oreilles. Cet enfant est fou. [...] Le voici qui affirme que son oncle Nicolas était là, sur la grève, près de la cabane à bateaux, le soir du 31 août [...] » (FB, p. 50)

Le deuxième narrateur, Stevens, ne mentionne pas du tout la tragédie du 31 août 1936. Toutefois, il parle de sa relation avec les jeunes Atkins, de son désir pour elles, et continue de laisser planer le doute quant à sa culpabilité par rapport aux événements. Il parle ainsi souvent de pensées violentes qui le prennent. Par exemple, alors qu'il parle avec Olivia : « C'est moi qui détourne la tête le premier. Cette fille est trop belle, il faudrait lui tordre le cou tout de suite, avant que... » (FB, p. 79) Il mentionne aussi un destin violent auquel il tente d'échapper, comme s'il savait déjà qu'il était capable de poser des gestes terribles : « Ne pas laisser la suite de mon histoire à Griffin Creek se dérouler jusqu'au bout, fuir avant que... Une telle excitation dans tout mon corps, une rage inexplicable. » (FB, p. 80) La violence et la cruauté de ce personnage envers les femmes, qui ont déjà été démontrées dans le chapitre précédent, appuient l'hypothèse qu'il est le responsable de la disparition des jeunes Atkins. D'un autre côté, ce narrateur brouille aussi les pistes de plusieurs façons afin de laisser planer un doute sur sa culpabilité. D'abord, il dit souvent des choses qui laissent comprendre qu'il n'a aucunement l'intention de commettre un crime quelconque à Griffin Creek. Il parle ainsi du futur de Nora et Olivia, sans mentionner qu'il a l'intention de le leur dérober (« Je pense à Nora et à Olivia qui sont vierges. Bientôt on les mariera et on les engrossera. » [FB, p. 88]). Le jour même du 31 août 1936, il parle aussi de son projet de partir de Griffin Creek pour poursuivre sa vie, confirmant qu'il n'a pas du tout l'intention de devenir un criminel :

[...] il fallait bien que vienne le dernier jour de l'été. 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, [...] 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. 100)

Il place aussi plusieurs suspects sur les lieux du crime, vraisemblablement juste avant que celui-ci ne se produise :

Mon frère Perceval est là qui se promène en agitant les bras. La lune l'excite, c'est certain. Je crains qu'il ne se mette à pleurer. Quant à mon oncle Nicolas, sa démarche sur le sable est celle d'un crabe qui ne sait où aller. Depuis la mort de sa femme il erre souvent sur la grève, de jour comme de nuit. (FB, p. 106-107)

Le récit de Nora, quant à lui, permet de mieux décrire les relations entre les personnages et, surtout, de donner au lecteur plusieurs coupables potentiels. Elle parle d'abord d'un épisode avec Perceval qui laisse deviner une violence chez l'adolescent que le lecteur ne pouvait pas soupçonner auparavant :

Ce matin lorsque je sortais de l'eau, en criant de froid, il m'a attrapée par les chevilles et jetée par terre, sur le sable. Le poids de son corps sur le mien, son souffle rauque, sa langue râpeuse sur mes joues pleines de sel. Je me débats comme un poisson hors de l'eau. Perceval lèche mon nez, mon cou, mes épaules nues. (FB, p. 117)

Elle parle ensuite de la rencontre avec l'Américain, cet étranger duquel Nicolas Jones parlait déjà dans son récit, confirmant qu'il pourrait être un suspect :

Ainsi l'Américain, l'autre matin, au magasin général. Tout d'abord le silence. Nos yeux seuls. Puis tous nos sens alertés, la pulsation du sang perceptible à dix pas. [...] Je l'appelle « vieux salaud », mais je ris trop pour qu'il me prenne au sérieux. Mon oncle Nicolas me giflé à toute volée et me délivre de l'Américain. Mon oncle Nicolas est une brute. (FB, p. 119)

On voit aussi dans cet extrait un geste violent de Nicolas Jones pour Nora qui confirme qu'il pourrait être le coupable de l'événement de l'été 1936. Cette hypothèse est fortement soutenue par

un autre incident raconté par Nora, où le pasteur entreprend une relation incestueuse avec sa jeune nièce :

Il se met à genoux dans la poussière, le sable, les brins d'herbe séchée et les bouts de bois. Je me laisse faire par lui, ses mains moites fouillant dans mon corsage, la pointe de mes seins devenant dure sous ses doigts. [...] C'est à ce moment que Perceval montre sa face écrasée sur la vitre de la petite fenêtre. [...] Mon oncle Nicolas s'est relevé d'un bon. Son corps lourd craque aux jointures. Il dit que je suis mauvaise. Il serre les poings. Il a l'air de vouloir me battre. Il dit que c'est par moi que le péché est entré à Griffin Creek. (FB, p. 129)

Nora introduit enfin un dernier suspect, qui n'avait jusque-là par été mentionné : Bob Allen, un garçon qui vient d'un village près de Griffin Creek :

Bob Allen qui vient de cap Sauvagine m'a embrassée l'autre soir, à la brunante, sur le chemin désert, comme je revenais de chez ma cousine Maureen. Il m'a embrassée sur la bouche, comme un homme embrasse une femme. Cela m'a donné des idées de fun de par tout le corps comme si j'avais la chair de poule. (FB, p. 119)

Enfin, Nora place plusieurs de ces personnages sur la plage le soir du 31 août 1936 :

Lorsque nous sortirons de chez Maureen, Olivia et moi, la lune sera sans doute haute, toute blanche, métallique [...]. Stevens aura certainement eu le temps de vider sa chaloupe. L'avons rencontré en allant chez Maureen. [...] Perceval s'est contenté de nous faire des grimaces en passant sur la route. Bob Allen nous a dit qu'il fallait qu'il rentre à cap Sauvagine. (FB, p. 135)

Perceval Brown est le premier narrateur qui parle des événements s'étant produits après le 31 août 1936. Il donne au lecteur des informations sur la façon dont les recherches pour les jeunes Atkins se déroulent, et sur le comportement des personnages qui l'entourent, particulièrement celui de son frère: « Non, non, ce n'est pas Stevens. Je ne le reconnais plus. Ce n'est pas lui. Il n'a plus son chapeau sur la tête. 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. » (FB, p. 150) Il montre aussi la façon dont ses parents protègent Stevens : « Mon père, plus voûté

que jamais, les bras trop longs, les cheveux hérissés sur la tête. Ma mère plus glacée que d'habitude. [...] Mes deux parents, évitant de se regarder, déclarent que Stevens est rentré vers neuf heures. » (FB, p. 159) Il apparaît en fait clairement, dès le début de son récit, qu'il sait quelque chose qu'il ne veut pas dire, de peur d'incriminer son frère :

Je ne dirai rien. [...] Ni le gros et le petit bateau. Ni l'auto étrangère. Ni le chapeau perdu de Stevens. L'homme continue de me regarder comme s'il cherchait à voir dans ma tête, le petit couteau, l'auto, le gros et le petit bateau, le chapeau de Stevens, tout ça que je cache dans ma tête et qui me gêne pour dormir. (FB, p. 158)

Toutefois, le lecteur ne peut savoir si Stevens est vraiment le coupable, ou s'il a simplement été témoin de quelque chose ou fait partie des événements. Le récit de Perceval donne en effet à voir d'autres suspects que lui, comme par exemple l'étranger américain : « Quelqu'un dit qu'il a vu passer une voiture étrangère, sur la route, entre neuf heures et dix heures. » (FB, p. 154)

Le récit des « quelques autres », qui entrecoupe celui de Perceval, laisse aussi penser qu'il y a plusieurs autres suspects possibles dans cette affaire. Il relate par exemple l'interrogatoire de Bob Allen, qui n'arrive pas à répondre aux questions des policiers et agit bizarrement (« Pour ce qui est de l'heure de son retour Bob Allen ne s'en souvient plus très bien. Il baisse la tête. Ses joues et ses oreilles deviennent rouges et brûlantes. » [FB, p. 168]). Il décrit aussi le comportement étrange de Maureen, qui est « la dernière qui a vu les petites, le soir du 31 août » (FB, p. 157) et qui refuse de répondre aux questions des policiers :

Ils se sont mis à deux pour questionner Maureen qui a toujours refusé de les recevoir, alléguant qu'elle était malade. [...] « Tu es vieille, trop vieille pour moi », lui a dit Stevens, le soir du 31 août. Le 31 août, le 31 août, répète-t-elle, le temps s'étant arrêté dans sa tête, à cette date précise. [...] La jeunesse de Nora et d'Olivia, intacte et radieuse, se pose un instant en face de Maureen pour la narguer, avant de... (FB, p. 175)

Le récit donne ainsi à voir un motif plausible pour que Maureen ait pu vouloir la mort des petites Atkins, soit la jalousie de leur jeunesse et de l'attention que Stevens leur porte. Elle pourrait aussi toutefois simplement refuser de parler aux policiers parce qu'elle a peur d'incriminer quelqu'un ; elle prétend ainsi, lors de son interrogatoire, avoir vu un homme remonter de la grève le soir de la disparition des petites Atkins, mais soutient ne pas l'avoir reconnu, malgré le « magnifique clair de lune » (FB, p. 176). Cette hypothèse que Maureen sait quelque chose et qu'elle essaie de protéger quelqu'un est confirmée par la suite du récit de Perceval, où il devient clair que les soupçons pèsent de plus en plus fort sur Stevens. C'est aussi Perceval qui donne la résolution du destin de Nora Atkins. En effet, alors que le lecteur n'avait jusque-là aucune confirmation de sa mort, Perceval raconte la découverte de plusieurs objets lui ayant appartenu sur la plage, d'abord un bracelet (FB, p. 178-179), puis une ceinture (FB, p. 179-180). Il relate aussi comment son père brûle toutes les preuves, appuyant l'hypothèse que Stevens est du moins en partie responsable de la disparition des cousines Atkins. Il finit enfin par décrire la découverte du cadavre de Nora, dans la mer :

Des rayons percent la surface de l'eau. Font des points lumineux dans cette pauvre carcasse, sans bras ni jambes, étendue là à nos pieds, dans trois pieds d'eau. Une chose qui n'a pas de nom. Ne peut pas en avoir. Innommable. Même si mon oncle Ben prétend que c'est sa fille Nora. [...] Sa robe rose déchirée. Inutile de l'appeler Nora. [...] Ça vient de la mer, du fond le plus creux de la mer et les poissons l'ont à moitié dévoré. (FB, p. 187-188)

Suite à cette découverte, les soupçons vont se préciser sur Stevens et Bob Allen (FB, p. 189). Rapidement, toutefois, l'étau se resserre autour de Stevens, et c'est lui qui finit par être amené par la police et désigné comme coupable (FB, p. 193).

Si le destin de Nora Atkins est alors résolu, puisque le lecteur sait maintenant qu'elle est bel et bien morte, celui d'Olivia n'est pas encore scellé, puisque son corps n'a pas été retrouvé

(FB, p. 194). Le récit de Perceval et des « quelques autres » laisse ainsi plusieurs questions en suspens.

Le mystère quant au sort d'Olivia est toutefois élucidé dès les premières lignes du récit de cette dernière : « Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds. » (FB, p. 199) ; « Il y certainement quelqu'un qui... M'a jetée toute vive dans l'épaisseur calme, lunaire de la baie profonde, entre cap Sec et cap Sauvagine. » (FB, p. 207) Une fois son meurtre confirmé, Olivia donne quelques détails sur les événements y ayant mené :

[...] le soir du 31 août, je vois distinctement deux filles qui marchent sur la route dans la nuit blanche de lune. Un garçon les attend au bord de la route, posté comme une sentinelle. Bientôt filles et garçons ne seront plus qu'une seule ombre compacte, noire, sur le sol clair. [...] (FB, p. 224)

Elle ne donne toutefois pas de précisions sur le crime en tant que tel, mais elle raconte un incident de son passé concernant Stevens en laissant présager ce qui se passe le soir du 31 août :

Un matin il m'a prise dans ses bras comme je sortais de l'eau, toute ruisselante, un instant seulement, avant que n'arrive mon frère Patrick. [...] Un jour, mon amour, nous nous battons tous les deux sur la grève, dans la lumière de la lune qui enchante et rend fou. Sans grâce ni merci. Jusqu'à ce que l'un de nous touche le sable des deux épaules, le temps de compter une minute. (FB, p. 202)

Le lecteur peut donc penser qu'il y a eu une dispute menant à un combat qui se termine par la mort des jeunes filles. Toutefois, il devra attendre le récit de Stevens pour en avoir une confirmation. Olivia explique aussi comment le corps de Nora s'est retrouvé près de la grève et pourquoi le sien n'a pas été retrouvé :

Étant désormais hors du temps vais-je franchir d'un bond l'été 1936 et retrouver l'autre tempête, celle du 28 octobre? [...] Nora, ma cousine, ma sœur, flotte entre deux eaux, rejoint la grève de Griffin Creek, les gens de Griffin Creek la reconnaissent [...]. Tandis que le courant me traîne par les cheveux vers le large.

Le lecteur apprend aussi ici qu'il s'est écoulé presque deux mois entre la disparition d'Olivia et de Nora et la découverte du corps de cette dernière.

La dernière lettre de Stevens livre au lecteur les détails du meurtre des jeunes Atkins par fragments, dans une narration où il est clair que l'homme est hanté par ses crimes : « Si je persiste à voir les petites Atkins, foudroyées à mes pieds sur le sable et moi debout, au-dessus d'elles, tout bête et creux, vide jusqu'à la moelle de mes os, c'est que je n'en finis pas de rêver. » (FB, p. 241)

Il va même fantasmer sur une vengeance des petites Atkins :

Il fallait s'y attendre, les petites Atkins sont là, délestées des cordes et des pierres qui les retenaient au fond. Mues par une incroyable énergie elles m'accusent, traînant avec elles une nuée de petits personnages remuants, à l'allure décodée, qui grandissent à vue d'œil. Hommes et femmes de Griffin Creek, mes père et mère en tête, se lèvent pour me maudire. (FB, p. 240)

Dans la plus grande partie de sa lettre, il évoque ainsi seulement son crime, montre qu'il est hanté par lui. Toutefois, à la toute fin, il passe finalement aux aveux et décrit le meurtre en détails :

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 fruste. 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. [...] Voilà qu'Olivia, un instant agenouillée auprès de Nora, penchée sur la face violette de sa cousine, se redresse d'un bond en arrière. Va m'échapper, remonter le sentier, ameuter tout le monde. La saisir aux chevilles, la faire tomber sur le sable, me coucher sur elle. Son souffle précipité. [...] Je roule avec ma cousine Olivia sur le sable de Griffin Creek, enfermés tous deux dans un typhon qui se déchaîne, tandis qu'autour de nous la nuit claire respire sa douce respiration nocturne. Je jure que c'est le vent qui soulève ses jupes et les rabat sur ses jambes. Quelque part dans la tempête une sorte de gémissement intolérable. Ses jupes claquent, arrondies comme un cerceau, et moi je me fourre là-dedans comme un bourdon au cœur d'une pivoine. Elle se met bientôt à crier. Et le vent couvre son cri. Je réponds assez de la violence du vent pour crier à mon tour. Me fiant à la fureur du vent pour crier nos cris. [...] Le fracas de mon sang s'apaise peu à peu, autour de nous la rumeur du monde se fait confuse, se retire sur la mer, tandis que monte le cri perçant d'Olivia. Le cri sous mes doigts, dans sa gorge. Vrai c'est trop facile. Déjà une fois tout à l'heure. Nora. La source du cri s'amenuise en un petit filet. Très vite Olivia rejoint Nora à mes pieds, sur le sable de Griffin Creek, là où les filles punies ne sont plus que de grandes pierres couchées. (FB, p. 244-248)

Le lecteur n'a ainsi plus aucun doute sur ce qui s'est passé ; le mystère est complètement résolu, la scène de meurtre reconstituée du tout au tout.

Les personnages focalisateurs des *Fous de Bassan* sont donc placés dans un ordre habile qui permet de donner une vision de plus en plus rapprochée du meurtre commis le 31 août 1936. Nicolas Jones est ainsi un narrateur introducteur intéressant : sa position dans la société et les événements de l'été 1936 lui permettent en effet de tracer à gros traits les événements s'étant produits, tout en laissant assez de questions sans réponses pour qu'un suspense s'installe. Stevens Jones, lui, présente un récit qui décrit les relations qu'il entretient avec les autres personnages de Griffin Creek lors de l'été qui précède l'événement tragique qui mène à la disparition des cousines Atkins. Il brouille aussi les pistes quant à sa culpabilité dans l'affaire, puisque certains aspects de son texte semblent le désigner comme coupable, alors que d'autres tendent à le montrer innocent. Le récit de Nora Atkins permet de brouiller encore plus les pistes, donnant à voir de nombreux suspects potentiels, et informe davantage le lecteur sur les relations qu'elle entretient avec d'autres personnages. « Le livre de Perceval Brown et de quelques autres », lui, fait un saut dans le temps afin de relater l'enquête qui se déroule après la disparition de Nora et Olivia, de façon à ce qu'on voie les soupçons peser sur plusieurs citoyens avant de tomber sur Stevens. Le livre d'Olivia permet de donner plus de précisions sur le destin de la jeune fille et sur ses relations avec d'autres personnages, particulièrement Stevens. Enfin, la dernière lettre de Stevens décrit précisément ses crimes, ne laissant plus de place à aucun mystère, et montre aussi qu'ils hantent l'homme et lui procurent une grande souffrance. Cette culpabilité claire dont il n'arrive pas à se débarrasser, même après toute ces années, et le procédé de la pluralité des points de vue qui permet d'entrer dans la vie intérieure de chacun des personnages humanise Stevens et empêche le lecteur de le voir seulement comme un monstre, malgré les crimes horribles qu'il a commis.

Chapitre 3

Les effets sur le récit et le travail d'interprétation du lecteur

Nous pouvons maintenant analyser comment la pluralité des points de vue affecte le récit et le travail d'interprétation du lecteur. Cette analyse se fera selon trois grands axes : la construction des récits, le travail d'interprétation qui en découle et la représentation de l'hétérogénéité de l'expérience.

La construction des récits et le travail d'interprétation

Comme nous avons pu le voir, la pluralité des points de vue affecte d'abord la construction des œuvres. Chaque roman du corpus étudié présente une structure qui complexifie le récit tout en le simplifiant. Comme Jaap Lintvelt le dit à propos des *Fous de Bassan* :

La perspective narrative variable de plusieurs personnages focaux et la focalisation multiple / polyscopique d'un même événement, présenté dans l'optique de personnages différents, remplissent effectivement un rôle essentiel dans la fascination exercée par ce roman. Cette technique narrative incite le lecteur à pratiquer une lecture active, en comparant les parties successives du roman, qui présentent toujours des versions subjectives des événements⁴².

La pluralité des points de vue participe donc au jeu de la lecture en mettant le lecteur dans un rôle actif plutôt que passif. Dans *Les fous de Bassan*, les parties successives du roman permettent de lever le voile très graduellement sur ce qui s'est passé le 31 août, gardant le suspense intact pendant une bonne partie du livre, mais laissant toujours voir des suspects possibles. Sylvie Briand parle en ce sens d'une entreprise de « déchiffrement » :

La tâche revient donc aux personnages, mais aussi au lecteur, de lever le voile sur ces événements, de percer le silence et les mensonges qui entourent cet été-là. Les personnages, en particulier

⁴² Jaap Lintvelt, *Aspects de la narration*, p. 175.

Stevens, et le lecteur sont confrontés à une entreprise de déchiffrement : là où tout est dit à moitié, là où tout est vu en songe, on se doit d'interpréter les « signes »⁴³

Cette entreprise est toutefois compliquée par l'impossibilité, pour le lecteur, de recevoir les informations données comme des informations objectives ; le livre donne plutôt à voir que chaque narrateur n'est pas fiable, en exposant ses failles et ses préjugés, et le lecteur doit alors analyser les informations et les comparer entre elles afin de déterminer si elles sont valables. Neil Bishop explique comment cette :

pluralité des points de vue contribue à l'effet de suspense, car elle peut avoir quelque chose du roman policier (cf. les techniques de l'interrogatoire et de l'interrogatoire contradictoire qu'utilisent les policiers en tentant de découvrir l'assassin de Nora et d'Olivia). La pluralité des points de vue met à l'épreuve la vérité des divers personnages en aménageant la possibilité de confronter leurs récits différents, leurs visions des événements et des êtres et des rapports entre eux. [...] Ce qui frappe, outre la multiplicité des points de vue, c'est une pluralité « intra-narrateur ». Par là, nous entendons que chaque personnage-narrateur, s'exprimant le plus souvent comme narrateur autodiégétique, décrit ou analyse parfois un autre personnage en focalisation interne, s'exprimant alors comme s'il était un narrateur hétérodiégétique⁴⁴.

Les personnages ne s'expriment pas seulement sur le noyau du récit, mais aussi sur ce qu'ils pensent les uns des autres ; ils viennent ainsi invalider ou confirmer les informations données au fil des pages.

Les autres œuvres du corpus sont construites selon un schéma similaire aux effets semblables. Dans *Les sangs*, le lecteur a aussi affaire à une succession de narrateurs, l'un d'eux revenant entre chaque récit, soit Féléor, le noyau même de l'œuvre. Chaque narratrice ayant une vision très différente de lui, et ces visions étant parfois diamétralement opposées les unes par rapport aux autres, sans compter Féléor qui vient lui-même contredire certains témoignages, le lecteur a du mal

⁴³ Sylvie Briand, « *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert ou l'apocalypse du Griffon », p. 151

⁴⁴ Neil Bishop, « Distance, point de vue et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », p. 121.

à déterminer en qui il peut avoir confiance. Ces contradictions ne s'appliquent pas tellement aux événements qui se sont produits, puisqu'ils sont énoncés assez clairement, mais plutôt à la motivation derrière eux. Si la construction chronologique de l'œuvre simplifie le travail du lecteur, puisqu'il n'a pas à se questionner sur l'ordre des événements, le fait que Féléor, le noyau du récit, se transforme en vieillissant complique le travail d'interprétation ; il est en effet possible que toutes les narratrices voient juste, mais qu'elles aient connu des versions différentes de Féléor.

Les derniers jours de Smokey Nelson offre un autre cas de figure de cette complication. Dans un ordre chronologique qui les rapproche de plus en plus de l'exécution de Smokey Nelson, les narrateurs se succèdent, chacun prenant la parole à de multiples reprises, sauf Smokey lui-même, qui ne parle qu'une seule fois, la veille de son exécution. Cette construction crée une tension dans le récit, puisque chaque narrateur a une vision très différente de Smokey, et que chacun occupe une position qui le rend extrêmement subjectif par rapport au meurtrier. Comme le témoignage de Smokey lui-même n'arrive qu'à la fin du roman, la complexité du travail du lecteur consiste, comme dans *Les sangs*, à comparer entre eux ceux des autres narrateurs afin d'essayer de déterminer quel type de personnage est le meurtrier. Or, une fois qu'il arrive finalement à la partie focalisée sur le principal intéressé, il ne trouve pas de réponse à ses questions : l'homme est présenté suivant une narration omnisciente qui ne donne pas beaucoup d'accès à son intériorité, et son récit se concentre surtout sur ses conditions en prison et son état à la veille de son exécution.

Parallèlement, l'effet simplificateur de la pluralité des points de vue est assez flagrant : dans chacune des œuvres étudiées, il permet de voir les éléments de l'intrigue sous plusieurs angles, ce qui ne laisse aucun mystère planer sur ce qui la constitue. La position de chaque personnage par rapport au noyau du texte est aussi clairement exprimée. Qui plus est, les autres paramètres de base du récit (qui, quoi, quand, comment, où) sont aussi tous révélés très précisément. Mais, dans chacun

des cas étudiés, la pluralité des points de vue rend possible un travail d'interprétation ; en même temps qu'elle participe à la résolution de l'intrigue, elle brouille aussi les détails entourant l'événement – les motivations du ou des meurtriers, leur degré de culpabilité par rapport aux autres personnages du roman, le sort que le coupable mériterait, le nombre de personnes responsables de la situation, etc. En montrant comment chaque personnage en est venu à considérer le noyau du récit comme il le fait, le récit vient à la fois expliquer leurs pensées, mais aussi faire éclater la notion de vérité en montrant l'hétérogénéité des versions possibles.

Dans *Les fous de Bassan*, la diversité des interprétations porte d'abord sur le degré de culpabilité de Stevens. Bien qu'on sache qu'il est coupable du meurtre des cousines Atkins, il est possible que ses actions soient le résultat des conditions dans lesquelles il a vécu, comme le suggère Sylvie Vignes :

Or, en un sens, il a raison : il n'est qu'un des maillons les plus voyants d'une violence qui le précède et le dépasse infiniment. Il présente bien tous les signes cliniques de la perversité (incapacité d'aimer « compensée » par le plaisir d'« atteindre [...] par ruse ou par violence », de terrifier, de faire souffrir, de soumettre, d'imposer humiliations et frustrations) et il est bien coupable d'un double meurtre le 31 août 1936. Mais, pour reprendre une notion de René Girard, Stevens apparaît aussi d'avance comme la « victime émissaire » de la violence collective.⁴⁵

Le père de Stevens le bat en effet régulièrement. Il est possible de penser que Stevens était moins en contrôle de ses actions qu'il ne le laisse croire, influencé par la violence qu'il a subie toute sa vie. Il évoque d'ailleurs lui-même, lors des événements du 31 août, le vent qui lui aurait fait perdre la maîtrise de ses actions, et que lui seul perçoit, ce qui peut évoquer un épisode de folie passagère :

Mais là où je ne suis pas d'accord avec tous les témoins de Griffin Creek, du plus grand au plus petit, c'est au sujet du temps qu'il faisait ce soir-là. Tous vont insister sur le calme de la nuit, l'absence de vent. Et moi j'affirme avoir éprouvé la rage de la tempête dans tout mon corps secoué et disloqué, tandis qu'Olivia se débattait, partageant avec moi le même ressac forcené. Dans toute

⁴⁵ Sylvie Vignes, « La violence du rivage dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », p. 57.

cette histoire, je l'ai déjà dit, il faut tenir compte du vent. Du commencement à la fin. [...] Je roule avec ma cousine Olivia sur le sable de Griffin Creek, enfermés tous deux dans un typhon qui se déchaîne, tandis qu'autour de nous la nuit claire respire sa douche respiration nocturne. Je jure que c'est le vent qui soulève ses jupes et les rabat sur ses jambes. Quelque part dans la tempête une sorte de gémississement intolérable. Ses jupes claquent, arrondies comme un cerceau, et moi je me fourre là-dedans comme un bourdon au cœur d'une pivoine. Elle se met bientôt à crier. Et le vent couvre son cri. (FB, p. 247-248)

Même les aveux de Stevens, au terme des différents témoignages présentés dans le roman, peuvent sembler étranges ; en effet, selon Sylvie Briand, il est possible que « dans la confusion des voix et des identités, un doute s'installe⁴⁶. » Marilyn Randall parle de ce doute dans lequel la fin trop bien ficelée du roman peut plonger le lecteur :

La diversité des lectures suscitées par les *Fous de Bassan* d'Anne Hébert n'arrive pas à expliquer la fascination qu'exerce ce roman énigmatique, le sentiment de ne pas avoir sondé à fond le mystère de Griffin Creek. Roman policier par excellence, il se termine sur une confession du criminel qui laisse pourtant perplexe: c'est comme si l'accumulation d'indices menant à la résolution du meurtre et à la culpabilité finale de Stevens Brown s'accompagnait, à l'insu du lecteur, d'un ensemble de contre-indices travaillant sournoisement à miner sa certitude. Et l'incertitude se concrétise jusqu'à s'inscrire dans la phrase finale du texte, où Stevens admet que ses aveux ont été rejetés par la cour et considérés comme extorqués et non conformes à la loi.⁴⁷

Le sort des personnages peut aussi être vu de différentes façons ; Stevens en est encore une fois l'exemple par excellence. Bien qu'il n'ait jamais été arrêté pour ses crimes, la cause ayant été rejetée en cour, sa dernière lettre indique qu'il est hanté par ses actes, prisonnier des souvenirs des atrocités qu'il a commises et des fantômes de Nora et Olivia. Cette punition est donc peut-être pire que ce qu'il aurait vécu s'il avait été envoyé en prison, selon Karen Gould : « In the end, although Stevens Brown adds a final realistic note telling Old Mic about his acquittal of all criminal charges

⁴⁶ Sylvie Briand, « *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert ou l'apocalypse du Griffon », p. 161-162.

⁴⁷ Marilyn Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* ; féminisme, narration et clôture », p. 66.

on technical grounds, this judicial outcome is ironically insignificant when compared to the poetic power invested in the textual resurrection of feminine desire⁴⁸. »

Le destin des femmes du roman est aussi ouvert à l'interprétation. Il est possible de voir le passage d'Olivia-de-la-haute-Mer comme une possibilité pour Olivia de trouver une certaine liberté, ce qui est le cas selon Karen Gould, qui montre comment la prise de parole d'Olivia par-delà la mort peut être vue comme une forme de libération de son esprit, qui ne peut plus être soumis à l'oppression exercée par les hommes sur le corps des femmes⁴⁹. Mais il est aussi possible de voir tout le contraire dans le récit post-mortem d'Olivia, comme l'explique Leslie Harlin :

No one wins in *Les Fous de Bassan*. I see no triumphant matriarchy. The only female character who keeps her voice into infinity is doomed to forever roam the scene of her murder and will forever exist within her bad faith. The tides, currents, and winds pull Olivia this way and that—she is powerless to escape frequently reliving her past. Nora, who attempted a new, feminine voice, is killed and never again reappears. The matriarch, Felicity, proves to be incapable of aiding her granddaughters and is no longer an active force in any narrative after the Atkins cousins disappear⁵⁰.

Le travail d'interprétation des *Fous de Bassan* se trouve donc complexifié par la pluralité des points de vue, qui oblige le lecteur à un travail actif et ambigu.

Les derniers jours de Smokey Nelson pousse aussi le lecteur à une interprétation ambiguë du sort réservé aux différents personnages. Ainsi, bien que Smokey Nelson soit à la fois le meurtrier et la victime de l'œuvre, attendant la punition de ses crimes dans le couloir de la mort, Manon Plante montre qu'il est possible de le voir comme le personnage le plus libre du roman :

L'écrivaine prend bien soin de tenir le condamné en dehors de tout processus de victimisation, tel qu'il est décrit dans l'essai *Condamner à mort* : « La reconnaissance de sa propre part d'humiliation est le prix à payer pour toute réhabilitation sociale et l'on voit beaucoup de criminels

⁴⁸ Karen Gould, « Absence and meaning in Anne Hébert's *Les fous de Bassan* », p. 930.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 929.

⁵⁰ Leslie Harlin, « Unreliable view of the feminine », p. 134.

se donner en spectacle comme victimes du système ou tourmentés par les réminiscences d'une enfance malheureuse. » En préservant son personnage de cet apitoiement, en laissant ses crimes intacts, vierges de toute cause ou intention, l'auteure, paradoxalement, lui accorde la dignité. Nelson refuse donc d'insérer ses meurtres au récit causal de sa vie, refuse de les rationaliser et devient, par le fait même, le meilleur argument du roman contre la peine de mort. Alors que tous les autres personnages acceptent d'enfermer leur vie dans les balises préétablies d'un destin, d'une mission, d'un sens à accomplir, Smokey Nelson est, malgré la prison, malgré la condamnation, l'homme qui exerce le plus sa liberté et sa responsabilité⁵¹.

Rachel Killick abonde dans le même sens, affirmant que la condamnation à mort de Smokey Nelson peut être vue comme une métaphore pour l'existence générale, et que Smokey n'est au final pas plus enfermé que les autres personnages :

The condemnation to a life sentence or to death row provides an excellent metaphor for the true reality of existence. Mortality puts us all, in the most profound sense, under life sentence, makes of us all denizens of death row, with no prospect of remission for good behavior and no last-minute reprieve. [...] All the protagonists are thus profoundly affected and connected by their experiences of mortality in a variety of direct and indirect forms. More than this, Smokey Nelson is not the only person to die in the novel⁵².

En effet, presque tous les autres personnages du roman meurent peu avant ou peu après Smokey ; Sydney se fait abattre lors d'une altercation avec un individu à la sortie d'un établissement de restauration rapide, Pearl se suicide en mélangeant comprimés et alcool, et Ray meurt d'une crise cardiaque dans son sommeil. *Les derniers jours de Smokey Nelson* ne questionne donc pas seulement la peine de mort, mais aussi les conditions générales d'existence des différents personnages du roman.

Dans *Les sangs*, Kiev Renaud remarque que « la question de la fiabilité des différents narrateurs est centrale dans la reconstitution de l'intrigue [...], puisqu'elle suggère une multitude

⁵¹ Manon Plante, « Une question de temps / *Les derniers jours de Smokey Nelson* de Catherine Mavrikakis », p. 83.

⁵² Rachel Killick, « Sentenced! Writing it Differently : "Life" and Death Row in Catherine Mavrikakis's *Les derniers jours de Smokey Nelson* » p. 38-39.

d'interprétations possibles⁵³. » Ce sont les portraits faits de Féléor et la culpabilité de l'homme qu'ils révèlent qui sont ouverts à interprétation. En effet, s'il n'y a aucun doute quant au fait que Féléor commet les meurtres de ses épouses, c'est la question de la responsabilité des femmes elles-mêmes qui est plus ambiguë. Audrée Wilhelmy explique de son propre roman :

Les Sangs cherche essentiellement à neutraliser le facteur « innocence » des héroïnes (les femmes de FBR [Féléor Barthélémy Rü]) afin de rendre inopérant le facteur « mal » de l'agresseur (FBR lui-même), cela dans le but de créer un récit où la question de la moralité demeure ambiguë. Il ne s'agit pas d'une œuvre littéraire immorale, mais bien d'un texte soumis à une amoralité interne cohérente qui, à travers l'absence de dénonciation du crime et la violence du désir féminin, entre en conflit avec les mœurs du lecteur. Ainsi, si l'on se réfère à la morphologie de Propp et aux fonctions que sont censés remplir les personnages dans cette approche structuraliste, l'intrigue de *Les Sangs* déconstruit les codes du conte merveilleux classique : FBR ne tue ses femmes que lorsque celles-ci le lui demandent, aussi n'occupe-t-il plus le rôle catégorique du « méchant », son personnage devient ambigu, complexe, et par conséquent plus romanesque; il en va de même pour ses épouses, qui gagnent en substance ce qu'elles perdent en naïveté⁵⁴.

Il est possible que les victimes des meurtres en soient elles-mêmes responsables, qu'elles aient voulu connaître ce sort, et que Féléor ne soit pas un monstre. Plus encore, comme nous l'avons vu, le roman révèle la grande influence que les femmes de Féléor ont sur lui, et il est donc possible qu'elles soient en partie responsables de leur fin funeste :

Elles ne sont pas innocentes, elles ont appelé la violence de celui que, dans la Cité, on surnomme l'Ogre. Leurs fantasmes et leurs pulsions destructrices ont modelé FBR, l'ont transformé, faisant de lui non seulement un assassin, mais aussi une légende. Leurs écrits s'accumulent et révèlent le portrait d'un homme fragile, sensible et influençable. En donnant à lire les plaisirs illicites qui les ont menées à la mort, les amantes proposent une vision singulière de l'amour et relatent des meurtres ambigus, en laissant au lecteur le soin de décider s'il s'agit de crimes condamnables ou non⁵⁵.

⁵³ Kiev Renaud, « Concert de voix singulières ou récit totalitaire ».

⁵⁴ Audrée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, p. 158-159.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 156-157.

Dans les romans étudiés, la pluralité des points de vue fait donc éclater la notion de vérité quant aux questions de culpabilité et de destin des personnages, laissant ces questions ouvertes à l'interprétation. Cet éclatement de la notion de vérité permet aussi aux œuvres de recréer l'hétérogénéité de l'expérience, en montrant comment une même chose peut être vécue différemment selon l'âge, le sexe, le statut social, l'origine ethnique et le passé du sujet percevant.

L'hétérogénéité de l'expérience

Il importe de souligner ici la fonction itérative, propre aux récits à pluralité de points de vue tournant autour d'un noyau commun. Grâce à elle, le lecteur a accès à une profondeur de perception importante, comme l'exprime Sylvie Vignes en parlant des *Fous de Bassan* : « Les six textes, très souvent focalisés sur les mêmes journées, les mêmes scènes, allant parfois jusqu'à illustrer la notion de "récit répétitif" telle que la définit Gérard Genette, entretiennent entre eux de multiples échos qui, simultanément, affinent la signification et enrichissent la poésie de l'ensemble⁵⁶. »

Alain Rabatel explique plus en détail comment cette fonction itérative arrive à déployer une profondeur de perspective très large :

La profondeur de perspective de scènes apparemment semblables varie selon la fréquence. Ainsi, les visions « compactées » du personnage-focalisateur avec l'itératif paraissent favorables à l'expression d'une plus grande profondeur de perspective que lorsque les focalisés sont exprimés dans des seconds plans sous la domination fonctionnelle d'un premier plan singulatif. Autrement dit, les visions du personnage expriment une profondeur de perspective qui n'est plus nécessairement limitée par le cadre spatial et temporel [...], mais au contraire quasi illimitée⁵⁷.

Rabatel compare toutefois cette perspective découlant de l'itération à une perspective illimitée, en précisant que cette dernière permet dans la plupart des cas une vision plus profonde, puisque « le

⁵⁶ Sylvie Vignes, « La violence du rivage dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », p. 47-48.

⁵⁷ Alain Rabatel, « De l'influence de la présence itérative sur l'accroissement de la profondeur de perspective. Un retour critique sur l'omniscience narrative et sur la restriction de champ du personnage », p. 94.

parti pris d'un point de vue du personnage ou celui d'une profondeur de perspective limitée pour le point de vue du narrateur impliquent dans les deux cas une sélection des informations, et donc des contraintes, qui peuvent peser lourdement sur la conduite du récit⁵⁸. » Mais les écrivaines étudiées ici se servent plutôt de la perspective limitée comme outil pour approfondir et complexifier le monde auquel a accès le lecteur : en multipliant les perspectives limitées, les narrateurs peuvent transmettre les informations au compte-goutte, et même en donner des contradictoires, ce qui contribue, d'une part, à entretenir cette tension dont nous avons déjà parlé, et, d'autre part, à donner une vision plurielle, par le biais de différents angles et de plusieurs aspects du récit.

Les narrateurs des *Fous de Bassan* donnent ainsi, à travers leurs témoignages respectifs, des visions parfois complémentaires, mais parfois contradictoires de Griffin Creek, le village où ils habitent. Ainsi, Nicolas Jones ouvre le roman avec une description de Griffin Creek en 1982, une fois que le village est déserté par ses fondateurs et peuplé en majorité par des nouveaux habitants :

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. Au loin rumeur de fête, du côté du nouveau village. En étirant le cou on pourrait voir leurs bicoques peinturlurées en rouge, vert, jaune, bleu, comme si c'était un plaisir de barbouiller des maisons et d'afficher des couleurs voyantes. (FB, p. 13)

Il donne ici une vision colorée du « nouveau » Griffin Creek, vision qui visiblement lui répugne, lui qui semble préférer la sobriété de la nature. Pourtant, Olivia, lorsqu'elle livre son témoignage posthume, parle d'un Griffin Creek dénué de cette vie que méprise le pasteur :

Les haies d'églantines n'ont plus de parfum. Le jardin de Maureen est envahi par les mauvaises herbes, des roses blanches persistent contre la clôture, dégénérées et sans odeur. Les pommiers noirs et tordus sont tout à fait morts maintenant. Le jardin du pasteur sent l'ail et le poireau. La forêt se rapproche de plus en plus des maisons de bois, éparpillées, au milieu des champs en friche où foisonnent les épilobes. [...] Je hante à loisir le village, quasi désert, aux fenêtres fermées. [...] Dans des rafales de vent, des embruns légers, je passe entre les planches mal jointes des murs, les

⁵⁸ *Ibid.*, p. 102.

interstices des fenêtres vermoulues, je traverse l'air immobile des chambres comme un vent contraire et provoque des tourbillons imperceptibles dans les pièces fermées, les corridors glacés, les escaliers branlants, les galeries à moitié pourries, les jardins dévastés. (FB, p. 199)

La vision de Stevens de Griffin Creek est aussi très intéressante, lorsqu'il voit le village après plusieurs années d'absence :

Tout d'abord en arrivant à Griffin Creek j'ai cru que la terre et l'eau s'étaient éteintes. La couleur sourde ne rayonnait guère, même au grand soleil. La mer me semblait terne, à peine verte par beau temps, respirait pareille à une bête, étendue sur le dos, follement vivante, agitée par le flux et le reflux de son sang énorme. Tu comprends j'avais trop en mémoire la couleur et l'éclat du paysage de Gulf View Boulevard [...] pour goûter la vie de par ici qui est secrète et retenue, ne commence de vibrer que lorsqu'on a l'œil net de tout corps étranger. Il me fallait revenir au regard neuf de l'enfance, pas encore habité d'images brillantes, pour saisir la sauvage beauté de ma terre originelle. (FB, p. 60)

La « sauvage beauté » de ce village plongé dans la nature est vue différemment par les narrateurs ; Nicolas Jones en fait quelque chose de menaçant, de meurtrier :

Le fusil en bandoulière, hirsutes et mauvais, les hommes de ce pays ont toujours l'air de vouloir tuer quelque créature vivante. Leurs maisons sont pleines de trophées de chasse. Chevreuil et originaux ont l'air de passer leur tête stupéfaite à travers les murs, dans les chambres de bois. Les pièges et les trappes, aux crocs puissants, bien huilés, encombrant les hangars. Les maisons regorgent de fusils et de couteaux, soigneusement fourbis, durant les longues soirées d'hiver. [...] Moi, Nicolas Jones, pasteur de Griffin Creek, je puis témoigner d'un saumon agonisant deux heures durant, au bout de ma ligne. La mer est rouge de sang. (FB, p. 40)

Perceval, lui aussi, lie Griffin Creek à quelque chose de sombre, de désagréable :

Je cours sur la grève. Mes souliers pleins de sable. [...] Vois l'écume monter. Éclater. Gerbes blanches. Fracassées. Fumées blanches sur le ciel. Les oiseaux sortent de la mer blanche d'écume. Prennent leur vol sur le ciel gris. [...] Plumes blanches d'écume. Plumes grises. Barres jaunes des fous de Bassan. [...] Oiseaux fous crevant leur coquille d'eau. Pour naître à nouveau. Emplissant le ciel de clameurs déchirantes. Tournent autour de ma tête. Me cassent les oreilles. [...] La mer haute à l'horizon. Son ventre profond d'eau et de sable. Ses secrets bien gardés. Poissons vivants, bêtes mortes à la dérive, carcasses de bateaux, algues noires, jaunes, pourpres, vertes, ses paysages marins, ses routes et ses sentiers d'eau verte, ses lits de sable et de cailloux, ses tables de pierre. (FB, p. 166)

Nora Jones, elle, en parle plutôt comme de quelque chose de lumineux, de joyeux : « J'aime les dimanches d'été lorsque la porte de l'église est ouverte à deux battants sur la campagne. Le chant des oiseaux, la rumeur des insectes se mêlent au chant des hymnes, au son de l'harmonium. De grandes bouffées d'odeur pénètrent partout, comme des paquets de mer. » Ainsi, pour elle, Griffin Creek est un refuge, un endroit rassurant entouré de cette nature sauvage et indomptable :

La marée ne nous attaque pas de front, mais insidieusement, par en dessous, tout d'abord souterraine elle monte bientôt à la surface, clapote contre les roues de la charrette et les sabots du cheval. [...] Mon oncle John est un sorcier. Il n'a qu'à brandir son fouet en direction de la terre et la terre se rapprocher aussitôt. Griffin Creek tout entier surgit à la pointe du fouet de mon oncle John avec ses maisons blanches, posées de travers sur le côté. La maison de mes parents est la plus réconfortante de toutes, reconnaissable à sa galerie de bois ouvragé. (FB p. 114)

Pour elle, c'est la mer, et non Griffin Creek, qui doit être crainte, qui recèle des dangers même quand elle a une apparence calme :

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. [...] La mer, telle qu'on peut l'apercevoir au loin, à peine frisée sur le dessus, compacte et calme par en dessous, pourrait-on croire, nul n'ignore, pour l'avoir fréquentée depuis l'enfance, le roulement profond de son cœur, également perceptible à notre poignet, dans son battement vivace. (FB, p. 120-121)

Dans *Les fous de Bassan*, Griffin Creek est donc un lieu multiple qui inspire des émotions et des impressions différentes chez chaque narrateur. Cette multiplicité des paramètres de base du récit comme l'espace où se déroule l'action du roman permet aussi, comme Janet M. Paterson l'explique dans son article « L'envolée de l'écriture : *les fous de Bassan* d'Anne Hébert », de donner l'impression au lecteur qu'ils sont « progressivement fragmentés et mis en dérive⁵⁹. »

⁵⁹ Janet M. Paterson, « « L'envolée de l'écriture : *les fous de Bassan* d'Anne Hébert », p. 143.

Dans *Les sangs*, le lieu qui est vu par tous les personnages est le manoir de Féléor. Il est d'abord décrit par Mercredi, qui parle surtout de l'opulence du château, avec les repas-banquets que font les frères, les appartements luxueux de madame Rü, le grand domaine qui comprend une forêt où elle va dans ses fantasmes avoir des relations sexuelles avec Féléor.

Abigaëlle, elle, renvoie une image féerique du château, qui est la plus belle chose qu'elle ait jamais vue après une vie passée dans la pauvreté. Elle le compare à la première fois qu'elle a vu la gare de la grande ville, immense et pleine de gens, alors qu'elle avait cinq ans : « Entrer dans le manoir de Féléor après n'avoir connu que des greniers et des lits sales, c'était pareil que d'avoir cette gare-là rien qu'à moi, avec ses trains, ses fleurs et sa grosse lumière. Quelque chose d'impossible qui est trop beau pour être vrai. » (S, p. 57)

Frida-Oum est la seule à donner une image vraiment négative de la maison. Cette vision pessimiste semble découler de ses propres insécurités, comme si sa pauvre estime de soi était exacerbée par la magnificence du manoir : « et moi je ne bouge pas, vieille peau écachée sur les planchers impeccables de la maison. » (S, p. 78) Il y a aussi l'épisode de la pièce aux quatre miroirs, où Abigaëlle et Féléor se sont adonnés à des jeux sexuels, qui plonge Frida-Oum dans une crise d'angoisse de plusieurs heures en lui renvoyant l'image de son corps vieilli (S, p. 83). Pour elle, la beauté et le luxe dans lesquels elle vit avec Féléor ne sont pas positifs.

Marie, enfin, est la seule à faire une description détaillée d'une des pièces du manoir au lieu de s'arrêter au luxe général de celui-ci. Elle parle surtout de la chambre de Féléor, où il passe tout son temps. Elle décrit le lit défait où il y a toujours la trace du corps de Lottä dans les plis des couvertures, que Féléor refuse qu'on touche ; le fauteuil où il est toujours assis ; le bureau où il s'installe pour travailler sur les journaux que ses femmes lui ont laissés, avec les photographies de

chacune des femmes sur le mur où le bureau est appuyé. Elle renvoie ainsi une image plus sobre du château, ne mentionnant pas son opulence.

Les narratrices des *Sangs* renvoient donc tour à tour à des images du manoir de Féléor qui donnent l'impression d'un endroit luxueux, ou étouffant, ou banal.

Dans *Les derniers jours de Smokey Nelson*, on a plutôt affaire à de multiples perspectives sur la Géorgie, l'État où Smokey Nelson a commis son meurtre, où il a été enfermé et où il sera exécuté. Plusieurs descriptions négatives en sont faites par les personnages. Le mari de Tamara, d'abord, craint cet endroit, le voit comme un État raciste et violent, comme il a déjà été montré au chapitre 1 :

Demain, tu pars tôt pour Atlanta. Tu feras attention sur la route... Je n'aime pas la Géorgie, tu le sais. Ils vont exécuter un type là-bas à la fin de la semaine prochaine. [...] En Géorgie, ils sont forts sur les exécutions... Encore un Noir, Mara... Ils exécutent les Noirs en priorité, on dirait. [...] Il vaut mieux ne pas traîner en Géorgie. (DJSN, p. 58)

Pearl aussi considère la Géorgie d'un mauvais œil, mais c'est surtout en raison des souvenirs qui y sont liés. Elle parle, par exemple, de la « mention assassine d'Atlanta » (DJSN, p. 69) sur son billet d'avion. C'est aussi un lieu où il fait toujours trop chaud, en été, ce qui lui cause un malaise ; elle parle de la « fournaise » qu'est Atlanta (DJSN, p. 135). Même la simple activité de jardiner en Géorgie la ramène à de mauvais souvenirs :

En tournant la terre dans le jardin de sa fille, Pearl eut un frisson. Ce terreau du sud des États-Unis n'avait rien en lui de la terre, parfois rouge sang, oxydée, de l'archipel d'Hawaïi [...]. La sédimentation près des Appalaches est importante et la terre semble dure quand on la compare à celle, bien moelleuse, humide, de l'île d'Oahu. [...] Alors qu'elle était en train de plonger ses mains dans la terre du Tennessee pour mieux enfouir les graines qu'elle ne verrait pas pousser, Pearl se retrouvait en Géorgie [...]. C'était la même terre forte, compacte et si peu vaporeuse, qui était là entre ses mains et qui faisait surgir dans sa mémoire la dernière année vécue à Atlanta. Mara, encore enfant, jouait à côté d'elle sur une balançoire alors qu'elle-même s'occupait de ses plans d'ail. C'est vrai que Pearl avait connu des moments heureux en Géorgie et les souvenirs

restaient là pour en témoigner! Mais tout avait été en quelque sorte souillé par ce qui était arrivé dans le motel. (DJSN, p. 134)

On voit ici une opinion plus nuancée de la Géorgie : Pearl admet en effet qu'elle y a connu de beaux moments, et que ce sont les meurtres de Smokey Nelson qui l'empêchent de voir aujourd'hui cet État d'un bon œil.

Smokey a lui aussi une vision mitigée de l'endroit ; d'un côté, il trouve, comme Pearl, que la chaleur y est accablante :

Il semblait presque impossible de rester dehors sans attraper un coup de chaleur et les déplacements s'effectuaient très lentement, comme pour ne pas mettre en colère l'air vibrant, épais, intensément strié. La Géorgie est un État magnifique, celui des pêches, ces fruits juteux, ronds, joufflus, à la chair obscène et innocente, gorgée d'un soleil qui semble ne jamais se départir de la bonté qu'il sait prodiguer à la terre. La Géorgie est un lieu béni sur lequel Dieu et le gouverneur d'État veillent, chacun à sa manière, avec fermeté et indulgence. (DJSN, p. 277)

On sent l'ironie dans les qualités qu'il accorde à la Géorgie, particulièrement lorsqu'il en parle comme d'un endroit où « Dieu et le gouverneur d'État veillent [...] avec fermeté et indulgence », lui qui s'apprête à se faire exécuter par ce même État. Toutefois, il parle, dans d'autres passages, d'Atlanta comme d'un lieu mythique qu'il aurait aimé visiter, disant qu'enfant « il salivait dès qu'on lui mentionnait Peachtree Street, la rue où tout semblait possible et d'où certains gars revenaient en riant, l'air hébété, perdus dans des souvenirs et des péchés. » (DJSN, p. 286).

Ray Ryan, enfin, offre une vision idyllique de la Géorgie, dénuée de tout négativisme :

Et demain, à l'aurore, au moment où le soleil caressera la terre de ses rayons roses et embrasera la Géorgie encore incandescente, fiévreuse du mois d'août, l'assassin arrivera nu, désarmé et devra répondre devant moi et moi seul des horreurs qu'il a commises [...]. Dans ce petit coin de ta Géorgie si douce, si paisible, mon fils, toi et ta famille, vous retrouverez enfin la paix. (DJSN, p. 74)

Il ne fait aucune mention des habitants de la Géorgie ou des villes, préférant se concentrer sur la magnifique nature du territoire :

Le soleil commence à peine sa course éclatante en ce matin fougueux du mois d'août et déjà, de ton immense véranda, tu apprécies, comme tu le fais chaque matin, Ray, les richesses que tu possèdes. Les montagnes bâillent encore en étirant les couleurs de l'azur. Le silence matinal te permet d'entendre crépiter l'eau de la rivière Toccoa dans laquelle les truites bleues bondissent vers l'air ardoise. (DJSN, p. 77)

La Géorgie devient donc, dans *Les derniers jours de Smokey Nelson*, un lieu multiple, paradisiaque pour certains, et étouffant pour d'autres.

Ces diverses représentations, basées sur des points de vue limités plutôt que sur narration omnisciente, permettent de construire dans les œuvres des univers fictionnels complexes, comme le souligne Michel Raimond à propos de *L'éducation sentimentale* de Flaubert :

Le langage du romancier, quand il respecte ainsi la limitation d'un point de vue, renvoie à une réalité qui est suggérée sans être dite ; plus exactement, il indique qu'il y a quelque chose sans dire ce qu'il y a. Ce faisant, il réussit à donner le sentiment d'un à côté, d'une sorte de réalité marginale, et l'on pressent parfois, dans *L'Éducation*, que les êtres sont liés par des affaires ou des intrigues auxquelles on n'a point part, parce que le héros n'est pas forcément situé au bon endroit pour être dans le secret⁶⁰.

L'utilisation de la fonction itérative, jumelée à des perspectives limitées, permettrait d'élaborer un univers très complexe.

Ces focalisations internes multiples permettent aussi de montrer la complexité d'un autre aspect de l'univers fictionnel, c'est-à-dire les différents systèmes de croyance qui s'y trouvent. Bakhtine explique ce fonctionnement dans *La poétique de Dostoïevski* :

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent [...] un trait fondamental des romans de Dostoïevski. Ce qui

⁶⁰ Michel Raimond, « Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale* », p. 303.

apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné. Les héros principaux de Dostoïevski sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant. Le mot de ces héros n'est pas épuisé par ses fonctions habituelles : caractérologiques, « anecdotiques », pragmatiques, mais il ne se réduit pas davantage à l'expression de la position idéologique personnelle de l'auteur (comme chez Byron par exemple). La conscience du héros est présentée comme une conscience autre, *étrangère*, mais en même temps elle n'est pas réifiée, ni fermée sur elle-même, elle ne devient pas simple objet de la conscience de l'auteur⁶¹.

De la même façon, les « consciences » des personnages des romans étudiés dans ce mémoire sont toutes représentées sur un même pied d'égalité : aucune des visions ou des idéologies qu'elles véhiculent n'est donnée comme plus importante ou plus valable. Il en revient au lecteur d'interpréter ce qui lui est offert :

[Le récit] est construit non pas comme l'unité d'une seule conscience qui aurait absorbé, tels des objets, d'autres consciences, mais comme l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre. [...] Non seulement le roman dostoïevskien n'accepte, en dehors de la distribution dialogique, aucune troisième conscience englobant monologiquement tout l'ensemble, mais il est, au contraire, entièrement structuré de façon à laisser l'opposition dialogique sans solution. Aucun élément de l'œuvre n'est conçu dans l'optique d'une « tierce personne » neutre⁶².

De plus, dans les romans étudiés, il n'y a pas de mise en commun finale des points de vue, les perspectives des personnages restant tout au long des récits distinctes les unes des autres :

Chez Dostoïevski, on ne trouve pas le devenir dialectique d'un esprit unique ; d'une façon générale, il n'y a pas chez lui de devenir, pas de croissance, de même que ces facteurs n'existent pas dans la tragédie [...]. Chaque roman peint la confrontation entre plusieurs consciences, sans annulation dialectique, sans fusion dans l'unité d'un seul esprit en devenir, de même que ne se fondent pas les esprits et les âmes dans l'univers formellement polyphonique de Dante⁶³.

⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 32-33.

⁶² *Ibid.*, p. 48.

⁶³ *Ibid.*, p. 58.

Qui plus est, comme dans les romans de Dostoïevski, chaque personnage, dans le corpus étudié, « est doté d'une perception différente du monde et c'est en fonction de cela que s'élabore son image⁶⁴. »

Cette diversité des visions du récit et du monde fictionnel entraîne aussi une représentation de plusieurs systèmes de croyance dans les romans, systèmes véhiculés par les personnages et influençant la façon dont ils perçoivent leur univers. Chacun des romans présente des systèmes de croyance tournant autour d'un ou de plusieurs thèmes communs. Dans *Les fous de Bassan*, ce thème est la perception des femmes : les différents personnages expriment tous leurs opinions sur les femmes et leur place dans la société. Jaap Lintvelt va jusqu'à parler d'idéologies, en expliquant que « la polyphonie idéologique est favorisée par la structure narrative du récit à cadre, à cause de la multiplication des narrateurs et des narrataires. Il arrive ainsi que le narrateur externe nuance l'idéologie misogyne de narrateurs masculins internes, qui se sentent pris au piège par la femme⁶⁵. » Ainsi, comme nous l'avons vu, certains hommes du récit veulent contrôler les femmes à différents degrés ; Nicolas Jones et Stevens Atkins, notamment, voient les femmes comme des êtres inférieurs qu'il faut confiner à des rôles de soumission, et deviennent violents quand ils n'y parviennent pas. Mais d'autres personnages véhiculent des croyances différentes face aux femmes. Perceval, par exemple, ne les voit pas comme des êtres inférieurs aux hommes. Il n'entretient aucune notion de supériorité ou d'infériorité liée au sexe des personnes qui l'entourent. Felicity (la mère de Nicolas et grand-mère de Nora, Olivia et Perceval) et Olivia Atkins ne présentent pas non plus d'opinion contre la liberté des femmes, mais elles acceptent tout de même sans rechigner le rôle qui leur est confié ; la grand-mère accepte les relations extraconjugales de son mari sans faire

⁶⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁵ Jaap Lintvelt, *Aspects de la narration*, p. 12.

d'éclat, et se contente des miettes de liberté qu'elle réussit à glaner durant sa baignade quotidienne à la mer, à l'aube, avant que le reste de sa maisonnée ne se réveille, et Olivia accepte, suite au décès de sa mère, de quitter l'école et de se retrouver maîtresse de maison, soumise à son père et à ses frères à l'âge de 17 ans. Nora, enfin, présente une vision de la féminité libre et décomplexée, qui entre en contradiction avec celle qu'en ont Stevens Atkins et Nicolas Jones, comme l'explique Karen Gould ; « Nora Atkins, who invents her own feminine mythology of origins and imagines her birth resulting from the union of sand and water rather than from God's handiwork with Adam's rib, contradicts Stevens's discourse of male supremacy⁶⁶. » De plus, comme Dima Vlad l'explique,

L'épigraphie choisie par Anne Hébert de l'œuvre de l'écrivaine féministe Hélène Cixous, « rit à torrent et ventre à terre et à toute volée et à tire-d'aile et à flots et comme elle l'entend » (109), annonce l'importance différente de Nora dans ce roman. Le rire est en contradiction totale avec l'ambiance sombre du roman ; de même, Nora se trouve en opposition avec la longue tradition de la femme québécoise soumise⁶⁷.

Les systèmes de croyance entourant les femmes et leur place dans la société dans *Les fous de Bassan* mettent donc en relief plusieurs visions de celles-ci ; une misogynie violente, véhiculée par certains hommes, qui vise la domination entière du féminin, d'autres visions dénuées de tout préjugé négatif, mais sans opposition claire à l'ordre des choses et à la soumission féminine, et enfin une vision lumineuse, forte, libre et positive des femmes, véhiculée par Nora.

Dans *Les derniers jours de Smokey Nelson*, les différents systèmes de croyance tournent plutôt autour de la peine de mort, comme l'explique Rachel Killick :

Mavrikakis's choice of capital punishment as the narrative focus of *Les Derniers jours de Smokey Nelson* raises issues of law, imprisonment, and death in their most extreme form, locking into a debate that still rumbles on in the popular mindset, even fifty years after the abolition of the death penalty in most western democracies. In her 2005 essay, *Condamner à mort. Les meurtres et la loi*

⁶⁶ Karen Gould, « Absence and meaning in Anne Hébert's *Les fous de Bassan* », p. 928.

⁶⁷ Vlad Dima, « Les personnages dans *Les fous de Bassan* : La nature de leurs identités », p. 84.

à l'écran, she had already attacked the retention of the death penalty in certain US states, reflecting on the modern mediatization of murder that makes witnesses and accomplices of us all, and on the particular impacts of this mediatization on the judiciary, on family and friends of the victims, and on the convicted murderers themselves. [...] The novel itself, however, gives the floor to a range of voices and judgments that display and contextualize the varying moral, social, and personal aspects of the continuing debate⁶⁸.

Ainsi, certains personnages sont complètement contre la peine de mort (Pearl Watanabe, le mari de Tamara Watanabe) tandis que d'autres sont mitigés par rapport à cet enjeu (Tamara Watanabe, Sydney Blanchard, Smokey Nelson) ou complètement en accord avec cette méthode punitive (Ray Ryan et sa famille). Des systèmes de croyance concernant le racisme sont également représentés, avec des personnages exprimant un racisme violent contre les afro-américains (Ray Ryan) ou un racisme plus modéré contre les immigrants asiatiques (Sydney Blanchard), des personnages ayant été victimes de racisme (Pearl Watanabe, Sydney Blanchard, Smokey Nelson) et des personnages dénonçant le racisme (Pearl Watanabe, Sydney Blanchard).

Dans *Les sangs*, enfin, les systèmes de croyance véhiculés par les personnages tournent autour des rapports de force et de soumission entre les hommes et les femmes. Audrée Wilhelmy y subvertit le conte, un genre littéraire présentant traditionnellement des personnages féminins faibles et victimisés qui doivent recourir aux personnages masculins forts pour être sauvés⁶⁹, pour en faire un récit où la parole des femmes prend la majorité de l'espace, et où ces femmes, si elles subissent toujours de la violence, ne peuvent pas nécessairement être considérées comme *victimes*. C'est d'ailleurs ce qu'explique Audrée Wilhelmy quand elle parle de sa démarche d'écriture pour ce roman :

⁶⁸ Rachel Killick, « Sentenced! Writing it Differently : "Life" and Death Row in Catherine Mavrikakis's *Les derniers jours de Smokey Nelson* » p. 33-34.

⁶⁹ Pour plus d'informations à ce sujet, voir Mélanie Dulong. *Corps de femmes et contes de fées : Une étude de « La femme de l'Ogre » de Pierrette Fleutiaux, et Peau d'Âne de Christine Angot* ou Marcia R. Lieberman, « "Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation through the Fairy Tale », p. 383-395.

En raison du désintérêt marqué des narrateurs pour les questions morales, le lecteur est confronté à l'ambiguïté des actions posées dans le texte : si les gestes érotiques et criminels de FBR et de ses femmes avaient été décriés à l'intérieur même du récit, le lecteur aurait eu tendance à adopter le parti-pris moral des personnages, sans remettre en question sa propre éthique; or le projet du roman était de relater des gestes graves, mais moralement ambigus (FBR est-il un tueur en série ou un amoureux excessif partageant les pulsions violentes de ses conjointes? Ses femmes sont-elles suicidaires, amantes épanouies ou épouses dominées?) qui incitent le lecteur à s'interroger sur ses propres valeurs et sur les zones grises d'une morale héritée de la tradition judéo-chrétienne [...]. Seul, cet objectif d'amoralité ne présente pas autant de problèmes que lorsqu'il est considéré dans le cadre d'un récit plurivocal. Comme *Les Sangs* met en scène une multiplicité de « je » narratifs, dont sept femmes ayant des désirs et fantasmes relativement similaires, le véritable défi du texte consistait à créer des voix à la fois amORAles et distinctes les unes des autres, afin que l'œuvre finale ne valorise ni ne dénonce les crimes commis, mais présente un intérêt littéraire soutenu⁷⁰.

Les femmes violentées et tuées par Féléor n'ont donc pas un statut de victime clair dans le récit : « Ainsi, bien que ce soit lui qui, physiquement, domine ses épouses, ce sont elles qui conservent véritablement le contrôle : sans un accord tacite permettant les violences érotiques à venir, le héros masculin demeure impuissant⁷¹. » La position des femmes du récit est donc ambiguë, puisqu'elles peuvent être vues comme des victimes (Frida-Oum, qui se considère comme sous le joug du charme de Féléor et qui le déteste sans trouver la force de le quitter, et Marie, qui veut simplement l'attention de Féléor et qui se retrouve assassinée par lui sans l'avoir demandé), tandis que d'autres se voient en position dominante par rapport à Féléor (Lottä et Phélie, qui choisissent toutes les deux Féléor pour sa réputation de meurtrier et qui demandent toutes les deux clairement à être tuées) et que d'autres, enfin, présentent des positions plus nuancées (Constance, qui se fait encourager dans sa dépendance aux drogues par Féléor jusqu'à ce qu'elle en meure, et Abigaëlle, qui peut sembler offrir sa vie à Féléor plus par désespoir amoureux pour lui que par réel désir d'être assassinée).

En montrant des perspectives divergentes qui, d'une part, font éclater les référents d'un univers (les personnages, les lieux et les événements) et qui, d'autre part, représentent des systèmes de

⁷⁰ Audrée Wilhelmy, *L'image en amont du texte littéraire*, p. 159-160.

⁷¹ *Ibid.*, p. 162-163.

croyance différents, le tout à partir de personnages qui évoluent dans le même univers et qui se retrouvent à faire face aux mêmes enjeux, la pluralité des points de vue dans le récit permet donc de représenter l'hétérogénéité de l'expérience telle que définie par Marie-Pascale Huglo.

Conclusion

L'analyse de la pluralité des points de vue sous un angle narratologique permet donc d'explicitier la façon dont ce procédé simplifie et complexifie les œuvres sur le plan de la construction des romans ainsi que du travail d'interprétation auquel doit se soumettre le lecteur. Toutefois, il serait possible d'étudier ce procédé sous d'autres angles afin de mettre en lumière des aspects des œuvres qui n'ont pas été abordés dans ce mémoire, aspects directement liés eux aussi à la représentation de l'hétérogénéité de l'expérience rendue possible par la pluralité des points de vue. Par exemple, on pourrait étudier les points de vue sous un angle sociologique, en s'intéressant aux caractéristiques des personnages. Cette approche permettrait de déterminer si certains types de points de vue sont associés à certains types de personnages ; il serait ainsi possible d'observer si leur classe sociale, leur sexe, leur origine ethnique ou leur âge influence la façon dont ils perçoivent les enjeux des œuvres. Cette étude serait d'autant plus pertinente que, comme il a déjà été dit, les romans étudiés présentent tous une très grande diversité de personnages.

Ainsi, dans *Les fous de Bassan*, les personnages se différencient surtout par leur classe sociale et par leur sexe. Il y a d'abord Nicolas Jones, le pasteur du village, qui se trouve, du fait de son occupation, dans une position privilégiée par rapport à la société. Il voit les femmes de sa vie comme des objets servant ses besoins : avoir des enfants (Irène, sa femme) et assouvir ses pulsions sexuelles (Olivia et Nora Atkins). Or, Nicolas Jones ne parvient pas à obtenir ce qu'il veut des femmes dans sa vie : cette frustration exacerbe son désir de domination des femmes et son mépris envers elles, jusqu'à le rendre tout à fait cruel envers les jumelles Brown, qui sont à son service. Stevens Brown est aussi un homme, mais il se trouve dans une position moins privilégiée que Nicolas Jones, n'ayant pas d'emploi à Griffin Creek qui lui permette de se placer en position de

domination par rapport au reste des citoyens. Toutefois, comme Nicolas Jones, il voit les femmes comme des objets lui permettant d'assouvir ses désirs. Perceval Brown est le seul homme présenté dans *Les fous de Bassan* qui ne soit pas dans une position privilégiée dans la société. En effet, à cause de son retard mental, il est relégué au bas de l'échelle sociale. C'est aussi le seul personnage masculin qui considère les femmes comme des égales ; il préfère jouer avec elles plutôt que de se mêler aux autres garçons. Nora Atkins est une jeune fille qui a une position relativement privilégiée dans la société ; en effet, son père n'est pas violent, et il lui laisse beaucoup plus de liberté que l'autre narratrice du roman, Olivia, n'en a. La jeune fille ne se voit pas du tout soumise aux hommes, même quand elle est dans un rapport de séduction. Tel que montré au chapitre 1, Nora fait également d'elle-même des descriptions très positives, par quoi elle s'investit de puissance et d'indépendance. Enfin, Olivia Atkins est dans une situation beaucoup moins privilégiée que Nora. Son père est violent, comme en témoigne la découverte de bleus sur le corps de sa mère (FB, p. 209), dont le décès force la jeune fille à tenir maison et à s'occuper de ses frères, qui sont très contrôlants avec elle (FB, p. 210). Sans porter de regard négatif sur les femmes, elle accepte tout de même le rôle de soumission que les hommes de sa vie lui imposent sans le questionner.

Dans *Les fous de Bassan*, la position dans la société et le sexe des narrateurs semblent donc influencer la façon dont ils voient la place des femmes dans la société. Les hommes en position privilégiée sont ceux qui veulent le plus leur soumission, tandis que le degré de privilège qu'ont les narratrices semble influencer leur degré de revendication de liberté et d'émancipation.

Les derniers jours de Smokey Nelson présente aussi une variété de personnages intéressante, cette fois-ci sur le plan de la diversité ethnique. Sydney Blanchard, d'abord, est un afro-américain issu de la classe populaire. Comme nous l'avons vu, il présente un racisme modéré envers d'autres origines ethniques que la sienne, les asiatiques notamment, tout en restant très conscient du racisme

dont il est lui-même victime. Ce personnage présente aussi un discours très cynique ; il ne fait pas confiance aux autorités en place, que ce soit les policiers ou le gouvernement. Même l'arrivée imminente de Barack Obama, dont la campagne électorale va alors bon train et qui semble en bonne position pour devenir le premier président noir, ne lui donne pas vraiment d'espoir, puisque, selon lui, une victoire permettrait surtout « d'armer les racistes et l'extrême droite jusqu'à la fin des temps » (DJSN, p. 118). Le discours de Sydney Blanchard est donc toujours teinté d'amertume et de cynisme. Pearl Watanabe est une femme asiatique issue de la classe moyenne, qui a elle aussi été victime de racisme à cause des circonstances politiques et géographiques de sa naissance. Toutefois, son discours se distingue de celui de Sydney ; contrairement à lui, elle ne présente aucun racisme, et ses propos ne sont jamais aussi belliqueux que ceux de l'homme. Elle a au contraire une opinion très nuancée sur tout et ne veut jamais recourir à une quelconque forme de violence. Sa fille Tamara n'a quant à elle pas du tout été victime de racisme, étant née à une époque plus clémentine que Pearl. Elle a des opinions beaucoup moins nuancées que sa mère, y compris sur Smokey Nelson, bien qu'elle ne présente pas de racisme en général. Ses opinions arrêtées sont davantage le résultat des effets que les événements ont sur sa vie que de préconceptions racistes. La différence entre le discours de Tamara et celui de Pearl est bien représentée dans un épisode où cette dernière doit avoir affaire avec le voisin de Tamara, un homme très conservateur qui affiche un racisme très arrêté : « Tamara et Howard, eux, détestaient ce voisin que Pearl considérait avec placidité et lassitude. » (DJSN, p. 141) Ray Ryan, un homme blanc issu de la classe moyenne, a une existence plutôt privilégiée ; en effet, il peut vivre de ses terres et de son magasin, entouré de sa famille, et il ne manque de rien. C'est aussi lui qui présente les propos les plus arrêtés, racistes et sexistes. Il justifie toutes ses opinions grâce à la religion, disant que c'est Dieu qui a voulu que les choses soient ainsi. Smokey Nelson, enfin, ressemble à Sydney Blanchard sur plusieurs aspects, étant aussi un afro-américain issu de la classe populaire qui a connu énormément de racisme, et

son discours ressemble aussi sur certains points à celui de Sydney ; comme ce dernier, il est empreint de cynisme et d'une absence totale d'espoir. Il explique par exemple comment l'indignation des gens face à son exécution peut être calmée avec aussi peu de choses que de l'air climatisé et un repas de poulet frit (DJSN, p. 278-279).

Dans *Les derniers jours de Smokey Nelson*, l'origine ethnique et la classe sociale des personnages influence en grande partie la teneur de leur discours ; il est par exemple intéressant de noter que le personnage le plus privilégié du roman est celui qui présente le plus de préjugés et de propos haineux.

Finalement, dans *Les sangs*, la classe sociale des femmes de Féléor semble être ce qui influence le plus leur discours et leur motivation à entreprendre une relation amoureuse avec l'homme. D'abord, Mercredi Fugère, servante de la famille de Féléor, est surtout préoccupée par le fait de vivre dans la richesse. En plus de rêver d'être l'amante de Féléor, elle fantasme d'être la servante préférée de Madame Rü et d'acquérir des privilèges grâce à cette position. Constance Bloom, elle, provient d'une classe supérieure, se marie à Féléor plus par devoir d'honorer ses origines que par plaisir, et n'est pas du tout impressionnée par lui. Issue de la classe populaire comme Mercredi, Abigaëlle Fay est, contrairement à la servante, partagée sur le fait de vivre dans la richesse grâce à Féléor ; elle est à la fois émerveillée et mal à l'aise devant tant de luxe. Frida-Oum Malinovski, issue de la classe moyenne, a été sauvée par Féléor du travail immense qu'elle devait accomplir pour gérer sa maisonnée. Maintenant dans un luxe infini, elle ne s'y plaît pourtant pas ; au contraire, ce luxe l'avachit, la rend paresseuse. La richesse de Féléor est donc ce qui l'a attirée vers lui au départ et ce qui l'empêche de partir maintenant qu'elle n'est plus satisfaite de leur relation. Phélie Léanore, issue d'une classe non précisée, mais qui semble se situer entre la classe moyenne et la classe supérieure, veut Féléor parce qu'elle est fascinée par le mythe de l'homme ; elle n'est pas

du tout préoccupée par sa richesse. Ainsi, tel que cité plus tôt dans ce mémoire, son intérêt pour Féléor naît lorsqu'elle apprend qu'il a assassiné ses autres femmes. Lottä Istvan, issue de la classe populaire, ne se cache pas de désirer Féléor seulement pour sa puissance et sa richesse : il n'y a aucune ambiguïté dans son cas, elle veut Féléor pour ce qu'il représente et ce qu'il peut lui offrir, même avant de réellement le connaître. Marie des Cendres, enfin, issue elle aussi de la classe populaire, n'est, contrairement aux autres personnages féminins issues de cette même classe, pas du tout préoccupée par la richesse de Féléor ; elle ne la mentionne jamais. Elle se trouve aussi dans une position où Féléor est son supérieur, puisqu'elle est sa servante, mais il n'est pas précisé si c'est pour cette raison qu'elle veut lui plaire. En effet, en prenant le rôle des autres femmes de Féléor, il semble qu'elle veuille lui faire plaisir et qu'elle cherche son approbation, mais elle refuse de se faire tuer par lui comme ses autres femmes, bien qu'elle sache que c'est effectivement ce qu'il désire en général de ses amantes. Dans son discours, elle parle aussi toujours de Féléor comme d'un homme banal ; lorsque les gens lui demandent s'il est vrai qu'il a tué ses femmes, elle répond « Laquelle? Après, je dis : il était très amoureux » (S, p. 147), et quand les gens l'appellent l'Ogre, elle dit « il n'est pas si grand que ça » (S, p. 149).

Ainsi, dans *Les sangs*, la classe sociale des femmes de Féléor et l'impact que cette classe a eu sur leur vie semblent influencer les raisons de leur attachement à lui. Les personnages issus d'une classe plus populaire montrent en général un intérêt plus marqué pour la richesse de l'homme, tandis que les personnages issus de classes supérieures s'y intéressent moins. L'exception à la règle est Marie des Cendres, qui ne parle jamais de la richesse de Féléor et dont les motivations sont assez floues.

Comme il a déjà été dit, la pluralité des points de vue est un procédé très utilisé en littérature contemporaine québécoise. Les œuvres nommées en introduction en sont un bon exemple ; dans

Le jeu de la musique de Stéfanie Clermont, on a affaire à un groupe d'amis qui prennent la parole à tour de rôle afin de relater des épisodes de leur vie, jusqu'au moment tragique où un membre du groupe se suicide. *Autour d'elle* de Sophie Bienvenue met plutôt en scène des personnages qui prennent en charge l'un après l'autre la narration afin de décrire la vie des deux personnages centraux, Florence Gaudreault et son fils, dans un procédé qui ressemble un peu à celui utilisé dans *Les sangs* d'Audrée Wilhelmy, puisqu'on a ici aussi affaire à plusieurs visions externes différentes sur un noyau changeant, soit des personnages. Panneton tisse quant à elle dans *Petite laine* un récit qui montre les points de vue de quatre amies colocataires qui se réunissent autour d'une passion commune pour le tricot-graffiti et qui finissent par rompre leur relation au terme de plusieurs conflits. *Les tricoteuses* de Marie Saur, enfin, utilise la pluralité des points de vue un peu comme dans *Les fous de Bassan*, c'est-à-dire en faisant passer la focalisation du récit par plusieurs personnages d'une communauté où un meurtre a eu lieu afin de lever lentement le voile sur le crime.

La pluralité des points de vue est donc un procédé utilisé fréquemment et de diverses façons en littérature contemporaine québécoise ; seulement depuis le début de la rédaction de ce mémoire, soit au courant de l'année 2018, bon nombre d'œuvres en témoignant à différents degrés ont été publiées. Par exemple, il y a entre autres eu *Néons et sakuras* d'Alice Michaud-Lapointe et de Ginette Michaud, *Gens du milieu : légendes vivantes* de Charles-Philippe Laperrière, *La disparition de Kat Vandale* de Christian Giguère, *Mykonos* d'Olga Duhamel-Noyer, *La route du lilas* d'Éric Dupont, *Le rosier de la Pointe* d'Alice Zorn, *Reine de miel* de Simon Paradis, *Un lien familial* de Nadine Bismuth, *Saint-Jambe* d'Alice Guéricolas-Gagné, *Le démariage* de Louise Auger, *Le tiers exclu* de Catherine Bellemare, *Chambre 1002* de Chrystine Brouillet, *La costa des seuls* de Michel Duchesne et *Querelle de Roberval* de Kevin Lambert. La prévalence et la variété

de l'utilisation de la pluralité des points de vue en littérature contemporaine québécoise en fait donc un objet d'analyse pertinent qui ouvre de nombreux horizons d'étude.

Bibliographie

Corpus étudié

HÉBERT, Anne. *Les fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 249 p.

MAVRIKAKIS, Catherine. *Les derniers jours de Smokey Nelson*, Montréal, Héliotrope, 2011, 304 p.

WILHELMY, Audrée. *Les sangs*, Montréal, Leméac, 2013, 160 p.

Corpus critique

Les fous de Bassan

BISHOP, Neil B. « Distance, point de vue, voix et idéologie dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 9, no 2, 1984, p. 113-129.

BRIAND, Sylvie. « *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert ou l'apocalypse du griffon », *Études françaises*, vol. 36, no 2, 2000, p. 149-162.

CHEVILLOT, Frédérique. « Tradition et modernité : histoire, narration et récit dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Quebec Studies*, vol. 9, no 2, 1989, p.121-130.

DIMA, Vlad. « Les personnages dans *Les fous de Bassan* : la nature de leurs identités », *Dalhousie French Studies*, vol. 84, 2008, p. 75-87.

GOULD, Karen. « Absence and Meaning in Anne Hébert's *Les fous de Bassan* », *The French Review*, vol. 59, no 6, Mai 1986, p. 921-930.

HARLIN, Leslie. « Unreliable Views of the Feminine in Anne Hébert's *Les fous de Bassan* », *Quebec Studies*, vol. 21-22, 1996, p. 127-136.

MARCHEIX, Daniel. « Pratique des signes et fascination de l'informe dans les romans d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 27, no 2, 2002, p. 317-334.

PATERSON, Janet M. « L'envolée de l'écriture : *les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *Voix et Images*, vol. 9, no 13, 1984, p. 143-151.

PATERSON, Janet M., et al. *Lectures d'Anne Hébert : aliénation et contestation*, Montréal, Fides, 1999, 121 p.

RANDALL, Marilyn. « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », *Voix et Images*, vol. 15, no 1, 1989, p. 66-82.

VANDERVOORT, Edith. « When They Were Young : Adolescent Representations in *Les fous de Bassan* », *Quebec Studies*, vol. 36, 2003, p. 69-81.

VIGNES, Sylvie. « Violence du rivage dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », *L'esprit créateur*, vol. 51, no 2, été 2011, p. 47-60.

Les derniers jours de Smokey Nelson

PLANTE, Manon. « Une question de temps / *Les derniers jours de Smokey Nelson* de Catherine Mavrikakis », *Spirale*, no 241, 2012, p. 82-83.

KILLICK, Rachel. « Sentenced! Writing it Differently : "Life" and Death Row in Catherine Mavrikakis's *Les derniers jours de Smokey Nelson* », *Quebec Studies*, vol. 59, 2015, p. 31-50.

Les sangs

RENAUD, Kiev. « Concert de voix singulières ou récit totalitaire », dans *Le salon double*, salondouble.contemporain.info, page consultée le 13 mars 2018.

WILHELMY, Audrée. *L'image en amont du texte littéraire*, thèse de doctorat, Montréal, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2015, 246 p.

Corpus théorique

BAKHTINE, Mikhaïl. *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 366 p.

BAL, Mieke. *Narratologie*, Utrecht, HES Publishers, 1984, 199 p.

BOOTH, W.C. « Distance et point de vue », dans BARTHES, Roland (dir.). *Poétiques du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, 180 p.

DULONG, Mélanie. *Corps de femmes et contes de fées : Une étude de « La femme de l'Ogre » de Pierrette Fleutiaux, et Peau d'Âne de Christine Angot*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2011, 95 p.

FORTIER, Frances et MERCIER, Andrée. « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », *Cahiers de Narratologie*, vol. 1, no 1, 2001, p. 445-460.

GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, 285 p.

GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, 118 p.

HUGLO, Marie-Pascale et ROCHEVILLE, Sarah. *Raconter? : les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004, 183 p.

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985, 405 p.

LIEBERMAN, Marcia R. « "Some Day My Prince Will Come": Female Acculturation through the Fairy Tale », *College English*, vol. 34, no 3, 1972, p. 383-395.

LINTVELT, Japp. *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité : Guy de Maupassant, Julien Green, Anne Hébert, Jacques Poulin*, Québec, Nota Bene, 2000, 306 p.

LINTVELT, Japp. *Essai de typologie narrative : Le « point de vue » : théorie et analyse*, Paris, J. Corti, 1989, 315 p.

OUELLET, Pierre. *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2000, 408 p.

MAVRIKAKIS, Catherine. *Condamner à mort : le meurtre et la loi à l'écran*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2005, 161 p.

RABATEL, Alain. *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1998, 202 p.

RABATEL, Alain. « De l'influence de la présence itérative sur l'accroissement de la profondeur de perspective. Un retour critique sur l'omniscience narrative et sur la restriction de champ du personnage », *Protée*, vol. 28, no 2, p. 93-104.

RAIMOND, Michel. « Le réalisme subjectif dans *L'Éducation sentimentale* », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 23, no 1, 1971, p. 299-310.