

**L'AMÉRICANITÉ DES *FOUS DE BASSAN* D'ANNE HÉBERT :
UNE LECTURE FAULKNÉRIENNE**

par Marie-Pier Bourret-Lafleur

Mémoire de maîtrise
soumis à l'Université McGill
en vue de l'obtention du grade M.A.

Département de langue et littérature françaises
Université McGill

Montréal, Québec
Décembre 2016

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières	2
Résumé/Abstract	3
Remerciements	4
INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1	13
PRÉSENCE DE <i>THE SOUND AND THE FURY</i>	
Intertextualité, hypertextualité, transposition et altérité	13
Modalités d'intégration : l'intertexte « digéré »	15
Une structure calquée	17
Drames familiaux et destinées tragiques	21
La « gloire fanée » de Jefferson et de Griffin Creek	27
Thèmes, mythes et symboles communs	35
William Faulkner « hébertisé »	42
CHAPITRE 2	46
« PARLER AMÉRICAIN » : L'HÉTÉROLINGUISME DES <i>FOUS DE BASSAN</i>	
« Surconscience linguistique » et identité collective : textes et contextes	46
La langue des <i>Fous de Bassan</i> : voix, registres et usages	51
Écrire la « douce langue natale » : la fonction référentielle de l'hétérolinguisme	54
Les sociolectes chez Faulkner et leur traduction française	61
Le français québécois comme véhicule d'américanité	63
Les citations textuelles en langue étrangère	70
L'altérité dans la langue, l'altérité dans l'histoire	75
Une question de tradition littéraire et de traduction	77
CHAPITRE 3	81
LES AMÉRIQUES DES <i>FOUS DE BASSAN</i>	
Qu'est-ce que l'américanité?	81
La référence états-unienne	82
Le Québec américanisé	83
La langue de l'Amérique	83
L'espace continental	85
L'Amérique littéraire	89
L'Amérique intérieure	89
L'ambivalence	90
CONCLUSION	92
BIBLIOGRAPHIE	97

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Ce mémoire s'intéresse à l'américanité des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert (1982). Il étudie son rapport au continent en s'appuyant sur deux principaux moyens utilisés pour exprimer l'expérience américaine. Le premier – l'inscription du roman parmi la littérature de l'Amérique – est observé grâce aux références à *The Sound and the Fury* (1929) de William Faulkner. Le deuxième – le choix d'une forme pouvant transmettre la réalité du continent – est analysé par la textualisation des langues. En examinant comment *Les Fous de Bassan* dit l'Amérique, cette étude positionne le roman dans ses contextes québécois et américain.

Le mémoire identifie les stratégies textuelles divergentes adoptées dans *Les Fous de Bassan*. Les nombreux emprunts à Faulkner illustrent d'abord la proximité de l'œuvre québécoise à son modèle états-unien, mais, en même temps, les influences américaines ne se manifestent que d'une manière implicite chez Anne Hébert. Son roman est par ailleurs rédigé dans le respect de la norme linguistique française.

La perspective sociolinguistique privilégiée par la suite met davantage en lumière la spécificité des corpus étudiés. La réticence des *Fous de Bassan* à intégrer des langues non standards – une stratégie que Faulkner est plus enclin à utiliser – montre une tension entre son contenu québécois et sa forme française. Une des hypothèses de ce mémoire est que cette même tension refléterait l'ambivalence du Québec envers l'Amérique. Tout en faisant partie du territoire américain, la province se distingue notamment par sa langue française. Le mémoire dégage ainsi des *Fous de Bassan* une américanité tempérée par la langue d'écriture, constituant une réponse unique à l'hésitation suscitée par la dimension américaine de la littérature québécoise.

This thesis explores the notion of « americanité » in Anne Hébert's novel *Les Fous de Bassan*. It analyses the novel's relationship to the continent through two different approaches of expressing the American experience. The first one – the novel's affiliation with American literature – is observed through its references to William Faulkner's *The Sound and the Fury* (1929). The second – the preference for a form that conveys Americanness – is analyzed through the novel's language use. By studying how *Les Fous de Bassan* narrates America, this work situates the novel in both its Quebec and its American contexts.

The thesis identifies opposite textual strategies in the novel. *Les Fous de Bassan*'s content seems to be permeated with *The Sound and the Fury*, and Hébert's borrowings show a proximity to her Faulknerian precedent. However, the novel integrates its intertext in a fashion that makes its references to America implied rather than exposed. Also, the novel is predominantly written in accordance with the French linguistic norm.

While the intertextual perspective concentrates on what seems inspired by *The Sound and the Fury*, the sociolinguistic perspective highlights the distinctive traits of each novel. *Les Fous de Bassan*'s reluctance to incorporate nonstandard languages (a strategy Faulkner is more inclined to use) shows a tension between an American subject and a French form. This thesis claims that such a tension reflects an ambivalent attitude, similar to the one Quebec maintains towards the continent. While it is a part of America, the province is also separate from it, in part due to its French language. The thesis thus shows how *Les Fous de Bassan*'s « américanité » is tempered by its language, defining the novel's own answer to a more general ambiguity in relation to the American dimension of Quebec literature.

REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier ma directrice, Catherine Leclerc, pour sa lecture toujours pointue, juste et stimulante. J'aimerais également remercier Chantal Bouchard pour son intérêt pour le projet et ses suggestions précieuses.

Merci à mes colocataires, à Alexandre et à ma mère pour l'écoute et les encouragements quotidiens.

Je remercie enfin le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill pour le soutien financier.

À la mémoire de Roger Lafleur et de Louis Poulin.

INTRODUCTION

Je suis née à Québec, au centre même de cette enclave française, plantée en terre d'Amérique du Nord, depuis 1608. Quand je dis Québec, je veux dire la ville, Québec, ce noyau français, ce paquet de racines premières françaises, autour de laquelle s'étend une province immense, un pays démesuré, tout un continent de parlants anglais¹.

Anne Hébert exprimait en 1982 la spécificité de sa « terre originelle² » – la langue française – devant les grands ensembles qui englobent son lieu d'origine. Cette langue et cet autre pays qu'elle interpelle, la France, se rapportent aisément à l'auteure québécoise, dont l'œuvre a été écrite, puis publiée en grande partie à Paris.

D'un autre côté, il est plus rare que l'on situe les textes d'Hébert dans le contexte continental américain auquel ils appartiennent également. Si l'écrivaine disait ne pas vouloir faire de « folklore³ », elle a néanmoins ancré l'histoire de plusieurs de ses romans au Québec. Elle a aussi donné une fonction importante à des lieux placés en dehors de la province, ailleurs en Amérique. Sans nécessairement y faire vivre ses personnages, Anne Hébert dépeint le reste du continent comme le lieu d'une origine ancestrale, d'un passé plus récent ou d'un futur possible pour les protagonistes. C'est le cas des *Fous de Bassan*, publié en 1982. Le territoire américain y présente ses confins les moins fastes et sert de cadre à un récit familial où se croisent l'isolement, le désir et la violence. Situé en Gaspésie, le village inventé de Griffin Creek connaît le retour bref d'un des siens, Stevens Brown, qui précipite le déclin de sa communauté anglophone en y commettant un double meurtre. Ce coin de l'Amérique apparaît d'autant plus reclus et délétère qu'il a comme contrepoint la Floride lumineuse, « la vaste Amérique » (FB, 501) des pérégrinations de Stevens avant son retour.

C'est d'ailleurs par sa dimension spatiale qu'est souvent envisagée l'américanité des *Fous de Bassan*. Son lien avec les « “collectivités neuves” du continent⁴ » s'exprimerait d'abord dans la géographie. La dualité de l'espace romanesque a capté l'attention de la critique hébertienne,

¹ A. Hébert, « La force des mots », p. 932. Le protocole de présentation que suivra ce mémoire pour les notes de bas

² *Ibid.*, p. 933.

³ L. Gauvin, « Une entrevue avec Anne Hébert », p. 227.

⁴ Jean Morency emprunte l'expression utilisée par l'historien Gérard Bouchard dans son ouvrage *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*. (J. Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain : études et explorations*, p. 9.)

qui s'est intéressée plus spécifiquement à la représentation du territoire américain dans *Les Fous de Bassan*. Lucie Guillemette le voit comme un *ailleurs* auquel est conféré un pouvoir de rédemption⁵. Pour les habitants de Griffin Creek qui vivent isolés, l'existence d'un espace situé au-delà du monde connu réactive un imaginaire fréquemment associé à l'étendue américaine, celui de la frontière⁶.

L'appartenance du roman à l'Amérique se détecte aussi par la référence à des auteurs du continent, ceux des États-Unis en premier lieu. Les ressemblances avec l'univers romanesque de William Faulkner – l'atmosphère sombre et renfermée, le conflit entre les membres d'une famille hantés par le passé – ont été soulevées une première fois par Ronald Ewing⁷. Le critique intègre ces similitudes à une réflexion sur le rôle de la présence anglophone dans *Les Fous de Bassan*. Selon lui, les liens surtout thématiques aux romans de Faulkner (*The Sound and the Fury* et *Light in August*) alimentent l'aspect « anglais » des *Fous de Bassan*. Cependant, l'anglicité ne se transpose pas, pour Ewing, en une prise de position envers la domination anglophone qu'a connue le Québec, à une certaine époque. La dynamique entre les populations francophone et anglophone occupe, de l'avis d'Ewing, une place trop minime dans l'œuvre d'Hébert pour qu'émerge une signification nouant la décrépitude du village à son anglicité. Douglas Boudreau réagit à cette analyse⁸, sans toutefois invoquer Faulkner, mais arrive au résultat contraire en observant que les personnages parlant anglais disparaissent presque systématiquement dans les romans d'Anne Hébert. Pour lui, l'histoire des *Fous de Bassan* montre comment le Québec se « débarrasse » de Griffin Creek, une présence étrangère considérée comme menaçante⁹. Chez Stéphane Inkel, l'intertexte états-unien ne participe pas seulement à l'anglicité des *Fous de Bassan*, mais lui confère une américanité, car il met de l'avant un même rapport à l'histoire chez les personnages d'Hébert et de Faulkner, « la piste américaine d'une histoire révolue¹⁰ ». D'après les critiques, ce phénomène d'intertextualité teinte le contenu des *Fous de Bassan* d'un aspect « anglais » ou américain, mais le roman génère une incertitude quant au lien causal entre

⁵ Voir L. Guillemette, *L'espace américain dans L'Été Rebecca de René Lapierre, Une histoire américaine de Jacques Godbout et Les Fous de Bassan d'Anne Hébert : étude des mécanismes narratologiques* et L. Guillemette, « Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert : l'Amérique et ses parcours discursifs ».

⁶ Voir Jean Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, p. 145-161 et J. Corno, *L'américanité des romans d'Anne Hébert : étude de Kamouraska, des Enfants du sabbat, des Fous de Bassan et du Premier jardin*.

⁷ Voir R. Ewing, « Griffin Creek : The English World of Anne Hébert ».

⁸ Voir D. L. Boudreau, « Anglophone Presence in the Early Novels of Anne Hébert ».

⁹ D. L. Boudreau, « Anglophone Presence in the Early Novels of Anne Hébert », p. 316.

¹⁰ S. Inkel, « Écrire en marge de l'histoire : l'Amérique vaincue des *Fous de Bassan* », p. 59.

l'anglophonie et le déclin de la communauté, et quant à l'adéquation des dynamiques identitaires avec le contexte sociohistorique.

De manière plus spécifique, le rapprochement entre *The Sound and the Fury* et *Les Fous de Bassan* a donné lieu à des études comparatives. Julie Ouellet s'est intéressée au discours des idiots dans les romans¹¹, tandis que Gregory Reid lit Anne Hébert comme une réponse féministe à Faulkner, en considérant les mythes et les symboles associés au masculin et au féminin dans les deux œuvres¹². Pour Rolf Lohse, si l'hypothèse féministe n'est pas concluante¹³, le dialogue avec l'écrivain du Mississippi est toutefois une manière pour Hébert d'internationaliser son œuvre et de participer à la reconnaissance mondiale de la littérature québécoise¹⁴. En dépit des différentes interprétations qu'ils en donnent, les critiques notent la place importante occupée par *The Sound and the Fury* dans la « généalogie¹⁵ » des *Fous de Bassan*. Le roman de Faulkner sert en effet de modèle – d'« hypotexte¹⁶ » – à celui d'Hébert, qui le transpose à la réalité québécoise. Selon Marie-Christine Sager-Smith, il s'agit d'un procédé d'écriture auquel Anne Hébert a fréquemment recours lors de la rédaction de ses romans¹⁷.

Or, si elle implique la reprise et la familiarité, la transposition engendre aussi une transformation. *The Sound and the Fury* et, du même coup, le lien à la littérature de l'Amérique qu'il soutient, fait l'objet de modifications – ne serait-ce que parce qu'une fois transplanté dans un contexte différent, l'intertexte se charge d'une signification nouvelle. En soulignant le facteur d'américanité octroyé par la filiation à Faulkner, la critique s'est peu questionnée sur la relation que *Les Fous de Bassan* entretient envers l'Amérique, telle qu'elle est transmise par les modalités de la réécriture. Par ce procédé, le roman d'Anne Hébert définit-il le continent comme un *Même* ou plutôt comme un *Autre*? Alors que l'intertextualité est une « convocation de la parole de l'autre¹⁸ », remarque André Lamontagne, la corrélation entre altérité et intertextualité n'est pas étudiée de façon systématique par les critiques. Saisir ce que *Les Fous de Bassan* fait de cette

¹¹ Julie Ouellet étudie le discours des personnages idiots dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert, dans *The Sound and the Fury* de William Faulkner et dans *Laura Laur* de Suzanne Jacob. (J. Ouellet, « La rhétorique de l'idiote ».)

¹² Voir G. Reid, « Wind in August : *Les Fous de Bassan's* Reply to Faulkner ».

¹³ R. Lohse, « Internationality Emancipated : Hébert and Faulkner (Summary) », p. 245.

¹⁴ *Ibid.*, p. 253.

¹⁵ Voir G. Dupuis, « Généalogie des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert ».

¹⁶ G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 14.

¹⁷ « En effet il semble que plusieurs romans de l'écrivain sont élaborés à partir d'un hypotexte. » (M.-C. Sager-Smith, *Réflexivité narrative et reflets orphiques dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, p. 181.)

¹⁸ A. Lamontagne, *Le roman québécois contemporain : la voix sous les mots*, p. 14.

parole étrangère permet de cerner comment il se place devant l'Autre représenté par son intertexte.

En mettant l'accent sur la manière de raconter l'Amérique, plutôt que sur l'image de l'espace continental, ce mémoire cherche à comprendre comment *Les Fous de Bassan* négocie son rapport au continent. Il prend pour appui la relation hypertextuelle à *The Sound and the Fury*, déjà soulevée par la critique, mais reconsidère l'américanité que ce lien peut signifier. La piste principale qui guide ce travail reconnaît une position d'ambivalence dans le roman. *Les Fous de Bassan* conjugue en effet des stratégies textuelles qui marquent la proximité du Nouveau Monde, à d'autres qui marquent sa distance, son territoire réel et celui de sa littérature figurant tantôt comme un *ici*, tantôt comme un *ailleurs*. De fait, l'émergence de l'intertexte dénote une parenté avec l'univers de Faulkner, mais son intégration tend à présenter *The Sound and the Fury* comme un corps étranger, d'autant plus qu'il est rédigé dans une langue différente du français d'Hébert. La rumeur de l'Amérique se perçoit, mais se taille difficilement une place dans le roman.

Les « mots des autres¹⁹ » qui percent *Les Fous de Bassan* émergent non seulement d'autres œuvres, grâce à l'intertextualité, mais ils sont aussi portés par d'autres langues. Anne Hébert inclut en effet une langue étrangère – l'anglais – et des variétés de la langue principale dans le texte en français. Il apparaît important d'accorder parallèlement une attention à leur usage, car le travail sur la langue peut aussi signifier le rapport à l'étranger. Leur entrelacement dans le roman d'Hébert correspondrait peut-être à ce que Sherry Simon appelle « une pratique de la langue altérée²⁰ ». L'inscription de l'hétérogénéité dans la langue signale une acceptation de l'éclatement, de la pluralité et de la fragmentation, au détriment du confort de l'écrivain dans la langue²¹.

Malgré cela, le traitement de la langue est une dimension sur laquelle se penchent rarement les critiques des *Fous de Bassan* qui sont intéressés par sa teneur américaine. Ils mentionnent seulement la présence de l'anglais comme un des éléments qui indiquent l'anglicité ou l'américanité du roman. Marilyn Gaddis Rose signe toutefois une étude originale de la langue dans *Kamouraska* d'Anne Hébert²² et ce mémoire se situe dans sa lignée. La critique examine le choix du français comme langue d'écriture et observe comment l'utilisation d'une langue

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰ S. Simon, « La traduction inachevée », p. 28.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

²² Voir M. G. Rose, « When an Author Chooses/Uses French : Hébert and Chedid ».

traditionnellement normative joue dans la composition du roman. Par son contenu « canadien » exprimé avec le respect des codes littéraires français, *Kamouraska* donne, selon Rose, l'impression de lire un roman traduit²³.

Dans la mesure où il cristallise des attitudes envers l'Autre, le contact des langues permet aussi de répondre à l'un des objectifs de ce travail, celui de positionner *Les Fous de Bassan* au sein des contextes sociohistoriques du Québec et de l'Amérique. L'étude de l'américanité de la littérature québécoise soulève des « enjeux historiques, idéologiques et institutionnels²⁴ » et prend part à une réflexion identitaire. Interroger l'appartenance continentale d'un texte québécois peut en effet provenir d'un désir de distinguer la province des sociétés avec lesquelles elle partage des traits communs : le Canada, les États-Unis ou, encore, la France. Le Québec étant dans l'Amérique depuis toujours, la littérature québécoise se définirait d'abord comme « naturellement » américaine. Il y a toutefois un risque évident de tautologie à réfléchir à l'américanité d'un texte qu'on identifie comme tel par nature²⁵. Or, le caractère américain de la littérature québécoise ne va pas de soi. Au Québec francophone, l'emploi de la langue française contribue à différencier la littérature locale de celle produite par le reste du continent. Comme le rappelait la citation d'Anne Hébert transcrite plus haut, le Québec – la ville de Québec, de surcroît – est « enclavé » dans un ensemble où la langue majoritaire est l'anglais. La littérature québécoise est bel et bien « une littérature de langue et de tradition françaises²⁶ », selon Benoît Melançon, et elle hérite en conséquence d'un usage plutôt normatif de la langue. « As an international language, French tends towards conservatism, imposing constraints²⁷ », note Marilyn Gaddis Rose. De plus, comme la littérature étrangère, les textes américains doivent fréquemment être traduits pour pouvoir être lus au Québec. L'Amérique évoque ainsi « une réalité étrangère²⁸ » pour les Québécois, affirmait Gilles Marcotte.

²³ *Ibid.*, p. 148-149.

²⁴ B. Melançon, « La littérature québécoise et l'Amérique : prolégomènes et bibliographie », p. 75. Si l'état de la critique et les perspectives d'avenir de la notion d'américanité dont Melançon rend compte ont maintenant vingt ans, on consultera à profit ce texte qui expose les principaux enjeux et écueils de la notion.

²⁵ *Ibid.*, p. 72.

²⁶ *Ibid.*, p. 72.

²⁷ M. G. Rose, « When an Author Chooses/Uses French », p. 152. Il faut cependant ajouter qu'au Québec, l'emploi de la langue vernaculaire, du jocal par exemple, dans la littérature compte parmi les usages non normatifs de la langue française. C'est notamment cet usage qu'en fait le dramaturge Michel Tremblay lorsqu'il traduit pour la scène les dialogues des pièces états-uniennes « en français québécois ». (L. Ladouceur, « Une américanité québécoise : le corpus états-unien dans l'œuvre de traduction de Michel Tremblay », p. 103.)

²⁸ G. Marcotte, *Littérature et circonstances*, p. 91.

Les ensembles provincial et continental sont en tension. Ce mémoire propose d'analyser la réponse des *Fous de Bassan* aux circonstances particulières de l'écriture au Québec et en Amérique – ainsi qu'à leurs enjeux. Il examinera cette réponse à travers la dimension intertextuelle du roman, par le renvoi à *The Sound and the Fury*, et à travers sa dimension linguistique. Comme l'accueil réservé à la présence américaine dans *Les Fous de Bassan* paraît hésitant, une des hypothèses qui sous-tend la présente réflexion établit une correspondance entre l'ambivalence du roman à ce sujet et le rapport ambigu que le Québec maintient historiquement envers l'Amérique. L'ambiguïté du rapport québécois à l'Amérique, dont j'aurai l'occasion de reparler, combine rupture et affiliation. Le continent a été renvoyé dans le domaine de l'Autre quand on craignait, par exemple, que l'hégémonie des États-Unis finisse par assimiler la culture québécoise en l'américanisant. On a toutefois sollicité cette appartenance quand il s'agissait de marquer la distinction du Québec face à la France, en appelant, par un retour du balancier, à l'ancrage de la province au territoire américain. *Les Fous de Bassan* ne proposant ni réclamation ni rejet de l'Amérique dans la somme des attitudes qu'il démontre, le roman se situerait dans un entre-deux similaire.

Le premier chapitre de ce mémoire se penche donc sur les traces laissées par *The Sound and the Fury* dans *Les Fous de Bassan*. En utilisant les paramètres de la transposition, j'observe comment se formule la relation hypertextuelle entre les romans. Je m'intéresse d'abord aux modalités d'intégration de l'intertexte pour cerner sous quelle apparence le lecteur des *Fous de Bassan* peut reconnaître sa présence. En mettant ensuite l'accent sur le déplacement, c'est-à-dire le mouvement d'un texte à l'autre ainsi que le résultat de ce mouvement, je relève quelles composantes de *The Sound and the Fury* font l'objet d'une reprise chez Hébert. Je considère la forme, puis la dimension thématique des romans en la déclinant en trois volets : l'action, le cadre spatio-temporel et le sens. Plutôt que de viser l'exhaustivité d'une comparaison, le chapitre cherche à définir la transformation subie par *The Sound and the Fury*, en considérant le relais américain (ou nord-américain, à tout le moins) qu'il constitue. Pour les deux romans, les éditions critiques sont des mines d'information, car elles explicitent notamment les renvois à des éléments extratextuels.

C'est à la textualisation des langues dans *Les Fous de Bassan* que s'attarde le second chapitre. Il pourvoit l'analyse d'un axe supplémentaire, en explorant le lien au continent grâce à la sociolinguistique. Il se pose aussi comme une continuité du chapitre précédent, dans la mesure

où *The Sound and the Fury* et son propre traitement de la langue servent de point de comparaison. Je propose, dans un premier temps, une brève description du contexte linguistique québécois et un état de la question des interactions entre langue et littérature. À la lumière de ce cadre, j'examine les particularités de ce qu'on peut appeler la « langue standard » chez Anne Hébert, pour m'attarder ensuite à l'anglais et au français québécois, et plus précisément à leur fonction référentielle dans le roman. L'emploi des « sociolectes » dans *The Sound and the Fury*, ces « langages “non standard” dont l'incorrection ou l'hypercorrection phonétique, syntaxique et lexicale signalent l'appartenance du locuteur à un ou plusieurs (sous-)groupes socioculturels²⁹ », est une occasion de souligner la spécificité de chacune des œuvres quant à la place et au rôle donné à ces langages. La charge connotative des sociolectes chez Faulkner me conduit en outre à mettre à l'épreuve une lecture du vernaculaire québécois comme véhicule d'américanité dans *Les Fous de Bassan*. Enfin, les citations textuelles en langue anglaise viennent compléter le paysage sociolinguistique d'Hébert, leur analyse révélant une motivation esthétique derrière leur usage. Le chapitre se clôt par un rappel des traditions françaises et anglaises auxquelles appartiennent les œuvres, susceptibles d'exercer une influence sur leur disposition à accueillir d'autres langues.

Le dernier chapitre fait converger les approches privilégiées dans les deux premiers chapitres sous l'égide du paradigme critique de l'américanité. J'expose d'abord les écueils théoriques de la notion, dont la diversité et la souplesse suscitent tant l'embarras que l'attrait. En suivant le découpage proposé par Jean Morency³⁰, je décompose l'américanité des *Fous de Bassan* en quatre lieux où elle peut s'inscrire dans le texte : la familiarité à la littérature des États-Unis, l'influence socioculturelle de l'Amérique sur une communauté québécoise, l'utilisation d'une langue pouvant transmettre l'expérience américaine et l'implantation du roman dans l'espace géographique continental. Je m'attarde plus longuement à la seconde stratégie et à la dernière, puisque les deux autres ont été respectivement le sujet des chapitres précédents. Ce rassemblement permet de mieux voir comment les stratégies se coordonnent dans le roman, mais, surtout, comment elles s'entrechoquent et proposent une vision composite, voire paradoxale, du Nouveau Monde.

À l'arrière-plan de ce mémoire plane en effet le caractère insaisissable de l'Amérique. Entité vaste et multiple aux traits parfois contradictoires, le continent est difficile à appréhender

²⁹ G. Lane-Mercier, « L'impossible unicité : le conflit des subjectivités et des réceptions », p. 131.

³⁰ J. Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, p. 12.

et serait alors propice à l'hésitation des auteurs. Le travail entrepris ici s'ouvre à la possibilité que l'ambivalence tienne à la configuration du texte romanesque, de même qu'à l'essence de l'Amérique. À la base de l'américanité comme perspective d'analyse littéraire réside la polymorphie du continent. Élaboré autour d'un terme – l'américanité – se rapportant à l'aspect indéfini de la réalité continentale, ce mémoire souhaite donc rester sensible aux limites de cette notion. En privilégiant une certaine manière d'appréhender l'américanité, celle de ses modalités d'expression dans le roman, il balise la notion et encadre le flottement théorique qu'elle génère parfois. Le potentiel critique de l'américanité peut ainsi être mis à profit dans la relecture d'une œuvre célèbre du corpus québécois.

CHAPITRE 1

PRÉSENCE DE *THE SOUND AND THE FURY*

Intertextualité, hypertextualité, transposition et altérité

L'intertextualité a reçu plusieurs définitions, dont certaines, très vastes, semblent indiquer que le phénomène soit finalement propre à toute lecture littéraire, l'intertexte étant constitué de « l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné³¹ ». Il m'apparaît toutefois utile de souscrire ici à une conception plus restreinte, soit celle de Gérard Genette. Dans sa typologie, Genette établit le grand ensemble de la transtextualité – tout ce qui met le texte « en relation manifeste ou secrète, avec d'autres textes³² » – et le divise en cinq catégories. La première, l'intertextualité, est cette relation de « coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre³³ ». L'intertexte désigne ainsi un ou plusieurs de ces textes qu'inclut le second. L'autre catégorie qui me sera utile comprend ce que Genette nomme l'hypertextualité, ou « toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire³⁴ », l'hypertexte résultant de la « transformation [...] d'un autre texte préexistant³⁵ », l'hypotexte. C'est à la lumière de l'hypertextualité qu'il m'apparaît juste d'envisager *The Sound and the Fury* et *Les Fous de Bassan*, car celle-ci place les deux romans dans une relation de filiation.

Puisque le recours à *The Sound and the Fury* comme modèle par Anne Hébert relève davantage du sérieux que de la parodie ou du pastiche, c'est le terme de transposition – résultat d'une transformation dans un régime sérieux, selon Genette³⁶ – qui semble lui convenir. J'emploierai la notion de réécriture pour désigner le phénomène plus général de la reprise. Le terme genettien de transposition a également un pouvoir évocateur conféré par son préfixe *trans-*, dont la signification, « qui traverse l'espace ou la limite, qui est de l'autre côté de la limite³⁷ », signale le déplacement. Il caractérise bien, comme nous le verrons, la transformation qui unit le roman d'Anne Hébert à son antécédent faulknérien.

³¹ M. Riffaterre, « L'intertexte inconnu », p. 4.

³² G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 8.

³⁴ *Ibid.*, p. 11-12.

³⁵ *Ibid.*, p. 14.

³⁶ *Ibid.*, p. 36.

³⁷ « TRANS- », dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, s.p.

C'est à une lecture sous l'angle de l'hypertextualité que le présent chapitre s'adonne, afin d'en cerner les implications et les limites, sachant que « [m]oins l'hypertextualité d'une œuvre est massive et déclarée, plus son analyse dépend d'un jugement constitutif, voire d'une décision interprétative du lecteur³⁸ ». Il s'agit d'abord de mettre au jour les traces qui induisent la relation hypertextuelle au roman de Faulkner dans *Les Fous de Bassan*. La nature et les modalités d'insertion de ces traces me serviront ensuite à caractériser les déplacements opérés par Hébert à l'endroit de son modèle.

Gérard Genette distingue de son côté deux catégories fondamentales de transposition : formelles et thématiques. Les transpositions « purement formelles [...] ne touchent au sens que par accident ou par une conséquence perverse et non recherchée³⁹ » et impliquent des changements de langue, de métrique, de style, de mode narratif, de focalisation ou de longueur, notamment. Pour les transpositions thématiques, « la transformation du sens » fait « partie du propos⁴⁰ » et se décline en trois sous-catégories de transposition : diégétique – qui modifie « l'univers spatio-temporel désigné par le récit⁴¹ » –, pragmatique – qui modifie la conduite de l'histoire, c'est-à-dire une « succession d'évènements et/ou d'actions⁴² » –, et sémantique – qui modifie le sens. Sans pouvoir se ranger aisément dans l'une ou l'autre de ces cases – Genette convient d'ailleurs qu'une seule œuvre hypertextuelle fait intervenir une grande diversité de procédés transformationnels⁴³ –, *Les Fous de Bassan* opère plutôt plusieurs petits ajustements, des mouvements de translation ou d'accentuation vis-à-vis l'œuvre de Faulkner en ce qui a trait à la diégèse, à l'action et au sens. Le roman procède, entre autres, à une « recontextualisation⁴⁴ » partielle. En même temps qu'Hébert déplace l'action dans un environnement mieux connu du lecteur québécois, elle en situe le cœur au milieu des années 1930. C'est une époque plus près de celle du récit de Faulkner que de l'époque où vivent les lecteurs des *Fous de Bassan*, publié en 1982.

³⁸ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 16.

³⁹ *Ibid.*, p. 238.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 238.

⁴¹ *Ibid.*, p. 341.

⁴² *Ibid.*, p. 342.

⁴³ *Ibid.*, p. 237.

⁴⁴ Selon Lise Gauvin, dans la majorité des cas de réécriture, « l'œuvre du passé se trouve ainsi réactualisée et recontextualisée dans un monde familier à l'auteur et à ses lecteurs ». (L. Gauvin, « Introduction : le palimpseste francophone et la question des modèles », p. 12.)

Comme le fait « toute discussion sur les modèles⁴⁵ », la provenance et le traitement du texte premier par le texte second me permettent enfin de soulever la problématique de l'altérité. La corrélation entre altérité et intertextualité, une « convocation de la parole de l'autre⁴⁶ », apparaît encore plus névralgique pour une œuvre de littérature québécoise, car celle-ci reste « surdéterminée par la question identitaire⁴⁷ », selon André Lamontagne. L'intertextualité, en tant que lieu de reconnaissance ou de rejet d'un modèle, nous informe sur le rapport qu'un texte québécois, *Les Fous de Bassan* en l'occurrence, entretient envers le pôle américain de son identité :

Au Québec, le mal de citer n'est jamais loin du mal de vivre. Tout se passe comme si la quête identitaire de la collectivité se voulait indissociable de la quête d'une littérature partagée depuis ses origines entre l'Europe et l'Amérique, déchirée depuis toujours entre le modèle littéraire français et la réalité québécoise⁴⁸.

S'inscrire dans la lignée d'une œuvre précédente permet autant à l'hypertexte de s'y rallier, d'embrasser une tradition à laquelle l'œuvre première appartient, que de s'en distancier pour mieux la critiquer. Concrètement, *The Sound and the Fury* pourrait révéler sa présence tantôt comme un corps étranger aux contours clairement définis, tantôt comme un objet assimilé dont le texte second fait disparaître les traces dans la réécriture.

Modalités d'intégration : l'intertexte « digéré »

La trame intertextuelle des *Fous de Bassan* est tributaire de plusieurs sources : textes littéraires, écritures bibliques, contes, légendes et comptines. De même, le type d'intertexte qu'on y retrouve s'avère varié. En suivant les types identifiés par Gérard Genette⁴⁹, on peut voir que le roman compte un bon nombre de citations, « inscription *in praesentia* du texte source dans un texte second⁵⁰ », comme les passages de la Bible inscrits en italiques dans le corps du texte, ainsi que les nombreux exergues au début de chacune des sections. Ces exergues sont généralement des citations nettement délimitées dans l'espace textuel, mais sont parfois le résultat d'une « hybridation textuelle à travers laquelle les citations figurent inexactes ou tronquées⁵¹ », selon

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁶ A. Lamontagne, *Le roman québécois contemporain : la voix sous les mots*, p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁹ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

⁵⁰ A. Gligor, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, p. 102.

⁵¹ *Ibid.*, p. 109.

les modalités d'intégration de la citation identifiées par Antoine Compagnon⁵². C'est le cas de l'extrait du *Macbeth* de William Shakespeare en tête de la section narrée par Perceval – « Life is a tale told by idiot, full of sound and fury. » (FB, 437) – une version abrégée de la phrase originale⁵³. Délimitées ou encore hybrides, les citations peuvent aussi être le résultat d'une assimilation lorsqu'elles apparaissent sans les indices typographiques qui permettraient de les repérer. C'est de cette façon qu'Anne Hébert reprend ses propres vers dans la narration d'Olivia : « Il y a certainement quelqu'un qui m'a tuée. Puis s'en est allé. Sur la pointe des pieds. » (FB, 479) Rien ne laisse en effet présager que les phrases proviennent d'un texte antérieur de l'auteure⁵⁴. Cependant, les mots de *The Sound and the Fury* ne sont jamais reproduits dans *Les Fous de Bassan*, que ce soit sous l'un ou l'autre des modes prévus par Compagnon. L'œuvre de William Faulkner se présente sous un aspect plus diffus que celui de la citation traditionnelle.

Ce pourrait encore être en tant qu'« emprunt non déclaré, mais encore littéral⁵⁵ » que *The Sound and the Fury* laisse sa trace, car *Les Fous de Bassan* compte également des exemples de ce que Gérard Genette nomme du plagiat. Certains emprunts aux Écritures saintes, pouvant « être assimilés à des réminiscences⁵⁶ », sont effectivement des extraits « plagiés » du texte biblique. Toujours absent de ce type d'intertexte, pourtant, le roman faulknérien se devinerait plutôt par l'allusion, en « énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle de ses inflexions, autrement non recevable⁵⁷ ». La juxtaposition des termes « bruit » et « fureur » vient par exemple évoquer tacitement le titre du roman traduit en français : *Le Bruit et la Fureur*. Ces deux mots sont de fait un motif important des *Fous de Bassan*. « Trop de bruit et de fureur depuis mon enfance » (FB, 511), déclare Stevens Brown dans sa dernière lettre, où les deux termes sont répétés. De même, la citation de *Macbeth* en exergue du livre de Perceval rappelle à nouveau *The Sound and The Fury*, car ce sont les lignes de Shakespeare d'où Faulkner a tiré le nom de son roman. En invoquant *Macbeth*, l'œuvre d'Anne Hébert interpelle indirectement l'œuvre de Faulkner. C'est donc d'une manière

⁵² Voir A. Compagnon, *La seconde main ou Le Travail de la citation*.

⁵³ La phrase se lit plutôt : « Life's a walking shadow, a poor player/That struts and frets his hour upon the stage,/And then is heard no more : it is a tale/Told by an idiot, full of sound and fury,/Signifying nothing. » (W. Shakespeare, *Macbeth*, p. 270.)

⁵⁴ A. Hébert, « Il y a certainement quelqu'un », p. 265.

⁵⁵ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

⁵⁶ A. Gligor, *Mythes et intertextes bibliques*, p. 103.

⁵⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 8.

implicite que se lisent les renvois à *The Sound and the Fury*, un intertexte assimilé, « digéré⁵⁸ » par le roman. L'apparition ponctuelle du titre, un motif dissimulé, mais néanmoins évident pour le lecteur familier avec l'univers de l'auteur états-unien, est représentative du rapport qu'entretient *Les Fous de Bassan* à son hypotexte. Comme le palimpseste dont Gérard Genette a exploité l'image, le roman de Faulkner se laisse voir sous celui de Hébert, dans lequel il a cependant été presque entièrement fondu. Les aspects formels, puis thématiques de la transposition révèlent davantage comment *The Sound and the Fury* y est transformé.

Une structure calquée

La forme adoptée par Anne Hébert dans la composition des *Fous de Bassan* est, en plusieurs endroits, apparentée à celle de *The Sound and the Fury*. Comme William Faulkner, l'auteure exploite la polyphonie narrative, déploie un récit non linéaire et fait usage du monologue intérieur dans une prose souvent poétique. La structure narrative des *Fous de Bassan*, « calquée » sur celle de *The Sound and the Fury*, est la « dimension la plus évidente de [la] filiation⁵⁹ », selon Stéphane Inkel, qui recourt à ce lien pour examiner l'historicité de la faute chez Hébert. Les romans se divisent en plusieurs sections : quatre chez Faulkner, six chez Hébert. Ces sections sont racontées par différents protagonistes de l'histoire, à l'exception du dernier quart de *The Sound and the Fury* transmis par un narrateur omniscient. La narration est prise en charge chez Faulkner par les trois frères Compson – Benjamin, Quentin et Jason – et chez Hébert par le révérend Nicolas Jones, Stevens Brown, ses cousines Nora et Olivia Atkins, et son frère Perceval Brown. Seul Stevens intervient une seconde fois, à la toute fin du texte. Cet assemblage de narrateurs « autodiégétique⁶⁰ » dans les romans donne lieu à une multiplicité de points de vue sur une même action, et la distinction des voix narratives est ainsi un moyen pour les deux auteurs de proposer plusieurs lectures de l'histoire. L'agencement des points de vue laisse néanmoins des « trous » dans le récit et des parts de l'histoire dans l'ombre.

L'une de ces perspectives originales fortifie la solidarité entre les structures narratives. Il s'agit du segment narré par un personnage présumé « idiot ». Les narrations produites par Benjamin Compson et Perceval Brown, aussi surnommés semblablement Benjy et Percy, ont une facture similaire qui témoigne de leur perception atypique du monde. Cette perception se

⁵⁸ A. Gligor, *Mythes et intertextes bibliques*, p. 111.

⁵⁹ S. Inkel, « Écrire en marge de l'histoire : l'Amérique vaincue des *Fous de Bassan* », p. 65.

⁶⁰ G. Genette, « Discours du récit : essai de méthode », p. 253.

manifeste en outre par des phrases sans sujet ou incomplètes. Chez Faulkner, le flot des pensées de l'idiote se matérialise aussi dans la narration en des associations d'idées inhabituelles déclenchant des réminiscences. Benjy gémit à chaque fois qu'il entend un golfeur appeler son caddie et le lecteur comprend que ce mot évoque tristement pour lui sa sœur absente, Caddy, chassée de la maison. La reprise d'une section qui met à l'écrit la conscience chaotique d'un personnage idiot, au sein d'une structure narrative polyphonique, établit une forte parenté formelle entre *Les Fous de Bassan* et *The Sound and the Fury*.

Du point de vue du statut des narrateurs, Anne Hébert apporte deux innovations par rapport à Faulkner. Premièrement, l'auteure introduit de petites portions narrées par un « nous » dans la section appartenant à Perceval. Intitulé « Le livre de Perceval et de quelques autres », ce segment fait entendre les habitants du village : « Nous les gens de Griffin Creek » (FB, 450). En tentant d'approfondir les liens que la critique reconnaît déjà entre *Les Fous de Bassan* et Faulkner, Rolf Lohse constate que l'irruption de ce narrateur pluriel dans le segment de Perceval sert deux objectifs : « These shifts serve local purposes such as shielding oneself from past experiences that are felt or at least sensed to be harmful. Another purpose is the identification with the collective subject⁶¹. » Faulkner, quant à lui, choisit soit de rester dans l'intimité de la conscience de ses narrateurs, soit de s'en détacher pour les observer globalement, par le biais d'une instance omnisciente.

Une seconde nouveauté des *Fous de Bassan* est l'alternance de passages écrits tantôt au « je », tantôt au « il » chez un seul et même narrateur qui se fait simultanément sujet et objet de son discours. Le texte des *Fous de Bassan* génère, par exemple, deux Olivia en coprésence : « La danse seule me porte, me balance, pense Olivia qui ferme les yeux, éprouve la musique à même sa peau [...]. C'est Stevens qui m'a touchée, lui qui a un petit cal à la main droite. » (FB, 493) Même si Jason Compson réfère occasionnellement à lui-même en utilisant la troisième personne, le texte de Faulkner ne maintient pas cette « ambivalence à l'intérieur de la première personne⁶² » qu'entretient *Les Fous de Bassan*. Le roman d'Hébert invente ainsi un nouveau mode de représentation que Rolf Lohse définit comme « impossible⁶³ ».

Enfin, l'intégration du genre épistolaire dans la section narrée par Stevens Brown – divisée en lettres datées adressées à son ami Michael Hotchkiss – est unique au texte hébertien.

⁶¹ R. Lohse, « Internationally Emancipated : Hébert and Faulkner », p. 246.

⁶² M. Diouf, « Anne Hébert et la trace du pays », p. 17.

⁶³ R. Lohse, « Internationally Emancipated », p. 253.

Elle figure néanmoins comme une possibilité offerte par la forme empruntée à *The Sound and the Fury*. Hébert s'approprie ainsi la structure narrative faulknerienne, en exploite les spécificités et y insère des ajouts de son propre cru pour en repousser les limites.

Malgré l'importance que peuvent prendre les marqueurs temporels dans les deux œuvres, le bris de la linéarité des récits est une autre caractéristique qui unit *Les Fous de Bassan* à *The Sound and the Fury*. Même datées, les sections ne s'alignent pas selon un ordre chronologique : 7 avril 1928, 2 juin 1910, 6 avril 1928 et 8 avril 1928 pour *The Sound and the Fury*; automne 1982, été 1936, été 1936, été 1936, sans date et automne 1982 pour *Les Fous de Bassan*. Si les deux romans observent le tracé général d'un retour en arrière, la fragmentation temporelle se poursuit à l'intérieur des narrations et parfois, chez Faulkner, à l'intérieur de la phrase. À ces occasions, l'emploi des italiques est, pour l'auteur de *The Sound and the Fury*, un moyen de prévenir le lecteur qu'un changement temporel est sur le point de survenir⁶⁴. Les jeux temporels ne sont pas aussi extrêmes chez Anne Hébert, mais l'organisation non linéaire du roman est reflétée dans certains commentaires émis par les protagonistes. Des remarques au sujet du temps prennent ainsi une valeur métatextuelle. « Le temps est éclaté. Brille par fragments retrouvés, se ternit aussitôt, au creux de ma main », observe le révérend Nicolas Jones (FB, 364). Lorsque les fragments contiennent des épisodes cruciaux de l'histoire auxquels les narrateurs reviennent sans cesse, « ces morceaux de choses et de gens prennent [au contraire] une importance excessive, une intensité extraordinaire, éclairés par des ampoules de plusieurs centaines de watts » (FB, 410). Pour plusieurs personnages des *Fous de Bassan*, l'écoulement des jours semble s'être interrompu lors du meurtre des cousines Atkins, le 31 août 1936, mais le temps ne s'est « définitivement arrêté » (FB, 479) que pour celles dont la vie a été enlevée. Étonnamment, l'arrêt du temps ne signifie pas nécessairement la fin pour Olivia puisque sa narration se poursuit après sa mort. Son récit prend toutefois naissance dans un lieu hors du temps; il est « *sans date* » (FB, 478). Quentin, l'un des frères Compson de Faulkner, cherchera quant à lui à tromper la succession des heures en fracassant sa montre de poche, un geste symboliquement chargé. Pourtant, même en miettes, la montre continue de fonctionner. C'est seulement par la mort auto-infligée que Quentin rejoint Olivia du côté du temps arrêté. Chez les deux auteurs, le choix d'une forme non linéaire reflète ainsi le temps vécu par les narrateurs des romans, un temps au rythme plus complexe que ceux des jours alignés du calendrier et des tic-tac d'un réveille-matin. Hantés par des événements

⁶⁴ W. Faulkner, « Selected Letters », p. 230.

qu'ils vivent encore et encore, les personnages faulknériens et hébertiens ont un présent traversé de lambeaux du passé que les associations mémorielles font émerger. Les personnages n'échappent toutefois pas à ce pouvoir du temps qui s'écoule malgré eux et qui les mène inévitablement vers l'avant.

Ces narrations aux rythmes uniques et irréguliers sont écrites sous la forme de monologues intérieurs qui épousent le flux des pensées des protagonistes. Le psychologue William James est l'un des premiers à avoir défini ce qu'il appelle le « stream of consciousness » pour souligner l'aspect continu de l'avancée de la conscience : « Consciousness does not appear to itself chopped up in bits. [...] It is nothing jointed; it flows⁶⁵. » Chez Faulkner et Hébert, la narration apparaît effectivement suivre les aléas de l'esprit des personnages, avec les associations inusitées et le désordre que cela comprend. Les désirs, les obsessions, les secrets et les non-dits que les narrateurs ont parfois de la difficulté à s'avouer sont ainsi révélés au lecteur par cette technique. La conscience des protagonistes se démarque également par l'aspect poétique de la prose employée pour l'exprimer. L'écriture des deux auteurs peut en effet être rangée sous le qualificatif de prose poétique qu'on attribue à « des récits [...] qui introduisent dans un cadre narratif une énonciation lyrique (le monologue intérieur), des structures cycliques et une écriture métaphorique⁶⁶ ». Anne Hébert montre d'ailleurs qu'elle n'opère pas de distinction claire entre ces différents genres lorsqu'elle affirme que, pour elle, « [l]a prose [...] est une autre forme poétique⁶⁷ ».

Il faut enfin souligner que si *Les Fous de Bassan* doit beaucoup à *The Sound and the Fury* d'un point de vue formel, ces romans sont néanmoins écrits en deux langues différentes, l'anglais et le français. L'impact de ce changement est non négligeable et les implications m'ont paru assez étendues pour que j'y consacre un chapitre entier. Rappelons seulement que, dans la perspective privilégiée, où le contexte sociohistorique dans lequel s'inscrivent les œuvres est important, les choix et les attitudes linguistiques déployés dans les romans peuvent être pris en compte pour le rapport à soi et à l'autre dont ils témoignent. Ils apparaissent ainsi indispensables à l'analyse des questions d'identité et d'altérité.

⁶⁵ W. James, « The Stream of Consciousness », p. 300.

⁶⁶ M. Collot et D. Viart, « POÉSIE », dans *Encyclopédie Universalis*, s.p.

⁶⁷ A. Vanasse, « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », p. 441.

Drames familiaux et destinées tragiques

L'anecdote des *Fous de Bassan*, qui relate les événements entourant le meurtre de Nora et d'Olivia par leur cousin, n'a pas été tirée de *The Sound and the Fury*, mais plutôt d'un fait divers dont j'aurai l'occasion de reparler. Cela n'empêche pas d'observer un bon nombre de traits similaires au sein des histoires que les auteurs racontent. Si Faulkner resserre son attention sur la destinée des Compson, Hébert s'intéresse plus largement à celle des habitants de Griffin Creek, descendants des mêmes ancêtres fondateurs : les Brown, les Atkins, les Jones et les MacDonald. En ce sens, *The Sound and the Fury* et *Les Fous de Bassan* mettent tous deux en scène des drames familiaux qui dépeignent « the degeneration of a strict and Victorian community into one dominated by violence and lust⁶⁸ ». Les personnages de ces communautés dégradées sont peu nombreux, ont des ascendants loyalistes et se rattachent à une idéologie de pureté de la lignée que l'image d'un passé glorieux, souvent mythifié, vient renforcer. Les Compson comptent parmi leurs ancêtres des gouverneurs et des généraux s'étant illustrés à la guerre (SF, 151). Aussi d'origine états-unienne, les résidents de Griffin Creek ont jusqu'alors engendré de « robustes générations de loyalistes prolifiques » et disent faire partie d'un « peuple élu » (FB, 341), à la manière des premiers puritains de la Nouvelle-Angleterre⁶⁹. Le déclin de ces familles autrefois propriétaires de champs fertiles se manifeste notamment par la perte de ces terres. Le pré où pouvait errer librement Benjy a été vendu pour payer le mariage de Caddy et pour permettre à Quentin d'aller à Harvard. Si cette vente avait pu représenter un gain pour les Compson en pourvoyant deux de ses membres d'un meilleur statut social, la transaction sera un échec : Caddy est répudiée par son mari et Quentin se suicide après sa première année d'études. Les terres des loyalistes de Griffin Creek ont quant à elles été peu à peu rachetées par leurs voisins, « à mesure qu'elles tombaient en déshérence » (FB, 341).

Outre les infortunes économiques et sociales, la disparition de personnages féminins est le pivot de ces drames familiaux. Quentin, la fille de Caddy, fuit la maison comme l'a fait sa mère plusieurs années auparavant. Quentin y était confinée à sa chambre, un lieu évocateur qui porte les signes de l'absence et de l'anonymat, « that dead and stereotyped transience of rooms in assignation houses » (SF, 184). Malgré le remous que les figures féminines suscitent chez les narrateurs de *The Sound and the Fury*, jamais l'une ou l'autre de Caddy ou Quentin n'aura

⁶⁸ R. Ewing, « Griffin Creek : The English World of Anne Hébert », p. 102.

⁶⁹ J. Baubérot, « PURITANISME », dans *Encyclopédie Universalis*, s.p.

l'occasion de raconter sa propre histoire. Du côté d'Anne Hébert, des segments de la narration sont confiés à Nora et à Olivia, mais l'élimination des cousines Atkins, étouffées à mains nues par leur cousin Stevens, s'impose comme un violent moyen de les pousser au silence. Enfin, parmi les disparues des *Fous de Bassan* figure aussi Irène MacDonald. Son suicide découle en partie du « péché » de son mari – les attouchements du révérend sur Nora – dont Irène a été le témoin avant d'aller se pendre dans la grange.

En plus de ces tristes existences féminines, les deux romans racontent de façon générale la vie sordide de personnages en quête d'eux-mêmes, selon Gregory Reid⁷⁰. Jason Compson résume le sort de ses frères et sœurs en une phrase, et tout le mépris qui s'en dégage laisse deviner que Jason lui-même ne se porte guère mieux : « [...] one of them is crazy and another one drowned himself and the other one was turned out into the street by her husband [...]. » (SF, 153) Plusieurs protagonistes sont vieillissants ou mourants comme la mère des Compson, le révérend de Griffin Creek ou le père de Stevens. Frappés d'incommunicabilité, les personnages ont aussi du mal à se comprendre, finissent par se replier sur eux-mêmes et se nuisent souvent les uns les autres au lieu de s'entraider.

Le sort des protagonistes n'est pourtant pas unique. C'est un mal répandu qui se transmet de père en fils et de mère en fille, illustrant cette idée de Quentin que la tragédie est de seconde main et qu'elle a donc déjà eu lieu par le passé (SF, 77). Le nom est une première indication de la répétition. *The Sound and the Fury* a deux Jason, père et fils; deux Quentin, oncle et nièce; deux Maury, oncle et neveu (avant que ce dernier soit rebaptisé Benjy); *Les Fous de Bassan* a ses jumelles Pat et Pam. Jumeaux de nom, les personnages sont aussi jumeaux de destinée, car les actions entreprises par plusieurs d'entre eux font écho à celles d'un autre personnage. La jeune Quentin refait les gestes de sa mère Caddy en *flirtant* secrètement avec des amants. Les cousines Atkins, ayant atteint la puberté au même moment, sont liées par la mort tragique qui les attend. Stevens et Perceval s'unissent dans la folie qui se profile derrière leurs gestes. En plus de ces couples formés à l'intérieur des œuvres, les lecteurs de William Faulkner et d'Anne Hébert peuvent aussi repérer des doubles d'un roman à l'autre, car des protagonistes des *Fous de Bassan* ont leur antécédent dans *The Sound and the Fury*.

Comme leurs segments narratifs respectifs ont pu le démontrer, Benjamin Compson se réincarne chez Anne Hébert en la figure de Perceval Brown. Les deux personnages sont décrits

⁷⁰ G. Reid, « Wind in August : *Les Fous de Bassan*'s Reply to Faulkner », p. 114.

comme idiots par leur entourage, et leur difficulté commune à exprimer leurs besoins et à contrôler leurs gestes devient parfois source de chaos, en particulier lorsqu'un évènement trouble leurs habitudes. Toutefois, cela ne les empêche pas d'agir comme témoins et porteurs de vérités. Benjy « know a lot more than folks thinks » (SF, 21) et Perceval sait « tout » (FB, 347). Ils tentent de le faire savoir à leur entourage, mais sans grand succès. « I was trying to say », répète le monologue intérieur de Benjy, mais les idiots ne peuvent s'« exprimer que par les larmes » (FB, 407), « gueuler » ou geindre, dépourvus des « mots pour dire ce qu'il[s] sav[ent] » (FB, 347). Contrairement à Benjy, toutefois, Perceval n'est pas complètement privé de la capacité de parler. Lors de la découverte de la dépouille de Nora, il introduit lui-même sa propre réplique : « Je dis : “Un corps mort?” » (FB, 471)

Pour les deux idiots, la compréhension de l'environnement se fait avant tout par les sens, l'odorat en particulier. La présence de « senteurs étrangères » (FB, 449) ou la disparition d'une odeur familière perturbent ces protagonistes hypersensibles. Tel un sens surdéveloppé, l'odorat permet à Benjy et à Percy de détecter des changements habituellement imperceptibles pour l'humain, comme l'arrivée de la mort : « Benjy knew it when Damuddy died. He cried. *He smell hit. He smell hit.* » (SF, 60)

Étant donné le peu de contrôle qu'ils exercent sur eux-mêmes et leur faible compréhension des interdits moraux, les idiots se révèlent potentiellement dangereux pour leur entourage. Des jeunes filles sont menacées dans les deux romans. Benjy se précipite sur des passantes, les violant presque, et Perceval se jette sur Nora pour lui lécher tout le corps (FB, 421). Cela vaudra au premier une castration, au second une fessée et on menacera de les interner. Cette menace se concrétise dans l'appendice ajouté par Faulkner à *The Sound and the Fury*⁷¹, mais aussi dans *Les Fous de Bassan* où Perceval se retrouve, selon les segments narrés en 1982, « enferm[é] à Baie Saint-Paul⁷² » (FB, 370).

Enfin, si Perceval est doté de parole, contrairement à Benjy, il est aussi pourvu d'une meilleure conscience de son environnement et de ses capacités limitées, selon Rolf Lohse⁷³. Il est vrai que Benjy a une excellente mémoire des dialogues entendus, mais Perceval réfléchit au

⁷¹ Cet appendice a été inclus à l'édition du *Portable Faulkner* en 1946. (W. Faulkner, « Appendix : Compson 1699-1945 », p. 258-271.)

⁷² Selon les éditrices d'Anne Hébert, « l'hospice Sainte-Anne de Baie-Saint-Paul prenait en charge les vieillards et les handicapés mentaux » au début du vingtième siècle. (FB, 347, note 23)

⁷³ R. Lohse, « Internationally Emancipated », p. 250.

déroulement des événements dont il est le témoin et à l'organisation de son discours. Il soulève, justement, leur caractère chaotique :

Si je regarde à la fois sur la grève, dans le sentier qui mène à la grève et tout en haut de ce sentier, sur la route de sable, je dois faire attention de ne rien perdre de la scène, même si je n'arrive plus à savoir comment cela a commencé et comment cela a pu être possible, un matin de juillet 1936. (FB, 364)

En plus de la conscience moins embrouillée de Perceval, Julie Ouellet, examinant de plus près la rhétorique de ces personnages marginaux, remarque que le vocabulaire de Benjamin est restreint aux éléments de la vie quotidienne et au corps, dénotant ainsi l'absence d'une « capacité d'abstraction et de généralisation⁷⁴ » chez l'idiot de Faulkner. Toutefois, la nature du lexique employé par Perceval se montre plus diversifiée et étendue. Le personnage hébertien emploie un « vocabulaire parfois soutenu⁷⁵ » qui démontre une certaine précision technique et s'avère souvent poétique. En regard de son modèle faulknérien, Perceval a donc reçu plus de possibilités expressives et celles-ci en font un narrateur moins décontenançant pour les lecteurs.

Liées par la destinée tragique qui leur est réservée et leur absence éventuelle, les femmes des récits de *The Sound and the Fury* et des *Fous de Bassan* semblent issues d'un même gabarit. Caddy, Olivia et Nora sont toutes trois associées à une odeur végétale à laquelle leurs frères et cousins sont sensibles. Benjy ne cesse de répéter que « Caddy smelled like trees » (SF, 5), tandis que c'est au parfum du chèvrefeuille, plus précisément, que Quentin identifie sa sœur. Une odeur « verte » (FB, 465) se dégage aussi de Nora et Anne Hébert vient donner à cet effluve une explication pragmatique :

Les géraniums au grand soleil de midi. Ça embaume par-dessus la clôture, jusque sur la route. L'odeur gicle entre mes doigts lorsque je casse une tige humide et verte. Je ne me laverai pas les mains de toute la journée pour conserver, le plus longtemps possible, la senteur des géraniums que m'a offerts ma cousine. (FB, 434)

Littérale dans *Les Fous de Bassan*, cette odeur est aussi une métaphore de la pureté de l'enfance d'avant la fécondité. La fin de l'innocence entraîne inévitablement la perte de ce parfum que Perceval détecte : « La senteur verte des petites Atkins est finie. Sont devenues trop grandes tout à coup. Des vraies femmes avec leur sang de femme qui coule entre leurs cuisses tous les mois. » (FB, 465)

⁷⁴ J. Ouellet, « La rhétorique de l'idiot », p. 173.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 174.

La pureté des femmes est une véritable obsession pour les hommes de la famille. Sur ce plan, Stevens Brown des *Fous de Bassan* apparaît comme un croisement entre deux des frères Compson : Quentin et Jason. Comme l'étudiant de Harvard dont la narration dévoile un désir incestueux envers sa sœur Caddy, Stevens est préoccupé par la virginité de ses cousines qui grandissent :

Je pense à Nora et à Olivia qui sont vierges. [...] Je pense de plus en plus à Nora et à Olivia alors que je suis de passage au pays, bientôt les petites Atkins m'échapperont tout à fait, basculeront très vite de l'autre côté du monde. Mariées, enceintes, la jolie peau de leur joli ventre distendue, leur jolie poitrine pleine de lait, elles seront livrées aux rancœurs des femmes, cachées dans leurs maisons fermées. (FB, 399)

Accaparé lui aussi par le désir qu'il ressent pour des femmes de la famille, Stevens met brutalement à exécution son attirance sexuelle lorsqu'il viole sa cousine Nora. De son côté, Quentin actualise son désir à sa façon en procédant à des aveux où il se dit coupable d'inceste. La réponse de son interlocuteur, « Father » (à la fois le nom donné par Quentin à son propre père et celui de Dieu en anglais), laisse planer le doute sur la véracité des gestes confessés : « [...] i think you are too serious to give me any cause for alarm you wouldnt have felt driven to the expedient of telling you had committed incest [...] » (SF, 117) Pour Quentin toutefois, la faute devient bien réelle une fois exprimée en mots, « making of unreality a possibility, then a probability, then an incontrovertible fact, as people will when their desires become words », selon ses propres constats (SF, 78).

Si on peut avancer que Quentin n'a sans doute pas posé, dans l'histoire, les actes dont il se rend coupable dans son récit, la violence commise par Stevens rappellerait donc davantage celle véhiculée par Jason Compson. Les propos et les gestes misogynes et racistes de Jason émergent d'une frustration liée à un sentiment d'injustice. Il ne cesse de rappeler qu'il n'a pas eu sa part de l'argent de la vente des terres, octroyée à Quentin et Caddy, et qu'il n'a pas non plus reçu la compensation promise, un emploi dans une banque auprès de son oncle Maury. En conséquence, Jason déverse sa rage sur les personnages vulnérables qui sont à sa portée : la famille afro-américaine qui s'occupe de la maisonnée Compson, sa sœur Caddy et, lorsque celle-ci n'est plus à proximité, sa nièce Quentin. Le faux dicton qui ouvre et ferme la narration de Jason – « Once a bitch always a bitch » (SF, 119 et 173) – donne le ton à ce segment truffé de remarques et de décisions parfois cruelles envers les femmes, même sa propre mère, auxquelles Jason ment à répétition. De manière semblable, Stevens Brown dit détester « le monde feutré des femmes »

(FB, 399), mais son attitude envers les personnages féminins démontre plutôt un mélange d'attirance et de répulsion qui s'accroît lors de la scène du viol d'Olivia (FB, 514). La violence physique qu'il applique à ses deux cousines reste toutefois sans précédent.

Pour les gardiens de l'innocence des filles Compson et Atkins, et de ce qu'ils conçoivent comme étant l'honneur de la famille, les garçons qui séduisent les personnages féminins sont considérés comme un danger. Pour dépeindre ces séducteurs, Anne Hébert a repris les attributs des amants faulknériens. Venus d'ailleurs et inconnus du reste de la maisonnée, ces étrangers portent un vêtement rouge qui permet de les identifier. La cravate du travailleur de la foire, amant de Quentin, enclenche une chasse à l'homme lorsque Jason l'aperçoit : « I saw red. When I recognised that red tie, after all I had told her, I forgot about everything. » (SF, 156) Non seulement le rouge est-il la véritable teinte de la cravate, mais la couleur vient aussi représenter et stimuler la colère de Jason, comme celle du leurre en tissu utilisé par le matador. L'expression « I saw red » se lit donc au sens littéral, en désignant la couleur, et au sens figuré, en désignant la colère que sa vue suscite. Chez Anne Hébert, ce rouge s'oppose au vert qui caractérise la fraîcheur et l'innocence de la jeunesse des cousines :

Déjà la tache verte nimbée de rousseur se déplace dans le sentier, monte en direction de l'étranger. [...] Si seulement elle levait la tête elle verrait les chaussettes rouges de l'étranger, ses souliers pointus et bien vernis, postés tout en haut de la côte pour lui barrer le passage. Il tend la main vers elle. Encore un instant elle va redresser la tête et saisir cette main inconnue et secourable, tendue vers elle et... (FB, 364-365)

Dans *Les Fous de Bassan*, le rouge porté par les étrangers, souvent des touristes américains, est aussi celui du désir naissant des petites Atkins, la couleur de la fécondité et du sang :

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. Cet homme n'est ni beau, ni bon, sa cravate rouge, sa dent en or, et pourtant je l'allume des pieds à la tête, comme une torche qui ne serait ni belle, ni bonne, mais nécessaire dans le flamboiement de l'été. (FB, 422)

Dans *The Sound and the Fury* comme dans *Les Fous de Bassan*, cette couleur des chaussettes ou des cravates est un trait masculin et un signal du danger à venir. Voyant, le rouge se repère facilement et il active chez Jason la hantise de subir le regard des autres, dans ce Jefferson où tout le monde se connaît (SF, 153). Puisqu'il se donne le devoir de sauvegarder le prestige des Compson, Jason est terrorisé à l'idée d'être associé aux vagabondages de sa nièce. Stevens, quant

à lui, ne laisse pas le temps à la menace incarnée par les visiteurs de se concrétiser, en devenant lui-même la source du danger.

Finalement, la mère de *The Sound and the Fury*, Caroline Compson, semble être l'une des sources d'inspiration du personnage secondaire d'Irène MacDonald chez Anne Hébert. Toutes deux sont des femmes froides, faibles et malades. Caroline s'afflige sur son état – « I am not one of those women who can stand things » (SF, 6) – et elle est décrite comme « cold » et « weak » par le narrateur omniscient (SF, 195). Elle a relégué depuis longtemps le rôle de chef de famille à son fils Jason et c'est alitée à l'étage qu'elle passe le plus clair de son temps, un coton imbibé de camphre près du visage, en attendant visiblement que la mort vienne mettre fin à ses malheurs : « It's all my fault. I'll be gone soon [...] » (SF, 40) Comme madame Compson, femme d'un avocat, Irène MacDonald bénéficie d'un statut élevé dans la communauté de Griffin Creek par son mariage avec le pasteur Nicolas Jones. Seulement, Irène aussi est visiblement « faite pour le malheur » (FB, 431). Incapable de générer une descendance à un mari pécheur, elle apparaît d'ores et déjà éteinte, un « poisson mort » (FB, 350, 407). Plutôt que d'attendre patiemment la fin comme Caroline, Irène brave l'interdit religieux et provoque elle-même son décès par pendaison.

Le complexe des personnages principaux du roman d'Anne Hébert reflète celui de *The Sound and the Fury* où ils y trouvent presque tous leur double, ainsi que le démontre les paires formées par Benjamin et Perceval ou Caroline et Irène. D'autres personnages des *Fous de Bassan* semblent quant à eux avoir été puisés dans ce plus grand ensemble qu'est l'univers faulknerien. À partir de *Light in August*, Ronald Ewing trace de nombreux parallèles entre le révérend Gail Hightower et Nicolas Jones, puis entre Joe Christmas et Stevens Brown⁷⁶. Les narrations d'Olivia et d'Addie, dans *As I Lay Dying*, se répondent puisqu'elles sont énoncées par des personnages « déjà mort[s]⁷⁷ », remarque également Gilles Dupuis, qui souhaite mettre au jour le lien peu exploré entre *Les Fous de Bassan* et ce roman de Faulkner. Enfin, c'est par la négative que s'illustrent les figures paternelles dans les deux œuvres où elles brillent par leur absence.

La « gloire fanée » de Jefferson et de Griffin Creek

Le paysage maritime des côtes gaspésiennes qui accueille l'histoire des *Fous de Bassan* se situe pourtant bien loin des champs de coton du Mississippi de Faulkner. Par ce changement de contexte, Anne Hébert procède à ce que Gérard Genette désigne comme une transdiégétisation

⁷⁶ R. Ewing, « Griffin Creek », p. 102-104.

⁷⁷ G. Dupuis, « Généalogie des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert », p. 58.

dans sa typologie, c'est-à-dire une transformation de l'« univers spatio-temporel désigné par le récit⁷⁸ ». En plaçant *Les Fous de Bassan* dans un environnement québécois, Anne Hébert aurait fait subir une translation géographique et un changement de nationalité au roman faulknérien. Genette affirme que « le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) *proximisante* : l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public⁷⁹ ». Il est effectivement vrai qu'Anne Hébert ramène l'action et les personnages repris à *The Sound and the Fury* dans un milieu qui lui est plus familier, également plus familier à son lectorat québécois⁸⁰.

Malgré cela, Anne Hébert n'actualise pas complètement son hypotexte, car elle installe le cœur de son récit à la même époque que celui de Faulkner : 1928 chez Faulkner et 1936 chez Hébert. Même si les deux œuvres démultiplient les repères temporels, ces dates y sont cruciales. Dans *The Sound and the Fury*, trois segments sur quatre situent leur présent à l'année 1928, tandis que, dans *Les Fous de Bassan*, trois des six sections se déroulent en 1936. Le 31 août 1936 est la date où a lieu l'assassinat de Nora et d'Olivia Atkins. C'est à cette même journée que reviennent sans cesse le premier et le dernier livre dont l'énonciation est pourtant située en 1982, leurs narrateurs respectifs identifiant ce jour comme le début de la décadence de Griffin Creek. C'est donc dans un présent correspondant au moment de la publication des *Fous de Bassan* que le roman s'amorce et se termine. De façon similaire, le présent dans lequel s'amorce et se termine *The Sound and the Fury* correspond au présent de la rédaction du roman, publié en 1929. Le passé de l'œuvre d'Hébert correspond donc à peu près au présent de l'œuvre de Faulkner qui, elle, situe son passé autour de 1910. Enfin, si *The Sound and the Fury* fait intervenir plus de temporalités que celles des quatre dates inaugurant les sections⁸¹, on peut toutefois dire que l'histoire des *Fous de Bassan* appartient à la période historique désignée par le récit faulknérien, autour des années 1920 et 1930. Anne Hébert conserve du même coup pour son lectorat des années 1980 une part d'étrangeté causée par l'éloignement temporel.

⁷⁸ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 341.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 351.

⁸⁰ L'avis au lecteur témoigne de cette familiarité et s'avère déjà indicateur du travail sur le réel auquel procède l'écriture hébertienne dans *Les Fous de Bassan* : « *Tous mes souvenirs de rive sud et de rive nord du Saint-Laurent, ceux du golfe et des îles ont été fondus et livrés à l'imaginaire, pour ne faire qu'une seule terre, appelée Griffin Creek, située entre cap Sec et cap Sauvagine. Espace romanesque où se déroule une histoire sans aucun rapport avec aucun fait réel ayant pu survenir, entre Québec et l'océan Atlantique.* » (FB, 337)

⁸¹ Dans une lettre à son ami Ben Wasson, Faulkner affirme, « there are more than 4 dates involved », et fournit des exemples. (W. Faulkner, « Selected Letters », p. 230.)

Quant au lieu géographique, *Les Fous de Bassan* déplace l'action et les personnages de *The Sound and the Fury* au nord en les changeant de pays, de topographie et de contexte linguistique. Jefferson et Griffin Creek, malgré leurs horizons géographiques et politiques forts différents, se ressemblent néanmoins en plusieurs points, à commencer par leur aspect fictif qui ressort, entre autres, de passages descriptifs. Le narrateur omniscient de *The Sound and the Fury* décrit Jefferson comme un décor de théâtre :

The road rose again, to a scene like a painted backdrop. Notched into a cut of red clay crowned with oaks the road appeared to stop short off, like a cut ribbon. Beside it a weathered church lifted its crazy steeple like a painted church, and the whole scene was as flat and without perspective as a painted cardboard set upon the ultimate edge of the flat earth against the windy sunlight of space and April and a midmorning filled with bells. (SF, 190)

Le retour de Stevens Brown à Griffin Creek est à l'origine d'une description semblable où les maisons paraissent si petites qu'il peut « les prendre dans [s]es mains, les tourner et les retourner, en faire sortir les petits personnages, les tenir entre le pouce où l'index » (FB, 380). La silhouette qui en émerge a l'air d'avoir été « découpée dans du papier noir ou marron » (FB, 381).

Ces petits bourgs s'arriment cependant à un univers référentiel, ce sont des « lieu[x] imaginaire[s], situé[s] dans un espace réel⁸² ». Difficile de ne pas voir dans le toponyme Griffin Creek une traduction de L'Anse-au-Griffon, ce village de la Gaspésie situé près de Penouille où se serait déroulé le fait divers dont s'est inspirée Anne Hébert⁸³. Le Jefferson de *The Sound and the Fury* rappelle quant à lui l'Oxford du Mississippi où a grandi son auteur. Témoignant de la réalité de la vie rurale, les deux auteurs pratiquent ce que la critique a vu comme une forme de régionalisme. Pour Gregory Reid qui voit dans le roman d'Hébert une réponse féministe à Faulkner, « [w]hile both writers have acquainted themselves with urban cultural centres, their best works, constructed around mythological versions of their native regions, seem intensely "regional"⁸⁴ ». L'un perdu dans l'étendue plate des champs de coton, l'autre perché sur une côte

⁸² J. M. Paterson, « L'envolée de l'écriture. *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », p. 134.

⁸³ « Car l'histoire qu'elle rapporte dans ce roman d'une qualité certaine, voire exceptionnelle, repose, elle aussi, sur un fait divers qui a marqué la petite histoire de la Gaspésie, particulièrement celle de la petite communauté protestante et de langue anglaise de Peninsula (village connu aussi sous le nom de Penouille) : la disparition, le soir du 31 août 1933, puis l'assassinat de deux cousines germaines, Maud et Marguerite Ascah, aperçues pour la dernière fois, ce soir-là, alors qu'elles quittaient, à 9 heures 30 précises, la maison d'une tante, Mademoiselle Peters. » (A. Boivin, « Anne Hébert : un intérêt marqué pour l'histoire », p. 76.)

⁸⁴ G. Reid, « Wind in August », p. 112-113.

accueillant les rafales de vent salin et le retour des pêcheurs, Jefferson et Griffin Creek abritent peu d'âmes au creux de leur étendue désertique.

La description de ces espaces est mise au service des récits. Éloignés et petits, les villages sont vulnérables et émergent comme des endroits propices à se faire le théâtre d'un drame. Thadeous Davis soutient, par exemple, que Faulkner compte la menace représentée par les inondations et les insectes ravageurs « as important elements of the setting and atmosphere⁸⁵ », synonymes de la précarité et de l'échec. Le déclin des communautés de *The Sound and the Fury* et des *Fous de Bassan* s'exprime notamment par un délabrement physique de l'environnement. Jefferson et Griffin Creek sont liés par leur image de « faded glory⁸⁶ » qui se ressent jusque dans la charpente des bâtiments décrépits dont les jours sont comptés : « The clock tick-tocked, solemn and profound. It might have been the dry pulse of the decaying house itself [...] » (SF, 186) Les maisons, qui « grisonnent et se délabrent » comme les « nids abandonnés des fous de Bassan » (FB, 503), menacent de s'écrouler « avec un bruit mou de bois pourri » (FB, 352). Cette déchéance des petites villes est en partie liée à leur situation géographique et démographique, car ce sont paradoxalement des espaces désertiques qui enferment. Étant donné le peu de possibilités qu'elle offre, la ville de Jefferson est une source de frustration pour Jason : « What the hell chance has a man got, tied down in a town like this and to a business like this. » (SF, 150) De l'avis du révérend, les habitants de Griffin Creek ne savent pas, eux, qu'ils sont « pauvres comme sel », car « [c]onfrontés à rien d'autre que leur existence quotidienne, ils n'ont aucune imagination, aucun moyen de comparaison » (FB, 399). Fermés au monde extérieur, les personnages des romans doivent vivre avec la proximité et le regard des autres : « [...] dans les fenêtres voisines, sur le pas des portes, des yeux pointus comme autant de petites serres pour vous agripper et vous saisir. » (FB, 380) D'ailleurs, ce ne sont pas seulement les conditions de vie difficiles qui pousseront les résidents des *Fous de Bassan* à abandonner peu à peu leur village. On le quitte pour « devenir étranger à l'autre, s'échapper de la parenté » qui lie au reste de la communauté (FB, 372).

Ces lieux, où cohabitent une étendue vaste et un milieu clos, laissent cependant voir un territoire fragmenté et hiérarchisé, occupé par différents groupes sociaux. Cette division est interne, chez Faulkner, où les groupes doivent se partager un même espace, la propriété des

⁸⁵ T. M. Davis, « Faulkner's "Negro" in *The Sound and the Fury* », p. 398.

⁸⁶ R. Ewing, « Griffin Creek », p. 101.

Compson en étant un bon exemple. Sur le même lot, la famille noire a sa propre habitation, mais occupe aussi la cuisine de la maison Compson. Jefferson compte deux églises et deux cimetières : les uns pour la population blanche, les autres pour la population noire (SF, 189 et 208). Dans *Les Fous de Bassan*, la division de l'espace semble fonctionner à l'externe, les groupes vivant dans des espaces conjoints, mais séparés, sans vraiment cohabiter. Les loyalistes de Griffin Creek se ségrègent volontairement de leurs voisins, des « papistes » dont ils souhaitent se mettre à l'écart. Ils se placent ainsi eux-mêmes dans une « situation minoritaire » où ils « éprouv[en]t une menace crédible d'assimilation⁸⁷ », selon Stéphane Inkel. En effet, cette minorisation vécue par les habitants, qu'ils occupent un espace découpé de l'intérieur ou qu'ils se retranchent dans les limites de leur ville, est l'un des points importants par lesquels Griffin Creek apparaît comme la version gaspésienne de Jefferson.

Le phénomène de ségrégation raciale qui a cours dans *The Sound and the Fury* rappelle celle promulguée par les lois Jim Crow aux États-Unis entre les années 1877 et 1954⁸⁸. De façon semblable, Anne Hébert met en scène un lieu imaginaire ancré dans le réel en brossant « le portrait de la situation passée et présente des communautés rurales anglo-québécoises⁸⁹ ». Ces petites villes s'inscrivent aussi au sein d'un cadre référentiel en figurant comme microcosmes de contextes historiques et géographiques locaux, ceux des campagnes du Québec et du sud des États-Unis. Rolf Lohse explique bien cet aspect des romans lorsqu'il identifie Yoknapatawpha, le comté fictif de Faulkner, à une :

synecdochic version of the history of the American South. The ups and downs which this microcosm experienced from the days of settlement on through the early twentieth century affect the characters and their family very deeply. In *The Sound and the Fury*, the fate of the Compson family reflects the decline of the traditional South. Faulkner's novels are regional in the sense that they focus on general themes that are especially virulent in a particular region or at least particularly noticeable there. [...] In very much the same way, Hébert, by presenting the local history of a fictitious community situated on the Saint Lawrence River, assumes the task of social and psychological chronicler of a peripheral region in *La Gaspésie*⁹⁰.

La diégèse des *Fous de Bassan* et de *The Sound and the Fury* porte l'héritage des guerres et des tensions politiques. En effet, les deux romans comptent en arrière-plan des traces des transformations sociales, des mouvements de population et des nouveaux découpages du

⁸⁷ S. Inkel, « Écrire en marge de l'histoire », p. 64.

⁸⁸ M. I. Urofsky, « Jim Crow law », dans *Encyclopaedia Britannica*, s.p.

⁸⁹ M. Beauchemin *et al.*, « Introduction », p. 49.

⁹⁰ R. Lohse, « Internationally Emancipated », p. 246-247.

territoire laissées par les événements historiques. Bien qu'il y en ait sans doute plus, quatre moments charnières du passé de l'Amérique émergent des textes : la guerre de l'Indépendance américaine, la guerre de Sécession, la Grande Dépression et la Deuxième Guerre mondiale.

Émise officiellement en 1776 par les treize colonies américaines, la déclaration de l'Indépendance proclame la sécession de la Grande-Bretagne et mène à la création des États-Unis d'Amérique⁹¹. Souhaitant rester fidèles à la couronne britannique, plusieurs loyalistes migrent au nord, au Québec et en Nouvelle-Écosse, notamment, qui sont encore des colonies de l'Angleterre à l'époque. On accorde des terres aux migrants et ces lieux deviennent pour les loyalistes de vrais « refuges⁹² ». La région de la Gaspésie accueille un bon nombre de colons en provenance des États-Unis et, à Penouille où a eu lieu le meurtre des cousines Ascah qui a inspiré l'anecdote des *Fous de Bassan*, c'est au milieu des années 1760 que les premiers arrivants anglophones s'établissent (FB, 342, note 10). Anne Hébert situe l'arrivée de Henry Jones et de Maria Brown, fondateurs de Griffin Creek, à la même période, en « juin 1782 » (FB, 350). La double conquête, française puis anglaise, qu'a subie cette partie de l'Amérique du Nord, fait se côtoyer des gens de langue et de culture différentes. À sa manière, *Les Fous de Bassan* rend compte de cette situation. Par exemple, le communiqué rapportant la disparition des cousines Atkins est imprimé dans : « Des journaux en anglais. Des journaux en français. » (FB, 448) La double colonisation a aussi donné lieu à des tensions entre les populations francophone et anglophone qu'Anne Hébert reprend pour alimenter la diégèse de son roman. Ces tensions sont transmises essentiellement par le discours du révérend Nicolas Jones, dans lequel on perçoit de l'hostilité envers ses voisins « papistes » :

Au loin une rumeur de fête du côté du nouveau village. [...] Ces gens-là sont des parvenus. Inutile de tourner la tête dans leur direction. Je sais qu'ils sont là.

[...] Voici qu'aujourd'hui, à grand renfort de cuivre et de majorettes, ils osent célébrer le bicentenaire du pays, comme si c'était eux les fondateurs, les bâtisseurs, les premiers dans la forêt, les premiers sur la mer, les premiers ouvrant la terre vierge sous le soc. (FB, 341)

En thématissant au sein du texte l'opposition entre partisans papistes et loyalistes, Anne Hébert vient renforcer la claustration de ces derniers dans leur petit univers.

⁹¹ C. Fohlen, A. Foucrier et M.-F. Toinet, « ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE (La territoire et les hommes) – Histoire », dans *Encyclopédie Universalis*, s.p.

⁹² R. Bothwell, *Une histoire du Canada*, p. 99.

Dans *The Sound and the Fury*, la statue d'un soldat confédéré trônant dans le square de Jefferson, de même que la carrière militaire illustre de certains ancêtres Compson, est un rappel parfois douloureux de l'héritage politique et social laissé par la guerre de Sécession. Opposant les États-Unis d'Amérique aux onze États confédérés d'Amérique entre 1861 à 1865, cette guerre civile a mené à la défaite de la Confédération devant l'Union, donnant naissance à un vif sentiment d'échec au sud, et renforçant la disparité entre les régions du nord et du sud. Pour Barbara Ladd, le roman de William Faulkner montre un Sud « perceived as fundamentally different from and, therefore, unrepresentative of the United States mainstream⁹³ ». Cette distinction transparaît dans les observations de Quentin alors qu'il se retrouve à Cambridge, au nord de son Mississippi natal : « Only our country was not like this country. There was something about just walking through it. A kind of still and violent fecundity that satisfied even bread-hunger like. » (SF, 75)

Selon Quentin, un autre élément propre à la région se trouve dans le rapport entre les populations noires et blanches du Sud, hérité d'un système social qui a jadis dépendu de l'exploitation d'esclaves noirs. Enjeu majeur de la guerre de Sécession, l'esclavage sera peu à peu rendu illégal après la victoire du Nord abolitionniste face au Sud esclavagiste. Si Quentin n'aborde pas directement la question sous un angle politique, il est sensible au caractère épineux de ces rencontres : « I used to think that a Southerner had to be always conscious of niggers. I thought that Northerners would expect him to. » (SF, 57) Malgré leurs interactions souvent inconfortables, les deux populations se côtoient dans une proximité qui manque à l'élève de Harvard : « I really had missed Roskus and Dilsey and them [...]. » (SF, 57) La rencontre du Deacon est à l'origine de réflexions semblables chez Quentin. Le personnage noir incarne la première vague de la grande migration afro-américaine vers le nord des États-Unis, entre 1910 et 1940, initiée par plusieurs dans l'espoir de fuir le racisme des anciens états esclavagistes et d'y trouver un emploi. Si le Deacon commence par appeler Quentin « young marster », son attitude « gradually moved northward as his raiment improved, until at last when he had bled you until you began to learn better he was calling you Quentin or whatever » (SF, 65). Bien qu'il provienne d'une région connue pour son racisme, Quentin démontre de la compassion et évite la discrimination : « [...] the best way to take all people, black or white, is to take them for what they think they are, then leave them alone. » (SF, 57) Il n'en va pas de même pour son frère Jason

⁹³ B. Ladd, « Local Places/Modern Places : The Crossroads Local in Faulkner », p. 4.

qui, lui, véhicule la violence et les stéréotypes qui ont marqué un racisme persistant dont la population noire aux États-Unis a été la cible. Grâce à un éventail d'attitudes à l'égard des groupes sociaux minorisés, William Faulkner dresse le portrait d'un sud provincial aux prises avec un passé racial complexe et encore douloureux, « a place [...] where Jim Crow segregation, white supremacy, and racial violence remained all too real⁹⁴ ».

Tout en occupant un emploi quotidien dans une quincaillerie, Jason tente de faire fructifier son argent – et celui subtilisé à sa nièce Quentin – grâce à la spéculation. Par ce détail de l'anecdote, *The Sound and the Fury* semble prédire le krach boursier de 1929 et la pauvreté de la Grande Dépression qui s'ensuivit. Le roman met d'abord de l'avant la précarité économique des régions agricoles, comme celle entourant Jefferson, et illustre les dangers de la spéculation. Celle-ci est notamment une entreprise risquée en raison de l'asymétrie de l'information reçue. En effet, les décisions prises par Jason relèvent davantage du hasard et de ses sentiments que d'un choix éclairé. Il se plaint toujours que les nouvelles lui parviennent trop tard et New York représente pour lui un lieu obscur et lointain, à l'image du fonctionnement de la Bourse dont cette ville est le siège. La fin du roman confirme le caractère insaisissable et aléatoire de la spéculation, car Jason perd en une seule journée la quasi-totalité de la somme investie au fil des ans.

Finalement, un dernier évènement affecte de façon plus lointaine Griffin Creek, mais touche de plus près le Montréal où Stevens Brown est temporairement interné. Stevens souffre d'un choc post-traumatique après avoir pris part à la Deuxième Guerre mondiale, une guerre qui participe « de façon majeure à la dimension référentielle du texte hébertien⁹⁵ » selon Neil Bishop. Enrôlé comme militaire, Stevens a vécu le « Blitzkrieg à Londres » et « les fermes normandes sous la mitraille » (FB, 512) entre 1939 et 1945. Malgré l'horreur dont il a été acteur et témoin, un doute irrésolu plane sur la cause réelle de son traumatisme. Le meurtre de ses cousines Nora et Olivia est, dans sa mémoire, un évènement qui égale en barbarie l'expérience de la guerre. Dans l'esprit « détraqué » (FB, 503) de Stevens, les deux souvenirs en viennent à se confondre.

Ainsi, en dépit des kilomètres qui les séparent et des paysages bien distincts qui les composent, les cadres spatio-temporels où prennent place *The Sound and the Fury* et *Les Fous de Bassan* se rejoignent par leur mise en scène de petites villes rurales fictives, mais inscrites sur

⁹⁴ F. J. Griffin, « A Daughter's Geography : William Faulkner, Zora Neale Hurston, and a New Mapping of "The Black South" », p. 129.

⁹⁵ N. Bishop, « Guerres, errances et exils dans l'œuvre d'Anne Hébert », p. 174.

fond historique et géographique existant. Sans directement mettre en action ces pans d'histoire de l'Amérique que sont les périodes de guerre, Faulkner et Hébert choisissent plutôt d'illustrer les contrecoups et les cicatrices qu'elles laissent sur le territoire, la démographie et la structure sociale pour donner forme à leurs romans. Prénante, la mémoire de ces événements s'ajoute à la charge d'un passé personnel qui tourmente les protagonistes. Anne Hébert reprend ainsi dans un lieu similaire, mais néanmoins éloigné, un système de personnages semblables à ceux de Faulkner et qui vivent, comme eux, dans un contexte où les relations sociales sont conflictuelles.

D'origine raciale dans *The Sound and the Fury*, ces tensions s'avèrent plutôt linguistiques et culturelles dans *Les Fous de Bassan*. Elles ont toutefois une incidence moins forte chez Anne Hébert, l'auteure n'y faisant que très peu allusion. Les différends entre anglophones et francophones au Québec n'ont peut-être pas la violence et le poids des guerres civiles états-uniennes, mais les préoccupations d'Anne Hébert dans *Les Fous de Bassan* semblent aussi se situer en retrait des rivalités culturelles. En effet, la marginalité du village de Griffin Creek, si elle est accentuée par cette donnée historique, ne résulte pas de pressions sociales particulièrement fortes et apparaît en grande partie avoir été auto-infligée. Que s'y inscrivent plus ou moins des éléments d'un contexte réel, l'isolement géographique et social domine la diégèse des *Fous de Bassan*. Dans un puritanisme ambiant, le renfermement donne lieu à des interactions tendues entre les habitants de ces villages, en particulier au sein des cellules familiales, et mène à une violence souvent destructrice retournée vers les autres ou vers soi.

Thèmes, mythes et symboles communs

Selon Gérard Genette, « il n'existe pas de transposition innocente [...] qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte⁹⁶ ». Dans *Les Fous de Bassan*, la reprise de l'action, des personnages et de la période historique de *The Sound and the Fury* à l'intérieur d'un cadre diégétique géographiquement déplacé, donne aussi lieu à un déploiement de thèmes, de mythes et de symboles familiers à l'univers de l'auteur états-unien. Lorsque l'on examine les réseaux sémantiques qui entrent en correspondance, on constate qu'Anne Hébert a procédé à une radicalisation de certains thèmes employés auparavant par Faulkner, comme le note Rolf Lohse⁹⁷. Elle s'est également adonnée à une mise en action de certaines métaphores et symboles. Enfin, elle a apporté des ajustements quant à leur dimension axiologique. Les liens

⁹⁶ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 340.

⁹⁷ R. Lohse, « Internationally Emancipated », p. 253.

thématiques, dont certains soulevés par Lohse seront examinés plus en détail ici, sont ceux qui se taillent une place privilégiée dans chacun des romans : la lignée familiale, le destin, la religion, la sexualité, les oiseaux et le cri. Ils offrent ainsi des points de comparaisons quant aux représentations, aux récits et aux intertextes que ces thèmes font intervenir.

Pour les protagonistes de Faulkner et d'Hébert, la lignée est un passé dont ils émergent et qu'ils prolongent inmanquablement, faisant du drame familial un phénomène intergénérationnel. Cette filiation est le fruit d'une véritable obsession pour le pasteur Nicolas Jones. Celui-ci se désigne souvent en nommant le nom de ses parents, « fils de Peter Jones et de Felicity Brown » (FB, 342) et décline les arbres généalogiques en commençant par le sien (FB, 350), puis ceux de Nora et d'Olivia (FB, 360). Le poids en est d'autant plus imposant que le révérend n'arrive pas à assurer sa propre descendance, sa femme étant décrite comme stérile. L'avenir de Griffin Creek est ainsi mis en péril par l'atrophie d'une de ses branches. Répété inlassablement, le nom des quatre familles fondatrices – « les Jones, les Brown, les Atkins et les MacDonald » (FB, 346) – est un rappel de cet échec et prédit la fin d'un peuple autrefois bien portant. En effet, avant d'être associé à la déchéance et d'être source de honte, le nom, puissant vecteur d'identité, renvoie à un référent prestigieux dont le statut doit être conservé. Les familles faulknériennes et hébertiennes comptent parmi leurs ancêtres des personnages prospères et la peur de voir un de ses enfants ternir le patronyme qui les lie hante Caroline Compson. « [S]he not only drags your name in the dirt but corrupts the very air your children breathe », affirme-t-elle à propos de sa fille Caddy (SF, 68). En indigne descendante Compson, Caddy est bannie de la maison et son prénom n'y sera plus prononcé : « We dont even know your name at that house », apprend Jason à sa sœur (SF, 134). Énoncé ou tu, le nom a le pouvoir de faire exister ou disparaître. Le patronyme de la famille afro-américaine de *The Sound and the Fury* n'est pas connu. Le repère identitaire et le prestige que le nom peut représenter lui sont ainsi refusés. Repris, le prénom vient aussi expliquer la récurrence d'événements tragiques au sein de la famille. La disparition de la jeune Quentin Compson est tout de suite interprétée comme un suicide par sa grand-mère, car Quentin porte exactement le même prénom que celui de son frère suicidé : « I knew the minute they named her Quentin this would happen. » (SF, 184)

S'il peut être répété, changé ou oublié, le nom se double d'un lien plus fort, inéluctable : le sang. Pour exprimer l'attachement familial, Caroline Compson dira de ses enfants qu'ils ont les mêmes « flesh and blood » (SF, 120 et 144). Nora et Olivia partagent les mêmes racines et la

même sève comme « deux capucines dans un bac de terre fraîche » (FB, 408). Autrefois attributs illustres chez Faulkner et Hébert, le nom et le sang deviennent bientôt les symboles d'un destin malheureux et d'une descendance en déclin.

Les individus de *The Sound and the Fury* et des *Fous de Bassan* font donc face à des composantes de leur identité qui les condamnent, leur libre arbitre n'ayant pas le champ d'action nécessaire pour leur permettre d'échapper à la fatalité : « there's a curse on us it's not our fault is it our fault », hésite Quentin (SF, 105). Les personnages se représentent effectivement leurs mésaventures comme le fruit d'une malédiction. « Taint no luck on this place », observe Roskus à propos de la maisonnée Compson (SF, 19-20). Dans le même ordre d'idées, Caddy est décrite comme un ange déchu par sa mère (SF, 144). La malédiction est envisagée chez Faulkner comme une punition infligée à la famille en réponse à une faute commise par l'un de ses membres. Cette perspective se retrouve également chez Anne Hébert, mais l'auteur et la nature de cette première faute qui a provoqué le déclin de Griffin Creek restent toutefois indécidables. Stevens Brown est le suspect numéro un en raison du viol et des meurtres atroces qu'il a commis. Le discours du pasteur Nicolas Jones insinue cependant qu'il serait lui-même responsable du malheur du village gaspésien qu'il « traîne dans l'ombre de [s]a faute » (FB, 368). Le sujet collectif qui s'exprime au sein de la section narrée par Perceval se méfie de celui qui le « trahira » (FB, 468), faisant plutôt peser la culpabilité sur le village entier. Finalement, les événements tragiques pourraient aussi être imputables au vent, ce puissant élément de la nature qui domine les lieux du crime. Selon Stevens, « ce qui est arrivé n'a été possible qu'à cause du vent qui entête et rend fou » (FB, 352).

Quel qu'en soit l'auteur, les actes portant atteinte à l'honneur des familles dans les deux romans sont souvent de nature sexuelle, comme le sont les aventures de Caddy avec son amant Dalton Ames, celles de sa fille Quentin avec l'inconnu cravaté de la foire, les pensées incestueuses de Quentin, les attouchements de Nicolas Jones, les agressions des personnages idiots sur les jeunes filles et le viol d'Olivia par Stevens Brown. Dans l'ambiance puritaine de Jefferson et de Griffin Creek, ces actes sont conçus comme des péchés. L'idée d'une première faute rappelle d'ailleurs la doctrine chrétienne du péché originel. Elle cherche à expliquer la provenance du mal sur Terre en racontant l'erreur commise par Adam, premier père de l'humanité, lorsqu'il cueille le fruit défendu de l'arbre de la connaissance⁹⁸.

⁹⁸ A.-M. Dubarle et A. Dumas, « PÉCHÉ ORIGINEL », dans *Encyclopédie Universalis*, s.p.

Cette partie du récit de la Genèse, qui a notamment pour fonction d'exprimer « la dépendance des générations vis-à-vis de celles qui les ont précédées⁹⁹ », s'accorde aux conceptions de la famille et de la sexualité qui se déploient chez Faulkner et Hébert. Le fameux arbre de la connaissance prend littéralement racine dans *The Sound and the Fury*. C'est le poirier dans lequel grimpe la jeune Caddy pour épier l'intérieur de la maison en laissant voir à ses frères restés au sol ses sous-vêtements symboliquement tachés de boue. Au tronc du même arbre descend des années plus tard sa fille Quentin pour rejoindre son amant, après avoir enjambé en douce la fenêtre de sa chambre. Si ces transgressions permettent aux filles Compson, même damnées, de fuir un instant leur confinement, l'idée de la faute paralyse certains protagonistes masculins. Quentin fils, on l'a vu, se confesse à un interlocuteur au nom ambigu de « Father » pour tenter de purger une faute d'inceste qu'il n'a sans doute pas commise (SF, 53). Chez Anne Hébert, Stevens Brown a la pulsion similaire de procéder à l'aveu de ses actes dans les lettres adressées à son ami, rongé par le sentiment de culpabilité qui l'habite. La confession est ainsi le moyen qui se présente à lui pour regagner un peu de paix d'esprit.

Le spectre du péché qui plane sur les protagonistes émerge aussi de l'abondant intertexte biblique des *Fous de Bassan*. En plus des emprunts à la Genèse, plusieurs passages des Écritures sillonnent la narration du révérend dont ils se détachent par des caractères italiques. Les mythes et symboles religieux inscrivent le parcours des personnages sous le signe de la fatalité et d'un mal qui se répand dans la descendance, que ce soit l'ange déchu qu'incarne Caddy ou le « maudit Christ » (FB, 401) auquel s'identifie Stevens. L'imaginaire de la faute imprègne fortement les milieux dans lesquels les individus évoluent, en rendant ces endroits austères et étouffants.

Une aura sombre entoure la sexualité dans ces environnements où règne un rigorisme puritain. La sexualité des femmes, en particulier, est souvent associée à la mort ainsi qu'à l'élément aquatique. Le décès des cousines Atkins – violées, tuées et jetées à la mer – et celui de Quentin, dont le désir incestueux compte parmi les motifs de son suicide par noyade, consolident la triade sexualité-mort-eau. Chez Faulkner comme chez Hébert, le début de la fécondité et la fin de la virginité sont conçus comme une mort. Caroline Compson voit sa fille Caddy embrasser un garçon et « all next day she went around in the house in a black dress and a veil and even Father couldn't get her to say a word except that her little daughter was dead » (SF, 151). Chez les femmes, la fécondité est notamment signalée par la venue des menstruations. Il s'agit d'un

⁹⁹ *Ibid.*, s.p.

« évènement fatidique » pour les jeunes filles des *Fous de Bassan*, car leur cousin Perceval suggère que « l'incident terrible qui a provoqué leur mort ne serait jamais survenu si les deux adolescentes n'avaient pas franchi le seuil de l'enfance¹⁰⁰ ».

L'astre lunaire, dont le cycle a souvent été assimilé à la périodicité du sang menstruel en raison de l'action cyclique de la lune sur les cours d'eau, teinte la conception masculine de la sexualité des personnages féminins : « Because women so delicate so mysterious Father said. Delicate equilibrium of periodical filth between two moons balanced. [...] Liquid putrefaction like drowned things floating like pale rubber flabbily filled getting the odor of honeysuckle all mixed up. » (SF, 85) Pour Quentin, l'eau du cycle des femmes est putréfiée. Cette funeste « eau noire » mensuelle rejoint l'imaginaire judéo-chrétien où l'astre lunaire est aussi associé au cycle menstruel puisqu'« il croît, puis décroît et disparaît, ainsi soumis au temps et à la mort¹⁰¹ ». Cette eau boueuse est celle du « muddy bottom of [Caddy's] drawers » (SF, 26) lorsqu'elle grimpe l'arbre ou encore celle du « limon de la terre » (FB, 420) auquel s'identifie Nora.

Les liens thématiques qui se tissent entre *The Sound and the Fury* et *Les Fous de Bassan* réactivent une figure bien connue d'un intertexte shakespearien que les deux romans ont en commun : le personnage d'Ophélie dans *Hamlet*. Ophélie est une jeune femme dont la mort par noyade, une « muddy death¹⁰² », paraît suspecte. Son suicide hypothétique rappelle celui de Quentin, d'autant plus qu'elle était, comme lui, encore vierge à sa mort. Ophélie possède également le caractère intouché que Quentin aurait souhaité pour sa sœur Caddy et la représentation des deux personnages féminins s'avère de fait très similaire. Lorsqu'elle est retrouvée dans l'étendue d'eau où elle git, Ophélie paraît « mermaid-like », « [h]er clothes spread wide¹⁰³ ». Caddy, bien vivante pourtant :

was lying in the water her head on the sand spit the water flowing about her hips
there was little more light in the water her skirt half saturated flopped along her
flanks to the waters motion in heavy ripples going nowhere renewed by themselves of
their own movement (SF, 99).

Comme Ophélie, Caddy et, plus tard, Nora appartiennent au monde aquatique telles des créatures « native and indued / [u]nto that element¹⁰⁴ ». Olivia se réclame aussi de cette appartenance, car

¹⁰⁰ A. Gligor, *Mythes et intertextes bibliques*, p. 171.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 171.

¹⁰² W. Shakespeare, *Hamlet*, p. 348.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 346.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 348.

une fois réincarnée en « Olivia de la Haute Mer » après sa mort, elle devient « pur esprit d'eau, une brume légère, une buée sur la mer » (FB, 476). Parmi les femmes hébertiennes, son devenir aquatique est sans doute celui qui rappelle le plus le destin d'Ophélie. La similarité des prénoms – Ophelia et Olivia – renforce le rapprochement entre ces noyées de Shakespeare et d'Hébert.

Si l'eau chez Faulkner possède un caractère mortifère comme chez Shakespeare, Anne Hébert en exploite dans *Les Fous de Bassan* un versant plus joyeux. Le limon d'où Nora dit tirer son origine est un matériau propice à la création et l'océan est une matrice. Si on suit le modèle du cycle de la vie évoqué dans la Genèse, on peut ainsi dire que Nora est limon et retournera dans le limon après sa mort¹⁰⁵. Source de vie, la mer est un espace de liberté pour les femmes qui y baignent comme de véritables poissons dans l'eau, sous les yeux de Stevens :

Perceval prétend que ma grand-mère est un dauphin et qu'elle n'a qu'un seul désir, entraîner ses deux petites-filles vers la haute mer, sur des coursiers d'écume. De là à leur inventer des queues de sardine, des nageoires agiles et des cervelles de la grosseur d'un grain de framboise, il n'y a qu'un pas. (FB, 386)

Présentant l'océan comme un lieu où règne le féminin, le même épisode, évoqué par Perceval cette fois, souligne à nouveau la différence axiologique entre les deux textes grâce à une allusion à un autre roman de Faulkner. La phrase « Ma grand-mère est un dauphin » (FB, 419) prononcée par Perceval fait effectivement écho à un passage d'*As I Lay Dying*. La formule de Perceval est calquée sur celle de Vardaman : « My mother is a fish¹⁰⁶. » Contrairement aux *Fous de Bassan*, c'est le côté essentiellement macabre de l'eau qui est mis de l'avant dans cette phrase. Le roman, avec lequel *Les Fous de Bassan* entretient aussi beaucoup de liens¹⁰⁷, raconte les pérégrinations entreprises par les membres d'une famille pour enterrer leur mère à Jefferson, sa ville natale. C'est un parcours non sans obstacle, puisque la famille doit notamment traverser un ruisseau en crue qui inonde le cercueil. La phrase du jeune Vardaman préfigure cet événement et le convoi sera bientôt suivi par un nombre grandissant d'oiseaux charognards, attirés par l'odeur du cadavre en décomposition.

Autre élément de l'histoire auquel est octroyé un fort pouvoir de symbolisation chez les deux auteurs, la présence des oiseaux gagne en importance dans le roman hébertien, dont le titre

¹⁰⁵ « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière. » (École biblique et archéologique française, *La Bible de Jérusalem : la Sainte Bible*, Gn, 3:19.)

¹⁰⁶ W. Faulkner, *As I Lay Dying*, p. 49.

¹⁰⁷ Voir G. Dupuis, « Généalogie des *Fous de Bassan* », p. 57-58.

annonce le rôle prépondérant que les fous de Bassan auront à jouer dans l'œuvre. Chez Faulkner, les geais se font d'abord entendre quand Jason découvre le vol d'argent commis par sa nièce : « Outside the window, we heard some jaybirds swirl shrieking past and away, their cries whipping away along the wind [...]. » (SF, 185) Une note de l'éditeur nous apprend que la croyance populaire assimile les geais à des envoyés du diable : « Some say the jaybirds sold themselves to the devil for an ear of corn and are obliged to take a grain of sand to him to make his fire hot. Others regard the jaybirds as the devil's messengers, who tell him of people's sins. » (SF, 176, note 1) Ces oiseaux sont, chez Faulkner, des témoins du péché, de l'horreur en train de se produire. Le premier segment du titre du roman évoque la dimension sonore du texte à laquelle participe le cri des geais. Plutôt que parole ou voix, ce sont des bruits, synonymes du chaos et de l'incommunicabilité, qui signalent que quelque chose se passe et qu'un ordre est bouleversé. Les hurlements de Benjy remplissent la même fonction.

« [C]'est [aussi] en présence des bruits perçants des oiseaux et des hommes fous que se déroulent les moments les plus dramatiques de l'histoire¹⁰⁸ » d'Anne Hébert. Oiseaux de malheur au sens propre comme les geais faulkneriens, les fous de Bassan tourmentent Stevens et leur vacarme dans sa mémoire « réveill[e] chaque nuit » (FB, 513) l'auteur du crime. Si bien que l'annonce de la catastrophe finit par se confondre avec sa cause : « Avec le mobile du vent [...], les fous de Bassan constituent à la fois l'alibi et la pièce à conviction du double crime demeuré impuni mais qui revient hanter le criminel pris de remords de ne l'avoir pas expié¹⁰⁹. » À la manière de Benjy et de Perceval, les fous de Bassan et les geais assistent à des événements de l'histoire que leurs cris mettent au grand jour. Selon Janet Paterson, « [l]e cri, c'est ce qui permet l'expression de l'inexprimable, de l'irrépétable. C'est-à-dire que là où la vérité ne se laisse pas dire, le cri, qui se trouve en excès du langage, exprime le désir et surtout son impasse [...]»¹¹⁰. Le rôle dévolu aux fous de Bassan dans le roman du même nom en fait une image omniprésente et prégnante, car il rattache ces oiseaux marins aux grands thèmes de l'œuvre : l'eau, le désir, la faute, l'incommunicabilité, la dégénérescence et la mort. Anne Hébert aurait ainsi déployé cette image d'oiseaux bruyants semée par Faulkner à la toute fin de *The Sound and the Fury* pour en faire ce qui est sans doute le symbole le plus porteur et riche de son texte.

¹⁰⁸ A. Gligor, *Mythes et intertextes bibliques*, p. 183.

¹⁰⁹ G. Dupuis, « Généalogie des *Fous de Bassan* », p. 63.

¹¹⁰ J. M. Paterson, « L'envolée de l'écriture », p. 136.

William Faulkner « hébertisé »

À la fin de son ouvrage *Palimpsestes*, Gérard Genette note :

contrairement à l'intertextualité telle que la décrit bien Riffaterre, le recours à l'hypotexte n'est jamais indispensable à la simple intelligence de l'hypertexte. Tout hypertexte, fût-ce un pastiche, peut sans « agrammaticalité » perceptible, se lire pour lui-même, et comporte une signification autonome, et donc, d'une certaine manière, suffisante. Mais suffisante ne signifie pas exhaustive. Il y a dans tout hypertexte une *ambiguïté* que Riffaterre refuse à la lecture intertextuelle, qu'il définit plus volontiers par un effet de « syllepse ». Cette ambiguïté tient précisément au fait qu'un hypertexte peut à la fois se lire pour lui-même, et dans sa relation à son hypotexte. [...] l'hypertextualité est plus ou moins obligatoire, plus ou moins facultative selon les hypertextes. [...] L'hypertexte *gagne* donc toujours – même si ce gain peut être jugé, comme on dit de certaines grandeurs, négatif – à la perception de son être hypertextuel¹¹¹.

Ce passage évoque bien la complexité qui siège derrière toute dynamique entre hypotexte et hypertexte, et derrière le cas spécifique que constitue la relation du roman d'Anne Hébert à celui de William Faulkner. De fait, le « contrat » de la transposition entre *The Sound and the Fury* et *Les Fous de Bassan* n'est pas donné par son titre, comme c'est souvent le cas, à la manière dont *Ulysses* de James Joyce invoque l'*Odyssée* d'Homère, par exemple¹¹². Il s'agit plutôt d'une relation partielle et sélective à l'hypotexte, « suggérée [...] par les soins indirects de l'auteur¹¹³ », qui néanmoins ajoute à la polysémie des *Fous de Bassan*.

La présence du roman de Faulkner s'y dessine en fond. *The Sound and the Fury* est très peu présent comme objet textuel, mais se laisse entrevoir à de nombreuses reprises parmi les aspects formels et thématiques du roman d'Hébert. Réécrit, le roman faulknérien ne semble pas non plus être d'emblée l'objet d'une critique. Le rôle de l'intertexte est ici celui d'une charpente et d'un tremplin dont se sert Anne Hébert pour montrer, entre autres, les effets néfastes de l'enfermement dans lequel se trouvent les habitants du village de Griffin Creek. Ayant trouvé dans la structure narrative de *The Sound and the Fury* la forme pour exprimer le drame de ses personnages, l'auteure rassemble aussi les circonstances qui isolent et restreignent les individus d'une communauté, comme l'éloignement géographique et une atmosphère teintée de puritanisme, recréant ainsi un univers parent de celui de Faulkner.

¹¹¹ G. Genette, *Palimpsestes*, p. 450-451.

¹¹² Voir *Ibid.*, p. 353-357.

¹¹³ *Ibid.*, p. 355.

L'accueil de métaphores et symboles importants de cet univers dans *Les Fous de Bassan* révèle leur appropriation. Intégrés au roman plutôt que signalés par des renvois à *The Sound and the Fury*, ces éléments perdent de leur étrangeté : ils sont « hébertisés ». Certains réseaux sont laissés quasi intacts puisqu'ils s'ajustent bien à l'univers de l'auteure, comme celui liant la sexualité féminine à la lune, à l'eau et à la mort, tandis que d'autres sont complexifiés, étendus ou réduits, et ont un impact sur les pistes de lecture proposées par l'œuvre. La problématique de la race et des classes, par exemple, est nettement atténuée chez Anne Hébert. Il faut dire que le contexte géographique et historique que Faulkner fait intervenir est peut-être intrinsèquement plus chargé de ces conflits entre les groupes sociaux. La ville inventée de Jefferson reproduit la distinction des espaces mise de l'avant par les lois de la ségrégation raciale qui ont suivi la guerre de Sécession. Bien qu'omniprésente, cette division est toutefois remise en question par le déclin de la famille Compson qui révèle une structure sociale en mutation. Caroline, sollicitant l'aide de son fils Jason, essaie de sauvegarder un ancien prestige familial fondé sur une hiérarchie où la suprématie blanche et le racisme sont valorisés : « [Jason] has inherited, and accepted, membership (physical and psychological) in a social order once based upon wealth and class, but degenerated into empty rituals and manners – the external trappings of an old order [...] »¹¹⁴.

À travers les voix distinctes de ses narrateurs, Faulkner offre toutefois différentes positions idéologiques qui pointent la précarité de cette structure. Les commentaires de Quentin, s'ils n'abolissent pas les divisions, dépassent la réflexion binaire par la compassion et l'ouverture qu'ils démontrent. À cet égard, le discours de Jason, réactivant l'imaginaire de l'esclavage, semble être « en retard » sur son temps puisqu'il arrive après celui de Quentin dans la séquence narrative. Quand Quentin propose de considérer les individus « for what they think they are » (SF, 57), Jason suggère : « When people act like niggers, no matter who they are the only thing to do is treat them like a nigger. » (SF, 120) Les personnages noirs ne sont pas les seuls à être la cible de ses propos racistes. Jason démonise tout ce qui paraît « autre » à ses yeux. De son côté, Quentin saisit le fonctionnement de cette démonisation. La perception de la communauté noire par les Blancs se modèle selon les traits identitaires que ces derniers rejettent en les attribuant plutôt à l'Autre : « [...] a nigger is not a person so much as a form of behavior; a sort of obverse reflection of the white people he lives among. » (SF, 57)

¹¹⁴ T. M. Davis, « Faulkner's "Negro" », p. 397.

Transporté en contexte québécois, un récit originalement articulé autour de cette idée de hiérarchie sociale déchue n'a pas le même écho. Si l'antagonisme linguistique et culturel entre francophones et anglophones au Québec a pu être formulé en termes de race – on peut penser à *L'Appel de la race* de Lionel Groulx¹¹⁵ où le mot « race » se fait synonyme de « nation » –, il n'en va pas de même chez Anne Hébert. L'auteure déplace des personnages modelés sur les protagonistes faulknériens – des loyalistes protestants et anglophones d'origine états-unienne – et ce changement de contexte a certes quelque chose à voir avec le déclin de la communauté déracinée qu'est le « peuple élu de Griffin Creek » (FB, 341). L'anglophonie, apanage de la majorité en contexte nord-américain, devient un élément minorisant en contexte québécois où la majorité est de langue française. Les habitants de Griffin Creek ont de surcroît des contacts réduits avec le monde extérieur, obéissent à une morale rigide et occupent des terres parfois difficiles à cultiver.

Les Fous de Bassan indique cependant que ce déracinement et l'opposition des communautés voisines que les villageois peuvent ressentir ne sont pas les seuls responsables de leur déchéance. De la même façon qu'il laisse planer une indécidabilité concernant le coupable du meurtre des cousines, le roman dispose plusieurs des facteurs menant le village gaspésien à se refermer sur lui-même. C'est cet enfermement, surtout, qui le pousse à dépérir. Même si l'isolement du groupe est entre autres lié à son exil géographique, linguistique et social, il est vrai que le roman d'Hébert fait peu mention des dynamiques sociales et la comparaison avec *The Sound and the Fury* fait saillir cet aspect. D'ailleurs, les critiques hébertiens ne s'entendent pas sur l'existence d'un lien entre l'anglicité des *Fous de Bassan*, voire sa dimension américaine (que la présence de l'intertexte faulknérien vient augmenter), et le déclin de la communauté de Griffin Creek¹¹⁶. Sans résoudre cette ambiguïté, on peut néanmoins avancer que l'origine états-unienne

¹¹⁵ Publié en 1922, le roman controversé de Lionel Groulx raconte comment Jules de Lantagnac, avocat d'Ottawa, vient à ressentir « l'appel de la race qu'il a presque abandonnée depuis sa jeunesse à l'Université McGill et son mariage à Maud Fletcher, une anglaise convertie au catholicisme ». Il prend diverses mesures pour refranciser ses enfants et s'implique dans la lutte des écoles catholiques de l'Ontario, mais le discours qu'il prononce lors d'un débat cause la fuite de Maud et de deux de leurs enfants. « La seule consolation de Jules de Lantagnac après le départ de sa seconde fille pour le noviciat est la fidélité de son fils aîné à la race française de ses aïeux. » (L. Robert, « Camille Roy et Lionel Groulx : la querelle de *L'Appel de la race* », p. 399-400.)

¹¹⁶ Selon Ronald Ewing, « Griffin Creek is doomed because it is a closed society not because it is an English town in French Quebec », alors que pour Douglas L. Boudreau, « Hébert's novels prepare the reader to recognize the Anglais as, if not actually evil, at least a bad omen » (R. Ewing, « Griffin Creek », p. 106. et D. L. Boudreau, « Anglophone Presence in the Early Novels of Anne Hébert », p. 317-318.)

et anglophone ne s'érige pas en cause directe du déclin, mais qu'elle y contribue de manière indirecte en prenant part à l'isolement vécu par les personnages.

En ce sens, en même temps que son intertexte tisse un lien d'appartenance à la littérature de l'Amérique, *Les Fous de Bassan* apparaît ancré moins fortement dans son contexte historique et géographique que l'est *The Sound and the Fury*. Les romans maintiennent ainsi l'écart qui sépare les traditions auxquelles ils se rapportent : selon Margery Sabin, la tradition française serait moins réceptive aux « signes de la vie » que la tradition anglaise¹¹⁷. Le travail d'écriture hébertien cherche en effet à affranchir le roman de plusieurs formes de réalités préexistantes : événements historiques, anecdotes ou textes. Alors qu'il inscrit de façon implicite sa relation à Faulkner, *Les Fous de Bassan* nie dans l'« Avis au lecteur » (FB, 337) la ressemblance avec des faits réels. Aurélien Boivin a pourtant bien montré que l'histoire du roman a visiblement été inspirée d'un fait divers¹¹⁸.

La réécriture du texte états-unien est donc marquée par une familiarité avec l'œuvre de Faulkner, mais elle ne se défait pas d'une certaine mise à distance. *The Sound and the Fury* imprègne les stratégies textuelles des *Fous de Bassan*, sous un aspect où il n'est plus reconnaissable. La reprise tacite, si elle crée un lien entre les deux univers, permet aussi à Anne Hébert d'élaborer son texte librement, sans avoir de comptes à rendre, pour ainsi dire, à celui de Faulkner. La transposition préserve donc l'autonomie de l'univers fictif des *Fous de Bassan* et en étoffe la consistance, par la jonction de caractéristiques empruntées aux particularités de l'œuvre hébertienne.

Et qu'en est-il de la présence effective de l'anglais comme langue dans le texte? Peut-on faire un parallèle entre la façon dont *Les Fous de Bassan* révèle son hypotexte états-unien et le rapport aux différents idiomes qu'il déploie? Ce sont ces questions que le chapitre suivant éclairera en examinant un aspect peu étudié du roman d'Anne Hébert : la textualisation des langues.

¹¹⁷ Voir M. Sabin, *The Dialect of the Tribe : Speech and Community in Modern Fiction*, p. 10-25.

¹¹⁸ Voir A. Boivin, « Anne Hébert : un intérêt marqué pour l'histoire ».

CHAPITRE 2

« PARLER AMÉRICAIN » : L'HÉTÉROLINGUISME DES *FOUS DE BASSAN*

« Surconscience linguistique » et identité collective : textes et contextes

Comme le chapitre précédent l'a montré, *The Sound and the Fury* traverse le texte des *Fous de Bassan* à plusieurs niveaux, si bien que la relation de l'un à l'autre se lit comme une transposition. Cette transposition se double d'une traduction, au sens très large, car les deux romans racontent une histoire similaire à l'aide de stratégies narratives semblables, mais dans deux langues différentes. Le passage de l'anglais au français, mais, de façon plus précise, le traitement de la langue chez Anne Hébert, me permet de creuser plus amplement le rapport du texte à son principal intertexte. Ici, les « circonstances » qui entourent la production des œuvres modulent la lecture faulknérienne du roman, car chaque langue porte en elle un poids historique, dessine des rapports sociaux et des configurations idéologiques qui lui sont propres. La réponse des écrivains devant le choix de la langue d'écriture et devant la présence d'idiomes étrangers aura de fait une résonance variable selon le contexte sociolinguistique. D'une part, les choix linguistiques situent les romans de Faulkner et d'Hébert au sein de traditions littéraires distinctes : l'une anglaise, l'autre française. D'autre part, ces choix incarnent différentes attitudes à l'égard des Autres socioculturels que les langues étrangères peuvent incarner dans un espace et un temps donnés.

Dans le Québec où est née Anne Hébert, ce contexte est caractérisé par des rapports tendus à la langue. De nombreux facteurs entrent en jeu : le passé de la province marqué par un double mouvement de colonisation issu de la France et de l'Angleterre, mais aussi l'isolement du Québec, largement francophone, dans l'ensemble américain majoritairement anglophone dont il fait partie. Ces facteurs sociohistoriques et géographiques ont donné lieu à une tradition d'« inquiétude¹¹⁹ » linguistique chez les écrivains québécois, selon Chantal Bouchard. Cette inquiétude se traduit chez le locuteur par le sentiment que sa langue est menacée ou, pire, par la peur de la voir disparaître. On peut toutefois constater un apaisement de ce sentiment depuis la fin des années 1970 (sensiblement la même période où Anne Hébert rédige *Les Fous de Bassan*), après la prise en charge de la question linguistique par le gouvernement du Québec. L'implantation de nouvelles législations visant à protéger la langue, comme la Charte de la

¹¹⁹ C. Bouchard, *La langue et le nombril : une histoire sociolinguistique du Québec*, p. 14.

langue française, aurait eu un effet positif sur l'opinion que les Québécois ont de leur propre langue¹²⁰. Ainsi, Claude Poirier affirme que « l'assurance s'installe¹²¹ » au cours des années 1980, mais l'hypersensibilité perdure encore au début du vingt-et-unième siècle¹²². Pour décrire cette inquiétude, dont la connotation s'avère plutôt négative, Lise Gauvin préfère quant à elle parler de « surconscience », une notion qui « a l'avantage [...] de mettre en évidence le travail d'écriture, de choix délibéré que doit effectuer celui qui se trouve dans une situation de complexité langagière¹²³ ». C'est cette notion que je retiendrai dans la mesure où elle semble également mieux refléter la réduction des tensions linguistiques que le Québec connaît depuis la fin du vingtième siècle. Le contexte québécois se présente ainsi comme un environnement où l'écrivain est placé devant un choix conscient à faire et qui ne va pas de soi. Quelle que soit la direction qu'il prendra, l'écrivain réactive par ses choix linguistiques l'histoire d'un difficile contact entre les langues.

Si le problème de la langue parlée au Québec et, notamment, de sa légitimité a occupé un grand espace de discussion au sein du discours tant littéraire qu'essayistique¹²⁴, c'est que la langue et l'identité sont intimement liées dans l'histoire de la province. Chantal Bouchard désigne en effet la langue comme « l'élément central¹²⁵ » de l'identité québécoise. Cette association est d'ailleurs répandue dans les littératures en émergence, dont les littératures francophones, selon Lise Gauvin. Celles-ci ont en commun de :

proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent différentes langues, donnent lieu à une *surconscience linguistique* dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons¹²⁶.

L'identité collective de la province, c'est-à-dire cet « ensemble hiérarchisé où le rôle des

¹²⁰ *Ibid.*, p. 270-271.

¹²¹ C. Poirier, *Dictionnaire historique du français québécois : monographies lexicographiques de québécismes*, p. xlii.

¹²² En 2016, la rectification de l'orthographe française qui a donné lieu à la disparition de l'accent circonflexe sur certains mots, notamment, a suscité une petite polémique à laquelle Benoît Melançon, professeur de littérature à l'Université de Montréal, a répondu par une blague évocatrice : « Un francophone, c'est d'abord un mammifère affecté d'une hypertrophie de la glande grammaticale [...]. Les francophones sont hypersensibles et conscients de tout ce qui concerne la langue. » (Radio-Canada et Le Monde, « Mort de l'accent circonflexe : pourquoi les francophones sont-ils si sensibles? », s.p.)

¹²³ L. Gauvin, *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, p. 255.

¹²⁴ À ce sujet, voir C. Bouchard, *La langue et le nombril*.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 14.

¹²⁶ L. Gauvin, *La fabrique de la langue*, p. 255.

caractères et leur valeur respective sont définis pour chaque communauté¹²⁷ », est fortement déterminée par la langue française, puisque « ce sont généralement les facteurs qui [...] distinguent [une communauté] des sociétés voisines qui prennent le premier plan¹²⁸ » dans la constitution de son identité collective. La langue française est ce par quoi le Québec se différencie de ses voisins du sud, les États-Unis, mais aussi du reste du Canada où l'anglais est l'idiome dominant.

Américain de territoire et français de langue, le Québec fait face à une double affiliation qui a le potentiel de se transmuier en une double menace, car les puissances que sont, d'un côté, le Canada anglais et les États-Unis et, de l'autre, la France, recèlent le pouvoir d'assimiler la province. Leurs frontières deviennent ainsi celles *contre* lesquelles le Québec doit lutter pour se définir. Pierre Martel et Hélène Cajolet-Laganière constatent que cette situation identitaire complexe a donné lieu à une insécurité linguistique « double » chez le locuteur du français au Québec : « D'une part, le français était déclassé par l'anglais, largement dominant dans plusieurs sphères de la société et, d'autre part, il était fortement dévalorisé par rapport au français de France, seul et unique modèle de référence¹²⁹. » Inextricablement liées, la langue française et l'identité collective des Québécois font partie d'une situation sociohistorique qui a favorisé chez ceux-ci l'incertitude identitaire, l'hésitation quant à cette langue qui les caractérise et, donc, une surconscience linguistique. Selon les époques et les camps, les Québécois ont parfois pris la France ou les États-Unis comme une source d'identification, mais le plus souvent comme des modèles à rejeter pour s'émanciper.

En littérature, les écrivains québécois ont longtemps exposé dans leurs textes une « confrontation des langues¹³⁰ » et démontré des attitudes de « prudence », que sous-tend une préoccupation pour la « conservation linguistique¹³¹ ». Antoine Berman remarque quant à lui deux tendances antagonistes chez l'écrivain « non français écrivant en français », « simultanément tenté de défendre sa langue (surfrancisation) et de l'ouvrir à l'élément étranger¹³² ». Ainsi, l'écrivain – l'écrivain québécois, de surcroît – témoignerait de son rapport au

¹²⁷ C. Bouchard, *La langue et le nombril*, p. 30.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁹ P. Martel et H. Cajolet-Laganière, « Le français au Québec : un standard à décrire et des usages à hiérarchiser », p. 459.

¹³⁰ S. Simon, *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, p. 30.

¹³¹ *Ibid.*, p. 31.

¹³² A. Berman, *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, p. 18, note 1.

contexte sociolinguistique par les stratégies textuelles qu'il emploie.

Comme le souligne Lise Gauvin, la problématique des interactions entre langues et littératures est dense, et implique à la fois des enjeux institutionnels, politiques et littéraires¹³³, dont l'étude dépasse le cadre de cette recherche. Je suis néanmoins d'avis, à l'instar de Rainier Grutman, que la textualisation des langues mérite d'être distinguée de son contexte sociolinguistique – même si, ici comme chez Grutman, il ne me semble pas nécessaire de « complètement dissocier les approches interne et externe¹³⁴ ». Ce qui m'intéresse donc dans *Les Fous de Bassan* d'Anne Hébert ce sont les « mises en scène de la langue¹³⁵ » au sein du discours littéraire. Comme les commentaires métalinguistiques y sont rares, il s'agit davantage de comprendre comment le texte « parle la langue¹³⁶ » et de l'examiner en regard de ce contexte sociolinguistique particulier qu'est celui du Québec.

C'est entre autres pour cette distinction entre contexte et textualisation des langues qu'elle permet d'établir que la notion d'« hétérolinguisme¹³⁷ » semble convenir à la lecture des *Fous de Bassan* que je propose. Défini par « [l]a présence dans un texte d'idiomes étrangers sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale¹³⁸ », l'hétérolinguisme met de l'avant la dimension textuelle du contact des langues à l'intérieur d'une œuvre littéraire et se différencie alors, selon Grutman, du bilinguisme – « la dimension individuelle du contact linguistique¹³⁹ » — ou, encore, de la diglossie — la « distribution fonctionnelle dans la société [...] des parlers en contact¹⁴⁰ ». Elle permet également de s'attarder autant à la fonction référentielle qu'à la fonction connotative des idiomes étrangers et des variétés de langue qu'on peut retrouver à l'intérieur d'une œuvre.

Loin de démontrer un plurilinguisme étendu, *Les Fous de Bassan* intègre néanmoins la langue anglaise ainsi que la variété québécoise de la langue française. Ces éléments hétérolingues favorisent-ils le passage d'une altérité dans la langue? La transposition laisse-t-elle voir des traces de l'antériorité d'un modèle états-unien rédigé en langue anglaise? Transmet-elle l'hétérolinguisme déjà mis en place dans *The Sound and the Fury*? Ces questions m'incitent à

¹³³ L. Gauvin, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, p. 53.

¹³⁴ R. Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, p. 26.

¹³⁵ L. Gauvin, *La fabrique de la langue*, p. 8.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹³⁷ R. Grutman, *Des langues qui résonnent*, p. 36.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁹ *Id.*, « Textualisation de la diglossie », p. 202.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 203.

porter une attention particulière aux sociolectes, « langages “non standard” dont l’incorrection ou l’hypercorrection phonétique, syntaxique et lexicale signalent l’appartenance du locuteur à un ou plusieurs (sous-)groupes socioculturels¹⁴¹ », dans la mesure où :

à un premier niveau, les discours directs en général et les sociolectes littéraires en particulier constituent *a priori* des zones textuelles où priment des considérations de « vérité », d’« authenticité », ou encore d’« exactitude » sociolinguistique. Or, à un deuxième niveau, les sociolectes littéraires s’avèrent être des points névralgiques où s’inscrivent de manière singulièrement « visible », outre des configurations linguistiques et identitaires « autres » par rapport à une norme implicite ou explicite, le positionnement socio-idéologique de l’auteur par rapport à ces configurations, de même que des positions de lecture particulièrement puissantes où se dessine, en filigrane, la figure du lecteur modèle¹⁴².

La présence de l’anglais, du français québécois et de leurs sociolectes invite donc à considérer les relations de mêmeté et d’altérité que cette présence trace à travers les différents niveaux d’interprétation des romans : la relation entre les sociolectes et l’ensemble du texte, le rapport des personnages entre eux et, enfin, l’inscription d’un lecteur modèle par une instance auctoriale émergeant du texte, pouvant à son tour refléter le positionnement de l’auteur réel dans son contexte sociolinguistique. Ces relations inscrites dans la langue sont d’ailleurs compliquées par la duplicité de plusieurs versants des *Fous de Bassan*. Les personnages et les lieux en sont de bons exemples. Stevens Brown, de retour des États-Unis, n’est ni tout à fait un être étranger, ni tout à fait un être familier pour la population de son village natal, un lieu québécois par sa géographie, mais dont les racines se trouvent en Nouvelle-Angleterre.

Enfin, l’hétérolinguisme chez Grutman s’accompagne aussi d’une approche intertextuelle. On rejoint par là le point d’ignition de la présente réflexion – portant d’abord sur l’intertextualité –, car l’hétérolinguisme invite à considérer l’intégration des citations en langue étrangère dans le roman d’Anne Hébert. Les modalités d’insertion et les fonctions des citations, uniquement en anglais, témoignent d’un rapport au texte – et à sa langue – d’où est issue la référence. Par cet examen de l’hétérolinguisme logé dans les dialogues, la narration et les citations textuelles, je souhaite rapporter *Les Fous de Bassan* au contexte sociolinguistique québécois et, ultimement, au contexte continental américain, pour voir comment il peut en reprendre les configurations et les idéologies, ou, au contraire, s’en détourner.

¹⁴¹ G. Lane-Mercier, « L’impossible unicité : le conflit des subjectivités et des réceptions », p. 131.

¹⁴² *Ibid.*, p. 132.

La langue des *Fous de Bassan* : voix, registres et usages

Si Mikhaïl Bakhtine avance que « toutes les voix socio-idéologiques de l'époque » devraient être dépeintes dans le roman, Rainier Grutman met en garde que « la polyphonie typique du monde représenté ne saurait être reproduite dans l'univers représentant¹⁴³ ». Grutman suggère plutôt que l'hétérolinguisme montré est le fruit d'une sélection, de « touches soigneusement apportées¹⁴⁴ ». Selon lui, « [p]our interpréter la polyglossie sociale, [la littérature] élève une variété au rang de langue standard ou encore classique » qu'il appelle « langue auctoriale¹⁴⁵ ».

Or, entreprendre de définir la langue auctoriale des *Fous de Bassan* s'avère problématique. D'une part, le roman se découpe en plusieurs « livres » narrés à l'aide de différentes voix, des voix que Barbara Folkart définit comme « l'ensemble des lieux non formalisés où l'énonciateur s'inscrit dans l'énoncé qu'il produit¹⁴⁶ ». La narration homodiégétique et intradiégétique vient accentuer l'apparente singularité de ces voix ainsi que le caractère fragmenté de la langue auctoriale. D'autre part, l'identité de l'instance responsable des passages narrés suscite une hésitation interprétative. De la même manière que Grutman décèle chez « Sarrasine » de Balzac les signes de la présence d'une « instance de régie » dont relève « [l]'organisation de la nouvelle, de ses espaces intérieurs et extérieurs¹⁴⁷ », on reconnaît chez Anne Hébert la prégnance d'une telle instance. Marilyn Randall pressent cette « voix narrative organisatrice¹⁴⁸ » notamment grâce à l'homogénéité qui règne parmi les discours des narrateurs¹⁴⁹. Le roman compte selon elle un « aspect obsessionnel », car « [d]e livre en livre, de narrateur à narratrice, les mêmes images, les mêmes discours, les mêmes champs sémantiques [...] reviennent inlassablement¹⁵⁰ ». Aux répétitions thématiques s'associe une répétition des énoncés¹⁵¹ qui atténue la dissemblance des voix narratives. « Trop de vent » (FB, 476), affirme Perceval, faisant écho aux paroles de la dernière lettre de Stevens : « Trop de bruit et de fureur depuis mon enfance, tant de marées d'équinoxe m'ont brassé et roulé. » (FB, 511)

¹⁴³ R. Grutman, *Des langues qui résonnent*, p. 42.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁶ B. Folkart, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, p. 387.

¹⁴⁷ R. Grutman, *Des langues qui résonnent*, p. 39.

¹⁴⁸ M. Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture », p. 74.

¹⁴⁹ Voir, par exemple, J. M. Paterson, *Anne Hébert : architexture romanesque* et M. Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* : féminisme, narration et clôture ».

¹⁵⁰ M. Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* », p. 68.

¹⁵¹ J. M. Paterson, *Anne Hébert : architexture romanesque*, p. 163.

Toutes ces voix se ressemblent également par leur registre étendu, c'est-à-dire que, chez un même narrateur, des mots et expressions du français familier côtoient des segments émis dans un français soutenu, même dans le discours de Perceval, présumé idiot. Chez celui-ci, comme chez les autres personnages, on trouve l'emploi de figures de style et de vocabulaire recherchés, de « mots dont la précision et la spécificité ne semblent pas appartenir à l'univers du simple d'esprit¹⁵² ». Perceval associe lui-même son propre discours à l'incohérence, à « une chanson de fou » (FB, 449), mais le livre qui porte son nom parle d'« engeance » (FB, 449), d'« horizon liquide » (FB, 475) et compte des passages dont la force poétique et incantatoire démontre une bonne maîtrise de la langue :

Crier en toute impunité sur la grand-place de la nuit, face à la mer. Jamais eu un tel espace et la nuit tout entière pour l'emplir de tout moi dans un cri. Crier avec les autres. Mêlé aux autres. « Nora et Olivia ». Crier tout d'abord avec plaisir. La voix poussée à sa limite extrême de voix vivante. Puissance délivrée dans ma gorge et ma poitrine. Le cri qui ricoche contre les rochers. Moi tout entier sorti dans mes cris. Mes cris dépassant mon corps, à travers mon corps, atteignant le monde, les rochers et la mer. (FB, 445)

Gregory Reid parle, très à propos, de l'intensité, de la fluidité et du savoir-faire « normally associated with poetry¹⁵³ » de l'écriture d'Anne Hébert et de William Faulkner. Ce caractère travaillé de la langue, qui transcende la disparité des voix, semble à certains moments appartenir à une voix unique à laquelle les autres voix pourraient être subordonnées.

C'est d'ailleurs une langue soignée qui domine les récits des narrateurs des *Fous de Bassan*. Écrites dans un français plutôt normatif, les phrases sont grammaticalement correctes, la plupart du temps, même si on y trouve de petites intrusions du registre familier et populaire, français et québécois, ainsi que quelques néologismes, archaïsmes et mots ou expressions en anglais. C'est de ces intrusions qu'il sera davantage question dans les pages qui suivent. Pour le moment, ajoutons seulement que les xénismes, de façon plus quantitative que qualitative, contribuent légèrement à différencier les voix. Stevens, par exemple, est le personnage le plus anglicisé des *Fous de Bassan* du point de vue de son discours (FB, 377, note 6). Il partage néanmoins son vocabulaire anglais avec plusieurs personnages-narrateurs, dont Nora qui emploie le mot « fun » (FB, 423, 431) au sens de « plaisir sexuel », de la même manière que son cousin Stevens (FB, 401, 503, 509). De fait, peu de personnages ont un lexique d'origine étrangère qui

¹⁵² J. Ouellet, « La rhétorique de l'idiot », p. 173.

¹⁵³ G. Reid, « Wind in August : *Les Fous de Bassan*'s Reply to Faulkner », p. 112.

leur est propre et qui permettrait de définir leur idiolecte, c'est-à-dire le « parler d'un seul individu¹⁵⁴ ». La répétition des énoncés examinée par Janet Paterson s'applique aussi aux xénismes, repris d'un livre à l'autre des *Fous de Bassan*. À titre d'exemple, tous les narrateurs, sauf Perceval, emploient l'expression « barn dance » (FB, 367, 406, 425, 481) pour parler d'une fête au village. Ainsi, de manière générale, c'est plutôt la présence plus ou moins grande de ces marques de la langue étrangère qui vient distinguer les voix entre elles.

Une dernière particularité de la langue auctoriale du roman d'Anne Hébert est qu'elle mélange les usages du français québécois et du français de France. Par exemple, le mot *souper* employé pour désigner le repas du soir est fréquent au Québec où *déjeuner* désigne alors le repas du matin et *dîner*, le repas du midi. En France cependant, on utilise plus souvent le système *petit déjeuner/déjeuner/dîner* pour nommer les trois principaux repas de la journée¹⁵⁵. Quand la logique privilégierait un système plutôt qu'un autre, Anne Hébert emploie à la fois « petit déjeuner » (FB, 384) et « souper » (FB, 411) dans le discours d'un même narrateur.

Ainsi, en dépit de la forme narrative qui décompose la langue auctoriale en cinq voix, celles-ci forment un ensemble étrangement homogène qui paraît pris en charge par une instance organisatrice. Notre objectif n'est pas ici de confirmer ou d'infirmer l'hypothétique réponse à cette énigme que Marilyn Randall voit dans les ambiguïtés narratives des *Fous de Bassan*¹⁵⁶. Il s'agit davantage de comprendre comment le texte d'Anne Hébert densifie la lecture de son hétérolinguisme en exploitant les possibilités qu'offre le roman en termes de narration. En 1913, Jacques Rivière voyait comment de nouvelles façons de raconter allaient émerger de la forme romanesque :

Nous sommes à l'intérieur de chaque personnage; nous sommes enfermés avec lui; nous n'avons aucune vue sur lui; nous grandissons avec lui et nous sentons en nous les nœuds, les craquements et les aises subites de sa croissance; nous avons devant nous ce même mur, cette même ignorance de l'avenir qu'il éprouve lui-même, nous repoussons sans cesse du front la même cloison qu'il repousse du sien¹⁵⁷.

La pluralité narrative que l'on observe dans *Les Fous de Bassan* porte le lecteur à embrasser le point de vue de plusieurs personnages qui fournissent chacun leur version de l'histoire.

¹⁵⁴ R. Barthes, « La division des langages », p. 120.

¹⁵⁵ « Déjeuner », dans C. Poirier (dir.), *Dictionnaire du français québécois*, p. 232-233.

¹⁵⁶ Selon Marilyn Randall, devant les problèmes d'interprétation posés par le roman, « le vrai mystère à résoudre est : qui a écrit les *Fous de Bassan*? ». En avançant l'hypothèse du narrateur unique sans élucider le mystère, la critique explore la possibilité que Stevens soit la seule instance derrière les sections du roman. (M. Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* », p. 74-82.)

¹⁵⁷ J. Rivière, *Le roman d'aventure*, p. 70.

Seulement, cette pluralité ne se défait pas d'une inévitable unité. On l'a vu, la fragmentation formelle du roman d'Anne Hébert s'accompagne d'une langue auctoriale assez constante et homogène d'un locuteur à un autre, qui dépasse parfois « la compétence et l'autorité du "je"¹⁵⁸ ».

Écrire la « douce langue natale » : la fonction référentielle de l'hétérolinguisme

En plus de l'identité ambiguë de l'instance narrative, la représentation textuelle de la langue des *Fous de Bassan* pose un autre problème d'interprétation. On ne peut en effet que deviner la langue parlée entre eux par les habitants de Griffin Creek dans l'histoire : l'anglais. Les commentaires réflexifs sur la langue sont rares et peu évocateurs. L'expression « ma douce langue natale », qu'on retrouve à la fois chez Olivia (FB, 491) et chez Stevens (FB, 504), ne résout pas le mystère de l'identité de l'idiome en question. Malgré les éléments qui induisent fortement l'anglophonie du village, comme l'héritage loyaliste des habitants, les patronymes en anglais, la pratique de la religion protestante ou encore le discours antipapiste formulé par le révérend Nicolas Jones, rien n'empêche en effet de croire à l'assimilation linguistique des ancêtres à leur société d'accueil, majoritairement francophone. La narration et les dialogues des *Fous de Bassan* sont rédigés presque uniquement en français, mais on comprend cependant, par quelques indications moins équivoques, que la langue d'expression des villageois est l'anglais. Par exemple, c'est cette réalité anglophone qui guidera le choix des détectives pour mener l'enquête du meurtre des cousines Atkins. On fait appel au détective « John Erwin McKenna [...] sous prétexte qu'il est de langue anglaise et plus habile à confesser les gens qu'un prêtre catholique » (FB, 472).

Or, il semble que la langue maternelle des villageois des *Fous de Bassan* s'y trouve seulement sous forme de « signes » de l'anglais (FB, 377, note 6), comme le proposent les éditrices d'Anne Hébert. La présence de la langue anglaise est réservée au lexique ou à de courtes expressions, dont la plus longue est le groupe nominal « the biggest show on earth » (FB, 411), exhortation émise par Stevens à l'endroit de ses cousines qu'il veut entraîner dans la tempête. Intégrés dans le fil de la phrase, sans italiques, les noms en anglais désignent le plus souvent des produits de la vie quotidienne : la nourriture – « plum-cake » (FB, 389) –, des objets de la maison – « cosy-corner » (FB, 479) –, et des marques déposées de produits de consommation courante comme le tabac « Old Chum » (FB, 364, 462, 480), le transport en voiture « Chevrolet » (FB, 427), en autobus « Greyhound » (FB, 377) ou par bateau de la ligne « Cunard » (FB, 417), le

¹⁵⁸ R. Grutman, *Des langues qui résonnent*, p. 39.

produit ménager « Old Dutch » (FB, 347) et les vêtements de chez « Reitman's » (FB, 506). De nombreux prénoms, patronymes et toponymes sont également de langue anglaise : Felicity, Stevens, Brown, Atkins, Jones, Griffin Creek.

Bien que fictive, cette dénomination contribue à ancrer le récit des *Fous de Bassan* dans un contexte réel, car elle réactive un passé que le Québec a réellement connu : « [...] her [Anne Hébert] depiction of the decline of a small, rural, English-speaking town is very accurate and not exaggerated. For many generations certain communities were (a few still are) English. Sons inherited their fathers' farms, businesses, and names¹⁵⁹. » Cela vaut davantage pour la région de la Gaspésie, qui a vu, après l'Indépendance américaine, de nombreux États-Uniens fidèles à la couronne d'Angleterre s'établir sur ses terres encore vierges de colonisation (FB, 342, note 10). Finalement, une autre part des noms transcrits en anglais compte des termes de marine qui confèrent au texte d'Anne Hébert un certain réalisme. Ceux-ci renvoient à la fois au Québec rural et anglophone d'antan, et au contexte géographique où se déroule l'histoire : la région côtière du golfe du Saint-Laurent. En reprenant un vocabulaire maritime en langue anglaise, le roman laisse entendre que ces mots étaient réellement exprimés de cette façon par les habitants des villages anglophones de la Gaspésie : « beaver board » (*isorel mou*) et « shellac » (*laque*) (FB, 343) sont des matériaux employés pour la construction de bateaux, tandis que « swamp » (*marécage*) (FB, 427) et « kelp » (*varech*) (FB, 492) réfèrent plutôt à des éléments du paysage marin. La présence de l'anglais dans *Les Fous de Bassan* crée ainsi un cadre où flotte une certaine anglicité, et rappelle l'héritage linguistique et culturel des personnages.

Dans la mesure où le texte n'a pas besoin « de dénoter directement le réel », mais seulement d'en signifier la « catégorie » pour produire ce que Roland Barthes appelle un « effet de réel¹⁶⁰ », on pourrait croire que ces signes de la langue anglaise dans *Les Fous de Bassan* sont suffisants pour donner lieu à un tel effet. Il semble toutefois que l'utilisation limitée et ponctuelle des termes anglais empêche la création d'une véritable « illusion référentielle¹⁶¹ ». Aussi, les dialogues ne sont pas davantage rédigés en anglais chez Anne Hébert, alors que les échanges entre les personnages sont souvent envisagés, en premier lieu, comme une copie relativement

¹⁵⁹ R. Ewing, « Griffin Creek : The English World of Anne Hébert », p. 101.

¹⁶⁰ R. Barthes, « L'effet de réel », p. 174.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 174.

transparente de propos entendus dans la réalité extratextuelle¹⁶². De fait, Gillian Lane-Mercier, dans un article sur l'inscription des sociolectes au sein du dialogue romanesque, convient que « [i]t is generally acknowledged that the direct speech of fictional characters provides an ideal point of insertion for mimetic markers¹⁶³ ». Pour Lise Gauvin, il s'agit d'un des procédés « par excellence » du roman réaliste que de réserver les particularismes langagiers aux « discours rapportés ou cités¹⁶⁴ ». Or, les répliques des *Fous de Bassan* sont encore moins marquées par l'anglais que les segments narrés. La présence de la langue anglaise dans les dialogues se manifeste presque uniquement sous forme d'interjections qui rappellent vaguement la langue parlée : « Hello Stevens! », salue Olivia (FB, 405), « Bye les filles, bye bye », lâche Stevens (FB, 482). Il faut cependant noter que cet écart quantitatif entre les traces de la langue anglaise et l'unilinguisme anglophone des personnages doit aussi être tempéré par la proportion d'échanges dialogués, assez réduite si on la compare à la portion narrative beaucoup plus étendue dans le roman.

Il est vrai que cette hiérarchie observée par Lise Gauvin entre narration et dialogue, langue de la pensée et langue de la parole dans le roman réaliste a peut-être moins lieu d'être dans une œuvre où la narration intradiégétique et homodiégétique reflète un autre type de réalisme, plus près de celui revendiqué par le roman moderne. Figurant parmi les stratégies textuelles qu'on retrouve dans les œuvres de la modernité, l'accumulation de voix narratives distinctes, selon Marilyn Randall, « semble favoriser l'indécidabilité et l'ouverture du récit vers un domaine de l'expérience humaine où la notion de "vérité" perd sa transcendance¹⁶⁵ ». La « convention moderne » voulant que « la Vérité ressort[e] de l'accumulation de vérités partielles, subjectives, relatives » repose toutefois sur « le présupposé de la transparence du sujet du discours à lui-même, transparence que la mise en discours du sujet par lui-même ne peut, paraît-il, troubler¹⁶⁶ ».

Pourtant, même si Anne Hébert propose un récit transmis par plusieurs voix, la transparence de ses narrateurs, la stratégie à laquelle celle-ci participe et la rupture avec les conventions du réalisme semblent d'abord minées par l'homogénéité qui règne entre les voix. De

¹⁶² S. Ross, *Fiction's Inexhaustible Voice : Speech and Writing in Faulkner*, p. 68-71, cité dans G. Lane-Mercier, « Towards a Rhetorical Practice of Mimesis : Writing/Reading/(Re)Translating Fictional Sociolects », p. 105.

¹⁶³ G. Lane-Mercier, « Towards a Rhetorical Practice of Mimesis », p. 108.

¹⁶⁴ L. Gauvin, *Les langues du roman*, p. 63.

¹⁶⁵ M. Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* », p. 74.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 74.

plus, *Les Fous de Bassan* reprend, malgré tout, la stratégie du texte réaliste qui inscrit surtout les particularismes langagiers dans les dialogues. Il ne le fait toutefois pas en insérant de l'anglais dans les répliques, comme on vient de le voir. C'est plutôt en puisant dans les ressources du français qu'Anne Hébert marque la langue parlée. L'auteure octroie en effet un degré d'oralité plus grand aux phrases dialoguées en s'appuyant sur le lexique, la morphologie et la syntaxe du français. Cette oralité dirige donc moins le lecteur vers la « douce langue natale » des protagonistes de Griffin Creek, l'anglais, que vers la langue qu'emploient probablement au quotidien leurs voisins « papistes » : le français du Québec.

Les quelques dialogues qu'on trouve dans les *Fous de Bassan* sont en effet écrits à l'aide du français québécois. Avant d'aller plus loin, il me semble important de noter que le français québécois figure comme une variété à part entière du français de référence¹⁶⁷, même si les détracteurs du jocal, par exemple, ont parfois réagi « comme si le français ne comportait que le niveau “standard”, celui du bon usage de l'écrit, et comme si le français québécois n'avait qu'un niveau de langue, le niveau familier, voire la langue relâchée et vulgaire¹⁶⁸ ». En effet :

[l]e français québécois forme un tout, ayant comme niveau central un modèle valorisé de bon usage et possédant aussi d'autres usages, les uns plus soutenus, comme les niveaux littéraires et poétiques, et les autres plus relâchés, comme les niveaux familier, très familier (que certains peuvent appeler *jocal*), vulgaire, etc¹⁶⁹.

Le français québécois écrit se rapproche du français de référence, car il « se conforme aux règles traditionnelles de la grammaire et de la syntaxe françaises », à quelques exceptions près¹⁷⁰. La variété québécoise compte cependant un « nombre impressionnant d'écarts dans l'emploi du vocabulaire¹⁷¹ » et c'est avant tout par son lexique qu'elle se distingue du français de référence¹⁷².

Ces mots du lexique franco-québécois, notamment des termes issus d'un registre familier, parsèment les dialogues des *Fous de Bassan*, et figurent au sein de tournures souvent employées à l'oral au Québec. Par exemple, on trouve dans les répliques de Stevens Brown l'expression « à

¹⁶⁷ Claude Poirier préfère l'expression « français de référence » à « français standard » qui met en jeu la « dimension normative » de cette variété. « Le français de référence est la variété décrite dans les dictionnaires usuels qui sont réalisés en France et correspond, pour l'essentiel, à la variété de français qui a cours dans ce pays. » (C. Poirier, *Dictionnaire historique du français québécois*, p. xx.)

¹⁶⁸ P. Martel et H. Cajolet-Laganière, « Le français au Québec », p. 459.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 461.

¹⁷⁰ On peut, par exemple, noter « la variabilité du genre des termes *inuit*, *inuktitut* » et « la féminisation des titres de fonction ». (P. Martel et H. Cajolet-Laganière, *Le français québécois : usages, standard et aménagement*, p. 99.)

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷² P. Martel et H. Cajolet-Laganière, « Le français au Québec », p. 464.

matin » (FB, 383, 405, 491) dans le sens de *ce matin* qui s'avère un usage spécifique au registre familier du français québécois¹⁷³. L'absence de la particule « ne » dans la négation – « Tu veux pas? » (FB, 392) – pour les répliques de Stevens, de Nora et de plusieurs autres personnages dénote également en français une prise de parole à l'oral. C'est d'abord à l'aide de la variété québécoise ainsi que de la forme orale et plus familière du français que s'expriment les personnages *a priori* anglophones des *Fous de Bassan*, défiant la vraisemblance linguistique de l'œuvre.

Il faut toutefois reconnaître que l'emploi de la variété québécoise dans le roman participe d'une certaine mimésis. Le vernaculaire québécois textualisé par Anne Hébert, à défaut de figurer comme la véritable langue des villageois, porte néanmoins des traces de la ruralité et du Québec d'antan d'où sont issus les personnages, en plus de fournir des indices sur leur classe sociale. Les termes « musique à bouche » (FB, 388, 389) et « bagosse » (FB, 407) correspondent à un usage vieilli¹⁷⁴ et réfèrent à un passé que le Québec a effectivement connu. De plus, « bagosse », de même que « créature » (FB, 343), figurent dans le registre populaire de la variété et portent un sens péjoratif¹⁷⁵. Il est donc probable que les énonciateurs de ces mots, Nicolas Jones et Stevens Brown, soient issus de la classe populaire, si on se fie au niveau de langue dont l'usage de ces québécismes témoigne. Le texte, par un commentaire linguistique, vient d'ailleurs confirmer le caractère peu soigné de la langue parlée par les habitants de Griffin Creek. Stevens, en réaction aux insultes qu'il reçoit de sa jeune cousine Nora, constate qu'elle se grise « elle-même d'injures et d'insultes », du « vocabulaire grossier des hommes de Griffin Creek » (FB, 511). Au français québécois et, en particulier, à son registre populaire, serait ainsi confié le rôle d'ancrer l'action des *Fous de Bassan* dans un contexte historiquement et géographiquement éloigné et isolé, celui de la Gaspésie rurale du début du vingtième siècle, ainsi que de référer à une réalité socioéconomique fréquente dans ce contexte, celle de la classe populaire.

Contrairement à la langue anglaise, le vernaculaire québécois fait l'objet d'un emploi plus étendu, notamment dans les dialogues. Les critiques n'ont pu s'empêcher de noter l'effet bizarre

¹⁷³ « Matin » dans C. Poirier (dir.), *Dictionnaire historique du français québécois*, p. 364.

La méthode différentielle adoptée par le *Dictionnaire historique du français québécois* dirigé par Claude Poirier nous permet de dire que cet usage n'est pas courant dans le français de référence, car le dictionnaire, limité aux régionalismes, regroupe « les mots, les sens et les expressions qu'on ne retrouve pas dans les dictionnaires publiés en France ou qui n'y sont décrits que partiellement ». (C. Poirier, *Dictionnaire historique du français québécois*, p. xviii.)

¹⁷⁴ « Bagosse », dans *Usito*, s.p.

¹⁷⁵ « Créature », dans *Ibid.*, s.p.

créé par cette stratégie textuelle. Ainsi Ronald Ewing décrit-il l'effet de lecture qu'elle produit : « This novel, written in French about an English society and using occasional English expressions, produces an odd effect – as if one were reading a translation rather than an original work¹⁷⁶. » L'hétérolinguisme des *Fous de Bassan* produirait davantage un « effet de traduction » qu'un « effet de réel¹⁷⁷ », comme si le français québécois venait traduire l'anglais parlé par les personnages. Le texte en lui-même semble effectivement empêcher le lecteur de s'attacher uniquement à la fonction représentationnelle remplie par la textualisation des langues. Janet Paterson, dans *Anne Hébert : architecture romanesque*, démontre comment la pluralité des représentations dans *Les Fous de Bassan* fait appel à plusieurs codes – le réel, l'onirique et l'irréel – et complique l'interprétation du roman :

Par le biais d'un discours en partie ancré dans le référentiel, ce texte ne cesse de dire le réel alors que l'écroulement des stratégies du discours logique produit un glissement fréquent vers l'onirique et l'irréel. Tout se passe comme si le code du réel, dont les marques sont nombreuses, fonctionnait comme tremplin pour les autres codes; le discours a beau se « vraisemblabiliser » en multipliant les effets de réel, ce n'est, dirait-on, que pour faciliter la dérive du sens vers le fantasmatique¹⁷⁸.

Ainsi, même si le roman en multiplie « les effets », ceux-ci ne semblent pas parvenir à entretenir l'illusion du réel, qui tombe au profit des codes de l'onirique et de l'irréel. L'hétérolinguisme intègre cette complexité des représentations dans la mesure où la présence de l'anglais et du français québécois s'implante partiellement dans un contexte historique, géographique et culturel existant – ou qui a existé – sans nécessairement maintenir l'illusion référentielle.

Les stratégies qui conditionnent l'inscription de la langue dans *Les Fous de Bassan*, dans les dialogues, notamment, où l'anglais apparaît comme signe et le français québécois comme langue traductrice, peuvent être envisagées comme ce que Gillian Lane-Mercier appelle une « pratique rhétorique de la mimèsis¹⁷⁹ ». Cette reformulation permet en effet de prendre en compte le processus de sélection opéré par l'auteur dans la représentation des dialogues, ainsi que des conventions et des stratégies, socialement et historiquement déterminées, qui guident ces choix, puisque la pratique rhétorique repose sur un ensemble d'axiomes, de croyances, de valeurs et de techniques argumentatives considérées comme acceptables dans un certain contexte, selon

¹⁷⁶ R. Ewing, « Griffin Creek », p. 101.

¹⁷⁷ R. Barthes, « L'effet de réel », p. 174.

¹⁷⁸ J. M. Paterson, *Anne Hébert : architecture romanesque*, p. 158.

¹⁷⁹ Voir G. Lane-Mercier, « Towards a Rhetorical Practice of Mimesis ».

Lane-Mercier¹⁸⁰. Le texte répond de surcroît à des contraintes de lisibilité qui mettent en jeu la prétendue transparence qui sied entre les discours représentés et la réalité hors-texte :

Indissociable from the conventional reading habits that they may endorse or destabilize, these readability constraints end up rendering opaque that to which they were supposed to guarantee « transparency », attracting the reader's attention, not only to the actorial dialogue's *textual* status, but also to its *motivated* nature within both the diegetic world and the ideological aim of a given work¹⁸¹.

Dans le texte, la réalité extérieure ne se trouve donc pas intacte dans la parole transcrite. La transcription porte les traces d'un travail où des marqueurs du processus de production et de réception s'inscrivent, permettant de reconstruire « the author's socio-ideological positioning within his/her own culture, together with the positioning(s) made available by the latter to the model reader(s)¹⁸² ».

Ainsi, la pratique rhétorique de la mimésis et la pluralité des représentations que *Les Fous de Bassan* met en jeu invitent à regarder au-delà de la fonction référentielle de l'hétérolinguisme. À l'instar de Rainier Grutman, je suis d'avis qu'« il n'est pas certain que le plurilinguisme mimétique soit le plus significatif, ni le plus intéressant¹⁸³ ». Étudiant les motivations qui guident l'emploi des langues étrangères dans les œuvres littéraires, Grutman soutient en effet que « l'expression d'une réalité socioculturelle n'est jamais seule en cause¹⁸⁴ ». Il est donc nécessaire d'ajouter à mon analyse un examen qui considère « comment la mise en mots propre à la littérature déplace les enjeux socio-économiques de la diglossie externe¹⁸⁵ ». L'étude de ce déplacement apparaît incontournable pour atteindre les objectifs que se donne le mémoire en interrogeant le traitement de la langue chez Anne Hébert : comprendre le fonctionnement de l'hypertextualité dans *Les Fous de Bassan*, cerner le rapport à son intertexte faulknérien, et, ultimement, replacer le roman dans son contexte américain. Avant d'avancer plus loin dans le feuilleté des *Fous de Bassan*, j'opèrerai un retour à l'intertexte, à son propre hétérolinguisme et aux difficultés qu'il pose à la traduction.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸² *Ibid.*, p. 106.

¹⁸³ R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », p. 336.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 341.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 336.

Les sociolectes chez Faulkner et leur traduction française

Dès son titre, *The Sound and the Fury* met de l'avant sa dimension sonore. C'est une œuvre « centrally concerned with language¹⁸⁶ », selon Noel Polk, où s'entend le « bruit » des voix narratives entremêlées. L'intérêt linguistique se conjugue également aux principaux thèmes du roman. Le désir et les tensions qu'il crée entre les individus d'une même famille sont fortement liés à l'incommunicabilité et celle-ci se traduit, entre autres, par la forme narrative choisie par l'auteur. Les quatre premières sections de *The Sound and the Fury*, narrées à l'aide du *stream of consciousness*, laissent place à des récits au ton très différent qui ne font pas douter de la subjectivité et de la singularité de ces voix. Les discours produisent une vision fragmentée, et parfois contradictoire, de la réalité qu'ils évoquent. Chacune de ces sections compte d'ailleurs un bon nombre d'ellipses, sous forme de phrases interrompues, qui accentuent « l'impossibilité de dire » à laquelle sont confrontés les protagonistes faulkneriens.

Toutefois, une des indications les plus manifestes de l'intérêt de Faulkner pour la langue concerne l'emploi des sociolectes. J'ai accordé une fonction mimétique à la présence de l'anglais et du vernaculaire québécois dans *Les Fous de Bassan*, et certaines lectures confèrent la même fonction aux sociolectes et à leur représentation dans *The Sound and the Fury*¹⁸⁷. Si Simo Määttä identifie cinq catégories de sociolectes dans le roman de Faulkner – « Southern middle-class Whites, Southern working-class Blacks, Northern working-class Whites, Italian immigrants, and upper-class Northern Whites¹⁸⁸ » –, c'est avant tout à la représentation de la langue anglaise parlée par les personnages afro-américains du sud des États-Unis que les commentateurs se sont attardés¹⁸⁹.

On octroie aux sociolectes le rôle de reproduire une réalité qui imprègne fortement le contexte sociohistorique du Sud profond, celle de l'héritage de l'esclavage et des conflits raciaux. Määttä remarque d'ailleurs que les techniques employées par Faulkner pour représenter les sociolectes varient selon l'appartenance du personnage à l'un ou à l'autre des groupes sociaux en présence :

¹⁸⁶ N. Polk, « Trying Not to Say: A Primer on the Language of *The Sound and the Fury* », p. 139.

¹⁸⁷ M. W. Lencho, par exemple, suggère que les variations dialectales et leur progression dans *The Sound and the Fury* montrent que Faulkner est de plus en plus préoccupé par la vraisemblance lorsqu'il rédige son roman. (Voir M. W. Lencho, « Dialect Variation in *The Sound and the Fury* : A Study of Faulkner's Black English ».)

¹⁸⁸ S. K. Määttä, « Dialect and Point of View : The Ideology of Translation in *The Sound and the Fury* in French », p. 323-324.

¹⁸⁹ Voir, entre autres, M. W. Lencho, « Dialect Variation in *The Sound and the Fury* »; N. Polk, « Trying Not to Say »; W. Dahill-Baue, « Insignificant Monkeys : Preaching Black English in Faulkner's *The Sound and the Fury* and in Morrison's *The Bluest Eye* and *Beloved* »; S. K. Määttä, « Dialect and Point of View ».

Thus, the speech of African Americans and immigrants is represented through lexical, morphosyntactic and phonological means alike, whereas the speech of Southern Whites is largely standard, with lexical and only occasional morphosyntactic markers of dialect. It is also significant that the only indications of white Southern pronunciation consist of eye dialect and narrative report of speech act on the part of other white characters¹⁹⁰.

Le dialecte des personnages afro-américains comme Dilsey et Luster est donc signalé à l'aide de ce que Määttä appelle un « non-standard literary dialect¹⁹¹ », témoignant d'usages non normatifs dans le parler d'un personnage. C'est plutôt l'*eye dialect*, c'est-à-dire l'ensemble « des modes de représentations qui ne modifient pas la prononciation mais qui signalent la parole¹⁹² », qui est employé pour traduire le parler des Blancs du Mississippi. Pour Määttä, ce choix servirait d'abord des buts narratifs en participant à la focalisation, mais valoriserait du même coup un point de vue – celui des Blancs dont le sociolecte est montré comme étant plus proche de la norme – et incarnerait ainsi une structure idéologique qu'on pourrait retrouver dans le Sud au début du vingtième siècle¹⁹³.

Cependant, de nombreux commentateurs ont tôt fait de remarquer une diversité dans la façon de parler des personnages afro-américains de Faulkner, c'est-à-dire des variations à l'intérieur de l'usage dialectal, même dans les répliques d'un seul personnage. Selon Noel Polk, Faulkner est plus préoccupé de montrer les nuances dans la prononciation que de dépeindre les sociolectes de manière exacte et précise, tels qu'on les retrouverait dans la réalité¹⁹⁴. Polk analyse les répliques de Dilsey et remarque qu'elles sont moins marquées quand elles sont narrées par Benjy, narrateur idiot, mais qu'elles le sont davantage quand elles sont rapportées par le narrateur omniscient de la dernière section du roman. On comprend donc que Benjy distingue moins la langue parlée des personnages afro-américains, car ils font partie de son univers : c'est sous les regards attentifs de ces personnages que Benjy occupe ses journées. Faulkner utiliserait ainsi les variations dans la prononciation de la langue parlée pour signaler la proximité et la distance, plus que pour donner l'illusion du vrai, en usant sciemment du poids des variations sociolectales et des rapports à l'Autre qu'ils dessinent au sein d'une même langue. L'hétérolinguisme faulknérien obéirait donc aussi à des « motivations compositionnelles », car il entrerait « dans la composition

¹⁹⁰ S. K. Määttä, « Dialect and Point of View », p. 324.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 320.

¹⁹² C. Bouchard, *Méchante langue : la légitimité linguistique du français parlé au Québec*, p. 44.

¹⁹³ S. K. Määttä, « Dialect and Point of View », p. 325.

¹⁹⁴ N. Polk, « Trying Not to Say », p. 168.

même de l'œuvre, à titre de « motif associé¹⁹⁵ », tel que le décrit Rainier Grutman lorsqu'il observe par exemple comment, dans *La Guerre et la Paix* de Tolstoï, « le français cède la place au russe lorsque le narrateur essaie de nous transmettre la sympathie qu'il éprouve pour un personnage¹⁹⁶ ».

Les sociolectes littéraires contribuent également à la polyphonie de *The Sound and the Fury*, car ils singularisent les points de vue et les voix narratives. Selon Gillian Lane-Mercier, « les sociolectes littéraires se présentent comme le lieu par excellence du croisement, voire de l'entrechoquement, de subjectivités disparates¹⁹⁷ ». Ainsi, les sociolectes investissent *The Sound and the Fury* d'une hétérogénéité interne en complexifiant des rapports sociaux souvent conçus comme binaires, dont le rapport entre la population noire et la population blanche aux États-Unis.

L'usage des sociolectes chez Faulkner a d'ailleurs posé problème aux traducteurs francophones de ses œuvres. Ne sachant comment rendre l'hétérogénéité de la langue faulknérienne en français, les traducteurs ont souvent eu le réflexe d'aplanir les sociolectes, voire de les faire complètement disparaître, faute d'un équivalent dans la langue traduisante. Le projet de retraduction du *Hamlet* de Faulkner par le GRETI, un groupe de recherche en traductologie de l'Université McGill, visait au contraire à restituer cette hétérogénéité dans la traduction. Pour Gillian Lane-Mercier, « la décision de maintenir [les sociolectes] dans le texte traduit oblige à chercher des solutions fondées à leur tour sur l'inscription au sein de ce dernier d'une altérité – linguistique, sociale et culturelle qui, inhérente à la langue et à la culture d'accueil, disloque l'apparente homogénéité de la voix traduisante¹⁹⁸ ». Telle qu'expliquée dans *Faulkner : une expérience de retraduction*, la solution que le groupe de traduction a choisie consiste à faire appel au vernaculaire québécois pour traduire les sociolectes du *Hamlet*. La langue québécoise et son registre populaire viennent ici faire obstacle à l'uniformité d'un français « standard », à une langue traditionnellement normative.

Le français québécois comme véhicule d'américanité

J'ai évoqué plus tôt la remarque de Ronald Ewing concernant les « effets de traduction » des *Fous de Bassan*, lorsque le roman suggère que des phrases auraient été émises en anglais dans l'histoire et « traduites » en français dans le récit. Cet effet de lecture créé par le texte se

¹⁹⁵ R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme », p. 341.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 340.

¹⁹⁷ G. Lane-Mercier, « L'impossible unicité », p. 132.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 143.

rapproche des objectifs poursuivis par le Groupe de recherche en traductologie lorsqu'il a traduit en français *The Hamlet* de Faulkner : produire une traduction décentrée qui ne reproduit pas « l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée¹⁹⁹ », mais qui rend plutôt « l'«étranger» du texte de départ²⁰⁰ » grâce aux ressources du vernaculaire québécois.

L'emploi de cette variété du français chez Anne Hébert offre en effet la possibilité de véhiculer une hétérogénéité au sein de la langue auctoriale des *Fous de Bassan*. De surcroît, le français du Québec laisse transparaître une antériorité faulknérienne, car l'une des spécificités des québécismes est qu'ils sont nombreux à être formés grâce à des emprunts à l'anglais²⁰¹. Ce constat est encore plus valable pour la langue populaire et certains sociolectes. Le joul, par exemple, « parler populaire des classes ouvrières urbaines », est « fortement contaminé par l'anglais²⁰² ». Cette caractéristique du français populaire du Québec dénote la proximité géographique et culturelle de la province avec l'Amérique du Nord majoritairement anglophone, y compris les États-Unis. L'emploi du français québécois dans *Les Fous de Bassan* pourrait alors être une façon de « traduire » l'américanité, de la restituer dans le texte par le poids américain que le vernaculaire québécois peut porter.

La réinscription du français québécois dans le contexte américain a d'ailleurs été une stratégie adoptée par certains auteurs pour répondre aux tenants d'une norme parisienne de la langue. Selon André Belleau, qui en étudie les mécanismes dans des romans des années 1930 à 1950, la fonction régulatrice de l'institution littéraire au Québec, déterminée par les codes littéraires français, entre en conflit avec sa fonction organisatrice issue des codes socioculturels québécois²⁰³. Ainsi, on peut répondre à l'hégémonie du modèle linguistique et culturel hexagonal, en mettant de l'avant l'aspect américain de la langue et de la littérature québécoises. Jean Morency constate qu'au sein du roman québécois des années 1980 et 1990, le choix d'« une forme et d'une norme littéraires, aptes à exprimer en français la réalité nord-américaine²⁰⁴ » est l'un des procédés qui conditionnent la présence de l'Amérique dans les textes. Cette présence peut en outre se matérialiser par l'emploi de l'hétérolinguisme ou du français québécois dans les

¹⁹⁹ C. Durin, « Vers une traduction-texte par un travail sur la lettre », p. 12.

²⁰⁰ C. Durin, « La politique de traduction du GRETI », p. 19.

²⁰¹ C. Poirier, *Dictionnaire historique du français québécois*, p. xxiv.

²⁰² G. Lane-Mercier, « L'impossible unicité », p. 157.

²⁰³ A. Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », p. 17-20.

²⁰⁴ J. Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain : études et explorations*, p. 14.

œuvres, mais Morency note que la seconde option est fréquente, alors que la première y est assez rare²⁰⁵. Certains romanciers contemporains du Québec font ainsi appel au contexte immédiat de la réalité géographique pour rejeter l'adhésion à la capitale française et réclamer l'appartenance à ce continent qu'ils partagent notamment avec leurs voisins états-uniens. Le français québécois peut ainsi être vu comme une version américaine de la langue française et cette idée, loin d'être péjorative selon Annie Brisset, illustrerait plutôt « *un mode original de faire exister le français*²⁰⁶ ».

Le poème « Speak white » de Michèle Lalonde encourage ce point de vue en signalant une possible correspondance entre le sort de la langue française et de ceux qui la parlent en Amérique, et le traitement réservé à la population noire aux États-Unis. D'abord, par son titre, plusieurs fois repris, le poème renvoie à « une expression méprisante utilisée contre les Noirs américains et entendue également par les francophones du Québec, à une certaine époque, pour leur intimer l'ordre de parler “blanc”, c'est à dire la langue majoritaire en Amérique²⁰⁷ » : l'anglais. Au sujet de son poème, Michèle Lalonde dira qu'il s'agit de « la protestation des Nègres blancs d'Amérique²⁰⁸ », rendant le rapprochement encore plus évident par la référence à *Nègres blancs d'Amérique*, l'essai autobiographique de Pierre Vallières :

Écrits au milieu des hurlements de tous ces nègres américains rendus à moitié fous par la répression du système, du bruit de leurs barreaux secoués jour et nuit, les mémoires d'outre-Tombs [« The Tombs » est le surnom donné à la Manhattan House Detention for Men] de Pierre Vallières s'intituleront *Nègres blancs d'Amérique* et demeurent à ce jour le seul classique indiscutable de la littérature révolutionnaire québécoise²⁰⁹.

Par le truchement de cet intertexte exposant l'ébullition de la société québécoise dans les années 1960 et 1970, le poème de Lalonde crée un pont entre le Québec et les États-Unis, plus spécifiquement entre leurs groupes sociaux minoritaires respectifs qui subissent la domination de la majorité. Lalonde fait une analogie entre ce qui définit les groupes stigmatisés : « La langue ici est l'équivalent de la couleur pour le Noir américain. La langue française c'est notre couleur noire²¹⁰. » Même si l'appropriation faite par Vallières et reprise par Lalonde suscite un malaise de

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁶ A. Brisset, *Pour une sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, p. 110.

²⁰⁷ L. Gauvin, *La fabrique de la langue*, p. 268.

²⁰⁸ M. Lalonde, « En toutes lettres : le français, c'est ma couleur noire », s.p., citée dans L. Gauvin, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, p. 54.

²⁰⁹ L. Hamelin, « Il y a quarante ans, *Nègres blancs d'Amérique* », s.p.

²¹⁰ M. Lalonde, « En toutes lettres », s.p., citée dans L. Gauvin, *Langagement*, p. 54.

la part de la critique²¹¹, « Speak white » place la situation des Québécois francophones dans un contexte plus large en tissant des liens avec le racisme aux États-Unis. Ce faisant, le poème confère une dimension américaine à la langue française parlée au Québec, en montrant que le caractère dominé de cette langue relève d'un contexte socioculturel où le francophone fait face à l'hégémonie anglo-saxonne.

Penser la présence du vernaculaire québécois dans *Les Fous de Bassan* à la lumière du poème de Michèle Lalonde nous permet également un retour inattendu à Faulkner. La perception du français québécois comme langue américaine, identifiée à la « misère » « nègre²¹² », rappelle l'arrière-plan sociohistorique sur lequel se greffe l'histoire de *The Sound and the Fury*. Le lien établi entre Franco-Québécois et Afro-Américains met en lumière comment les textes d'Hébert et de Faulkner, par le contact des langues qu'ils présentent, mettent en jeu la fonction connotative de l'hétérolinguisme, c'est-à-dire le poids historique et idéologique porté par ces langues dans le contexte québécois, états-unien ou, encore, nord-américain. Les langues réactivent des relations à l'Autre – modelées, entre autres, par la détention d'un pouvoir économique et culturel – en faisant écho à des réalités de l'histoire nord-américaine : les conflits raciaux et les crises identitaires.

Cependant, les textes étudiés complexifient et détournent également les données sociohistoriques. L'histoire du racisme aux États-Unis place les Noirs et les Blancs dans des sphères séparées, dans une situation d'opposition et de domination du premier groupe par le second. Pourtant, Noel Polk a observé que les variations sociolectales établissaient chez Faulkner des rapports de proximité entre des personnages afro-américains et des personnages blancs, comme Dilsey et Benjy, en défiant les frontières qui divisent leurs groupes sociaux. Dans le moment québécois dépeint par Lalonde dans son poème « Speak white », la langue anglaise est liée au capital économique et à la sujétion des francophones. Elle représente une menace d'assimilation pour les Franco-Québécois, dont la variété linguistique est stigmatisée. Ceux-ci pourraient en effet choisir d'abandonner leur langue maternelle pour se tourner vers l'anglais, plus prestigieux, car :

²¹¹ « L'expression oxymorique “négritude blanche” est certainement déroutante, d'autant plus que les Canadiens français ont été des “ blancs blancs”, dans l'échiquier colonial, avant de se réclamer “nègres blancs”. [...] La notion de “négritude blanche” semble, de nos jours, fort peu pertinente, inactuelle, et les souverainistes qui la ressuscitent, malheureusement souvent à travers des dérives langagières, paraissent aussi anachroniques qu'absurdes, au sens étymologique de “ discordants”. » (C. Selao, « Des couleurs et des mots : l'héritage d'Aimé Césaire à travers une polémique québécoise », p. 29.)

²¹² M. Lalonde, « Speak white », s.p.

dans une société donnée, c'est le sous-groupe dominant qui définit les marques du prestige en attribuant à ce qui la caractérise au plan des mœurs, de l'habillement, de l'habitation, du comportement et du langage une valeur supérieure à ce qui caractérise les autres sous-groupes dans les mêmes domaines. Les membres de ces autres classes cherchant toujours à acquérir ces marques de prestige, gages de leur progression sociale [...]²¹³.

Or, les protagonistes des *Fous de Bassan*, eux, ne disposent pas de cette supériorité socioéconomique associée à leur langue maternelle dans « Speak white » : les habitants de Griffin Creek font plutôt partie d'une communauté anglophone isolée et en décrépitude. Selon Adela Gligor, « le roman inverse les données de la réalité historique, étant donné que la communauté minoritaire qui doit défendre son identité et ses valeurs y est représentée par les anglophones protestants²¹⁴ ». Il est toutefois intéressant de constater que c'est le français qui est utilisé pour évoquer la langue de communication de ces anglophones. Dans le contexte québécois, le français est sans doute plus propice à véhiculer une situation de minorité et une position sociale peu favorable, en raison de la charge symbolique et idéologique portée par l'anglais dans l'histoire des tensions linguistiques au Québec.

Ainsi, si le français québécois, en tant que variété du français propre au continent, peut se faire le relais d'une américanité, il semble juste de se demander d'abord en quoi le lexique français des *Fous de Bassan* est spécifiquement québécois. La notion de québécisme est certes ardue à circonscrire, voire « presque impossible à cerner [...] si l'on tient absolument à l'envisager sous l'angle de l'exclusivité des usages²¹⁵ », mais l'existence de certains mots propres, de sens, de traits d'ordre grammatical, d'expressions, de connotations et de valeurs sociales des mots, ainsi que leur fréquence, forment les particularités sur lesquelles repose le lexique du français québécois²¹⁶. Si l'on se réfère à un dictionnaire différentiel comme le *Dictionnaire historique du français québécois* de Claude Poirier, les québécismes d'origine française qu'on trouve dans le texte d'Anne Hébert se résument à : « patates » (FB, 366, 439, 486), pour *pommes de terre*, « souper » (FB, 411, 459, 501), « à matin » (FB, 383, 405, 491), « queue de poêlon » (FB, 405, 465), « herbe à dinde » (FB, 425) et « tourtières » (FB, 427). On grimpe à une trentaine de mots et expressions si on utilise un dictionnaire non différentiel comme *Usito*, qui marque les emplois caractérisant « la variété de français qui a cours au Québec et qui

²¹³ C. Bouchard, *Méchante langue*, p. 20-21.

²¹⁴ A. Gligor, *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, p. 117.

²¹⁵ C. Poirier, *Dictionnaire historique du français québécois*, p. xix.

²¹⁶ *Ibid.*, p. xviii.

est largement répandue au Canada²¹⁷ », sans que ces emplois soient nécessairement exclusifs à l'usage nord-américain du français. On compte parmi ces emplois des mots comme « linge » pour *vêtements* (FB, 363, 514), « batture » (FB, 467) ou « galerie » (FB, 390, 458, 473, 479, 488, 491). Dans toute la masse du texte, il semble que les québécismes d'origine française soient, finalement, assez peu représentés dans *Les Fous de Bassan*.

En revanche, un bon nombre de noms communs anglais dans le roman ressortent d'un usage spécifiquement franco-québécois – toujours selon le *Dictionnaire historique* –, même si la plupart constituent un emploi critiqué dans un contexte où une langue soignée est de mise. C'est le cas de « pudding » (FB, 366), « toasts » (FB, 372, 448), « bacon » (FB, 383, 448), « fun » (FB, 401, 423, 503, 509), « ginger ale » (FB, 440), « clams » (FB, 470) et « beans » (FB, 507). Si l'on sort du lexique fourni par le dictionnaire différentiel, s'ajoutent « bungalow » (FB, 378), « jobs » (FB, 385), « chums » (FB, 452) et « hobby » (FB, 505), en plus des emprunts formels à l'anglais acceptés dans le français de référence comme « plaid » (FB, 361), « clergyman » (FB, 361, 402, 407, 422) ou « fudge » (FB, 450, 480), selon *Usito*. Plusieurs mots anglais qui ponctuent *Les Fous de Bassan* se rapporteraient donc en premier lieu au français québécois, ou même au français de référence, avant l'anglais.

Le texte modère quantitativement et qualitativement les éléments de langue étrangère pour son lectorat francophone. De fait, une fois les anglicismes courants et emprunts acceptés mis de côté, ce qu'il subsiste comme lexique anglais dans le texte d'Hébert compte une grande part de noms propres – patronymes, toponymes ou marques de commerce – qui nuisent assez peu à la lecture de par leur nature. Dans d'autres cas comme celui des interpellations « old Mic » et « dear brother » chez Stevens, les expressions sont courtes, répétées au fil du roman et encadrées par l'appareil textuel et paratextuel signalant la forme épistolaire. En minimisant le nombre et l'opacité des termes se rapportant à l'anglais des États-Unis ou de l'Angleterre, Anne Hébert minimise aussi, pour un locuteur de la langue française et, à plus forte raison, un locuteur du français québécois, l'effet d'étrangeté que les xénismes pourraient créer.

De surcroît, l'analyse des *Fous de Bassan* n'a pas permis de relever des emprunts sémantiques, créés « [l]orsqu'on attribue à un signifiant français une acception propre à un mot anglais identique ou semblable par la forme²¹⁸ ». Selon Chantal Bouchard, ce type d'emprunt est

²¹⁷ « Tableau des termes, signes et abréviations du dictionnaire », dans *Usito*, s.p.

²¹⁸ C. Bouchard, *On n'emprunte qu'aux riches : la valeur sociolinguistique des emprunts*, p. 27.

souvent celui qui pénètre la langue de façon « inconsciente » et vient ainsi dénoter une « interférence » entre deux langues parlées par un locuteur²¹⁹. Les emprunts sémantiques conservent généralement leur « caractère de “xénisme”, c’est-à-dire que [leur] forme reste proche du phonétisme de la langue prêteuse et que [leur] graphie d’origine est conservée, encore qu’il y ait parfois une adaptation phonétique relative²²⁰ ». Parmi les emprunts à l’anglais retracés dans *Les Fous de Bassan*, le plus intrigant reste sans doute le « Runchiprun » évoqué par Perceval et qui fait référence, selon l’édition critique, à « l’anglais “Run, sheep, run”, une variante du jeu de cache-cache » (FB, 475, note 25). Expression fondue en un seul mot, elle reste néanmoins relativement fidèle à sa graphie originale. Ces xénismes anglais qui parcourent le texte d’Anne Hébert sont donc majoritairement des emprunts formels, probablement conscients, puisqu’ils sont encadrés par une narration construite dans une langue assez proche de la norme, et faciles à repérer grâce à leur forme non française. En outre, un grand nombre d’entre eux sembleront familiers aux yeux des francophones, surtout ceux d’Amérique dont le vocabulaire fait couramment usage des emprunts à l’anglais.

Dans le même ordre d’idées, l’édition critique des *Fous de Bassan* révèle un phénomène de correction au sein des divers états de rédaction qui montre une tendance à masquer la présence de la langue anglaise. Les éditrices notent :

Ici, comme dans d’autres passages de la dactylographie, l’auteure utilise l’anglicisme « flat », soit une embarcation typique de la région du Saint-Laurent et de la baie des Chaleurs. Cet anglicisme est toutefois remplacé par les noms communs « chaloupe » ou « bateau » dans les états subséquents. (FB, 412, note 46)

Ainsi, si les versions préliminaires du roman comptaient plus d’anglicismes, les corrections apportées au fil des réécritures par Anne Hébert lors du processus de rédaction ont mené à une réduction des traces de l’anglais dans le texte.

Les emprunts à l’anglais contribuent à l’ancrage américain de la langue hébertienne. En faisant usage d’un lexique d’origine anglaise, Anne Hébert souligne la proximité géographique des États-Unis et du Canada anglais, et la familiarité du Québec avec l’univers culturel anglophone. En effet, l’auteure réactive une américanité véhiculée par le vernaculaire franco-québécois en usant de mots anglais qui y sont déjà intégrés. Ce vernaculaire, solidifiant l’appartenance du roman au contexte québécois et nord-américain, constitue une forme de

²¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²²⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

présence étrangère dans *Les Fous de Bassan*, car il est accueilli dans une langue auctoriale plus près du français de référence. En même temps, c'est aussi le vernaculaire qui diminue l'étrangeté des emprunts à l'anglais pour le locuteur du français parlé au Québec, car les xénismes utilisés par Hébert sont parfois « naturalisés » en français québécois, en particulier dans la langue populaire où leurs emplois ne sont pas nécessairement mal reçus. C'est donc peut-être le vernaculaire, plus que l'anglais, qui fait obstacle à la lecture, car, à plusieurs reprises dans *Les Fous de Bassan*, le lexique anglais est tributaire du vernaculaire québécois.

La langue étrangère s'exprime sous la forme d'un dernier cas de figure dans *Les Fous de Bassan*. Il s'agit de la présence de l'anglais transmise par les citations textuelles, dont j'examinerai les modalités d'insertion et la fonction.

Les citations textuelles en langue étrangère

Les Fous de Bassan présente une abondance de références intertextuelles dont la plupart sont de langue française. Seulement trois citations sont transcrites dans une autre langue – l'anglais – et elles proviennent toutes du même auteur : William Shakespeare. Le dramaturge est d'ailleurs le seul des auteurs non francophones à être cité dans sa langue. La première occurrence se trouve dans la section intitulée « Le livre du révérend Nicolas Jones » : « *Le Seigneur est mon berger. Jusqu'à quand? That is the question.* » (FB, 348) Anne Hébert n'utilise pas les caractères italiques pour souligner le propos ou indiquer qu'il est en langue étrangère, mais bien pour distinguer les citations du reste de la narration. Dans cet extrait, la référence shakespearienne, précédée de la référence biblique, est insérée dans le discours du révérend, mais elle s'en démarque tout de même par ses italiques. « *That is the question* » consiste ici en un renvoi explicite à l'acte III de *Hamlet* où celui-ci entame une célèbre tirade exposant le caractère douloureux et injuste de la vie. Anne Hébert compte ainsi sur les connaissances de ses lecteurs pour faire le lien vers le texte original et recomposer le vers : « To be, or not to be, that is the question²²¹ ». La réplique apparaît donc dans une version tronquée, car seule la deuxième partie subsiste. En intégrant la phrase d'Hamlet au discours de Nicolas Jones, *Les Fous de Bassan* vient établir un parallèle entre le protagoniste de Shakespeare et le révérend. Selon les éditrices d'Hébert, « [t]out comme Hamlet s'interroge sur la possibilité de subir ou de conjurer les infortunes douloureuses de l'existence, Nicolas Jones se demande jusqu'à quel point il pourra s'en remettre continuellement à la guidance du Seigneur pour soutenir une vie rongée par la

²²¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, p. 204.

conscience de la faute » (FB, 348, note 26). Ces questionnements d'Hamlet sur la vie, et la possibilité d'y mettre fin, sont liés à la folie que les autres personnages de la tragédie voient dans son délire verbal.

C'est justement ce thème, dont l'idiot Perceval se fait l'une des incarnations, que la deuxième référence à Shakespeare vient évoquer. Suite aux attouchements que le révérend perpètre sur Nora Atkins dans la cabane à bateaux, Perceval, témoin de la scène, hurle et émet des propos incohérents. Le révérend, qui craint que sa femme Irène en soit alertée, déclare : « Pour ce qui est des racontars de Perceval : *words, words, signifying nothing...* Irène n'a sans doute rien compris. » (FB, 367) Introduite de la même façon que « *That is the question* » par des italiques, cette référence qui semble n'être tirée que d'un seul texte est en réalité un collage d'extraits d'*Hamlet* et de *Macbeth*. Adela Gligor, qui s'intéresse aux mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert, a relevé que « [c]ette fusion de plusieurs intertextes en un seul est une pratique très courante dans le processus hébertien de réécriture²²² ». Ainsi, non seulement Anne Hébert vient entrelacer ses propres mots avec les mots des autres, mais elle combine aussi les différentes sources entre elles. Le premier segment, « *words, words* » correspond à la réponse de Hamlet lorsque Polonius lui demande ce qu'il est en train de lire²²³. Il participe au délire auquel se prête le prince et qui laisse son entourage perplexe. Quant à « *signifying nothing* », l'expression provient d'un soliloque de Macbeth²²⁴ lorsque celui-ci s'interroge sur le sens de la vie après l'annonce de la mort de Lady Macbeth (FB, 367, note 52). Une fois joints, les extraits soulignent l'incompréhension de Nicolas Jones devant les cris de l'idiot.

La stratégie intertextuelle d'Anne Hébert révèle un libre jeu de casse-tête. L'auteure fragmente aussi un extrait de *Macbeth* et en sème les morceaux à travers *Les Fous de Bassan*. Dans le texte original, la phrase se lit : « Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing²²⁵. » Si « signifying nothing » compte parmi les éléments du discours de Nicolas Jones, c'est en exergue du livre de Perceval que se trouve le segment qui précède dans *Macbeth*. « It is a tale told by an idiot, full of sound and fury » (FB, 437), peut-on effectivement lire en guise d'épigraphe à la section narrée par l'idiot. Encore une fois, Hébert manie « ciseaux

²²² A. Gligor, *Mythes et intertextes bibliques*, p. 133.

²²³ W. Shakespeare, *Hamlet*, p. 162.

²²⁴ *Id.*, *Macbeth*, p. 270.

²²⁵ *Ibid.*, p. 270.

et pot à colle²²⁶ ». La citation est amputée de sa fin et le premier mot y est modifié. L'auteure adapte ainsi le propos de Shakespeare au sien. Elle remplace le sujet de la citation, « Life », par un pronom plus vague, « It », et donne l'impression que ce pronom, assimilé à une histoire racontée par un idiot, désigne la section de Perceval. La référence a toutefois un effet de sens parodique, selon Janet Paterson, car, malgré le propos chaotique signalé par l'épigraphe et son renvoi à « *words, words, signifying nothing* », les paroles émises par l'idiot dans sa narration sont pourtant celles de la vérité²²⁷.

L'intertextualité shakespearienne des *Fous de Bassan* convoque du même coup le roman de William Faulkner. Comme nous venons de le voir, Anne Hébert reprend en exergue l'expression « sound and fury », d'où Faulkner tient son titre, de même que son équivalent français, « bruit et fureur » (FB, 511). De plus, les éditeurs d'Hébert ont noté que les références anglophones concernaient plus particulièrement le personnage de Perceval²²⁸. Or, c'est le protagoniste des *Fous de Bassan* qui rappelle sans doute le plus l'univers de *The Sound and the Fury*, en tant que double de Benjamin Compson. Par ailleurs, les deux personnages évoquent les thèmes du chaos et de la folie que les protagonistes shakespeariens des pièces citées viennent appuyer. La reprise de l'expression « sound and fury » dans un autre texte d'Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, pointe en ce sens. Voyant le Lieutenant psychologiquement affecté par les horreurs de la Deuxième Guerre mondiale, son entourage suggère de l'en éloigner : « Nous l'enverrons se refaire une santé, out of this world of sound and fury. Le Commonwealth est grand²²⁹. » La référence recyclée à *Macbeth*, et à *The Sound and the Fury* par la même occasion, évoque non seulement l'environnement apocalyptique d'un pays en guerre, mais informe aussi l'état de confusion du Lieutenant, visiblement atteint de stress post-traumatique. Articulées autour de la folie, les références à la littérature d'expression anglaise viennent ainsi qualifier les personnages des *Fous de Bassan* auxquels elles se rapportent. De plus, par un phénomène diachronique, les emprunts au dramaturge anglais se chargent d'un poids faulknérien et, du même coup, d'une certaine américanité.

L'hybridité qui caractérise les modalités d'insertion des intertextes en anglais, si elle met en jeu la connaissance de l'œuvre de William Shakespeare par le lecteur, ne propose toutefois pas

²²⁶ A. Compagnon, *La seconde main ou le Travail de la citation*, p. 15.

²²⁷ J. M. Paterson, *Anne Hébert : architecture romanesque*, p. 176.

²²⁸ M. Beauchemin et al., « Introduction », p. 35.

²²⁹ A. Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, p. 394.

un contrat de lecture bilingue. Rares, ces citations sont isolées du reste du texte par des italiques et s'en trouvent donc plus faciles à cerner. À cela, il faut ajouter que l'auteur convoqué est l'un des plus connus de la littérature de langue anglaise. Les extraits ont de fortes chances d'être reconnus par un lecteur francophone, car certains semblent en outre avoir fait leur entrée dans le savoir populaire. Il en est ainsi du fameux « To be, or not to be, that is the question²³⁰ » que la narration du révérend reprend à son compte. L'aspect emblématique du dramaturge anglais et la reprise des mêmes extraits confèrent une valeur iconique aux citations textuelles. Selon les éditrices d'Anne Hébert, c'est « l'univers culturel anglophone en lui-même²³¹ » qui est évoqué par les références à Shakespeare dans *Les Fous de Bassan*. Les références auraient le rôle de symboliser la littérature de langue anglaise et d'inscrire le roman hébertien au sein de cette tradition.

Le fonctionnement des citations possède ainsi un fort caractère réflexif, car le roman vient de cette manière désigner son propre matériau textuel. Pour Janet Paterson, qui étudie la pluralité des représentations chez Hébert, c'est effectivement « l'intertextualité plus que tout autre processus qui consacre la pratique de l'autoreprésentation dans *Les Fous de Bassan*. On pourrait même dire que ce roman représente un lieu de croisement de nombreuses écritures²³² ». L'illusion référentielle s'en trouve alors mise à mal, car « l'écriture d'Anne Hébert subvertit les fantasmes d'une pure représentation en disséminant dans la fiction les traces nombreuses de l'écrit²³³ ». Au-delà des citations textuelles issues de William Shakespeare ou de la Bible, le roman met l'écriture elle-même en scène. La forme épistolaire des sections narrées par le personnage de Stevens, par exemple, fait de lui un scripteur, une figure d'auteur, observe Marilyn Randall²³⁴.

La portée autoréférentielle des citations de Shakespeare est augmentée par leur apparition dans d'autres œuvres du corpus romanesque hébertien. En effet, le remploi des mêmes extraits du dramaturge caractérise la stratégie intertextuelle d'Anne Hébert. Dans *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, en plus du « sound and fury²³⁵ » de *Macbeth*, on trouve aussi un jeu sur la première phrase du monologue de Hamlet : « Il fait alors si clair sur la ville baignée de lueurs qu'on pourrait enfiler une aiguille les yeux fermés, à condition de ne pas

²³⁰ W. Shakespeare, *Hamlet*, p. 204.

²³¹ M. Beauchemin *et al.*, « Introduction », p. 35.

²³² J. M. Paterson, *Anne Hébert : architecture romanesque*, p. 176.

²³³ *Ibid.*, p. 177.

²³⁴ M. Randall, « Les énigmes des *Fous de Bassan* », p. 75-77.

²³⁵ A. Hébert, *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, p. 394.

trembler, bien entendu. To tremble or not to tremble, that is the question²³⁶. » Dans *Les Enfants du Sabbat*, c'est « *A tale told by an idiot*²³⁷ » que la narration de sœur Julie récupère lors d'une réflexion sur l'immortalité de l'âme. Enfin, le roman *Kamouraska* présente une « histoire de neige et de fureur²³⁸ », autre variation de l'expression « sound and fury ». Ces intertextes communs aux œuvres romanesques hébertiennes donnent lieu à un effet de répétition et créent un réseau de renvois internes. Quand un roman fait intervenir un extrait de Shakespeare, c'est en même temps à une autre œuvre d'Hébert qu'il conduit son lecteur.

Ce phénomène d'autoréférentialité, supporté par la trame intertextuelle, semble mettre en lumière une motivation esthétique derrière le choix d'inclure des langues étrangères dans l'œuvre. Rainier Grutman, dans un article sur les motivations de l'hétérolinguisme, utilise la classification établie par le formaliste russe Boris Tomachevski. Ce dernier mentionne, après la motivation réaliste et la motivation compositionnelle, un dernier type de motivation qu'il appelle :

« esthétique » pour l'opposer à la motivation réaliste, qu'il considère comme une « négation du caractère littéraire de l'œuvre dans l'œuvre elle-même ». Il faut entendre par là que « l'illusion référentielle » (Barthes) sur laquelle repose le réalisme exige de l'œuvre qu'elle soit transparente, immédiate, dénotative, alors que le propre du texte littéraire est justement d'être opaque, médiat, connotatif. L'œuvre n'apparaît pas seule, coupée des autres textes, mais s'inscrit (positivement ou négativement) dans une tradition, se réclame d'une poétique existante ou développe sa propre poétique. Les motifs qui signalent cette appartenance à un paradigme seront « libres » (selon la terminologie formaliste) : ils interviennent dans l'organisation stylistique de l'œuvre, mais on peut les supprimer sans porter atteinte au contenu global²³⁹.

Il me semble qu'il s'agit là, en partie, du rôle dévolu aux mots de Shakespeare dans les *Fous de Bassan*. Utilisé à des fins d'esthétisme, l'hétérolinguisme sous forme de citations textuelles viendrait rappeler l'appartenance de l'œuvre à la littérature. À l'instar de Rainier Grutman, il y aurait sans doute « lieu de reconnaître l'existence, à côté de la *connotation contextuelle* à laquelle Roland Barthes réservait le nom d'« effet de réel », d'une *connotation intertextuelle* que l'on pourrait appeler l'« effet d'œuvre²⁴⁰ » ».

Indiquant « l'entrée de l'énonciation en régime littéraire²⁴¹ », les citations en langues

²³⁶ *Ibid.*, p. 389.

²³⁷ *Id.*, *Les Enfants du Sabbat*, p. 157.

²³⁸ *Id.*, *Kamouraska*, p. 344.

²³⁹ R. Grutman, « Les motivations de l'hétérolinguisme », p. 342.

²⁴⁰ *Id.*, *Des langues qui résonnent*, p. 43-44.

²⁴¹ M. Suchet, *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, p. 121.

étrangères contribuent aussi à ramener le texte des *Fous de Bassan* à une littérature en particulier, la tradition littéraire anglo-saxonne, une parenté que le lexique anglais signale également. Au sujet de l'auteure des *Fous de Bassan*, Ronald Ewing affirme que « [h]er familiarity with English authors, Faulkner in particular, helps her to create a completely credible world wherein English characters think and speak in French²⁴² ». Si cette familiarité d'Hébert avec les auteurs anglophones est mise au jour par l'intertextualité, mes observations concernant le rôle de la langue anglaise dans les *Fous de Bassan* me poussent cependant à écarter le « completely credible world » dont parle Ewing. Les traces de cette familiarité visent moins à rendre crédible qu'à *suggérer*, sans maintenir à tout prix l'effet de réel. En entrevue avec Brigitte Morissette, Anne Hébert s'exprime sur cette fonction confiée aux mots anglais qu'elle dit avoir « filtr[és] [...] sans pour autant faire couleur locale », mais plutôt « pour faire résonner l'étrangeté de la vie là-bas²⁴³ ». Les lettres de Stevens Brown témoignent de ce choix. Séparées par différentes dates, les lettres ne comptent néanmoins qu'une seule formule d'appel au début de la première lettre, « Dear old Mic » (FB, 377), et qu'une seule formule de politesse à la fin de la dernière lettre : « So long, old Mic. » (FB, 413) En plus de donner aux missives de Stevens l'aspect d'un ensemble continu, ces formules d'ouverture et de fermeture semblent indiquer que les lettres seraient rédigées en anglais par le personnage, d'autant plus que leur destinataire est états-unien. En réalité, elles sont écrites dans un français à peine ponctué d'anglais dans le récit du narrateur.

L'altérité dans la langue, l'altérité dans l'histoire

Si l'anglais et le vernaculaire français québécois des *Fous de Bassan* suggèrent la langue parlée dans l'histoire, l'emploi de ces idiomes suit parfois le rapport des personnages aux « figures de l'Autre²⁴⁴ ». Le village de Griffin Creek est plusieurs fois montré par son confinement, mais également par la méfiance de ses habitants envers une présence étrangère, qu'elle provienne des voisins « papistes » de cap Sauvagine ou encore des touristes qui observent les villageois « comme des bêtes curieuses » (FB, 427). Griffin Creek tend à la conservation de son petit univers en privilégiant l'unité d'une communauté où les membres sont attachés les uns aux autres par leurs liens familiaux et leur proximité dans l'espace (FB, 355). Cette façon de

²⁴² R. Ewing, « Griffin Creek », p. 109.

²⁴³ B. Morissette, « Lointaine et proche Anne Hébert », p. 53-54.

²⁴⁴ À ce sujet, voir J. M. Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois contemporain*.

représenter le village crée une atmosphère de conformité, étouffante certes²⁴⁵, que l'homogénéité des voix narratives évoquée plus tôt renforce. Dans le texte, les éléments hétérolingues seront, de fait, associés à des facteurs qui perturbent le rythme égal de la vie quotidienne des personnages et qui font basculer l'histoire. La partie narrée par l'adolescente Nora Atkins raconte l'éveil à sa sexualité naissante, un éveil qui ne laisse pas les hommes de son entourage indifférents. Le vernaculaire québécois et ses anglicismes, pourtant rare dans le discours de Nora émis dans un français généralement neutralisé, teinte le lexique employé pour évoquer le plaisir de la chair. Son discours confère au mot « fun » (FB, 423 et 431) un sens érotique et nomme « guidounes » (FB, 423) les prostituées. En plus de montrer d'où Nora tient son vocabulaire de la sexualité – elle emploie les mêmes mots que son cousin Stevens à ce propos –, l'usage de l'hétérolinguisme souligne l'aspect jugé répréhensible de ses pensées. En effet, celles-ci sont exprimées à l'aide d'une variété « basse » du français, c'est-à-dire une variété régionale habituellement réservée à la communication dans la sphère privée²⁴⁶, qui se détache de la langue auctoriale, un français plus standard. Dans un village où la morale religieuse règle les conduites et où la sexualité est un sujet tabou, l'usage du vernaculaire fait écho à la faute que le plaisir sexuel représente : à un écart moral correspond un écart langagier par rapport au français normatif. *Les Fous de Bassan* partage d'ailleurs avec *The Sound and the Fury* un fort intertexte biblique qui accentue l'austérité de son atmosphère teintée de protestantisme.

Toujours dans la narration de Nora, une autre catégorie de mots anglais occupe un espace significatif : les marques de commerce états-uniennes. Celles-ci sont associées au désir que la jeune fille éprouve pour un ailleurs dont les « Américain[s] » de passage (FB, 422) se font le relais. Confinée à Griffin Creek, Nora fantasme l'arrivée d'un prince charmant en « Chevrolet » ou en « Buick » (FB, 427) venant des « pays lointains » (FB, 423). Ces contrées, le lecteur peut les placer au sud des États-Unis puisque la narratrice, qui ne connaît cette région que par les récits de Stevens, l'identifie à la culture des oranges et du coton. L'éveil à la sexualité et la présence d'étrangers sont ainsi inextricablement liés chez Nora. Or, cette attirance pour l'Autre incarne précisément les craintes du village et de son « gardien », le révérend Nicolas Jones. Après avoir vu la jeune fille se dandiner devant un homme « dans sa grosse voiture américaine », le pasteur met Nora en garde, lui recommandant « de se méfier des étrangers » (FB, 363-364).

²⁴⁵ « On doit étouffer là-dedans », affirme Stevens en voyant son village à distance. (FB, 437)

²⁴⁶ C. A. Ferguson, « Diglossia », p. 6.

Celui qui portera véritablement atteinte à la survie du village – Stevens – arrive aussi par la route, mais « à pied » (FB, 427) plutôt qu'en automobile. Il compose un personnage insidieux, car, comme un Survenant de retour au bercail après un séjour en Floride, il est à la fois un Autre des pays lointains et un semblable appartenant à la famille. Inverse du cheval de Troie, il se présente d'abord sous les traits d'un inconnu avant de révéler son identité à ses proches en s'écriant : « C'est moi Stevens! » (FB, 383) Stevens suscite d'ailleurs une réaction d'attrance et de répulsion chez Nora et Olivia, réaction que l'on peut attribuer, en partie, au double statut de leur cousin. Enfin, mélangeant vernaculaire et mots d'anglais, la narration de Stevens le place linguistiquement à l'écart des autres personnages qui, même s'ils ont recours à l'anglais et à différents registres du français, ont des discours nettement moins marqués que le sien. Ainsi, l'hétérolinguisme, puisqu'il est parfois lié à des éléments ou à des personnages perturbateurs dans le roman, comme Stevens, peut être assimilé à un danger dans *Les Fous de Bassan*.

On doit toutefois se méfier d'une catégorisation qui réduirait la dynamique complexe des relations d'altérité dans le texte d'Hébert. D'une part, la présence de la langue anglaise n'est pas seulement associée aux États-Unis ou encore à l'étrangeté. Elle est aussi la langue maternelle de la communauté de Griffin Creek. D'autre part, les États-Unis représentent davantage que le territoire des touristes qui séduisent Nora, c'est-à-dire un lieu éloigné à connotation négative. En effet, c'est en grande partie pour leur caractère étranger et leur potentiel de perversion des jeunes filles, et non pour leur nationalité états-unienne, que les touristes figurent comme une menace à la paix du village. Les États-Unis apparaîtront de surcroît comme un espace rêvé de liberté aux yeux de Nora et de Stevens, un aspect du texte que j'aurai l'occasion de développer dans le chapitre suivant. Stevens envisagera d'ailleurs bien vite de repartir comme il est venu et de reprendre la route vers le sud, en laissant derrière lui l'exigüité de son patelin.

Une question de tradition littéraire et de traduction

Le Québec natal d'Anne Hébert s'est longtemps situé dans un entre-deux par rapport aux États-Unis et à la France, ainsi qu'à leurs traditions littéraires respectives. Comme l'illustre André Belleau, si la France représente un *ailleurs* en termes de géographie, mais partage sa langue et ses codes littéraires avec le Québec, les États-Unis, quant à eux, représentent un *ailleurs* linguistique, mais un *ici* géographique et socioculturel en raison de leur proximité. Anne Hébert semble avoir été imprégnée par cette relation complexe aux autres littératures qui caractérise l'histoire des lettres québécoises. Pour Marilyn Gaddis Rose, la tradition littéraire française dans

laquelle s'inscrit l'auteure montre une préférence historique pour l'usage correct de la langue, la continuité, voire l'homogénéité²⁴⁷. « Si la tradition française se tient distante des “signes de la vie dans le langage”, la tradition anglaise s'exprime avec le plus de force quand ses voix se mêlent aux “fragments de parole impure”²⁴⁸ », propose Sherry Simon en évoquant *The Dialect of the Tribe* de Margery Sabin. Ainsi, la langue d'écriture d'Anne Hébert traînerait avec elle le poids de la tradition dont elle émerge. Conformément aux constats de Belleau, *Les Fous de Bassan* s'inspire de la littérature états-unienne pour son sujet et sa construction narrative, mais il est raconté grâce à des moyens qui témoignent plutôt de l'héritage français de son auteure.

En même temps, par la mise en forme de son roman, Anne Hébert fournit sa propre réponse à l'ambivalence de la littérature québécoise envers les littératures voisines qui ont contribué à la définir, tantôt par analogie, tantôt par contraste. Il est vrai qu'Hébert se trouve à écarter la question linguistique dans *Les Fous de Bassan* en mettant en scène un village où les habitants sont anglophones. L'auteure se place en retrait des débats concernant la langue littéraire à employer au Québec, car ces débats qui ont animé la modernité québécoise – je pense, entre autres, à la querelle du joul²⁴⁹ – concernaient avant tout la langue des Québécois parlant français. L'emploi du vernaculaire n'est pas non plus la stratégie qu'Anne Hébert préconise en réaction aux tensions linguistiques, même si elle n'y est pas moins sensible que d'autres écrivains qui ont défendu plus ardemment l'emploi d'une langue québécoise en littérature. Plusieurs des essais qu'Hébert a publiés en revue²⁵⁰ montrent sa préoccupation pour le sujet. Ces textes insistent sur le nécessaire passage du silence à la parole et sur le devoir de nommer les réalités du « pays », jadis une « page presque blanche²⁵¹ ». Comment dire l'« aventure démesurée » de la province? Anne Hébert répond poétiquement : « Il faudrait hurler, les mains en porte-voix. [...]

²⁴⁷ « However, the chief political overtones for our discussion here belong to literary politics, for the French literary tradition from the seventeenth century to the present shows a reverence for correct usage and a respect for continuity, if not homogeneity. » (M. G. Rose, « When an Author Chooses/Uses French : Hébert and Chedid », p. 150.)

²⁴⁸ M. Sabin, *The Dialect of the Tribe : Speech and Community in Modern Fiction*, p. 291, cité et traduit dans S. Simon, *Le trafic des langues*, p. 145.

²⁴⁹ « Au XX^e siècle, le conflit éclate au grand jour, lorsque les tenants du régionalisme et ceux qui préfèrent l'exil intérieur sortent leurs griffes respectives dans *Le Terroir* et *Le Nigog*. Apparemment esthétiques, ces deux positions cachent une façon différente de vivre le dilemme de la forme (française) et du fond (québécois). Toutefois, la prise de conscience des facteurs qui contribuent à créer une telle situation ne survient qu'au cours des années 1960, quand les partipristes prônent le recours au “joul”, à la langue populaire jadis stigmatisée. [...] Ce qu'il faut appeler *l'idéologie jouale*, la célébration à outrance des particularités locales, atteint son paroxysme pendant la décennie suivante, avant d'être à son tour dénoncée. » (R. Grutman, *Des langues qui résonnent*, p. 17.)

²⁵⁰ Voir, entre autres, A. Hébert, « Plaidoyer », « Québec! », « Mon cœur sauvage, je le dis en français » et « La force des mots ».

²⁵¹ *Id.*, « Mon cœur sauvage, je le dis en français », p. 931.

Ceci n'est pas à l'échelle humaine. Celui qui parlera le fera sauvagement. D'une voix de terre et d'eau mêlées²⁵². » De façon plus précise, cependant, les écrits essayistiques de l'auteure affirment le choix de la langue française comme langue d'écriture, tout en soulignant la double déterritorialisation à laquelle son emploi donne lieu chez l'écrivain québécois²⁵³ :

C'est à travers la langue française que j'ai découvert mon propre langage d'écrivain : la poésie. Je l'ai choisie comme un musicien choisit son instrument. [...]

Cela vient de très loin en moi, du fond d'une enfance particulière, du fond d'un certain pays. Et je sais bien que, si je m'exprime en français, c'est pour nommer une réalité qui vient d'ailleurs, hors de France. [...] Quoi que je dise et écrive, je n'échapperai jamais à la profonde ressemblance du cœur avec sa terre originelle²⁵⁴.

Les essais d'Anne Hébert montrent l'acceptation d'une déterritorialisation qui pourrait aussi se transposer aux *Fous de Bassan* où « le dépaysement²⁵⁵ », créé par l'expression d'un « fond » américain en une langue surtout européenne, est maintenu.

Enfin, le double rapport du Québec à la France et aux États-Unis peut aussi avoir eu un impact sur la façon dont Anne Hébert a eu accès à Faulkner. Dans une entrevue, elle-même affirme avoir voulu « donner l'impression [qu'elle a] ressentie souvent en lisant des romans anglais traduits en français²⁵⁶ ». Il est dès lors probable que le texte de Faulkner lui soit parvenu d'abord en traduction, donc déjà filtré, en quelque sorte, par la langue française²⁵⁷. Les premières traductions de Faulkner ayant été produites en France, le récit de *The Sound and the Fury* peut ainsi être passé par Paris – et par sa langue – avant d'atterrir dans le Québec d'Anne Hébert. Ce ne serait d'ailleurs pas la seule lecture en traduction qui ait nourri l'écriture des *Fous de Bassan*. Un coffret de textes de Hans Christian Andersen traduit en français par Pierre Georget La

²⁵² *Id.*, « Québec ! », p. 913.

²⁵³ « [...] une première déterritorialisation constituée par le passage de l'oral à l'écrit, et une autre, plus insidieuse, créée par des publics immédiats ou éloignés, séparés par historicités et des acquis culturels et langagiers différents [...] » (L. Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure – Variations sur un thème majeur », p. 21.)

²⁵⁴ A. Hébert, « La force des mots », p. 933.

²⁵⁵ B. Morissette, « Lointaine et proche Anne Hébert », p. 53-54.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

²⁵⁷ Les exemplaires de *The Sound and the Fury* qu'Anne Hébert a légués au Centre-Anne Hébert sont traduits en français. (Université de Sherbrooke, « Catalogue Crésus ») Cependant, nous ne pouvons être certains qu'Anne Hébert n'a pas aussi lu le roman en anglais, car « [s]i [d]es auteurs ont pu être lus entre le milieu des années 1920 et celui des années 1930, ce ne sont pas les volumes de cette époque que la bibliothèque contient. Par exemple, les 13 titres de Dostoïevski et les 14 de Faulkner ont été publiés bien après le moment de leur découverte, qu'Anne Hébert situe vers 1936-1937. Cela signifie qu'elle a acheté ou racheté les œuvres de ces auteurs qui l'ont marquée, après les avoir lues une première fois ». (L. Miranda, *Les enseignements de la bibliothèque personnelle de l'écrivaine Anne-Hébert : une analyse quantitative*, p. 126.)

Chesnais lui aurait, selon Laure Miranda, inspiré la création du personnage de Nora Atkins²⁵⁸. Les textes des auteurs étrangers chez qui Hébert puise des éléments pour construire son roman ont ainsi déjà subi une transformation qui les éloigne de leur état premier, mais qui les rend plus familiers, car c'est à travers le prisme de la langue française qu'ils atteignent Anne Hébert.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 127.

CHAPITRE 3

LES AMÉRIQUES DES *FOUS DE BASSAN*

Les deux chapitres précédents se construisent autour de l'idée du déplacement : une transposition du texte de William Faulkner chez Anne Hébert, un mouvement du sud au nord et un passage de l'anglais au français comme langue d'écriture. Ces déplacements configurent les liens que *Les Fous de Bassan* entretient avec le continent américain. Si les dimensions intertextuelles et hétérolingues du roman ont été l'occasion de faire une première esquisse de ces liens, le rapport du roman à l'Amérique appelle à présent un encadrement plus serré.

Qu'est-ce que l'américanité?

La notion d'américanité ne fait pas l'unanimité, en raison notamment du flou qui entoure le territoire qu'elle désigne. Elle ne se rapporte souvent qu'aux États-Unis ou, au mieux, à l'Amérique du Nord. Jean Morency se sert de cette notion pour étudier les « liens qui unissent la collectivité québécoise, telle qu'elle peut être perçue dans ses comportements sociaux et ses productions symboliques, à la société états-unienne de même qu'aux autres "collectivités neuves" du continent²⁵⁹ ». Cette définition, qui met de l'avant la place qu'occupent les États-Unis – « métonymie incontournable de la réalité américaine²⁶⁰ » – dans la conception de l'Amérique, se traduit en littérature moins par une « grille de lecture » que par « une sensibilité du regard critique²⁶¹ », selon Morency. L'analyse de l'américanité devrait ainsi tenir compte des représentations du continent dans le contenu des œuvres, mais également de la forme choisie pour transmettre l'expérience continentale.

L'inscription du texte dans l'univers littéraire de l'Amérique (par le recours à l'intertextualité, entre autres), de même que le choix d'une forme et d'une norme aptes à exprimer – en français – la réalité américaine sont des stratégies auxquelles recourent les romanciers québécois des années 1980 et 1990 pour inscrire la présence du continent dans leurs œuvres, d'après Morency²⁶². Ces stratégies ont retenu mon attention jusqu'à maintenant, car leur mise en relation semblait féconde d'un point de vue critique. L'étude conjointe de

²⁵⁹ J. Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain : études et explorations*, p. 9. Jean Morency reprend ici l'expression de l'historien Gérard Bouchard. (Voir G. Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*.)

²⁶⁰ J. Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, p. 10.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 28.

²⁶² *Ibid.*, p. 12.

l'intertextualité et de la textualisation des langues permet d'envisager l'américanité autrement que par l'image du continent. Cette perspective avait d'ailleurs été peu exploitée dans l'analyse de l'œuvre d'Anne Hébert. Pour mieux tracer les contours du portrait complexe de l'Amérique que *Les Fous de Bassan* assemble, il me faut rappeler ces stratégies aux côtés des deux autres identifiées par Morency : l'empreinte de l'américanité dans le tissu socioculturel québécois et l'implantation de l'espace romanesque dans l'espace géographique américain²⁶³.

La référence états-unienne

Sans accomplir une comparaison exhaustive des romans, le premier chapitre a montré la place privilégiée qu'occupe *The Sound and the Fury* dans la composition des *Fous de Bassan*. À travers une sélection d'éléments formels et thématiques repris par Anne Hébert, la relation hypertextuelle est mise au jour et le texte québécois révèle des origines états-uniennes. Dissimulé dans le roman d'Hébert, *The Sound and the Fury* a toutefois subi une métamorphose qui l'a fondu aux *Fous de Bassan*. En effet, la structure, la forme narrative, l'action, les personnages, le cadre diégétique et les réseaux thématiques des *Fous de Bassan* se modèlent à son antécédent, mais les mots de *The Sound and the Fury* ne s'y trouvent nulle part. Ce processus d'assimilation rappelle la « dévoration culturelle²⁶⁴ » que Jean Morency voit à l'œuvre dans *Monsieur Melville* de Victor-Lévy Beaulieu. Tirée du *Manifeste anthropophage* d'Oswald de Andrade²⁶⁵, la notion d'anthropophagie littéraire « renverse les données du problème des littératures nationales américaines : [...] les peuples colonisés doivent dévorer l'autre (le colonisateur) et assimiler sa culture pour ne pas être dévorés par lui²⁶⁶ ». L'intertexte principal du roman de Beaulieu – *Moby-Dick* d'Hermann Melville – y serait « avalé » de telle sorte par *Monsieur Melville*. Selon Morency, la dévoration est notamment rendue visible par le désir de mimétisme et l'appropriation fictive de la figure de Melville auquel se prête le personnage-écrivain. La dévoration se perçoit aussi par la traduction en français – c'est-à-dire la naturalisation – de la majorité des extraits de *Moby-Dick*²⁶⁷. À la différence de *Monsieur Melville*, cependant, l'assimilation dans les *Fous de Bassan* semble moins répondre au désir d'intégrer le texte étranger au « projet national

²⁶³ *Ibid.*, p. 12.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁶⁵ Voir O. de Andrade et S. Rolnik, *Manifeste anthropophage/Anthropophagie zombie*.

²⁶⁶ J. Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, p. 69.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 80.

québécois²⁶⁸ », qu'à celui de nourrir ce que j'appellerais, faute de mieux, un projet littéraire solide et cohérent. Faisant siennes les composantes thématiques et formelles de *The Sound and the Fury* sans sentir le besoin de s'en réclamer explicitement, Anne Hébert pose ainsi son roman en descendant direct d'une œuvre états-unienne, célèbre dans le canon littéraire américain.

Le Québec américanisé

À ce lien de filiation s'ajoutent des indices de l'influence de l'Amérique dans la société québécoise, représentée par la communauté fictive de Griffin Creek. Avec l'orientation politique et religieuse des habitants, les objets du quotidien sont des indicateurs de l'implantation du village dans le contexte nord-américain. Lorsqu'Anne Hébert évoque « une Hudson Bay » (FB, 433), elle fait référence à la fameuse couverture à points créée par la Compagnie de la Baie d'Hudson, une compagnie dont l'histoire remonte aux premières explorations européennes du continent²⁶⁹. Le « makina » (FB, 428) de Stevens est un manteau développé dans la région Grands Lacs pour répondre à une pénurie en temps de guerre, conçu à partir de la couverture à points²⁷⁰. De plus, les marques de voitures, de cigarettes et de vêtements aux noms anglais – d'origine québécoise, canadienne ou états-unienne – représentent une grande part de celles qu'on trouve dans le roman. Le village des *Fous de Bassan* est ainsi pénétré par des éléments provenant du large territoire qui le contient. La communauté a d'ailleurs gardé, depuis son établissement, les traces de sa provenance de Nouvelle-Angleterre : le loyalisme, la pratique de la religion protestante, un certain puritanisme et la langue anglaise comme langue maternelle.

La langue de l'Amérique

Les signes d'une nord-américanité sous forme de marques déposées participent également à la pluralité linguistique du roman, analysée dans le second chapitre, en ce qu'ils font émerger des mots en anglais et des québécismes dans le texte. Alors que le continent renvoie à une réalité plurilingue, Jean Morency constate pourtant que l'hétérolinguisme n'est pas un moyen auquel ont fréquemment recours les romanciers québécois pour dire la singularité de l'expérience

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁶⁹ Créée en 1670 et n'ayant à ce jour jamais cessé ses activités, la Compagnie de la Baie d'Hudson est la plus ancienne société commerciale en Amérique du Nord. (*Compagnie de la Baie d'Hudson*, « Notre histoire : aperçu », s.p.)

²⁷⁰ « Pendant la guerre de 1812, les manteaux mackinaw étaient fabriqués avec des couvertures à points. Le capitaine Charles Roberts, commandant des troupes britanniques qui capturèrent Mackinaw, était incapable d'obtenir des manteaux pour ses hommes. Il commanda donc des couvertures à points et, d'après le modèle conçu par un de ses hommes, fit fabriquer des manteaux. » (*Compagnie de la Baie d'Hudson*, « Notre histoire : Couverture à points de la Compagnie de la Baie d'Hudson : Aperçu Historique », s.p.)

américaine²⁷¹. Même si certaines expressions simples tirées de l'anglais ou du français québécois offrent un certain contraste avec la langue auctoriale d'Hébert, en français plus standard, *Les Fous de Bassan* ne privilégie pas l'introduction des langues étrangères pour signaler son appartenance à l'Amérique. La distribution des xénismes, pris en charge par un texte priorisant la fluidité de la narration, nuance effectivement leur étrangeté au sein du roman. Anne Hébert ne mise pas non plus sur le caractère américain que peut porter le français parlé au Québec, car, comme l'anglais, il bénéficie d'un encadrement qui atténue l'effet perturbateur de sa présence. Le roman reprendrait en ce sens le « conflit des codes » identifié par André Belleau dans des romans québécois des années 1930 à 1950²⁷². L'écriture littéraire au Québec subit, selon Belleau, les pressions d'une norme littéraire française; elle serait américaine de territoire, mais française de langue. *Les Fous de Bassan* succède cependant aux expérimentations et aux querelles qui se sont produites dans les années 1960 au Québec au sujet de la langue littéraire à adopter. Le roman d'Hébert paraît faire suite à ces débats, car il met la question linguistique un peu à l'écart : la revendication ayant déjà eu lieu, il n'apparaît plus nécessaire de la poursuivre. D'un autre côté, le roman se présente comme le descendant d'une branche parallèle du corpus québécois, sans doute plus proche des œuvres analysées par André Belleau que de celles écrites par les partisans du joual en littérature.

Quant aux fonctions de la textualisation des langues, on a pu voir que les idiomes étrangers, peu exploités pour leur opacité, remplissent en partie un rôle référentiel. La dualité historique entre francophones et anglophones est mise à profit par Hébert pour qualifier la communauté de Griffin Creek, qui prend les traits de l'un ou l'autre des groupes linguistiques. *Les Fous de Bassan* fait ainsi intervenir un double contexte de référence, provincial et continental, où l'Autre assimilateur est tantôt francophone et tantôt anglophone. L'aspect connotatif des langues employées montre que les données sociolinguistiques sont librement utilisées pour leur capacité à exiler une communauté. Elles viennent contribuer à l'altérité des personnages et à leur repli sur eux-mêmes. Il faut toutefois le rappeler, les indices linguistiques de l'inscription d'une réalité américaine – québécoise et états-unienne dans ce cas précis – sont passés « au tamis de la langue française » et perdent de leur « inquiétante étrangeté²⁷³ ». Les

²⁷¹ J. Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, p. 17.

²⁷² Voir A. Belleau, « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise ».

²⁷³ J. Morency, *La littérature québécoise dans le contexte américain*, p. 17.

citations textuelles en langue anglaise, des extraits connus de William Shakespeare, suivent ce principe et révèlent une motivation esthétique derrière l'insertion des langues.

L'espace continental

Traversés par des éléments confondus de la dynamique entre populations francophones et anglophones, les espaces évoqués dans *Les Fous de Bassan* se présentent eux aussi comme multiples et problématiques. Le cadre spatial rassemble des traits de l'environnement où *The Sound and the Fury* prend place – la ruralité, l'isolement et l'omniprésence d'une morale puritaine –, mais il a subi une translation qui le positionne dans la région gaspésienne. Village fictif construit à partir de données topographiques, Griffin Creek est un lieu-palimpseste où transparait un ailleurs géographique et temporel.

En tant que « pays explicite²⁷⁴ » selon la terminologie de Neil Bishop, Griffin Creek est d'abord marqué par son ancrage sur le continent. L'histoire des *Fous de Bassan* demeure en terre nord-américaine malgré le mouvement vers le nord opéré par son auteure. Pourtant, le village anglophone déploie aussi des signes de son appartenance à un territoire québécois : l'utilisation du vernaculaire dans la langue des personnages, par exemple. Par un phénomène d'inversion, Griffin Creek peut se faire « métaphore du Québec francophone enclavé dans un ensemble binational transatlantique et anglophone²⁷⁵ ». On conviendra avec Stéphane Inkel que cette métaphore a ses limites, car « à moins d'être fâcheusement pessimiste, on ne fera pas du Québec une collectivité fermée sur elle-même au point de mourir littéralement asphyxiée²⁷⁶ ». Cependant, la figure cristallise le croisement des faits socioculturels et linguistiques qui caractérise tant Griffin Creek que la communauté qui l'habite. Le village présente une double identité : minorité anglophone au Québec, minorité francophone en Amérique.

Dans un même esprit de croisement, l'histoire familiale des protagonistes introduit certains mythes traditionnellement associés à l'espace américain dans Griffin Creek, mais montre aussi comment cette origine légendaire d'un « peuple élu » (FB, 341) n'arrive pas à s'actualiser dans le présent de l'histoire. Les États-Unis, pays sous-textuel, pénètrent le village des *Fous de Bassan* par le passé loyaliste des personnages dont les ancêtres ont quitté leur Vermont natal pour s'installer en Gaspésie²⁷⁷. À cet égard, la région québécoise a fourni les grands espaces où le

²⁷⁴ N. B. Bishop, « Pluralismes et parcours des pays littéraires d'Anne Hébert », p. 23.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁷⁶ S. Inkel, « Écrire en marge de l'histoire : l'Amérique vaincue des *Fous de Bassan* », p. 59.

²⁷⁷ N. B. Bishop, « Pluralismes et parcours des pays littéraires d'Anne Hébert », p. 30.

recommencement et la construction d'un nouveau monde ont été rendus possibles pour les migrants. Toutefois, on a pu voir que les lieux presque vierges de Griffin Creek et de Jefferson sont des déserts qui, plutôt que de proposer une ouverture sur le monde, incitent au repli sur soi et mènent à l'autodestruction de la communauté. De fait, Neil Bishop note que « des pays de forêts et de torrents fonctionnent souvent comme espaces fermés²⁷⁸ » chez Anne Hébert. La dimension spatiale de la diégèse vient ainsi s'opposer au mythe du renouvellement, constitutif du mythe américain selon Jean Morency, qui se matérialise, dans sa dimension territoriale, par un imaginaire peuplé d'espaces vierges et ouverts²⁷⁹.

L'Amérique libératrice est ailleurs. Elle se retrouve en tant que « pays enclavé pénétrant²⁸⁰ » le présent de l'action sous le visage des touristes qui nourrissent le désir et les fantasmes de Nora. Cette présence venue d'ailleurs stimule la jeune fille qui rêve de découvrir le sud au bras d'un prince charmant, un être inventé à la fois proche et étranger, avatar croisé de l'« Américain » (FB, 422) en visite et du cousin Stevens Brown. Ce dernier fait aussi entrer les États-Unis à Griffin Creek grâce aux multiples réminiscences de ses errances passées. Le continent qu'il a parcouru et expérimenté lors de ses vagabondages est un espace où la liberté permise par la mobilité peut se concrétiser, comme l'a démontré Lucie Guillemette²⁸¹. En effet, une fois Stevens Brown de retour à Griffin Creek, les liens familiaux se présentent comme des attaches qui, souvent, enchaînent. Stevens rêve de retrouver cette Amérique qui lui a aussi donné un ami, Michael Hotchkiss, le destinataire de ses lettres. Pourtant, Stevens apparaît condamné à n'atteindre le reste du continent qu'au moyen de sa mémoire ou de son imagination, le retour au sud étant de plus en plus mis en péril : « Tout [l']attire et [l]e retient » (FB, 394) à Griffin Creek. C'est le crime de Stevens qui finit de l'immobiliser, voire de le paralyser, et ce, même s'il a été reconnu non coupable du meurtre de ses cousines lors de son procès (FB, 515).

Ce n'est désormais plus l'Amérique des plantations d'orangers et des plages de sable blond qui habite Stevens dans la dernière section des *Fous de Bassan*, mais celle de l'espace confiné et rude de Griffin Creek, dépositaire de sa faute. Trente-sept ans après ce jour fatidique d'août 1936, interné à l'hôpital Queen Mary à Montréal avec d'autres vétérans de la Deuxième

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁷⁹ J. Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, p. 13-25.

²⁸⁰ N. B. Bishop, « Pluralismes et parcours des pays littéraires d'Anne Hébert », p. 30.

²⁸¹ Lucie Guillemette reconnaît dans *Les Fous de Bassan* l'existence d'une triple Amérique : rédemptrice, fraternelle et désirée. (Voir L. Guillemette, « Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* : l'Amérique et ses parcours discursifs ».)

Guerre mondiale, Stevens peine à se soustraire à une promiscuité qui lui rappelle celle de son village natal. Sans cesse visité par les souvenirs confondus de son séjour au front et du crime des Atkins (FB, 503), il rêve d'aménager un espace libre pour mieux le remplir de l'écrit : « Faire le vide en soi et autour de soi. Habiter un espace nu. Une sorte de page blanche et que les mots viennent à mon appel pour dire la guerre et tout le reste. » (FB, 504) Pour y arriver, Stevens cherche à se soustraire à l'espace et au temps : « Ne plus voir la ville nocturne. Ne plus percevoir le plus petit soupir dans la maison endormie. Ne plus avoir aucun présent ni avenir. N'être que celui qui écrit dans une chambre étrangère ce que lui dicte sa mémoire. » (FB, 505) Une fois Stevens enfin seul dans son studio montréalais, le silence et le vide ne sont pas encore possibles, car les murs sont « en carton » (FB, 506) et ses « fantômes », incarnés par la présence spectrale des fous de Bassan, continuent de le tourmenter : « Feindre d'ignorer les battements d'ailes claquant dans toute la chambre. Toiture et plafond à présent ouverts et défoncés à coups de becs durs. » (FB, 506) L'image des oiseaux marins fait remonter en lui le souvenir de Griffin Creek, « tout un pays vivant, repêché au fond des eaux obscures » (FB, 507). Cette présence obsédante se matérialise finalement par la vision d'une « sorte d'aquarium scellé » (FB, 508) où flottent des objets appartenant au village et aux cousines Atkins. Stevens imagine le verre de la vitrine se liquéfier et Griffin Creek faire littéralement son entrée chez lui. Cette intrusion amorce la narration des événements ayant mené au meurtre.

Dès lors, même si Stevens s'est déplacé en Europe, à Montréal et qu'il a quitté Griffin Creek pour de bon – « [p]as question d'y retourner jamais » (FB, 503) –, il ne peut plus bénéficier de l'espace immense qu'offre le territoire américain et de la possibilité de renouveau qui lui est traditionnellement conférée. Griffin Creek s'incruste partout où Stevens va. « [U]nique et pas transportable » (FB, 397), le village est transporté malgré tout par la mémoire de l'homme en laquelle il a laissé sa trace permanente. Stevens, lui, ne s'extirpe plus aussi aisément de Griffin Creek, car il fallait, à son avis, « demeurer léger, délesté de tout tracas et mauvaise conscience » (FB, 413) pour entreprendre de nouveau un voyage vers le sud.

Les lieux de l'espace romanesque des *Fous de Bassan*, superposés en couches, tendent donc à s'interpénétrer, mais continuent de s'opposer quant à la valeur qui leur est attribuée. La Nouvelle-Angleterre du passé mythifié des fondateurs loyalistes s'insère dans le Griffin Creek de 1936 grâce au révérend Nicolas Jones, qui cherche à stimuler une lignée déclinante en la dotant d'une origine illustre. Toutefois la réalité du présent diégétique étouffe ce prestige de l'histoire

familiale et un meurtre est commis, sonnait le glas de la prospérité du village. Des années plus tard, le souvenir sombre de Griffin Creek poursuit Stevens de l'Europe en guerre jusqu'à Montréal. Si la continentalité convoitait pour lui un passé réel et un futur possible dans le sud des États-Unis, le séjour à Griffin Creek et sa fin abrupte, sans détruire le potentiel salvateur du reste de l'Amérique, consacrent l'espace américain comme un ailleurs qui ne pourra plus être physiquement rejoint.

L'ailleurs chez Anne Hébert est donc un refuge pour échapper au poids de la faute et à la proximité. L'altérité serait alors moins définie par un emplacement géographique, des traits ethniques ou culturels précis qu'elle ne constituerait l'identité à embrasser pour se délester du sentiment de culpabilité. C'est une lecture semblable de *Kamouraska* que propose Janet Paterson dans *Figures de l'Autre dans le roman québécois contemporain*²⁸². Le conflit interne vécu par la protagoniste Élisabeth, « à la fois bonne et malfaisante²⁸³ », ainsi que son désir d'être « Autre » s'inscrivent dans un environnement où « la liberté personnelle, sociale et sexuelle n'est possible que dans un contexte d'altérité²⁸⁴ ». En se liant à des personnages considérés comme Autres (son amant George Nelson et la servante Aurélie Caron notamment), Élisabeth chercherait à embrasser cette étrangère en elle, « les forces obscures et les pulsions immaîtrisables²⁸⁵ » qui la tiraillent. Ainsi, dans *Kamouraska*, le conflit d'Élisabeth se situe « non pas par rapport à l'Autre dans la société québécoise, qu'il soit Métis ou Américain, mais par rapport à l'Autre pulsionnel et sauvage que la protagoniste porte en soi. En effet, [...] la spécificité de l'altérité raciale et culturelle des personnages est moins pertinente que le fait qu'ils soient Autres²⁸⁶ ». Les personnages ainsi qualifiés porteront les traits différentiels qui en font des figures de l'altérité dans le contexte où ils se trouvent. L'origine états-unienne étant une marque d'altérité dans un contexte québécois, elle est utilisée dans *Les Fous de Bassan* pour distinguer les individus qui menacent la quiétude et la rectitude morale de Griffin Creek : Stevens Brown, les touristes, mais également l'enquêteur anglophone Jack McKenna venu de Montréal fouiner dans les affaires du village.

²⁸² Voir J. Paterson, *Figures de l'Autre dans le roman québécois contemporain*, p. 96-104.

²⁸³ *Ibid.*, p. 101.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 98.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 102.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 103.

L'Amérique littéraire

L'appartenance à l'Amérique des *Fous de Bassan*, indiquée *a priori* par l'intertextualité faulknérienne, est modulée par les autres composantes textuelles du roman où le continent se manifeste. Si Griffin Creek est un lieu de l'Amérique par sa position géographique, sa culture et sa langue, le reste du continent représente un espace difficilement atteignable et les « Américain[s] » (FB, 422) sont aussi des étrangers (FB, 363-364). Le champ d'action de ces personnages doit être restreint, à la manière dont le roman limite son propre hétérolinguisme. C'est donc par la littérature que *Les Fous de Bassan* semble le plus s'ouvrir à l'Amérique.

L'aspect littéraire de l'américanité hébertienne est appuyé par un phénomène d'autoréférentialité qu'alimentent les citations tirées de textes littéraires d'expression anglaise. En réemployant les mêmes extraits, *Les Fous de Bassan* crée un système de référence qui se prolonge dans le corpus hébertien. La citation empruntée renvoie le lecteur à une autre portion du roman et parfois à une autre œuvre d'Hébert, simultanément. En plus de démontrer une forte tendance vers l'unité, *Les Fous de Bassan* se désigne à nouveau en tant que texte lorsqu'il procède à des mises en scène de l'écrit. L'ailleurs rêvé par Stevens, protagoniste présenté comme un scripteur, n'est accessible que par la médiation de l'écriture. Les lettres à son ami sont autant de tentatives de faire revivre l'espace états-unien, de rechercher un peu de la latitude continentale qui permet d'« [ê]tre quelqu'un d'autre » (FB, 397) et de se « délivre[r] de [l]a mémoire » (FB, 504). L'Amérique littéraire des *Fous de Bassan*, soutenue par la familiarité avec l'œuvre de Faulkner, est une Amérique textuelle qui se vit par l'écriture dans le présent de l'histoire, grâce à la mise en forme des souvenirs et des songes. L'Amérique est (dans) la page en train de s'écrire.

L'Amérique intérieure

En ce sens, la pulsion scripturale de Stevens découlerait peut-être d'une condition américaine proche de celle explorée par Pierre Nepveu dans les essais d'*Intérieurs du Nouveau Monde*. Celui-ci décèle une « Amérique comme expérience “intérieure”, comme aventure spirituelle et culturelle²⁸⁷ » chez de nombreux auteurs du continent. L'habitation de ce territoire, qui ne se présente pas chez Marie de l'Incarnation ou les puritains de Boston comme « l'immensité heureuse, mais [le] bord d'un terrible Rien concrétisé et mythifié par la métaphore du désert²⁸⁸ » crée des « conditions mentales » particulières – « tension psychique », solitude,

²⁸⁷ P. Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, p. 158.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 46.

désolation et altérité profonde – qui stimulent le « désir d’écrire²⁸⁹ ». Les lieux désertiques de Jefferson et de Griffin Creek rejoignent cette conception de l’américanité dégagée par Nepveu. En s’introduisant dans le *hic et nunc* montréalais de Stevens, l’image de Griffin Creek appelle une Amérique « intérieure » qui se pose contre l’Amérique « extérieure » de ses réminiscences et fantasmes. S’il n’y a pas d’opposition entre les deux Amériques pour Pierre Nepveu, néanmoins, « tout un discours canadien-français puis québécois [...] rend très difficile la résolution de cette dichotomie²⁹⁰ », le dualisme d’une « âme » française à la rencontre d’une géographie américaine. Le roman d’Hébert semble donc montrer, par la prégnance de Griffin Creek et par l’impossibilité d’actualiser un renouvellement promis par les mythes, qu’on ne peut faire l’économie de l’Amérique intérieure.

L’ambivalence

La coexistence de deux Amériques témoigne de l’ambivalence qui sous-tend le rapport au continent américain dans *Les Fous de Bassan*. Les stratégies qui présentent l’Amérique comme une réalité familière, à travers la filiation faulknérienne, par exemple, sont tempérées par d’autres stratégies qui placent l’Amérique à distance, comme en rend compte le traitement de la langue anglaise. Au sein d’une seule composante textuelle, le continent se divise parfois et devient encore plus difficile à appréhender. L’espace américain est scindé : la représentation de Griffin Creek, plus près de l’Amérique intérieure, s’oppose aux images de la Floride, porteuse d’une Amérique extérieure. Synonyme de proximité, Griffin Creek est cependant *trop proche* et le roman montre que la promiscuité conduit dramatiquement à la violence et à la destruction. Les États-Unis, eux, sont *trop loin* et ne peuvent être retrouvés autrement que par l’écrit, le souvenir ou le rêve²⁹¹. À cet égard, l’écriture permet une mise à distance de l’expérience américaine, par sa capacité à transformer – à décontextualiser, puis à recontextualiser – les faits historiques, les données géographiques et les récits. Si l’Amérique pénètre les *Fous de Bassan* grâce à la littérature des États-Unis, le continent avait déjà été métamorphosé une première fois sous la plume de Faulkner et une seconde fois, fort probablement, par la main des traducteurs français de l’auteur. Le continent est donc souvent modélisé par des intermédiaires chez Anne Hébert. Cette

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 158.

²⁹¹ C’est un constat semblable que Janet Paterson fait à propos de l’altérité dans *Kamouraska* : « Figure de la loi, [le mari d’Élisabeth] représente la victoire de l’ordre social dans la vie d’Élisabeth. Aussi, l’altérité est-elle reléguée dans les souvenirs et les fantasmes; impuissante et coupée du réel, elle ne se manifeste que dans le rêve. » (J. M. Paterson, *Figures de l’Autre*, p. 103.)

particularité de l'américanité hébertienne soulève des questions quant au rôle des instances (narrateurs, écrivains, traducteurs) et des institutions qui interviennent dans la transmission. Leur entrelacement et leur superposition ont sans doute quelque chose à voir avec le visage multiple et fuyant de l'Amérique constitué dans *Les Fous de Bassan*.

Enfin, il est invitant de rapprocher l'ambivalence qu'on trouve dans le roman de celle qui caractérise également la relation que le Québec entretient envers l'Amérique. Selon l'historien Gérard Bouchard, un double sentiment, conjuguant « séduction » et « crainte de l'absorption²⁹² », s'est cristallisé dans les années 1840 à 1940, où un « paradigme de la survivance²⁹³ » structurait le développement de la nationalité canadienne-française. Le trait saillant qu'il observe dans la culture savante de l'époque est en effet « la difficulté de penser ou de rêver le Nouveau Monde d'une manière cohérente²⁹⁴ ». Selon lui, « [l]e paradigme de la survivance, avec ses prémisses (et ses corollaires) de fragilité, d'insécurité et d'incapacité collective, a étouffé la libre imagination du continent²⁹⁵ ». Même si le Québec a connu plusieurs changements sociaux dans le demi-siècle suivant, ceux-ci n'ont pas fait en sorte que soit surmontée une ambivalence dont les figures font « de la culture québécoise un univers de plus en plus diversifié, sinon éclaté²⁹⁶ ». En maintenant une pensée équivoque dans son rapport au continent américain, le texte des *Fous de Bassan* embrasserait cet éclatement.

²⁹² G. Bouchard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, p. 125.

²⁹³ *Ibid.*, p. 99.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 155.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 155.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 171.

CONCLUSION

La perspective adoptée dans ce mémoire partait d'une première intuition et d'un désir, celui de lire l'Amérique des *Fous de Bassan* en s'attardant à d'autres composantes qu'à la représentation du continent et à son inscription socioculturelle. En insistant sur les moyens utilisés par le roman pour rendre l'hésitation devant la réalité américaine, j'ai privilégié deux pistes principales qui s'articulent l'une à l'autre : l'intertextualité et l'hétérolinguisme.

Celle exposée dans le premier chapitre creuse la relation à *The Sound and the Fury* de William Faulkner. C'est une relation que j'ai d'entrée de jeu posée comme hypertextuelle pour examiner les paramètres qui guident l'intégration du roman dans *Les Fous de Bassan*. Le principe de la transposition a permis de considérer le lien sous l'angle de la reprise, de la transformation, voire de l'abandon d'éléments formels et thématiques, plutôt que sous celui de la comparaison. Tout en mettant de l'avant la spécificité des œuvres et celle des contextes impliqués, la transposition maintenait le roman d'Anne Hébert comme objet principal de l'étude.

Ce qui est ressorti de l'analyse intertextuelle est l'omniprésence du roman faulknérien à plusieurs niveaux du texte des *Fous de Bassan*, comme s'il se cachait dessous. Ces deux romans de « furie » et de « folie » se sont révélés d'abord très semblables dans leur facture. Même si le cadre spatio-temporel caractéristique des romans de Faulkner n'est pas repris par Hébert, Griffin Creek se rapproche de Jefferson par son atmosphère sombre. Un phénomène semblable guide l'ensemble des événements et des personnages qui entrent en scène chez Hébert; ils ont un air familier sans pourtant être identiques à ceux de *The Sound and the Fury*. Les mêmes thèmes hantent les auteurs sauf que l'inceste, le viol et le meurtre passent, chez Hébert, du symbolique au pragmatique, des pensées aux actes. La problématique des relations entre les hommes et les femmes occupe d'ailleurs une place centrale pour Hébert quand, chez Faulkner, elle côtoie le sujet du racisme. Les deux romans laissent présager un rapport douloureux à l'histoire du continent, dont ils illustrent les après-coups, mais l'empreinte de la ségrégation raciale ne trouve pas son équivalent dans *Les Fous de Bassan*. Les analyses ont montré que, de manière générale, Anne Hébert se situe plus en retrait du contexte américain que son compatriote du sud. C'est la crise vécue par des individus établis dans un milieu clos qui retient son attention.

Les modalités d'intégration de l'intertexte confrontent néanmoins la présence faulknérienne à une absence. C'est celle du texte même de *The Sound and the Fury*, jamais cité

autrement que par les termes de son titre. Le nom du roman s'intègre à la narration en perdant ses capitales et, donc, son identité première. Tout en exerçant un rôle matriciel profond pour *Les Fous de Bassan*, le roman de Faulkner et l'expérience américaine qu'il décrit ne sont en effet jamais repris tels quels.

Miser sur la transformation a aussi été un moyen d'éviter de prendre parti quant à l'originalité des *Fous de Bassan*. S'il était tentant de mesurer le roman aux innovations formelles qu'on attribue à Faulkner ou, plus largement, à la modernité littéraire, il s'est avéré utile de « détemporaliser » la réflexion, de s'éloigner un temps du contexte de l'histoire littéraire pour positionner le roman d'Anne Hébert dans le cadre plus spécifique de l'écriture de langue française en Amérique.

Le jeu de proximité et de distance observé dans la transposition a ensuite été mis à l'épreuve au sein des modes d'expression de l'américanité. Dans la mesure où la langue française figure comme une composante de l'identité collective au Québec, et que la France et l'Amérique constituent à cet égard deux pôles d'adhésion possibles, il a été pertinent de situer le texte d'Anne Hébert par rapport à ces enjeux identitaires et linguistiques. Le deuxième chapitre s'est donc intéressé à la textualisation des langues dans *Les Fous de Bassan*, en ne perdant pas de vue l'antécédent faulknérien dont le propre hétérolinguisme est intervenu en tant que point de comparaison. L'analyse de la distribution et des fonctions de l'anglais, puis du français québécois a montré que ces deux idiomes remplissent un rôle plutôt limité dans le roman d'Hébert et que leur pouvoir de connotation n'est pas beaucoup exploité. De ce point de vue, *Les Fous de Bassan* est donc peu perméable à la réalité américaine. Le roman l'évoque sous forme de traces qui laissent, certes, une impression étrange, comme le notait Ronald Ewing, c'est-à-dire celle de lire un texte traduit en français²⁹⁷. Si le critique désignait spécifiquement l'effet produit par l'utilisation de la langue anglaise chez Hébert, j'ai pu constater que le traitement du français québécois – et de l'américanité qu'il peut transmettre – répondait au même principe. Selon une perspective sociolinguistique, l'Amérique correspond surtout à une réalité étrangère dans *Les Fous de Bassan*.

Enfin, le recadrage proposé au troisième chapitre regroupait différentes facettes de l'américanité pour tenter d'en donner une vue d'ensemble. En considérant la représentation de l'espace continental et son empreinte socioculturelle, on a pu voir que l'ambivalence s'y

²⁹⁷ R. Ewing, « Griffin Creek : The English World of Anne Hébert », p. 100.

poursuivait. Le roman démontre la double attitude de familiarité et d'étrangeté qu'on lui prédisait au départ, mais se révèle peut-être moins américain que la ressemblance à *The Sound and the Fury* encourageait à le penser. Le processus d'écriture hébertien s'est révélé être souvent un travail de mise à distance par rapport aux éléments qui inspirent la création. Les deux derniers chapitres se sont d'ailleurs conclus sur la portée autoréférentielle des stratégies textuelles utilisées dans *Les Fous de Bassan*, qui rappellent au lecteur qu'il est devant une œuvre littéraire. Le roman désigne fréquemment son matériau textuel et fait ainsi ressortir l'aspect littéraire, donc transformé, de son américanité.

De plus, à mesure qu'on s'y attardait, les liens à l'Amérique se sont montrés plus complexes qu'attendu, si bien qu'au terme du mémoire, le portrait du continent demeure partiel. La présence américaine s'observe en de multiples lieux du texte. Ceux-ci n'ont pu être tous étudiés avec le même soin et ils paraissent de surcroît fournir des versions différentes de ce qu'est l'Amérique. Ce constat peut être assorti à la nature du continent lui-même ainsi qu'à la méthodologie adoptée. Le continent américain prend des traits parfois opposés et ceux-ci font de l'américanité une notion mouvante, peu aisée à cerner. En réponse à ces ramifications, l'américanité favorise plusieurs angles d'analyse parmi lesquels il a fallu faire un choix, au détriment d'autres qui n'ont pu être abordés que brièvement. Les manifestations de l'Amérique appellent chacune une attention que les limites de cette étude ne peuvent toutes leur donner.

Par son intérêt premier pour l'américanité littéraire et linguistique, ce mémoire agit comme un complément aux lectures de l'œuvre hébertienne qui se penchent sur le continent, notamment celles qui le considèrent en tant qu'espace. Dans la lignée de Lucie Guillemette, pour qui l'américanité géographique correspond à « phénomène d'extra-territorialité²⁹⁸ » chez Anne Hébert, ce mémoire fournit un contrepoint aux analyses spatiales en privilégiant les formes convoquées pour dire l'expérience américaine. Dans certains cas, il s'agit même d'un contrepoint. Plutôt que d'interpréter la présence du territoire et de l'imaginaire continental comme preuve que *Les Fous de Bassan* est bien un roman américain, à l'instar de Julie Corno²⁹⁹, le mémoire montre aussi où l'américanité du texte *ne passe pas*.

²⁹⁸ L. Guillemette, *L'espace américain dans L'Été Rebecca de René Lapierre, Une histoire américaine de Jacques Godbout et Les Fous de Bassan d'Anne Hébert : étude des mécanismes narratologiques*, p. 6.

²⁹⁹ Voir J. Corno, *L'américanité des romans d'Anne Hébert : étude de Kamouraska, des Enfants du sabbat, des Fous de Bassan et du Premier jardin*.

Partant du postulat que *The Sound and the Fury* modèle *Les Fous de Bassan*, une relation déjà identifiée par la critique³⁰⁰, il s'agissait ici de lier les études intertextuelles aux études de l'américanité du roman québécois, en privilégiant la problématique de l'altérité. Celle-ci s'est donc déclinée sous plusieurs formes, l'Autre pouvant être représenté par un texte littéraire d'un auteur différent, par une langue étrangère, par un territoire, par une population, par un genre, par un personnage, et même par une dimension d'un seul personnage. Dans cette optique, la tension entre francophones et anglophones dans le roman, aussi peu thématifiée soit-elle, m'a intéressée. Par contre, en liant l'intertexte à la présence anglophone et à l'altérité, je n'ai pas nécessairement cherché à savoir si on pouvait y trouver une condamnation du « fait anglais » au Québec, comme Ronald Ewing ou Douglas Boudreau le font³⁰¹. J'ai interprété le peu d'espace donné au conflit comme un recul pris devant les circonstances sociohistoriques. Chez Anne Hébert, l'altérité subordonne l'américanité.

Les études de l'américanité en littérature québécoise se transposent rarement en une analyse sociolinguistique, et la critique hébertienne ne fait pas exception à cet égard. Les critiques ne font souvent que mentionner l'hétérolinguisme des *Fous de Bassan*, en reconnaissant le lexique en anglais comme une contribution au caractère américain du roman. En exhibant la tension qui existe entre la préférence pour des référents américains et leur mise en texte à l'aide de la langue française (et d'un certain type de langue française), ce mémoire éclaire un pan négligé d'une œuvre abondamment commentée, tout en réitérant sa complexité.

Cette perspective se montrerait sans doute féconde une fois appliquée à d'autres romans du corpus hébertien qui ont une importante composante américaine, comme *Kamouraska*, par exemple. Il semble probable qu'on trouve une tension similaire entre la langue de la narratrice, Élisabeth d'Aulnières, et l'ailleurs continental porté par la langue de son amant et par les renvois à la littérature d'expression anglaise. En fait, l'américanité observée sous la loupe des références et des langues alimenterait l'étude de plusieurs romans, en particulier ceux qui nous semblent raconter l'Amérique et pour lesquels nous n'avons pas encore très bien compris comment, à leur façon, ils parlent américain.

³⁰⁰ Voir R. Ewing, « Griffin Creek »; G. Reid, « Wind in August : *Les Fous de Bassan*'s Reply to Faulkner » ; M.-C. Sager-Smith, *Réflexivité narrative et reflets orphiques dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert* ; R. Lohse, « Internationality Emancipated : Hébert and Faulkner » et G. Dupuis, « Généalogie des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert ».

³⁰¹ Voir R. Ewing, « Griffin Creek » et D. L. Boudreau, « Anglophone Presence in the Early Novels of Anne Hébert ».

Ce pourrait être *Vandal Love* de Deni Yvan Bécharde ou encore *L'année la plus longue* de Daniel Grenier. Pour narrer une épopée multigénérationnelle se déroulant en Amérique, ces deux romans raccordent le Québec au reste du continent par la péninsule gaspésienne, comme *Les Fous de Bassan*. L'un rédigé en français, l'autre en anglais, ces textes semblables d'un Québec dispersé gagneraient à être étudiés en parallèle, pour que surgissent leurs façons spécifiques de transmettre l'américanité québécoise au moyen de leur langue d'écriture.

BIBLIOGRAPHIE

1. SOURCES PRIMAIRES

1.1. Corpus principal

FAULKNER, William. *The Sound and the Fury: An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, New York, W. W. Norton & Company, 1994, 446 p.

HÉBERT, Anne. *Les Fous de Bassan*, édition établie par Lucie Guillemette avec la collaboration de Myriam Bacon, dans *Œuvres complètes, t. 3, Romans (1975-1982)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2014, p. 331-515.

1. 2. Autres œuvres d'Anne Hébert consultées

1.2.1. Romans et récits

HÉBERT, Anne. *Aurélien, Clara, Mademoiselle et le Lieutenant anglais*, édition établie par Lucie Guillemette, avec la collaboration de Mélanie Leclerc, dans *Œuvres complètes, t. 4, Romans (1988-1999)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », p. 355-411.

HÉBERT, Anne. *Kamouraska*, édition établie par Anne Ancrenat et Daniel Marcheix, dans *Œuvres complètes, t. 2, Romans (1958-1970)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2013, p. 171-407.

HÉBERT, Anne. *Les Enfants du Sabbat*, édition établie par Mélanie Beauchemin et Lori Saint-Martin, dans *Œuvres complètes, t. 3, Romans (1975-1982)*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2014, p. 75-241.

1.2.2. Poèmes

HÉBERT, Anne. « Il y a certainement quelqu'un », dans *Œuvres complètes, t. 1, Poésie suivi de Dialogue sur la traduction à propos du Tombeau des rois*, éditions établies par Nathalie Watteyne et Patricia Godbout, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2013, p. 265.

1.2.3. Proses diverses

HÉBERT, Anne. « La force des mots », dans *Œuvres complètes, t. 5, Théâtre, nouvelles et proses diverses*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2015, p. 932-933.

HÉBERT, Anne. « Mon cœur sauvage, je le dis en français », dans *Œuvres complètes, t. 5, Théâtre, nouvelles et proses diverses*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2015, p. 930-931.

HÉBERT, Anne. « Plaidoyer », dans *Œuvres complètes, t. 5, Théâtre, nouvelles et proses diverses*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2015, p. 882-884.

HÉBERT, Anne. « Québec! », dans *Œuvres complètes, t. 5, Théâtre, nouvelles et proses diverses*, éditions établies par Patricia Godbout, Annie Tanguay et Nathalie Watteyne, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2015, p. 912-917.

1.3 Autres œuvres de William Faulkner consultées

1.3.1. Romans et textes narratifs

FAULKNER, William. « Appendix : Compson 1699-1945 », dans *The Sound and the Fury : An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, New York, W. W. Norton & Company, 1994, p. 258-271.

FAULKNER, William. *As I Lay Dying : An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, New York, W. W. Norton & Company, 2010, 324 p.

FAULKNER, William. *Light in August*, Vintage International/Random House, New York, 1990, 512 p.

1.3.2 Proses diverses

FAULKNER, William. « Selected Letters », dans *The Sound and the Fury : An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, New York, W. W. Norton & Company, 1994, p. 229-232.

1. 4 Autres œuvres consultées

BÉCHARD, Deni Yvan. *Vandal Love*, Toronto, Anchor Canada, 2006, 346 p.

ÉCOLE BIBLIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE FRANÇAISE. *La Bible de Jérusalem : la Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1984, 1844 p.

GRENIER, Daniel. *L'année la plus longue*, Montréal, Le Quartanier, 2015, 423 p.

LALONDE, Michèle. « Speak white », dans *Speak white*, Montréal, L'Hexagone, 1974, s.p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, édition bilingue, traduction de François Maguin, Paris, GF-Flammarion, 1995, 541 p.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*, édition bilingue, traduction de Pierre Jean Jouve, Paris, GF-Flammarion, 1993, 292 p.

2. RÉFÉRENCES CRITIQUES

BEAUCHEMIN *et al.*, « Introduction », dans Anne Hébert, *Œuvres complètes, t. 3, Romans* (1975-1982), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau monde », 2014, p. 15-59.

BISHOP, Neil B. « Guerres, errances et exils dans l'œuvre d'Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier *et al.* (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, actes du colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 163-174.

BISHOP, Neil B. « Pluralismes et parcours des pays littéraires d'Anne Hébert », dans Patricia Godbout (dir.), *Les Cahiers Anne Hébert, no 9 : les lieux hébertiens*, Sherbrooke/Ville Saint-Laurent, Université de Sherbrooke/Fides, 2010, p. 22-42.

BOIVIN, Aurélien. « Anne Hébert : un intérêt marqué pour l'histoire », *Québec français*, no 101, 1996, p. 74-76.

BOUDREAU, Douglas L. « Anglophone Presence in the Early Novels of Anne Hébert », *The French Review*, vol. LXXIV, no 2, 2000, p. 308-318.

CORNO, Julie. *L'américanité des romans d'Anne Hébert : étude de Kamouraska, des Enfants du sabbat, des Fous de Bassan et du Premier jardin*, mémoire de maîtrise, Moncton, Université de Moncton, 2003, 130 p.

DAHILL-BAUE, William. « Insignificant Monkeys : Preaching Black English in Faulkner's *The Sound and the Fury* and Morrison's *The Bluest Eye* and *Beloved* », *Mississippi Quarterly*, vol. XLIX, no 3, été 1996, p. 457-473.

DAVIS, Thadious M. « Faulkner's "Negro" in *The Sound and the Fury* », dans William Faulkner, *The Sound and the Fury : An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, New York, W. W. Norton & Company, 1994 [1983], 446 p. p. 393-409.

DIOUF, Mbaye. « Anne Hébert et la trace du pays », dans Patricia Godbout (dir.), *Les Cahiers Anne Hébert, no 9 : les lieux hébertiens*, Sherbrooke/Ville Saint-Laurent, Université de Sherbrooke/Fides, 2010, p. 11-21.

DUPUIS, Gilles. « Généalogie des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans Lise Gauvin *et al.* (dir.), *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2013, p. 53-64.

DURIN, Corinne. « Vers une traduction-texte par un travail sur la lettre », dans Gillian Lane-Mercier et Annick Chapdelaine (dir.), *Faulkner : une expérience de retraduction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 11-17.

DURIN, Corinne. « La politique de traduction du GRETI », dans Gillian Lane-Mercier et Annick Chapdelaine (dir.), *Faulkner : une expérience de retraduction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p.

EWING, Ronald. « Griffin Creek : The English World of Anne Hébert », *Canadian Literature*, vol. CV, 1985, p. 100-110.

GAUVIN, Lise. « Une entrevue avec Anne Hébert », dans Madeleine Ducrocq-Poirier *et al.* (dir.), *Anne Hébert, parcours d'une œuvre*, actes du colloque de Paris III et Paris IV-Sorbonne, Montréal, L'Hexagone, 1997, p. 223-228.

GLIGOR, Adela. *Mythes et intertextes bibliques dans l'œuvre d'Anne Hébert*, Québec, L'instant même, 2014, 317 p.

GRIFFIN, Farah Jasmine. « A Daughter's Geography : William Faulkner, Zora Neale Hurston, and a New Mapping of "The Black South" », dans Jay Watson et Ann J. Abadie (dir.), *Faulkner's Geographies*, Jackson, University Press of Mississippi, 2015, p. 129-142.

GUILLEMETTE, Lucie. *L'espace américain dans L'Été Rebecca de René Lapierre, Une histoire américaine de Jacques Godbout et Les Fous de Bassan d'Anne Hébert : étude des mécanismes narratologiques*, thèse de doctorat, Toronto, University of Toronto, 1990, 354 p.

GUILLEMETTE, Lucie. « Pour une nouvelle lecture des *Fous de Bassan* d'Anne Hébert : l'Amérique et ses parcours discursifs », *Voix et images*, vol. XXII, no 2, 1997, p. 334-354.

INKEL, Stéphane. « Écrire en marge de l'histoire : l'Amérique vaincue des *Fous de Bassan* », dans *Les Cahiers Anne Hébert, no 9 : les lieux hébertiens*, Sherbrooke/Ville Saint-Laurent, Université de Sherbrooke/Fides, 2010, p. 57-74.

LADD, Barbara. « Local Places/Modern Places : The Crossroads Local in Faulkner », dans Jay Watson et Ann J. Abadie (dir.), *Faulkner's Geographies*, Jackson, University Press of Mississippi, 2015, p. 3-16.

LANE-MERCIER, Gillian et Annick CHAPDELAINÉ (dir.). *Faulkner : une expérience de retraduction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, 183 p.

LANE-MERCIER, Gillian. « L'impossible unicité : le conflit des subjectivités et des réceptions », dans Gillian Lane-Mercier et Annick Chapdelaine (dir.), *Faulkner : une expérience de retraduction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p.

LANE-MERCIER, Gillian. « Towards a Rhetorical Practice of Mimesis : Writing/Reading/(Re)Translating Fictional Sociolects », *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. XV, no 3, 1985, p. 105-122.

LENCHO, Mark W. « Dialect Variation in *The Sound and the Fury* : A Study of Faulkner's Use of Black English », *Mississippi Quarterly*, vol. XLI, no 3, été 1988, p. 403-419.

LOHSE, Rolf. « Internationality Emancipated: Hébert and Faulkner (Summary) », traduit par Armin Paul Frank, dans Armin Paul Frank et Rolf Lohse (dir.), *Internationality in American fiction : Henry James, William Dean Howells, William Faulkner, Toni Morrison*, Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, coll. « Interamericana », 2005, p. 242-253.

MÄÄTTÄ, Simo K. « Dialect and Point of View : The Ideology of Translation in *The Sound and the Fury* in French », *Target : International Journal of Translation Studies*, vol. XVI, no 2, 2004, p. 319-339.

MIRANDA, Laure. *Les enseignements de la bibliothèque personnelle de l'écrivaine Anne-Hébert : une analyse quantitative*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2011, 210 p.

MORISSETTE, Brigitte. « Lointaine et proche Anne Hébert », *Châtelaine*, vol. XXIV, no 2, février 1983, p. 53-54.

OUELLET, Julie. « La rhétorique de l'idiot », *Études littéraires*, vol. XXXIII, no 2, 2001, p. 169-185.

PATERSON, Janet M. *Anne Hébert : architecture romanesque*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1985, 192 p.

PATERSON, Janet M. « L'envolée de l'écriture. *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert », dans Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin (dir.), *Anne Hébert en revue*, Québec/Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et Images, coll. « De vives voix », 2006, p. 133-142.

POLK, Noel. « Trying Not to Say: A Primer on the Language of *The Sound and the Fury* », dans Noel Polk (dir.), *New Essays on The Sound and the Fury*, Cambridge University Press, coll. « The American novel », 1993, p. 139-175.

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

REID, Gregory. « Wind in August : *Les Fous de Bassan's* Reply to Faulkner », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XVI, no 2, 1991, p. 112-127.

ROSE, Marilyn Gaddis. « When an Author Chooses/Uses French : Hébert and Chedid », *Québec Studies*, no 3, p. 148-159.

ROSS, Stephen M. *Fiction's Inexhaustible Voice : Speech and Writing in Faulkner*, Athens, University of Georgia Press, 1989, 286 p.

SAGER-SMITH, Marie-Christine. *Réflexivité narrative et reflets orphiques dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert*, thèse de doctorat, Houston, Rice University, 1996, 253 p.

VANASSE, André. « L'écriture et l'ambivalence, entrevue avec Anne Hébert », vol. VII, no 3, 1982, p. 441-448.

3. RÉFÉRENCES THÉORIQUES

3.1 Ouvrages de référence

BARTHES, Roland. « La division des langages », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 113-126.

BARTHES, Roland. « L'effet de réel », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 167-174.

BELLEAU, André. « Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise », *Liberté*, vol. XXIII, no 2, 1981, p. 15-20.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique : Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1984, 311 p.

BOTHWELL, Robert. *Une histoire du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2009, 548 p.

BOUCHARD, Chantal. *La langue et le nombril : une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal, Fides, 2002, 289 p.

BOUCHARD, Chantal. *Méchante langue : la légitimité linguistique du français parlé au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2011, 171 p.

BOUCHARD, Chantal. *On n'emprunte qu'aux riches : la valeur sociolinguistique des emprunts*, Montréal, Fides, coll. « Grandes conférences », 1999, 40 p.

BOUCHARD, Gérard. *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Compact », 2001, 503 p.

BRISSET, Annie. *Pour une sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990, 343 p.

COMPAGNIE DE LA BAIE D'HUDSON. « Notre histoire : aperçu », dans *Compagnie de la Baie d'Hudson*, <http://www.patrimoinehbc.ca/hbcheritage/history/overview-fr>, page consultée le 10 octobre 2016.

COMPAGNIE DE LA BAIE D'HUDSON. « Notre histoire : Couverture à points de la Compagnie de la Baie d'Hudson : Aperçu Historique », dans *Compagnie de la Baie d'Hudson*, <http://www.patrimoinehbc.ca/hbcheritage/history/blanket/history/accueil?lang=fr>, page consultée le 30 novembre 2016.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou Le Travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, 414 p.

DE ANDRADE, Oswald et Suely ROLNIK. *Manifeste anthropophage/Anthropophagie zombie*, Paris, Black Jack éditions, coll. « Pile ou Face », 2011, 38 p.

FERGUSON, Charles A. « Diglossia », dans *Language Structure and Language Use*, Stanford, Stanford University Press, 1971, p. 1-26.

FOLKART, Barbara. *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Candiac, Balzac, 1991, 481 p.

GAUVIN, Lise. « Autour du concept de littérature mineure – Variations sur un thème majeur », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec/Wallonie-Bruxelles*, Bruxelles/Montréal, Presses Interuniversitaires Européennes/Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 19-41.

GAUVIN, Lise. « Introduction : le palimpseste francophone et la question des modèles », dans Lise Gauvin *et al.* (dir.), *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2013, p. 7-19.

GAUVIN, Lise. *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2004, 342 p.

GAUVIN, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

GAUVIN, Lise. *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 1999, 176 p.

GENETTE, Gérard. « Discours du récit : essai de méthode », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 65-282.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.

GRUTMAN, Rainier. *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides/CÉTUQ, 1997, 222 p.

GRUTMAN, Rainier. « Les motivations de l'hétérolinguisme : réalisme, composition, esthétique », dans Furio Brugnolo et Vincenzo Orioles, *Eteroglossia e plurilinguismo letterario : II. Plurilinguismo e letteratura*, actes du 28^e colloque inter-universitaire de Bressanone, Rome, Il Calamo, 2002, p. 329-349.

GRUTMAN, Rainier. « Textualisation de la diglossie », dans Jean Morency *et al.* (dir.), *Des cultures en contact : visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota Bene, 2005, p. 201-222.

HAMELIN, Louis. « Il y a quarante ans, Nègres blancs d'Amérique », dans *Le Devoir*, <http://www.ledevoir.com/culture/livres/186958/il-y-a-quarante-ans-negres-blancs-d-amerique>, page consultée le 14 juillet 2016.

JAMES, William. « The Stream of Consciousness », dans William Faulkner, *The Sound and the Fury : An Authoritative Text, Backgrounds and Contexts, Criticism*, New York, W. W. Norton & Company, 1994 [1892], p. 297-302.

LADOUCEUR, Louise. « Une américanité québécoise : le corpus états-unien dans l'œuvre de traduction de Michel Tremblay », *Nouvelles études francophones*, vol. XXVI, no 2, automne 2011, p. 94-110.

LALONDE, Michèle. « En toutes lettres : le français, c'est ma couleur noire », *Le Jour*, Montréal, 1^{er} juin 1974, s.p.

LAMONTAGNE, André. *Le roman québécois : les voix sous les mots*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2004, 281 p.

MARCOTTE, Gilles. *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 350 p.

MARTEL, Pierre et Hélène CAJOLET-LAGANIÈRE. « Le français au Québec : un standard à décrire et des usages à hiérarchiser », dans Michel Plourde (dir.), *Le français au Québec : 400 ans d'histoire et de vie*, Québec/Montréal, Conseil supérieur de la langue française/Fides, 2000, p. 459.

MARTEL, Pierre et Hélène CAJOLET-LAGANIÈRE. *Le français québécois : usages, standard et aménagement*, Sainte-Foy, Institut québécois de recherche sur la culture, coll. « Diagnostic », 1996, 141 p.

MELANÇON, Benoît. « La littérature québécoise et l'Amérique : prolégomènes et bibliographie », *Études françaises*, vol. XXVI, no 2, 1990, p. 65-108.

MORENCY, Jean. *La littérature québécoise dans le contexte américain : études et explorations*, Québec, Nota Bene, 2012, 179 p.

MORENCY, Jean. *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, 235 p.

NEPVEU, Pierre. *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.

PATERSON, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois contemporain*, Québec, Nota Bene, coll. « Littératures », 2004, 238 p.

RADIO-CANADA et LE MONDE. « Mort de l'accent circonflexe : pourquoi les francophones sont-ils si sensibles? », dans *Ici Radio-Canada*, http://ici.radiocanada.ca/nouvelles/arts_et_spectacles/2016/02/05/002-accent-circonflexe-rectifications-orthographe-francais.shtml, page consultée le 14 juillet 2016.

RIFFATERRE, Michaël. « L'intertexte inconnu », *Littérature*, vol. XLI, février 1981, p. 4-7.

RIVIÈRE, Jacques. *Le roman d'aventure*, Paris, Éditions des Syrtes, 2000 [1913], 121 p.

ROBERT, Lucie. « Lionel Groulx et Camille Roy : la querelle de *L'Appel de la race* », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. XXXII, no 3, 1978, p. 399-405.

SABIN, Margery. *The Dialect of the Tribe : Speech and Community in Modern Fiction*, New York, Oxford University Press, 1987, 310 p.

SIMON, Sherry. « La traduction inachevée », dans Simon Harel (dir.), *L'étranger dans tous ses états*, Montréal, XYZ, 1992, p. 27-38.

SIMON, Sherry. *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 1994, 224 p.

SELAO, Ching. « Des couleurs et des mots : l'héritage d'Aimé Césaire à travers une polémique québécoise », *Spirale*, no 228, 2009, p. 28-29.

SUCHET, Myriam. *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, coll. « Malfini », 2009, 262 p.

3.2 Dictionnaires et encyclopédies

CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TEXTUELLES ET LEXICALES. « Portail lexical », <http://www.cnrtl.fr/definition/>, page consultée le 30 novembre 2016.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Britannica Academic*, <http://academic.eb.com.proxy3.library.mcgill.ca/levels/collegiate/>, page consultée le 30 novembre 2016.

ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS. *Universalis éducation*, <http://www.universalis-edu.com.proxy3.library.mcgill.ca/>, page consultée le 30 novembre 2016.

POIRIER, Claude (dir.). *Dictionnaire historique du français québécois : monographies lexicographiques de québécismes*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, 640 p.

USITO. *Usito : le nouveau dictionnaire en ligne*, <https://www.usito.com/>, page consultée le 30 novembre 2016.