

Griffin Creek : refuge des fous de Bassan et des Bessons fous

Yvette Francoli

Volume 17, Number 1, avril 1984

Le mythe littéraire et l'histoire

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500637ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500637ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Francoli, Y. (1984). Griffin Creek : refuge des fous de Bassan et des Bessons fous. *Études littéraires*, 17(1), 131–142. <https://doi.org/10.7202/500637ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1984

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

GRIFFIN CREEK : REFUGE DES FOUS DE BASSAN ET DES BESSONS FOUS

yvette francoli

À travers les deux grands thèmes de la folie et de la jémellité, le roman le plus récent d'Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, œuvre mythique et souterraine, parle ici encore de l'amour, de la mort et de la mère, c'est-à-dire du « paradis perdu » de l'enfance et, par analogie, de celui des tout premiers temps de la création de Griffin Creek.

Griffin Creek, lieu imaginaire, balayé par un vent violent « qui entête et rend fou » (p. 26) et qu'habitent deux colonies grégaires : les fous de Bassan et ce « peuple élu » qui, par fidélité à un « roi fou », avait refusé l'indépendance américaine pour vivre en sol canadien.

Mais « [i]l a suffi d'un seul été pour que se disperse le peuple élu de Griffin Creek » (p. 13) comme ces oiseaux migrateurs à l'approche des premiers froids. Certains prétendent que l'abandon de ces lieux était dû à la pauvreté de la terre, d'autres invoquèrent le vent « fou ».

Mais en réalité [dit le Pasteur] chacun d'entre eux désirait devenir étranger à l'autre, s'échapper de la parenté qui le liait aux gens de Griffin Creek, dépositaires du secret qu'il fallait oublier pour vivre (p. 52).

C'est ce « secret » que le lecteur va tenter de découvrir, de dé-masquer entre les lignes des différents témoignages qui lui sont proposés. Lecture de voyeur qui regarde un spectacle — toujours le même — à travers les propres yeux des narrateurs

successifs. Écriture narcissique, chargée de valeur symbolique, effets de miroir, multiples facettes d'un même épisode qui se reflète à l'infini puisque chacun des narrateurs écrit son histoire en l'intégrant à ses propres fantasmes, à sa propre mythologie, d'où l'extrême complexité des thèmes psychologiques qui s'entrecroisent dans ce récit. Et si l'importance d'un thème pour un écrivain se juge à sa fréquence, on peut parler chez Anne Hébert d'une obsession de l'inceste, car finalement résoudre ce « secret », c'est faire apparaître ce qui était dissimulé à cause d'un interdit sexuel, c'est pénétrer à la suite des héros dans ce « domaine interdit » éclairé par « l'étrangeté de la lune » (p. 242).

L'Apocalypse des Jumeaux

NoraOliviaNoraOlivia ont écrit les jumelles sur les murs dans la galerie des portraits. Des yeux de violette et d'outremer. Des masques blêmes sur des faces absentes (p. 37).

La date de la chute de Griffin Creek et de la « dispersion » a été fixée pour l'« Été 1936 » par les petites jumelles servantes du Pasteur : Pat et Pam, « fins squelettes d'oiseaux » (p. 17), « identiques et interchangeable » et « qui se complaisent en elles-mêmes comme deux miroirs parfaits » (p. 19). Elles ont alors treize ans, chiffre fatidique entre tous ! À l'instar des Parques, elles incarnent le destin de Griffin Creek, la vision prophétique des réalités à venir. Le temps n'a pas de prise sur elles, il « glisse dessus comme l'eau sur le dos d'un canard » (p. 17), cet autre palmipède, cousin germain des fous de Bassan. Leur rôle est de rappeler au révérend, par leur gémellité même, sa passion coupable pour cet autre couple gémeau, Nora et Olivia, et sa part de responsabilité dans le malheur qui devait s'abattre sur la communauté. Faut-il rappeler que la gémellité, cette « anomalie physique », était, chez les Anciens, le signe de la culpabilité et de la fatalité, du fait de la double paternité qu'elle impliquait ?

Outre la date fatidique inscrite sur les murs du presbytère, les jumelles Pat et Pam ont tracé, de leur pinceau trempé dans la gouache, trois noms : Nora, Olivia, Irène. C'est la sentence de mort ! Irène, l'épouse stérile du pasteur, se pendra par désespoir en apprenant la faute commise par son mari. Olivia et Nora, « mi-femme mi-enfant (cet âge intermédiaire pervers entre tous) » (p. 71), sont « cousines germaines par les mères

et par les pères, quasi-sœurs», et périront ainsi qu'il était écrit, une nuit de violente tempête, entre Cap Sec et Cap Sauvagine (autre couple gémellaire prédestiné), de la main même de leur cousin Stevens. Stevens, «le dépositaire de toute la malfeasance secrète de Griffin Creek, amassée au cœur des hommes et des femmes depuis deux siècles» (p. 27). Stevens, marqué de la diabolique lettre «S» : le Sombre Secret de StevenS entre Cap Sec et Cap Sauvagine, ce Sacrifice sur le Sable dans la nuit Sombre de sa paSSion !

Hanté par le souvenir de «l'enfer de Griffin Creek» (p. 243), Stevens deviendra fou comme son frère Perceval, «cet autre lui-même» (p. 248), qu'on avait dû interner. Perceval *, l'idiot de la famille Brown, qui sait tout, voit tout, mais ne peut s'exprimer que par des cris : «Perceval s'est mis à hurler comme quelqu'un qui sait à quoi s'en tenir et se trouve déjà face à face avec l'intolérable» (p. 52). Son oncle le Pasteur le verra en songe, tel l'«ange d'apocalypse, debout sur la ligne d'horizon, corps d'homme, tête de chérubin, les joues gonflées à tant souffler dans la trompette du Jugement» (p. 51). Du couple jumeau formé par les frères Brown, *Perceval*, au regard et aux cris *perçants*, représente l'innocence, le bien, à l'image du «Chevalier sans tache» du cycle breton dont il porte le nom. Il est la moitié bienfaisante de Stevens le maléfique qui, selon ses propres mots «attire la foudre tel un arbre mouillé, dressé en plein champ» (p. 87).

Si Stevens attire la foudre, par contre son oncle le Pasteur n'est qu'un «homme froudroyé [qui] continue de vivre comme si de rien n'était» (p. 15), alors que jadis, il avait été celui «qui possède la science du bien et du mal, comme l'arbre au milieu du Paradis terrestre» (p. 119). Il ne peut oublier que le péché entra à Griffin Creek avec sa complicité et celle de Nora Atkins : «Les deux plus roux de Griffin Creek, lustrés comme des renards», n'avait pas manqué de remarquer son neveu Perceval (p. 30). Roux ! symbole du feu impur, du feu de l'enfer et que la tradition attribuait à Judas¹. Cette couleur rousse qui flamboie dans l'été 1936, c'est la malédiction qui marque sa lignée depuis l'arrivée des Jones en 1782, c'est la preuve irréfutable de sa faute et la raison même de sa culpabilité : «Ma chevelure flamboyante posée sur ma face

* Perceval était déjà le nom du cheval quasi sauvage qui ne se laissera pas dompter par la «grande Catherine» de la nouvelle «Le Torrent».

pâle comme une oriflamme je baisse les yeux sous le regard de cendre d'Irène Jones, ma femme » (p. 45).

N'était-ce pas en prémonition du destin que le révérend Nicolas Jones avait expressément choisi, à l'intention de Nora et d'Olivia, le verset * tiré du *Cantique des cantiques* : « Tu m'as blessée, mon ami, avec un seul cheveu de ta nuque », verset que les « petites Atkins », parmi les fidèles endimanchés, répètent comme en connaissance de cause, les yeux tournés vers leur oncle, tandis que du fond de l'église, Stevens les transperce de son regard maléfique. On comprend mieux alors la violente colère du pasteur à la vue de ce « long cheveu blond » déposé intentionnellement sur la table de cuisine par Pat et Pam, dans le seul but de lui rappeler la chevelure dorée de Stevens, son frère jumeau dans le mal.

C'est au cœur/chœur de cette église, dans ce chassé-croisé de regards entre les quatre protagonistes, que se joue tout le drame de Griffin Creek. Remarquons la position des acteurs au cours de cette scène capitale : le Pasteur à l'autel, Stevens à la porte, les jumelles dans la nef. Ne forment-ils pas une croix à quatre branches ? Cette croix qui, dans la tradition chrétienne, symbolise précisément les quatre éléments qui ont été corrompus dans la nature humaine : la foi, l'espérance, la charité et la persévérance². La présence de la croix n'implique-t-elle pas aussi qu'il y a un « crucifié » ? Tel est en effet le sort qui attend les jumelles le soir du 31 août 1936. Lourdes à porter seront leurs croix et le Pasteur et Stevens fléchiront plus d'une fois sous leur poids.

Mais revenons au couple gémellaire pour souligner son rôle de toute importance dans la vision prophétique de la chute de Griffin Creek. Nous avons donc *Pat et Pam* dont les noms soulignent déjà l'identité de la répétition par ce jeu articulatoire évoquant le bruit sonore de la pluie qui « cogne en rafale sur les vitres » du presbytère (p. 53), cette pluie annonciatrice de la fin des temps ; leurs frères *Perceval et Stevens*, tous deux « fous » de désir pour leurs cousines *Nora et Olivia*, sœurs jumelles dans la vie comme dans la mort, si proches l'une de l'autre que les petites servantes du Pasteur n'oseront même pas séparer leurs noms d'un espace : « Nora-OliviaNoraOlivia ». Ne sont-elles pas des « [s]œurs siamoises

* Il n'a été retrouvé aucune trace de ce verset dans le *Cantique des cantiques*.

depuis [leur] enfance, jamais séparées » (p. 121) ? Encore une autre anomalie physique ! Leurs images ainsi assemblées ont sur leurs cousins le même pouvoir de fascination. Pour Perceval, elles représentent « Un seul animal fabuleux [...] fait pour l'adoration ou le massacre » (p. 31). Stevens, de son côté, « [...] les tutoie comme une seule et même créature à deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux petits sexes cachés » (p. 104). C'est le symbole de la « Bête blessée », une des figures centrales de l'Apocalypse, principe d'égarément des collectivités humaines³, que l'on retrouve dans l'appellation anglaise de Griffin/Griffon qui, en symbolique chrétienne, est l'image même du démon.

Nora et Olivia semblables et pourtant combien différentes ! L'une ardente « comme une furie qu'elle n'a jamais cessé d'être » (p. 45), l'autre « sage et silencieuse » (p. 28), voire même « trop solennelle » (p. 122). Nora, assumant les qualités attribuées au mâle, chasseresse courant les bois sur les traces de Stevens (p. 125-126), Olivia, occupée aux travaux de la maison sous la bonne garde de ses deux frères (p. 75). Elles ne sont pas sans rappeler un autre couple de jumeaux célèbres : Esaü, « le brutal », qui se charge des activités guerrières de la chasse, et Jacob, « le doux », qui se consacre aux travaux de l'agriculture. Faut-il rappeler à ce propos l'histoire des petits-fils d'Abraham, vénérable patriarche dont la femme était stérile — comme celle du Pasteur ! — mais qui est devenu le père d'une innombrable postérité ?

Et voici, il y avait deux jumeaux dans son ventre, le premier sortit entièrement roux comme un manteau de poil et on lui donna le nom d'Esau. Ensuite sortit son frère et on lui donna le nom de Jacob⁴.

Comment ne pas reconnaître, sous ce « manteau de poil roux » de l'histoire mythique de l'humanité, « les deux plus roux de Griffin Creek » ? N'est-ce pas la confirmation du mythe que Nicolas recherche dans les portraits de ses ancêtres, « tous identiques, interchangeable », comme l'étaient déjà les jumelles Pat et Pam, « passant du roux au blond, virant au châtain » :

J'engendre mon père à mon image et à ma ressemblance qui, lui, engendre mon grand-père à son image et à sa ressemblance, [...] compte à rebours des Jones venus à Griffin Creek en 1782 (p. 15).

Ainsi, lui, qui est resté sans descendance légitime, entreprend-il de « remettre au monde ses ascendants jusqu'à la face

originelle de Henri Jones, né à Montpelier, Vermont» ! Et que lui dit cette « face originelle » si ce n'est qu'elle est taillée à son image et que sa lignée est donc vouée à répéter la « faute originelle », comme jadis la race de Cham fut chargée d'assumer l'hérédité de la lignée de Caïn ? Caïn, l'« initiateur de la mort » auquel s'identifie Stevens à partir du moment où il pose « son œil fou » sur ses cousines (p. 221) ? Griffin Creek, dont le sang a été appauvri par le cousinage, se résigne donc à périr ainsi que les races de la légende héroïque qui, nées d'unions interdites, accumulent crimes et malheurs jusqu'à l'auto-destruction.

Le motif des Bessons semble donc essentiel à la folie finale dont l'histoire nous est proposée par le titre même : *Les Fous de Bassan* et qui est illustrée dans la métaphore phonique — voulue ou non de l'auteur — de *Bassan* et *Besson* qui opposent les voyelles de leur radical, comme Pat et Pam se distinguent de leurs consonnes finales. *Bassan*, inséparable du terme « fou » qui devient la « mise en abîme » de la *folie*, de la « fureur » qui s'empare des *Bessons* (synonyme à la fois de jumeau, germain, gémeau) en cette nuit de l'été 1936. *Fous de Bassan* et *Bessons fous*, la force d'attraction gémellaire travaille inlassablement à la constitution des couples, telle cette image matinale formée par les fous de Bassan, oiseaux « nés de la mer blanche d'écume » et de Felicity encadrée de ses petites-filles NoraOlivia qui s'ébattent dans l'onde glacée.

Cette dynamique du système gémellaire nous remet en mémoire d'autres gémeaux de l'histoire : Castor et Pollux, Hélène et Clytemnestre, nés des œufs jumeaux de Léda qui fut fécondée au cours de la même nuit par un être humain (Tyndare) et un dieu métamorphosé en cygne (Jupiter). C'est un cygne dont rêve précisément Nora dans la chaleur de son lit : « Un cygne. Je suis sûre que ce sera un cygne. Il entrouvrira son plumage, je verrai son cœur à découvert qui ne bat que pour moi » (p. 124). L'« amour-fou » que Nicolas-enfant éprouve pour sa mère lui fait aussi évoquer celle-ci sous la forme de cet oiseau mythique : « Le long cou de ma mère. Son col baleiné. [...] La chaleur de sa vie là-dessous qui bat, qui bat comme un oiseau captif. Si je parvenais à ouvrir la cage ? » (p. 25) On s'en souviendra peut-être, c'était également « [u]n panneau de guipure représentant un *cygne*, parmi les vagues », qui ornait la fenêtre d'Héloïse, cette autre « imago » maternelle

de l'œuvre hébertienne (*Héloïse*, p. 11). C'est la présence du Cygne à la fécondation de Lédâ qui est précisément à l'origine de la double paternité des gémeaux et de leur double appellation : les Dioscures (titre divin) et les Tyndarides (titre humain).

Or, le « cygne » que Nora attend se refusant à elle, furieuse elle se donne au Pasteur qui, « [s]ous des dehors exquis, son col de clergyman, ses manières suaves », n'est finalement qu'« une brute épaisse » (p. 119). D'où ces lignes ironiques de Nora à son adresse : « Il pense "je suis l'oint du Seigneur", mais sa tête d'homme est rousse comme la mienne » (p. 118), rappelant ainsi que s'il est l'« Envoyé de Dieu » dans l'exercice de son ministère, dans la vie courante il n'est qu'un homme comme les autres. Mais cet homme est aussi son oncle et ils se ressemblent comme frère et sœur ou comme père et fille !

S'il est vrai que je fais des effets de voix pour cette petite fille, à peine sortie de l'enfance, [songe le pasteur officiant la messe,] c'est qu'elle me ressemble et que je lui ressemble. Les deux plus roux de Griffin Creek [...]. Dieu nous ayant tirés, l'un et l'autre, malgré la différence d'âge, de la même terre charnelle et chaude (p. 30; c'est nous qui soulignons).

La relation incestueuse qui s'établit entre Nora et Nicolas Jones éveille donc pour ce dernier une image maternelle : Felicity, sa mère, son amour (p. 36), dont tout rêve de possession est impossible, sinon interdit. C'est, semble-t-il, à force d'épier tous les matins Felicity s'ébattant dans la mer, puis Felicity en compagnie de « ses petites-filles préférées », que leur triple image en est venue à ne former plus qu'une seule et même personne dans le désir du pasteur. Que n'aurait-il donné pour être à la place de ses nièces, là, tout contre Felicity, cette place qu'il rêve maintenant de voir occuper par ce fils qu'Irène est incapable de lui donner :

J'en suis sûr mon fils deviendra très vite le préféré de ma mère, l'adoré que je n'ai pas été. Elle le bercera dans ses bras solides, tout contre la douce chaleur de sa poitrine et je serai rentré en grâce (p. 32).

Mais rien ne saurait le faire rentrer en grâce auprès de sa mère. Elle n'a jamais aimé que ses filles et maintenant ses petites-filles. Faudrait-il conclure que c'est cette vision de la mère projetée sur la personne de NoraOlivia qui conduit Nicolas Jones à l'inceste, et, dans une certaine mesure, à la multiplication des liens de parenté d'ordre incestueux entre tous les personnages, puisque Felicity est à la fois la mère du

Pasteur et la grand-mère des couples NoraOlivia, Stevens et Perceval, Pat et Pam.

Regards croisés, couples croisés

Il a suffi d'un seul regard posé sur nous deux ensemble, comme sur une seule personne, du fond de l'église, par un garçon insolent, pour que rien ne soit plus jamais comme avant entre nous (p. 121).

Regarder, regarder l'autre, se regarder, trois formes de l'activité des gémeaux, ces Narcisses innés perdus dans le miroir mythique du regard fraternel, ce regard qui est le lieu même de la révélation de l'amour. Ici, l'acte d'aimer se confond avec l'acte de voir, de regarder l'autre, de se perdre dans l'autre. Et quand on est incapable d'aimer ou de se faire aimer, on a, comme la femme stérile du pasteur, « le regard vide », ou encore, comme la cousine Maureen, veuve d'un certain âge, « des yeux de pierre pâle ». C'est dire que la source du désir est tarie. Le fait de regarder ou d'être regardé équivaut donc à l'acte d'aimer, car comme le sexe, dont il est le substitut, le regard se dresse alors impérieux et agressif. Il fascine, séduit, féconde ou foudroie.

Ainsi, après avoir été « regardée » par Stevens et lui avoir renvoyé son « regard », Nora s'amuse à faire un bouquet de « verges d'or » et de brins de foin fleuris en leur extrémité « d'une quenouille pleine » pour apporter à sa grand-mère la nouvelle des « foins mûrs ». Felicity aux multiples fécondités, incarnation de cette déesse de la fertilité que l'on retrouve sur certains monuments de la Grèce antique entre les deux gémeaux, Castor et Pollux !

« Le voir. Être vue par lui » (p. 220), tel est aussi le seul désir d'Olivia et quand, ignorant le sage conseil maternel de ne pas lever les yeux vers lui, elle se trouve « prise dans le regard de Stevens, comme dans un filet » (p. 216), toutes les mères et les grands-mères chuchotent d'une seule voix comme un chœur antique : « Elle l'a regardé en plein visage. Elle a été regardée par lui en plein visage » (p. 215).

Le regard/désir de Stevens est si puissant que les « petites Atkins » le perçoivent même le dos tourné. Mais quand elles se retournent et le regardent à leur tour et qu'elles fouillent dans l'eau bleue de ses yeux, alors la marche du destin est engagée :

[...] l'ordre de mort est donné. Mes mère et grand-mères gémissent dans le vent, jurent qu'elles m'ont bien prévenue pourtant. Je n'avais qu'à fuir avant même que Stevens pose sur moi ses yeux d'enfant (Olivia, p. 220).

Regard maléfique puisque Stevens a été mis au monde pour perdre ses cousines. N'est-il pas aussitôt cause de désaccord et de jalousie entre elles :

« C'est moi qu'il regarde ! — Non, non, c'est moi ! » Mieux qu'aucune parole de rupture ces petits mots ordinaires nous opposent et nous séparent à jamais (Nora, p. 122).

Regards croisés, couples croisés, monde des miroirs et de la réciprocité ! Et, tapi quelque part dans l'ombre, un troisième regard, voire même un quatrième parfois, fixé sur le couple qui « se regarde ». Regard de voyeur de Perceval, embusqué derrière la cabane à bateaux, qui voit tout, « sa face de lune aplatie contre le carreau » (p. 44). Regard du Pasteur qui, pendant l'office, intercepte les regards croisés de Nora-Stevens-Olivia. C'est ainsi que le regardant est toujours regardé à son insu :

Le révérend n'a jamais été seul ici, même lorsqu'il croyait pouvoir regarder en paix les petites filles préférées de Felicity Jones [nous apprend le narrateur], Perceval est déjà là, caché dans les joncs, [...] les yeux écarquillés, fixés sur la mer (p. 38).

N'est-ce pas lui qui déclarera avoir vu son oncle, près de la cabane à bateaux, le soir du crime, alors que « la lune blanche faisait des taches blanches, comme de la chaux répandue par terre » (p. 50) ? Perceval, témoin du regard coupable du « Pasteur » sur son propre « troupeau ».

La Folie et la Mort ou la « Fascination de la Lune »

Un jour, mon amour, nous nous battons tous les deux sur la grève, dans la lumière de la lune qui *enchante* et *rend fou* (p. 202 ; c'est nous qui soullignons).

« Quelqu'un dit qu'il ne faut pas regarder le visage de personne sous la lune » (p. 224), conclut le journal d'Olivia. Pourquoi ? Parce qu'alors le regard foudroie au lieu de féconder ? Crevés, les ventres de NoraOlivia, « conque[s] marine[s] et poissonneuse[s] » (p. 248) ! Crevés, ces « ventres creux et humides » faits pour recevoir, des garçons, « [c]et aiguillon que les mères puissantes leur ont planté au milieu du corps » (p. 118), et qui ne s'arrondiront jamais sous le poids des

naissances. Les marées d'équinoxe ont emporté les « grandes coquilles vides », mais Stevens « persiste à voir les petites Atkins, foudroyées à [ses] pieds », lui-même désormais « tout bête et creux, vide jusqu'à la moelle [des] os » (p. 241).

Le lecteur n'avait-il pas pressenti le sinistre dénouement quand il avait vu le Pasteur prendre « plaisir à faire crever sous ses talons les algues jaunes, toutes gonflées » (p. 39) ? De même, quand il avait surpris Stevens à faire « claquer sous [ses] pieds », « des algues visqueuses aux grains gonflés » (p. 70) ? « [C]omme une grappe d'algues visqueuses, collées au rocher », n'était-ce pas déjà l'image employée par le narrateur pour décrire Felicity et ses petites filles en attente du « premier reflet rose sur la mer grise », ce rayon fécondateur dans lequel il faut barboter tout de suite parce que « c'est l'âme nouvelle du soleil qui se déploie sur les vagues » (p. 113) ? Toutes ces images — et bien d'autres encore puisque tout ou presque dans ce roman a valeur symbolique — préfigurent l'acte d'agression dont NoraOlivia seront les victimes et qui sonne l'heure de la « dispersion » des gens de Griffin Creek. Dès lors, le Pasteur, resté seul avec les quelques survivants du malheur, ne peut que se lamenter : « Dieu seul pourra me laver de l'ombre de ma faute et tout Griffin Creek avec moi que je traîne dans l'ombre de ma faute » (p. 48).

« Tout ce qui est arrivé c'est la faute à l'enfance révolue. » Les petites Atkins « [s]ont devenues trop grandes tout à coup », remarque tristement Perceval (p. 180). Au temps de l'enfance insouciant et heureuse, — comme aux tout premiers temps de la fondation de Griffin Creek — le regard était source d'émerveillement. D'où le besoin de Stevens de « [...] revenir au regard neuf de l'enfance [...] pour saisir la sauvage beauté de [sa] terre originelle » (p. 60). Paradis perdu de l'enfance ! Stevens apparaissait alors à Olivia, occupée à faire des pâtés de sable sur la grève, « lumineux et doré », « comme un soleil pâle échevelé », et c'était de ses doigts « brûlants comme le soleil » qu'il effleurait innocemment sa joue (p. 205-206). Ses cousines elles-mêmes resplendissaient dans le flamboiement de l'été et le Pasteur ne savait plus laquelle des deux il préférait, « [...] celle qui est cuivrée dans le soleil ou [...] l'autre qui est dorée comme le miel » (p. 50).

Mais si le soleil nimbe de ses rayons « roses » l'aube de la vie, par contre les pâles reflets de la lune éclairent, à la fin du

jour, la fin de l'enfance et les premiers égarements. La lune était déjà personnifiée par les jumelles Pat et Pam, « douces, presque blanches, blanches comme la lune ». Chargées d'annoncer la vision prophétique de la chute de Griffin Creek, elles sont donc l'image de la « Mort » qui attend son heure « dans l'épaisseur calme et lunaire de la baie profonde. »

Dans la symbolique d'Anne Hébert, les couples mer/mère et lune/mort ne font qu'un. On sait que le symbole de la Mer vue comme la Mère est une constante de la structure mentale universelle, tout comme la Mort y est conçue comme le retour à la Mère. Naître, c'est donc sortir du ventre de la mer/mère. Nora n'avoue-t-elle pas que si elle joue si souvent au bord de la mer, c'est parce qu'elle y est « née » (p. 116) ? Mourir, c'est donc retourner aux eaux matricielles, comme « Olivia de la Haute Mer » qui,

[I]égère comme une bulle, écume de mer salée, [...] quitte la grève de [son] enfance et [...] regarde l'étendue de l'eau, à perte de vue, se gonfler, se distendre comme le ventre d'une femme sous la poussée de son fruit (p. 204).

Le cycle est refermé. La chair retourne à la matière, à la « Mater Magna » : « Tout le reste n'est qu'effet de lune sur la mer, grande furie lunaire sur la grève déserte » (Olivia, p. 212).

Retourner « aux sources tièdes du monde » (p. 34), tel est aussi le seul désir du pasteur alors qu'il boit voluptueusement son bol de « lait mousseux » avant d'aller se coucher. Repu, ainsi qu'un bébé, cet homme vieillissant, « grotesque, trop gros, ouvre et referme la bouche comme s'il tétait », ou plutôt comme s'il se trouvait déjà dans les bras de la reine du lait, du sommeil et de la nuit !

Mais au grand malheur des héros hébertiens, cette figure maternelle qui les fascine jusqu'au seuil de la mort, ce giron sur lequel ils rêvent d'appuyer leur tête en quête de réconfort, n'est finalement accueillant qu'aux portes mêmes de la mort. Craintif, l'enfant n'ose généralement pas s'approcher de sa mère, cette déesse toute-puissante, irrésistible et redoutable qui arbore volontiers un corsage « piqué d'épingles » (*Les Chambres de bois*, p. 151, et *Les Fous de Bassan*, p. 25), telle Athéna portant la tête de méduse sur sa cuirasse et signifiant par ce symbole de l'effroi qu'elle est une femme inaccessible, intouchable. N'était-ce pas justement à une méduse que Nicolas Jones comparait sa mère occupée à faire la planche

sur les vagues de Griffin Creek (p. 35) ? N'était-ce pas aussi une tête de méduse qui ornait le fronton de l'immeuble habité par Héroïse, « *pietà* sauvage » du précédent ouvrage d'Anne Hébert ?

La fascination de la mère est telle que c'est autour de son image que se concentrent tous les drames, le sens de la vie comme celui de la mort. « Ce n'est que l'attrance de la mer, mon cœur, ce n'est que *la fascination de la lune* », dira Olivia à l'adresse de son double Nora, répétant ainsi, à quelques variantes près, les paroles d'Héroïse, « mère mortifère » : « Ce n'est que *la fascination de la mort* », murmurait-elle à Bernard — sa victime — tout en l'enveloppant d'un geste maternel.

Il n'est donc point d'autre solution pour retrouver le « paradis perdu » de l'enfance et de la mère que la Mort.

Université de Sherbrooke

Notes

¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1982, p. 833-834.

² *Ibid.*, p. 319.

³ *Ibid.*, p. 56.

⁴ Cité par Jean Perrot dans *Mythe et Littérature*, P.U.F., 1976, p. 20.