

L'envolée de l'écriture : *les Fous de Bassan* d'Anne Hébert

Janet M. Paterson

Volume 9, Number 3, Spring 1984

Monique Bosco

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200485ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200485ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paterson, J. M. (1984). L'envolée de l'écriture : *les Fous de Bassan* d'Anne Hébert. *Voix et Images*, 9(3), 143–151. <https://doi.org/10.7202/200485ar>

L'envolée de l'écriture: *les Fous de Bassan* d'Anne Hébert

par Janet M. Paterson, Université de Toronto

«Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu» affirme Derrida dans *la Dissémination*¹. À ce titre, *les Fous de Bassan*² représente incontestablement un «texte» au sens derridien du terme, dans la mesure où ce roman occulte sa signification profonde sous la forme d'un discours délirant. Que dire, en effet, de ce roman qui répète cinq fois — c'est-à-dire dans cinq récits différents — la même histoire? Comment cerner les structures sous-jacentes de cette écriture qui joue — et jouit — de la pluralité éclatante d'un langage qui bascule constamment du référentiel au fantasmatique, du littéral au figuré? Toutes les stratégies du discours logique sont ébranlées: le temps, l'espace, la représentation du sujet, et la vraisemblance des personnages, apparemment ancrés dans le référentiel (d'où l'importance des dates et des lieux) sont progressivement fragmentés et mis en dérive. Et c'est le sens à la dérive qui interpelle le lecteur et pose le défi du repérage de la «règle de ce jeu» ou au moins du repérage des traces de sens.

Il est certain que de nombreux indices permettaient la reconstruction des structures signifiantes dont, par exemple, l'agglutination et l'homonymie des vocables «mer» et «mère»³, ou encore, la réitération du mot «vent». Pour ma part, j'aimerais proposer que le jeu de ce texte, inscrit dans le titre *les Fous de Bassan*, se construit par la dissémination et la déconstruction de ce titre; dissémination qui, par le biais de ce qui est indécidable et polysémique, permet le glissement du sens vers une valeur symbolique.

Avant de démontrer la nature de ce fonctionnement, je vais signaler certains éléments formels du roman tout en en résumant l'intrigue. L'histoire se passe à Griffin Creek, village imaginaire, situé dans un espace réel, le long du Saint Laurent entre Cap Sec et Cap Sauvagine. C'est là, non loin de la grève, au bord de la mer que s'est formée à la fin du XVIII^e siècle une petite colonie de loyalistes qui avaient fui les États-Unis pour rester

fidèles à leur roi (roi qui, soit dit en passant, était fou). Or la nuit du 31 août 1936, un crime a été commis sur la grève. Nora et Olivia Atkins, 15 ans et 17 ans, cousines germaines, sont disparues englouties par la mer; on apprend qu'elles ont été toutes deux étranglées et que l'une d'elles a été violée. Le roman raconte et répète cette histoire sous la forme de cinq récits différents: celui du révérend Nicolas Jones, l'oncle des jeunes filles, ceux de Nora et d'Olivia, celui de leur cousin Perceval et enfin celui sous forme de lettres, d'un autre cousin, Stevens Brown. Marqué par les thèmes du désir et de la violence, chaque récit contient en germe le dénouement de l'intrigue. C'est toutefois dans la dernière lettre de Stevens Brown, écrite à son ami Michael Hotchkiss en automne 1982, que la nature réelle des actes du crime est révélée: fou de désir, Stevens Brown aurait, selon son propre aveu, étranglé ses cousines la nuit du 31 août 1936. Mais si, sur le plan de la diégèse, chaque récit est en quête d'une vérité, la vraisemblance, par contre, est minée à plusieurs niveaux dont celui de l'énonciation, par la narration de Perceval (qui est idiot) et d'Olivia (qui, elle, est déjà morte) et dont les récits ne coïncident nullement avec l'identité du sujet. Ainsi par la forme d'un discours délirant, où réalité et fantasme s'interpénètrent, le roman suggère le thème de la folie.

Or ce qui frappe à une première lecture, c'est justement la redondance du mot «fou»; redondance qui ne fait qu'actualiser le potentiel d'un double sens dans le titre *les Fous de Bassan*⁴. Littéralement, cette expression signifie, comme on le sait, un oiseau palmipède, gros comme l'oie sauvage, qui niche sur les rochers et dont le comportement lui a mérité la désignation de «fou». Les mots «fous de Bassan» sont répétés plusieurs fois dans le roman, au pluriel, au singulier et quelquefois uniquement sous la forme du vocable «fou», pour désigner l'oiseau. Tout un champ sémantique des oiseaux se déploie d'ailleurs dans le texte: colombes, moineaux, cygnes, goélands et mouettes y foisonnent.

Mais en même temps tout se passe comme si le mot «fou» se dérobaît du syntagme «les fous de Bassan», se dérobaît également du sens littéral de ce terme pour exprimer le sens primordial du mot «fou». Dès les premières pages, le texte fait jouer à plein le pouvoir génératif du titre en évoquant non seulement un roi «fou», les herbes «folles» et ces «filles qui sont folles» mais en actualisant et en multipliant les sèmes de la folie dans la phrase suivante:

Non complètement *idiotes* comme leur frère Perceval, ni *maléfiques* comme leur autre frère Stevens, mais *folles* tout de même. *Niaiseuses* de manières. Avec dans la tête toute une imagerie *démente* qui se dévergonde sur mes murs. Ces filles sont *hantées*... Pas une once de graisse, ni seins, ni hanches, fins squelettes d'oiseaux (p. 17).

Ainsi, dès le début du roman, il est aisé de repérer une certaine signifiante: d'une part, on voit la structuration de l'isotopie «oiseau», voire d'oiseaux fous, et d'autre part, on remarque la dissémination des sèmes de la folie au niveau thématique et au niveau de la représentation des personnages. Mais est-ce là tout dire? Et n'est-ce pas, en fait, peu dire que de constater ce qui produit en dernière analyse un thème de la folie?

En réalité le jeu du texte est à la fois plus complexe et plus subtil. Comme il est impossible d'en démontrer toutes les nuances dans les limites de cet article, je vais analyser brièvement certains passages clés où le travail du texte permet progressivement l'acquisition d'un sens symbolique.

Dans la première partie du roman, c'est-à-dire dans le récit du pasteur Nicolas Jones, on remarque un certain passage à cause d'une modulation de la voix narrative. Il s'agit de la scène où le révérend Nicolas, caché derrière les roseaux, observe Nora et Olivia qui se baignent dans l'eau glacée de la mer, très tôt le matin. Or ce passage se démarque du discours global du pasteur par la perte du sujet de l'énonciation, c'est-à-dire perte du «je» narratif, au profit d'un «il» impersonnel. Pourquoi cette chute du moi? Quel refoulement est ici effectué? Examinons le passage en question:

Le globe rouge du soleil monte à l'horizon dans des piailllements d'oiseaux aquatiques. En bandes neigeuses les fous de Bassan quittent leur nid, au sommet de la falaise, plongent dans la mer, à la verticale, pointus de bec et de queue, pareils à des couteaux, font jaillir des gerbes d'écume. Des cris, des rires aigus se mêlent au vent, à la clameur déchirante des oiseaux. Des mots parfois se détachent, ricochent sur l'eau comme des cailloux... Le pasteur s'éloigne à grands pas, prenant plaisir à faire crever sous ses talons les algues jaunes, toutes gonflés (p. 39).

On observe dans ce passage la répétition du motif des oiseaux («oiseaux aquatiques», «fous de Bassan», «oiseaux»), le topos de la verticalité («à la verticale», «couteaux»), le rapprochement dans l'ordre du texte entre les «cris» des oiseaux et les «cris», les «rires», et les «mots» des jeunes filles et enfin on note les sèmes de la violence dans «font jaillir», «rires aigus», et «clameur déchirante». En plus, comme pour confirmer ces effets de sens, les verbes miment le rythme de l'acte sexuel:

le globe rouge du soleil *monte*
les fous de Bassan *quittent* leur nid
plongent dans la mer
font jaillir des gerbes d'écume

C'est ainsi par l'agglutination de nombreux éléments qu'il y a conjonction entre les notions de vol et de désir, conjonction selon laquelle l'oiseau détient un sens phallique. Autrement dit, ce passage qui de toute évidence exprime, dans un sous-texte, le désir sexuel du pasteur, métaphorise ce désir par la voie des «fous de Bassan» et de leurs cris.

De même, dans la scène où Stevens regarde sa cousine Olivia se baigner (Olivia, dont le pied est palmé comme celui d'un oiseau), le désir interdit s'exprime par le truchement des oiseaux et de leurs cris:

Certains instants de fin d'été, dans ce paysage âpre, atteignent une plénitude incroyable, une précision folle... Au-dessus de la mer, entre la mer et le ciel, tendue comme une bâche remuante et vrombrissante, une multitude d'oiseaux blancs, bruns, gris, aux cris assourdissants (p. 95).

L'expression du désir fou ou de la folie du désir englobe aussi celui de la femme. Il n'est pas étonnant alors de trouver le même processus signifiant dans les récits d'Olivia et de Nora: processus selon lequel l'oiseau signifie le désir soit par une juxtaposition sémantique, soit par une métaphorisation. Lorsqu'Olivia décrit une rencontre de jeunesse avec Stevens, c'est pour dire: «Ses doigts chauds sur ma joue dans le soleil d'été... Ne peux que crier... Avec les oiseaux sauvages dans le ciel» (p. 207). Et plus loin, évoquant l'air bizarre de Stevens pendant la tempête, elle fait allusion à son «oeil fou», expression qui est surdéterminée dans le texte par les nombreuses références à l'oeil des fous de Bassan. De même dans le récit de Nora, l'oiseau représente le désir: «Ayant retrouvé la chaleur de mon lit... je me demande lequel de ces oiseaux sauvages, à la faveur de quelle obscurité profonde, se posera, un soir, sur mon toit» (p. 124). Et enfin, faisant écho aux propos d'Olivia, Nora fait allusion à Stevens en termes d'oiseau le jour de la tempête: «Une espèce de grand oiseau hérissé de pluie s'abat sur la chaise la plus proche» (p. 133).

À partir de ces quelques exemples, on décèle le processus de l'acquisition progressive du sens. Sous la pulsion d'une forte surdétermination, le titre, *les Fous de Bassan*, joue de sens multiples pour signifier par le biais de l'oiseau le désir, alors que le désir ne s'égarant jamais tout à fait du vocable générateur renvoie à la notion de folie: «l'amour fou» (p. 25).

Mais qu'en est-il du *cri* des oiseaux? Nous avons remarqué dans le premier passage ci-dessus cité un rapprochement au niveau des signifiants entre les cris des oiseaux et les cris des personnages. À cet égard, il est nécessaire de signaler que la notion de cri acquiert dans le récit de Perceval et dans celui de Stevens une importance capitale. Le cri c'est ce qui permet l'expression de l'inexprimable, de l'irrépérable. 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: «Pas de mots pour dire l'effet des merveilles dans ma tête. Déjà pour la vie ordinaire pas assez de mots. Il faut que je crie» (p. 140). Et c'est par le truchement des cris des oiseaux que Perceval rend sensible sa grande désolation suite au crime:

Je cours sur la grève... Vois l'écume monter. Éclater. Gerbes blanches. Fracassées. Fumées blanches sur le ciel. Les oiseaux sortent de la mer blanche d'écume... Barres jaunes des fous de Bassan. Oiseaux d'écume blanche. Nés de la mer blanche d'écume. Leurs cris perçants sortis de la vague... Oiseaux fous crevant leur coquille d'eau... Emplissant le ciel de clameurs déchirantes (pp. 165-66).

Ici encore, il y a la juxtaposition des signes «oiseaux», «cris», «fous» et «déchirantes». Tout se passe comme si le discours se réduisait à l'expression d'une multitude de cris. Mais de quels cris? Ceux des oiseaux? Ceux du désir? Ceux de Perceval qui est souvent enfermé dans sa chambre «pour crier», comme il le dit, «une chanson de fou»? C'est dans le dernier récit de Stevens, personnage qui est le double avoué de Perceval (il l'appelle «cet autre moi-même» p. 249), que les cris des fous acquièrent l'ampleur d'un sens symbolique.

En dépit d'un décalage temporel de 46 ans, il est naturel que les propos de Stevens constituent un prolongement des cris de Perceval puisque son crime n'est que l'actualisation du désir fou de Perceval (et de celui des autres personnages). Prolongement ainsi de la folie et éclatement de l'articulation de cette folie. D'où l'importance de la dernière lettre de Stevens, où tous les cris des fous convergent: cris des oiseaux, cris du désir, cris fous des personnages. En réalité, une véritable explosion sémantique s'empare du texte. Soumis au rythme de la folie, le texte ne cesse d'évoquer par la voie d'un discours délirant les oiseaux: «lâcher d'oiseaux de mer contre mon crâne», «nids abandonnés des fous de Bassan», «oiseaux aquatiques», «pépiements sauvages», «battements d'ailes», «le fou de Bassan» et «oiseaux affamés»: jouant d'une mimésis de la folie, le texte fait fréquemment entendre les cris du délire: «Leurs cris assourdissants», «Je pleure et je crie», «le vent couvre son cri», «nos cris», «leurs cris perçants», «trop de cris»; et enfin, le texte redit ce délire en déployant des vocables différents: «rêve», «rage», «détriqué», «crise de nerfs», «fracas de mon sang», «Je tremble et je frissonne». Autrement dit, c'est dans la dernière lettre qu'il y a une convergence maximale des effets de sens, convergence qui a pour résultat d'effectuer un glissement des signifiés. *Les cris des fous* deviennent *l'écrit des fous* et l'oiseau représente le symbole de la production textuelle. Ainsi dans son dernier et ultime geste, le texte fracasse l'illusion référentielle, déjoue la fiction pour se dire: *discours, cri, écrit, l'écrit de la folie*. Plusieurs passages révèlent la progression de cette métaphorisation dans le dernier récit. On remarque, en premier lieu, que les oiseaux font maintenant partie d'un univers non pas réel mais fantasmatique. Quarante-six ans après la nuit du crime, ils hantent la mémoire de Stevens: «Lâcher d'oiseaux de mer contre mon crâne. Leurs cris assourdissants. Je lève le bras, ils s'envolent et ils crient. Je laisse tomber mon bras sur le drap d'hôpital, et ils reviennent en masse et ils crient à nouveau, s'aiguisent le bec contre mon crâne» (p. 230). Ensuite les cris des oiseaux se confondent aux cris intolérables de la guerre: «Séquelles de la guerre, mon vieux. Apparitions de fer et de feu, grands cris d'oiseaux aquatiques, filles hurlantes, violées dans des lieux d'incendie, des bruits de marées au galop» (p. 233). Et enfin ces cris se transforment en écriture dans le cahier à couverture de toile noire de Stevens: «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. Je les attends, un par un, pleins d'encre et de sang, qu'ils s'alignent sur le papier, dans l'ordre et dans le désordre, mais que les mots se pointent et me délivrent de ma mémoire» (p. 233). Par un acte de sublimation exprimé dans le texte par le passage du littéral au figuré, les cris du fou prennent forme dans l'écriture du fou.

De nombreux détails, d'ailleurs, appuient cet effet de sens. Le cahier noir aux pages blanches de Stevens ne fait que répéter, par la figuration des couleurs, certaines particularités du fou de Bassan dont l'oeil est noir et les plumes blanches (pour ne rien dire du fait qu'à l'origine on écrivait avec des plumes d'oiseau). Qui plus est, la forme du vol des oiseaux est décrite comme étant circulaire: «les oiseaux de mer se sont déployés en bandes

tournoyantes» (p. 247), «Des nuées d'oiseaux blancs tournoient au-dessus de leurs bras levés» (p. 116). Signe iconique de l'écriture de la folie? Certainement dans ce roman où les cinq récits tournent véritablement en rond, confondant début et fin, répétant d'un chapitre à l'autre la hantise du même crime et des mêmes cris. Les récits du révérend Nicolas Jones et la dernière lettre de Stevens Brown ont beau se situer au niveau temporel en automne 1982, ce n'est que pour revenir à la même obsession dont le caractère scriptible s'annonce très tôt dans le texte. Lorsque le révérend Nicolas regarde les dessus de la galerie des ancêtres, il remarque «un seul graffiti interminable: 1936193619361936... Plus bas, en caractères plus petits, une seconde ligne, aussi régulière et obstinée, tout d'abord indéchiffrable: ététéétéétéété» (p. 17). De même, les personnages d'Olivia, de Nora et d'Irène sont d'abord présentés sous une forme graphique. Elles sont des signes, des lettres: «Trois prénoms de femmes, en lettres noires, sont jetés de-ci de-là, au bas des tableaux» (p. 16).

Mais ce qu'il importe de voir ici c'est qu'il ne s'agit pas uniquement d'un roman au sujet de la folie mais plutôt d'une véritable écriture de la folie où discours et fiction s'interpénètrent, où sens et forme s'entrecroisent. La plupart des caractéristiques du texte nommé «psychotique» ou «déliquant» — telles qu'elles sont indiquées dans les travaux réunis par Kristeva dans *Folle Vérité* — marquent ce roman⁵. Que ce soit au niveau de la forme, c'est-à-dire: circularité, transition sournoise du réel à l'imaginaire⁶, écroulement de la linéarité, répétition obsessionnelle, représentation problématique du sujet⁷, inscription dans le discours d'un interlocuteur; ou que ce soit au niveau du sens: émergence de l'interdit, désir de la mère, viol, meurtre, ce discours tout comme le discours psychotique exprime l'irrépétable en disant la signification du désir et de son impasse. En plus, à l'instar du discours délirant, cette écriture tient en partie du vraisemblable⁸ et contient un sens symbolique qui se rapporte à son ensemble. Le défi pour le lecteur est donc de ne pas perdre de vue les repères symboliques et de voir ce que ce récit réclame, ce qu'il espère.

À cet égard, il est essentiel de dépasser la fiction et les différents thèmes pour repérer l'espace symbolique du sens. Espace qui représente, de toute évidence, le lieu où la vérité se laisse dire, où le désir transformé par l'écrit se fait entendre. Les cris des fous (cris des oiseaux, cris des personnages) s'agglutinent, se transforment et acquièrent une richesse signifiante dans l'écriture des fous, écriture qui de son côté actualise le potentiel générateur du titre *les Fous de Bassan*.

Mais il y a plus. Sur le plan global le sens symbolique, selon lequel l'oiseau signifie la pratique textuelle, est corroboré par un vaste système d'autoreprésentation dont je vais brièvement signaler les traits majeurs. Premièrement, il ne faut pas oublier que les récits de tous les personnages — sauf ceux de Stevens et d'Olivia — sont désignés comme étant des livres («Le livre du révérend Nicolas Jones» etc.). Quant aux lettres de Stevens, elles se transforment petit à petit d'abord en «histoire» — «Histoire d'un

été plutôt que lettres véritables puisque le destinataire ne répond jamais» (p. 82) — et ensuite, grâce au cahier grand ouvert, en livre: «N'être que celui qui écrit dans une chambre étrangère ce que lui dicte sa mémoire» (p. 235), «Faire venir le démon sur mon cahier, si la fantaisie m'en prend. Employer les mots qu'il faut pour cela» (p. 234). Le caractère scriptible de cette écriture est d'ailleurs constamment mis en évidence non seulement par la répétition du motif noir et blanc mais également par la présence insistante d'un narrataire: «L'important, Old Mic, c'est que tu lises ma lettre jusqu'à la fin» (p. 243), «Peut-être n'auras-tu pas le courage de me lire jusqu'au bout?» (p. 249).

En plus, soumis à un effet de sens selon lequel le texte nous plonge dans le «double de ce double»⁹ de l'écriture, le roman fait paraître les figurations du double et du miroir tout en mettant en place des mises en abyme¹⁰. Au niveau de la représentation des personnages, la structure du double est si fortement encodée qu'elle représente une constante dans le roman. Tous les personnages principaux ont soit un double, soit un reflet, soit un homologue. Les jumelles Pam et Pat se ressemblent comme un miroir (p. 19), Nora et Olivia incarnent le même visage du désir (p. 50), Perceval est le double de Stevens et enfin Nora dont les cheveux, comme ceux de Nicolas, sont les «plus roux de Griffin Creek» concrétise l'union inquiétante du double — et par là du même — dans le désir incestueux (p. 45). Or cette structure narcissique et intransitive qui va jusqu'à définir l'identité du sujet marque également, au niveau même de la fiction, l'activité de l'écriture: «J'ai l'impression d'écrire devant un miroir qui me renvoie aussitôt mes pattes de mouches inversées, illisibles» (p. 82). D'où l'importance dès le début du roman de la mise en abyme de la création; mise en abyme qui exprime manifestement le sens de la création littéraire. Hanté par le désir de recréer ses origines, le pasteur Nicolas Jones construit a contrario une généalogie: «J'engendre mon père à mon image et à ma ressemblance et ainsi de suite jusqu'à la première image et première ressemblance» (p. 15). Or il est important de remarquer que cette «création» s'effectue soit par le biais de la peinture: «Je peins sur des planches... En habit noir et linge blanc, mes ancêtres surgissent, pareils à de plates figures de cartes à jouer» (p. 15), soit par le biais de l'écriture: «Nora, Olivia, Irène, en lettres moulées, brillantes, se répètent» (p. 16). Mise en abyme de l'Écriture? Certes dans la mesure où l'activité du pasteur renvoie explicitement à celle de la Bible: «Au commencement il n'y eut que cette terre de taïga, au bord de la mer, entre Cap Sec et Cap Sauvagine» (p. 14); elle y renvoie pour exprimer le lien implicite entre l'écriture et la création, entre la parole et la Parole. Et enfin, marqué par un système complexe d'inter-textualité (outre les passages tirés de la Bible, il y a des références à plusieurs écrivains — Cixous, Andersen, Rimbaud, Jouve, Shakespeare — et des renvois fréquents aux autres textes d'Anne Hébert), ce roman représente le lieu du croisement de nombreuses écritures. Ainsi codé à plusieurs niveaux, le texte répète ce dont il parle, réécrivant continuellement le sens de l'écrit.

Pour conclure, j'aimerais faire deux brèves remarques: une qui se rapporte à la spécificité de l'écriture d'Anne Hébert et l'autre qui se rattache à mon point de départ, le titre *les Fous de Bassan*.

En général, la critique a passé sous silence l'aspect postmoderne de l'écriture d'Anne Hébert. Et pourtant, si selon les termes de Jean-François Lyotard le postmodernisme se définit par le retrait du réel et la consécration de l'impensable dans la présentation¹¹, il est clair, à partir d'une analyse des *Fous de Bassan*, que cette prose délirante se situe par sa forme et par son idéologie dans l'ère postmoderne. Comme nous l'avons vu, c'est bien au niveau de l'écriture que l'impensable et l'imprésentable (désir de la mère, viol, meurtre, folie etc.) sont encodés dans le texte.

Quant au titre *les Fous de Bassan*, c'est avec aise, me semble-t-il, qu'on le voit survoler l'oeuvre hébertienne pour rejoindre une métaphore qui a fait couler beaucoup d'encre mais dont le sens symbolique n'a peut-être pas été épuisé:

J'ai mon coeur au poing.
Comme un faucon aveugle.
(...)
D'où vient donc que cet oiseau frémit
et tourne vers le matin
Ses prunelles crevées?

Si, pour faire une rapide mise en rapport avec le poème «Le tombeau des rois»¹², on se rattache d'abord au mouvement de descente vers une profondeur toute intérieure et ensuite à l'ultime frémissement du faucon à l'aube — quand les morts sont enfin «assassinés» — et si, en plus, on tient compte de l'importante identification entre le faucon et le coeur du poète, ne perçoit-on pas un processus analogue à celui décelé dans *les Fous de Bassan*? C'est-à-dire un processus qui permet, dans les deux cas, l'acquisition d'une valeur symbolique selon laquelle l'oiseau représente le désir et selon laquelle il signifie l'écriture:¹³

Et cet oiseau que j'ai
Respire
Et se plaint étrangement

Les cris des fous? L'écrit des fous? Plutôt une longue et insistante folle vérité.

1. Jacques Derrida, *la Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 71.

2. Anne Hébert, *les Fous de Bassan*, Paris, Seuil, 1982. Toutes les références entre parenthèses renvoient à cette édition.

3. Il y a là le pivot d'une importante structure signifiante et matière pour une lecture psychanalytique du roman. Voir, par exemple, les propos de Stevens, «Un instant, l'idée consolatrice et folle d'aller me jeter aux pieds de Felicity, ma grand-mère... Pour elle seule j'enlèverais mon chapeau et je baiserais le bas de sa robe» (p. 61), ou encore ceux d'Olivia, «Je prendrai ma mère avec moi et je l'emmènerai très loin. Au fond des océans peut-être» (p. 208).

4. La possibilité de ce double sens devient évidente dans la traduction anglaise du titre dans les journaux torontois, *The Mad People of Bassan*.
5. *Folle Vérité*, séminaire dirigé par Julia Kristeva et édité par Jean-Michel Ribettes, Paris, Seuil, 1979.
6. Voir Silla Consoli, «Le récit du psychotique» in *Folle Vérité*, p. 46: «Une des particularités du discours délirant n'est-elle pas la transition sournoise, sans aucun avertissement préalable, d'un récit réaliste doté d'un référent historiquement défini à un récit imaginaire dont le référent est purement fantasmatique, au sein de ce *no man's land* discursif où réalité et fantasme s'interpénètrent, n'ayant plus de statut séparé?»
7. *Ibid.*, p. 49: «Avant que l'élaboration délirante ne parvienne à restituer d'une manière aussi accomplie une vérité échangeable, le discours du psychotique se construit tout au long d'une laborieuse gestation, autour de la formulation d'un questionnement. Ce dernier concerne toujours, directement ou indirectement, le problème de l'identité du sujet et celui de ses origines».
8. *Ibid.*, p. 65: «Même dans ses expressions les plus marginales et dans ses formes qu'on peut désigner le plus facilement comme exclues de la rationalité, le délire reste donc soumis au souci permanent de *vraisemblabiliser l'in vraisemblable*, de rendre plausible ce qui paraîtrait a priori non seulement contestable mais même faux». Pour une discussion détaillée de l'importance du vraisemblable dans le discours psychotique, voir aussi Julia Kristeva, «Le Vréel», in *Folle Vérité*, pp. 11-35.
9. Michel Foucault, «Le langage à l'infini», *Tel Quel*, n° 15, 1963, p. 46.
10. Pour une discussion de la fonction des figurations et des mises en abyme dans le système de l'autoreprésentation, voir mon article, «L'autoreprésentation: formes et discours», *Texte*, 1 (1982), pp. 177-194.
11. Jean-François Lyotard, «Réponse à la question: qu'est-ce le postmoderne?», *Critique*, 419 (avril 1982), pp. 357-367. La distinction entre le moderne et le postmoderne est toujours épineuse. Selon Lyotard, l'enjeu de l'art moderne c'est de «Faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir» alors que le postmoderne montre «qu'il y a quelque chose qui ne peut pas être vu» (p. 364). Cette différence — qui est délicate puisque dans les deux cas il y a de l'imprésentable — se manifeste au niveau de la présentation: «Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes» (p. 366).
12. Anne Hébert, «Le tombeau des rois», *Poèmes*, Paris, Seuil, 1960, pp. 59-61.
13. Nous savons que la «naissance» annoncée dans «Le tombeau des rois» a été réalisée dans «Mystère de la parole» où les notions de créativité et d'écriture prennent une ampleur considérable. Il est intéressant, à cet égard, de remarquer la reprise dans *les Fous de Bassan* d'un vers important de «Mystère de la parole»: «Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prenne en charge comme un coeur ténébreux de surcroît, et n'ait de cesse que soient justifiés les vivants et les morts en un seul chant parmi l'aube et les herbes» (*Poèmes*, p. 75), «Que celui qui a reçu fonction de la parole s'en serve à la surface des eaux, pousse sa clameur et psalmodie de façon intelligible et sonore dans le vent» (*les Fous de Bassan*, p. 25).