

La peinture du rêve des jumelles dans *Les fous de Bassan* d'Anne Hébert

Mihaela-Alexandra ACATRINEI⁸⁵

Introduction

Les Fous de Bassan (1982), considéré comme le chef-d'œuvre de la création romanesque d'Anne Hébert, est une œuvre polyphonique constituée de six parties intitulées « livres » ou « lettres » qui sont autant de témoignages portant sur la disparition de deux adolescentes tuées et jetées dans la mer par leur cousin. Cet événement tragique arrivé en 1936 se trouve au cœur de l'intrigue et constitue le « maelström où toute l'histoire de Griffin Creek se perd, comme si cette date terminait une ère ancienne et en ouvrait une nouvelle »⁸⁶. Les six « livres » sont complémentaires et avancent chacun le récit du rêve du personnage auquel il est rattaché. Le roman avance six vécus oniriques racontés et assumés par les personnages, qui reflètent leur vécu réel, se faisant la mise en scène onirique de leurs désirs et de leurs angoisses. Nous y ajoutons un rêve qui prend substance à travers la peinture et dont le récit est assuré par un personnage autre que celui qui rêve. Il s'agit du portrait que des jumelles Brown peignent dans la galerie des ancêtres, où, en guise d'aïeules, elles illustrent les têtes de Nora, Olivia et Irène, mortes en 1936, qui flottent sur un fond verdâtre. Ce portrait que le révérend appelle « une imagerie démente qui se dévergonde sur mes murs »⁸⁷ pourrait être assimilé à la transposition dans la peinture d'un rêve récurrent des jumelles qui a échappé à l'autorité de celui qui se proclame « maître de leurs songes »⁸⁸. Le vécu onirique de Pam et Pat devient tangible à travers la peinture et s'offre au regard du pasteur chez qui il déclenche la remémoration

⁸⁵ Doctorante à l'Université Al. I. Cuza Iasi et Paris Est-Créteil.

⁸⁶ Anne Ancrenat, « La galerie des ancêtres dans *Les Fous de Bassan* » in *Cahiers Anne Hébert*, no.1, Québec, Éditions Fides, 1999, p. 24.

⁸⁷ Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 17.

⁸⁸*Ibid.*, p. 18.

des événements de l'été 1936. En outre, l'univers aquatique peint par les jumelles sur les murs de la galerie fonctionne comme lien entre leur rêve et ceux de leurs frères, Perceval et Stevens Brown.

Le présent article se propose de démontrer que le portrait des aieules de la galerie des ancêtres est le résultat de la représentation dans la peinture des visions des rêves des jumelles. Pour ce faire, nous allons illustrer que ces visions sont, d'une part, constitutives de l'imaginaire de la communauté de Griffin Creek, car elles ressuscitent la tragédie de 1936, et, d'autre part, symboliques de la relation de Pam et Pat avec leur mère, car elles s'apparentent aux images peuplant les rêves de Perceval et de l'adulte Stevens.

La galerie des ancêtres et le surgissement du passé

Dès le début de la confession de Nicolas Jones, l'épisode de la galerie des ancêtres « est une véritable mise en abyme du roman, puisque c'est le trop de présence du féminin qui va entraîner la « suspension du temps » et la « fermeture » du village »⁸⁹. Le basculement de la chronologie par les éclaboussures des jumelles Brown prépare la chronologie bouleversée du récit de Nicolas Jones. Les peintures des jumelles constituent à la fois un moyen original d'immiscer le féminin dans l'histoire illustrée des ancêtres de Griffin Creek et un moyen d'expression pour elles-mêmes. En effet, c'est par la peinture des femmes qui sont « plus vivantes qu'aucune créature de songe hantant Griffin Creek, depuis la nuit des temps »⁹⁰ qu'elles échappent pour la première fois au « ministère dérisoire (...) d'autorité absolue »⁹¹ que le révérend exerce sur elles depuis la tragédie de l'été 1936. Les trois têtes que le révérend identifie comme appartenant à Nora, à Olivia et à Irène, son épouse qui s'est pendue justement à cause de lui et de son obsession pour ses nièces, surgissent du passé refoulé de la communauté de Griffin Creek :

Livrées aux couleurs et aux pinceaux, enfermées, toute une journée, dans la galerie des ancêtres, les jumelles ont barbouillé sur les murs des flots de dentelle, des volants, des carreaux, des pois, des rayures multicolores, des fleurs, des feuilles, des oiseaux roux, des poissons bleus, des algues

⁸⁹ Anne Ancrenat, *op.cit.*, p. 23.

⁹⁰ Anne Hébert, *op.cit.*, p. 16.

⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

pourpres. Quelques têtes de femmes émergent là-dedans, chapeautées, tuyautées, enrubannées, borgnes parfois, ou sans nez ni bouches, plus vivantes qu'aucune créature de songe hantant Griffin Creek, depuis la nuit des temps.

(...) Prennent un malin plaisir, malgré ma défense, à faire surgir sur le mur, à plusieurs reprises, les petites Atkins et Irène, ma femme. Trois têtes de femmes flottent sur un fond glauque, tapissé d'herbes marines, de filets de pêche, de cordes et de pierres. Trois prénoms de femmes, en lettres noires, sont jetés de-ci de-là, au bas des tableaux, en haut, à droite, à gauche, ou en travers, se mêlent aux herbes folles, s'inscrivent sur un front blême ou se gravent, comme une balafre, sur une joue ronde. Nora, Olivia, Irène, en lettres moulées, brillantes, se répètent, dansent devant mes yeux, à mesure que j'avance dans la pièce.⁹²

Le fait d'assigner aux jumelles la tâche de peindre leurs aïeules offre à cette partie de la galerie le statut d'accessoire et met en relief une dévalorisation de la femme dans la communauté de Griffin Creek, car Pam et Pat ne sont que ses disciples dans le projet de peindre ses ancêtres. Le caractère transgressif de la peinture des jumelles l'oppose à la lignée des ancêtres peints par Nicolas Jones à son image et à sa ressemblance. Elle illustre le royaume marin devenu le refuge des esprits des aïeules par les « flots » de dentelle, les « poissons bleus » et les « algues pourpres » et évoquent la violence de la mort par le « fond glauque, tapissé d'herbes marines, de filets de pêche, de cordes et de pierres »⁹³ sur lequel flottent les têtes de Nora, d'Olivia et d'Irène, rattachée elle aussi à la cohorte des esprits de la mer. La peinture de Pam et Pat fonctionne comme un espace symbolique de transition, puisant dans le contenu du songe des images et des créatures qui vont hanter Nicolas Jones, malgré sa précaution de fermer la galerie. Une fois peintes sur les murs de la galerie, « les images ailées du rêve (...) nécessairement évanescentes et fragiles, insaisissables, changeantes et discontinues »⁹⁴ prennent substance. Nous pouvons donc parler d'un accord entre l'onirique et la peinture, que Susanne Müller explique par le fait que « c'est dans le rêve et dans l'art que s'expriment non seulement les souhaits inconscients, tabouisés et censurés, mais encore les angoisses

⁹² Ibid., p. 16.

⁹³ Ibid., p. 16, s.n.

⁹⁴ Arnaud d'Hauterives, L'onirisme dans la peinture, Séance solennelle, mercredi 17 novembre 2010, Académie des beaux-arts, p. 21.

et horreurs indicibles »⁹⁵. La peinture des jumelles est doublement transgressive, car, en plus de déjouer les normes imposées par le révérend, elle exprime l'indicible, l'inadmissible, en créant de la sorte un effet de fantastique. Le « malaise du regard devant la subversion terrifiante de l'attendu » éprouvé par Nicolas Jones implique « l'advenue terrifiante de « l'impossible et pourtant là »⁹⁶. La suite de son récit est imprégnée par le sentiment de fantastique éveillé par l'œuvre de Pam et Pat.

La guirlande noire qui traverse la plinthe répète de façon obsessionnelle la date fatidique qui a scindé l'histoire de la communauté de Griffin Creek, à savoir l'été 1936, et signale la hantise. Le projet du pasteur de peindre ses ancêtres traduit une tentative de remonter dans le passé, donc il ouvre lui-même une brèche dans le temps qui justifie la résurrection des événements de l'été 1936. Nous pourrions aussi parler d'une illustration de la culpabilité de toute une société qui ne trouve pas d'autre moyen de l'exprimer :

(...) il suffit de se baisser et d'être attentif pour reconnaître des chiffres, toujours les mêmes, liés les uns aux autres, en un seul graffiti interminable : 1936193619361936193619361936. Plus bas, en caractères plus petits, une seconde ligne, aussi régulière et obstinée, tout d'abord indéchiffrable : étéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéétéété.

Les visions bizarres et terribles peintes par les jumelles font que le révérend les qualifie de folles et de hantées. Le problème de la hantise renvoie déjà à un passé refoulé qui resurgit à travers l'œuvre de Pam et Pat. En outre, folie et hantise sont les deux noms que reçoit la transgression aux yeux de Nicolas Jones qui est frappé par le contenu du portrait des aïeules comme par la désobéissance de ses auteurs. Mais c'est lui qui commet un sacrilège, « j'engendre mon père à mon image et à ma ressemblance qui, lui, engendre mon grand-père à son image et à sa ressemblance et ainsi de suite jusqu'à la première image et première ressemblance, compte à rebours des

⁹⁵ Susanne Müller, « La réalité (un)heimlich d'une autre scène. L'art contemporain, le revers du rêve » in Ádám, Anikó, Radvánszky, Anikó et François Soulages (dir.), *L'homme qui rêve*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2015, p. 114.

⁹⁶ Roger Bozzetto, *Du fantastique iconique. Pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E.C. Éditions, 2001, p. 49-50.

⁹⁷ Anne Hébert, op.cit., p. 17.

Jones venus à Griffin Creek en 1782 »⁹⁸, donc c'est sa peinture qui naît de la folie.

L'effet de fantastique de la peinture de Pam et Pat contamine le présent de Nicolas Jones, qui devient « un vieillard qui entend des voix, perçoit des formes et des couleurs disparues »⁹⁹. L'« été 1936 » griffonné par les jumelles dans la galerie des ancêtres fonctionne comme une invocation des spectres de Nora, Olivia et Irène, qui, appelées par le révérend Jones qui répète plusieurs fois la formule peinte par les jumelles, ne tardent pas à peupler ses « trop longues soirées » : « Été 193619361936 ont-elles griffonné en chiffres précis et réguliers »¹⁰⁰, « Etéétéétéété 193619361936 ont écrit les jumelles à la gouache noire »¹⁰¹, « NoraOliviaNoraOlivia ont écrit les jumelles sur les murs dans la galerie des ancêtres »¹⁰². La quatrième fois, la formule ne ressemble plus à un balbutiement mais se trouve investie du pouvoir de ressusciter Nora, Olivia et Irène, « peinturlurées selon le bon plaisir des jumelles, rendues méconnaissables », car leur représentation répond à une autre logique. L'« image tenace » d'Irène, due à l'imagination des jumelles, contredit celle de la femme docile et inexpressive, « fantôme léger », qu'elle était de son vivant et surprend le révérend :

Été1936 ont griffonné les jumelles, tout le long de la plinthe, dans la galerie des portraits. Nora, Olivia, Irène n'en finissent pas d'apparaître, appelées par leurs noms, écrits à la gouache noire sur le mur de la galerie. S'échappent par le petit corridor entre la cuisine et le parloir. S'obstinent à venir me tenir compagnie durant les trop longues soirées. Peinturlurées selon le bon plaisir des jumelles, rendues méconnaissables et pourtant telles qu'en elles-mêmes, voici qu'elles s'assoient, toutes les trois sur les petites chaises pailées, en face de moi.

La constance d'Irène a de quoi surprendre. Fantôme léger, depuis sa naissance, d'où lui vient cette image tenace qui me passe devant les yeux, alors que je suis vieux et perclus dans mon fauteuil ?¹⁰³

La remémoration se fait durant l'espace d'une seule nuit, ou bien nous pourrions déceler dans la confession de Nicolas Jones le récit d'une

⁹⁸ Ibid., p. 15.

⁹⁹ Ibid., p. 23.

¹⁰⁰ Ibid., p. 19.

¹⁰¹ Ibid., p. 23.

¹⁰² Ibid., p. 37.

¹⁰³ Ibid., p. 48.

même expérience réitérée chaque nuit. Le temps présent, une nuit de l'automne 1982, semble mesuré en fonction du nombre des pipes que le révérend fume et par la quantité de fumée qui emplit le parloir. Le compte des pipes réinstalle le présent dans le récit d'un vieux pasteur submergé par le passé : « La première pipe fait des volutes bleues, épaisses, jusqu'au plafond »¹⁰⁴, « J'allume une troisième pipe. Le bout d'ambre dans la bouche comme si je tétais un sein trop dur »¹⁰⁵, « La quatrième pipe me brûle la langue et me pique les yeux. Perdu dans la fumée comme une seiche dans son encre, j'interroge mon âme et cherche la faute originelle de Griffin Creek »¹⁰⁶. Cette fumée crée une sorte d'écran censé protéger le révérend des assauts de son passé, mais elle ressemble à mesure à « un aquarium empli d'eau capricieuse, en tourbillons épais »¹⁰⁷ qui revoie au fond glauque de la peinture de Pam et Pat.

Chez Nicolas Jones, l'image de l'« eau capricieuse » pourrait bien représenter l'image de la mère, l'énigmatique Felicity Jones qui a marqué son enfance par une attitude de « reine offensée »¹⁰⁸ à cause des escapades de son mari, et par un rituel consacré exclusivement aux femmes. Elle se levait très tôt, avant l'aube, pour se baigner dans la mer et jouir de quelques moments de solitude. Plus tard, elle y a entraîné également ses petites-filles, Nora et Olivia Atkins, en refusant toute présence masculine. C'est ce rituel qui rattache Felicity à l'élément aquatique : la mer arrive à se confondre à la mère et devient source d'angoisse pour un Nicolas Jones qui reste un simple témoin de la complicité féminine avec l'eau.

Felicity Jones est pleine de reflets roses. (...) Ses jambes poussent la couleur rose de l'eau, des ronds de couleur se déplacent autour de ses chevilles, les entourent comme des bracelets, de plus en plus grands, de plus en plus lâches. (...) Elle règne sur la mer. Sa robe de chambre, à ramages marron et rouge, flotte autour d'elle. On dirait une méduse géante.¹⁰⁹

La même symbolique de l'univers marin relie le rêve peint des jumelles aux rêves de Perceval et de l'adulte Stevens. Chez eux, le rapport à

¹⁰⁴ Ibid., p. 21.

¹⁰⁵ Ibid., p. 26.

¹⁰⁶ Ibid., p. 27.

¹⁰⁷ Ibid., p. 32.

¹⁰⁸ Ibid., p. 34.

¹⁰⁹ Ibid., p. 35.

la mère est traumatique et indissociable de l'abandon dont ils ont été victimes pendant l'enfance. Nous apprenons l'histoire de la famille Brown par la confession du révérend Jones : « John et Bea Brown ayant mis au monde Stevens, Perceval et les jumelles, s'en sont débarrassés, au cours d'un seul été. Réalisation d'un vieux rêve enfin justifié. Ne plus avoir enfant du tout. Se retrouver mari et femme comme avant. L'un face à l'autre »¹¹⁰.

L'eau onirique

Le sommeil de Perceval représente un retour aux origines. L'« univers glauque où je suce mon pouce en paix » est une métaphore du milieu idéal offert au fœtus par le ventre de la mère. L'« eau endormie » où il plonge le protège en coupant tout lien à l'extérieur menaçant : son rêve s'oppose donc complètement à la veille. Il n'y a « rien de violent » qui lui arrache des cris qui déchirent son être. Même l'enfermement si inquiétant dans la réalité est perçu dans l'espace onirique comme garantie de sécurité :

La maison endormie. Mes parents endormis. Moi endormi. Ne crie plus. Rien de violent en rêve. Une douceur absolue. Un univers glauque où je suce mon pouce en paix. Toutes les issues bloquées. Autos et bateaux ne peuvent plus arriver jusqu'à moi. Mes genoux contre mon menton. Noyé dans le sommeil. De l'eau endormie par-dessus la tête. L'infinie protection de l'eau endormie. Plusieurs cloisons d'eau entre le clair de lune de Griffin Creek et moi. Mon sommeil clos comme un œuf avec moi bien au centre. Ma chambre fermée à clef. La fenêtre fermée. Le rideau de cretonne tiré par-dessus la vitre. Les murs de bois, le toit en bardeaux de la maison fermée de mon père John Brown, époux de ma mère Beatrice Brown. L'air de la nuit, en couches claires à cause de la lune, glisse sur le toit. Rien ne m'atteint plus. Bien à l'abri. Tandis que la beauté sauvage de la campagne nocturne se déploie tout alentour de la maison.¹¹¹

Le récit du rêve de Perceval est détaché du tissu textuel par des blancs. Il occupe donc une subdivision dans le premier des récits de l'adolescent insérés dans le « Livre de Perceval Brown et de quelques autres, été 1936 ». Cette stratégie dans la typographie traduit l'écart qui existe entre la veille et le monde onirique, en instaurant sur le plan formel l'isolement et la

¹¹⁰ Anne Hébert, *op.cit.*, p. 21.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 142-143.

sécurité ressentis par le rêveur. La répétition du participe passé « endormi(e)s » fonctionne comme indice de l'installation du sommeil, alors que la mention « Rien de violent en rêve » introduit de manière explicite le récit de rêve dont la fin sera marquée par un blanc. La double négation qui assure le passage dans le monde onirique, « Ne crie plus » et « Rien de violent en rêve », renforce l'opposition entre la réalité et le songe. Le contenu reprend l'idée de l'enfermement, mais le rêveur ne se sent plus « enfermé », au contraire « les issues bloquées », « les cloisons d'eau entre le clair de lune de Griffin Creek et moi », « mon sommeil clos », « ma chambre fermée à clef », « la fenêtre fermée » et « la maison fermée » (s.n.) sont des images oniriques rassurantes qui s'opposent à l'angoisse de la réalité traduite par le participe passé « enfermé ». Le monde du rêve de Perceval se construit donc sur des éléments empruntés à la réalité et corrompus par la présence de l'eau endormie, détail aberrant de la logique du rêve. L'auto étrangère et le bateau aperçus par la fenêtre avant de s'endormir, le clair de lune de Griffin Creek, la chambre de Perceval et la maison des Brown sont transformés par le rêve en matériaux oniriques ayant perdu leur caractère menaçant grâce aux « cloisons d'eau ».

Le fait que le contenu onirique de Perceval est centré sur son sommeil et le calme que celui-ci installe autour de lui illustre la simplicité de son être et son besoin de sécurité, dont l'unique point de repère est non pas la mère comme présence, mais le ventre maternel. Univers opposé à la veille, où il ne trouve ni affection de la part de sa mère, ni sécurité, le rêve se fait dimension à part, mais bien intégrée à l'existence de l'adolescent. La démarcation du récit onirique sur le plan formel où il occupe une subdivision à part, l'identité entre le moi conscient et le moi rêveur et l'emploi du présent de l'indicatif transfèrent sur le plan du discours ce rapport entre le rêve et la veille.

La mer-mère comme source d'angoisse

Lorsqu'il parle de son sommeil, Stevens emploie le syntagme « quand je m'endors ». Il n'y a pas de référence explicite au rêve dans l'emploi du verbe « s'endormir » ; nous y retrouvons la fuite devant le rêve et une tentative d'ancrage dans la veille déjà fragmentée par les hallucinations. Ses vécus oniriques sont en effet les produits de sa culpabilité, altérés en outre par l'administration des pilules. La façon dont il inventorie les détails de la réalité extérieure « pour essayer d'éviter l'objet nouveau, bien en vue dans la chambre » nous fait penser au comportement d'un paranoïaque :

Quand je m'endors, j'évite de me tourner contre le mur, de peur qu'il ne se passe quelque chose dans mon dos. L'étrangeté de l'air couvre aussitôt mes épaules et je me recroqueville craignant le pire. Ce matin j'ai voulu faire face. Identifié les meubles minables, les murs crasseux, les restes du repas sur la table, le cahier grand ouvert. A plusieurs reprises refait l'inventaire des meubles et des objets, employant chaque fois une technique douteuse, pour essayer d'éviter l'objet nouveau, bien en vue dans la chambre.¹¹²

L'« objet nouveau, bien en vue dans la chambre » signale le passage au plan onirique annoncé par la référence au sommeil « quand je m'endors ». Avec « la vitrine massive, pleine d'eau » qui « occupe tout un pan du mur » nous sommes déjà dans le récit du rêve de Stevens, dont la vigilance diminue « Très vite je ne peux plus ruser ». La fin du récit onirique coïncide avec le début du paragraphe suivant qui constate le réveil de la voisine qui habite du côté gauche et l'arrivée du matin. Cette démarcation plutôt discrète du récit onirique du récit-cadre, car il n'y a pas de pacte onirique manifeste, conserve la confusion créée par la tension réalité/fantasmagorie qui marque l'aveu de Stevens. La suite de son expérience onirique pourrait être lue comme la résurrection de l'univers marin peint par les jumelles Brown, ses sœurs, dans la galerie des ancêtres. Nous avons décrit la peinture de Pam et Pat comme espace de transition entre le songe et la réalité. Le témoignage de Stevens date de l'automne 1982 et ferme la boucle temporelle ouverte par la confession du révérend : il reprend le motif de la hantise et élucide le mystère de la disparition de Nora et Olivia Atkins qui avait servi à Nicolas Jones seulement à décrire le poids de sa culpabilité. L'univers marin sur lequel se concentre le contenu onirique de Stevens est rendu avec plus de précision que dans la peinture des jumelles, preuve de l'implication du rêveur qui est l'assassin et de l'accumulation des détails à son esprit :

Très vite ne peux plus ruser. La vitrine massive, pleine d'eau, occupe tout un pan de mur. Une sorte d'aquarium scellé. Dans l'eau immobile reposent des objets, non pas flottants, mais arrêtés, fixes, nettement séparés les uns des autres. Coquillages, étoiles de mer, bouts de bois, joncs décolorés, une ceinture de femme, un bracelet bleu. Je crains que la vitrine ne se brise sous la pression de l'eau. J'éprouve la tension de l'eau sur ma tête, sa

¹¹² Ibid., p. 239-240.

violence contenue. Son éclatement subit. Nul bruit de verre cassé pourtant. Cela se passe comme si la vitrine en se rompant devenait elle-même liquide. L'eau s'échappe partout dans la pièce. Les embruns mouillent mon visage. Tout ce qui se trouve à l'intérieur de la vitrine est maintenant libéré. Odeur saline à mourir lâchée en rafales. Le moindre bout de bois reprend vie, se déchaîne et tourbillonne dans l'air. Il fallait s'y attendre, les petites Atkins sont là, délestées des cordes et des pierres qui les retenaient au fond. Mues par une incroyable énergie elles m'accusent, traînant avec elles une nuée de petits personnages remuants, à l'allure décidée, qui grandissent à vue d'œil. Hommes et femmes de Griffin Creek, mes père et mère en tête, se lèvent pour me maudire. Me chassent de Griffin Creek. Dans un nuage de sable et de pierres. Ma voisine de gauche se réveille (...). C'est le matin. La journée commence.¹¹³

Le songe de Stevens reprend les éléments constitutifs de la veille, mais le contenu onirique est très affecté par la logique du rêve. Si le rêve de Perceval est un retour symbolique aux origines, l'eau fonctionnant comme un élément protecteur, comme une matrice primordiale, l'expérience onirique de Stevens est inquiétante car celui-ci « éprouve la tension de l'eau (...), sa violence contenue ». C'est un indice de la coïncidence entre la mère et la mer¹¹⁴, le rejet de la mère et sa complicité à la brutalité du père investissant l'élément aquatique d'un caractère menaçant. En outre, la violence devinée par Stevens au-delà de l'immobilité initiale de l'eau onirique rappelle la tempête de l'été 1936, quand le jeune homme avait contemplé comme hypnotisé le déchaînement des éléments qu'il a décrit dans une des lettres adressées à Michael Hotchkiss. Les embruns qui, dans son rêve, mouillent son visage correspondent à l'embrun qui l'avait « transpercé jusqu'aux os » lors de la tempête, tout comme les bouts de bois ranimés par la logique onirique rappellent ceux que la colère de la mer rejetait sur les rochers sous le regard fasciné de Stevens :

La mer déchaînée déferle sur la grève, se heurte aux rochers, rejette une nuée de cailloux et de bouts de bois, des débris de toutes sortes. (...) Maureen me crie que je suis fou et que je vais attraper mon coup de mort. Rien à faire, il faut que je pleure et que je hurle, dans la tempête, que je

¹¹³ Ibid., p. 240.

¹¹⁴ André Brochu, Anne Hébert. *Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000.

sois transpercé jusqu'aux os par la pluie et l'embrun. J'y trouve l'expression de ma vie, de ma violence la plus secrète.¹¹⁵

Les objets qui flottent dans l'eau onirique sont tous empruntés à la réalité. Le bracelet bleu et la ceinture ayant appartenu à Nora et Olivia sont les premiers objets à être rejetés par la mer après la disparition des deux cousines. Ils auraient pu incriminer Stevens lors de l'enquête policière si John et Bea Brown ne les avaient pas détruits avant qu'ils ne deviennent des pièces à conviction. C'est Perceval qui trouve le bracelet bleu dans le sable, « objet rond (...) venu du fond des mers »¹¹⁶ et le rapporte à la maison. Le bracelet est suivi par la ceinture que les vagues rejettent à cap Sec où elle est retrouvée par des étrangers. Le père de Stevens la jette « dans le poêle qui chauffe pour le souper », ce qui n'empêche pas que l'odeur de la fumée fait Perceval penser « à la robe rose de Nora »¹¹⁷. La mer est donc inquiétante aussi puisqu'elle peut révéler le secret de l'assassin qui y a jeté ses victimes.

Mais le contenu onirique est altéré par la logique du rêve qui veut que la vitrine se brise de manière subite et sans aucun bruit « comme si la vitrine en se rompant devenait elle-même liquide » et que les bouts de bois prennent vie pour se déchaîner dans l'air. L'apparition des « petites Atkins (...) délestées des cordes et des pierres qui les retenaient au fond », qui renvoient à celles peintes par Pam et Pat, mais animées par le rêve de Stevens, marque le début de la scène du Jugement tel qu'il est conçu par le personnage et qui jaillit de son inconscient. Nous y retrouvons la peur devant l'imminence de la punition : l'accusé est le rêveur lui-même et ceux qui jugent et maudissent sont les « petits personnages remuants, à l'allure décidée (...). Hommes et femmes de Griffin Creek, mes mère et père en tête ». La communauté conservatrice de Griffin Creek incarne dans le rêve de Stevens l'instrument du Jugement dernier. Le récit onirique se fonde sur une narration homodiégétique marquée par la perspective du rêveur qui restitue le caractère étrange du rêve, tout en lui imprimant une certaine cohérence. Il y a identité entre le « je » qui raconte, le « je » qui rêve et le « je » rêvé : « J'éprouve la tension de l'eau dans ma tête », « Les embruns mouillent mon visage ». L'emploi du présent souligne l'impact des événements oniriques sur le rêveur.

¹¹⁵ Ibid., p. 102.

¹¹⁶ Anne Hébert, op.cit., p. 178.

¹¹⁷ Ibid., p. 180.

Conclusion

Dans le roman hébertien *Les Fous de Bassan*, le portrait des aïeules de la galerie des ancêtres peut être lu comme la peinture d'un rêve des jumelles Brown qui, une fois fixé sur les murs de la galerie, déclenche la résurrection des événements tragiques qui ont scindé l'histoire de la communauté de Griffin Creek. L'image des têtes des trois femmes disparues en 1936 et la date fatidique inscrite de manière répétitive sur les murs de la galerie sont des contenus refoulés par les gens de cette communauté qui surgissent à travers la peinture de Pam et Pat. Ils raniment chez le révérend Jones le souvenir de sa jeunesse et font que les fantômes qui peuplent ses nuits empruntent les visages de Nora, Olivia et Irène telles qu'elles ont été peintes, et mutilées, par Pam et Pat. L'élément aquatique, qui inquiète déjà le pasteur en lui rappelant Felicity Jones, sa mère, assure la parenté entre le rêve peint des jumelles et les rêves de leurs frères. Au niveau de l'expérience onirique de Perceval, le frère idiot des jumelles abusé par leur père et négligé par leur mère, l'eau répond à son besoin de sécurité et lui procure le calme du ventre maternel. Quant au frère aîné Stevens, qui avoue en 1982 être l'auteur du double crime et du viol de 1936, son rêve fait partie d'une constellation d'expériences oniriques et hallucinatoires qui traduisent sa culpabilité et ses angoisses et met en scène une mer violente, inquiétante, qui équivaut à la mère qui l'avait maltraité.

Bibliographie

Corpus

Hébert, Anne, *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions du Seuil, 1982

Bibliographie critique

Ádám, Anikó, Radvánszky, Anikó et François Soulages (dir.), *L'homme qui rêve*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2015

Ancrenat, Anne, « La galerie des ancêtres dans *Les Fous de Bassan* » in *Cahiers Anne Hébert*, no.1, Québec, Éditions Fides, 1999

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1987

Bozzetto, Roger, *Du fantastique iconique. Pour une approche des effets du fantastique en peinture*, Paris, E.C. Éditions, 2001

- Brochu, André, Anne Hébert. *Le secret de vie et de mort*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2000
- Canovas, Frédéric, *L'écriture rêvée*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2000
- Gollut, Jean-Daniel, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, Librairie José Corti, 1993
- Hauterives, Arnaud d', *L'onirisme dans la peinture*, Académie des beaux-arts, Séance solennelle, mercredi 17 novembre 2010
- Soulages, François et Anikó Ádám (dir.), *Les frontières des rêves*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2015