

## Port Acadie

Revue interdisciplinaire en études acadiennes  
An Interdisciplinary Review in Acadian Studies



# Abréaction et littérature : le « cas » Ronald Després

Maurice Raymond

Number 20-21, Fall 2011, Spring 2012

L'édition critique et le développement du patrimoine littéraire en Acadie et dans les petites littératures

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1010330ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1010330ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université Sainte-Anne

ISSN

1498-7651 (print)

1916-7334 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Raymond, M. (2011). Abréaction et littérature : le « cas » Ronald Després. *Port Acadie*, (20-21), 141–148. <https://doi.org/10.7202/1010330ar>

Article abstract

Notre projet d'édition critique de l'oeuvre globale de Ronald Després répond à trois impératifs : mettre en lumière, d'abord, à partir de plusieurs manuscrits et documents divers se trouvant au Centre d'études acadiennes, un des textes fondamentaux de la littérature acadienne (oeuvre éditée), qui reste peu connu et peu commenté; mettre à la disposition du public, ensuite, l'oeuvre « souterraine » de l'auteur (oeuvre inédite), composée de plusieurs contes, romans et poèmes qui viennent éclairer significativement l'oeuvre officielle; mettre en lumière, enfin, autant que faire se peut, les principaux refoulements éditoriaux effectués par l'auteur sur son texte. Après un retour sommaire sur la biographie de l'auteur et la nature de son oeuvre, nous nous appliquerons à présenter quelques exemples de ses refoulements ou effacements éditoriaux, fort importants, selon nous, pour une compréhension nuancée de l'oeuvre.

## Abréaction et littérature : le « cas » Ronald Després

Maurice Raymond  
Université de Moncton

### Résumé

Notre projet d'édition critique de l'œuvre globale de Ronald Després répond à trois impératifs : mettre en lumière, d'abord, à partir de plusieurs manuscrits et documents divers se trouvant au Centre d'études acadiennes, un des textes fondamentaux de la littérature acadienne (œuvre éditée), qui reste peu connu et peu commenté; mettre à la disposition du public, ensuite, l'œuvre « souterraine » de l'auteur (œuvre inédite), composée de plusieurs contes, romans et poèmes qui viennent éclairer significativement l'œuvre officielle; mettre en lumière, enfin, autant que faire se peut, les principaux refoulements éditoriaux effectués par l'auteur sur son texte. Après un retour sommaire sur la biographie de l'auteur et la nature de son œuvre, nous nous appliquerons à présenter quelques exemples de ses refoulements ou effacements éditoriaux, fort importants, selon nous, pour une compréhension nuancée de l'œuvre.

S'il est une œuvre qui mérite le titre de « texte fondamental de la littérature acadienne », c'est bien celle de Ronald Després. Située dès sa naissance, comme celle d'Antonine Maillet, à la rencontre de deux mondes — celui d'une Acadie passéiste, dominée par les vestiges épars du nationalisme religieux, et celui d'une Acadie aspirant à la modernité —, elle est emblématique de cette irréductible (et paradoxale) *volonté à naître* qui caractérise la littérature acadienne récente, soit celle des cinquante dernières années. Surtout, son auteur semble vivre un double refoulement : celui, immédiat, de sa condition d'Acadien; celui, plus sourd encore et plus torturant, d'un drame personnel lié à la sexualité et à l'interdit. Comment, en effet, dans la nuit opaque du Canada français de la fin des années 1950, parler de sexualité, et qui plus est d'homosexualité, sans utiliser un langage fortement crypté reposant sur le double sens et la trituration du signifiant? Quoi de mieux ici qu'une édition critique (avec une observation attentive de l'avant-texte) pour mettre en lumière les principaux *refoulements* éditoriaux effectués par l'auteur sur son texte? Il s'agira bien sûr d'une des tâches de ce projet d'édition critique des œuvres de Ronald Després, à laquelle nous consacrerons une bonne partie de cet article. Dans celui-ci, fort modeste au demeurant et qui se

veut essentiellement informatif, nous procéderons en deux temps : présentation sommaire d'abord de l'auteur et de son œuvre; présentation ensuite de quelques exemples signifiants du curieux « refoulement éditorial » dont avons parlé plus haut.

### L'auteur et son œuvre

Ronald Després voit le jour à Moncton (Lewisville) le 7 novembre 1935. À partir de 1954, il fréquente l'Institut catholique de Paris et l'Université de Paris. Il y suit des cours de philosophie et de musique. À son retour de Paris, et faute de pouvoir enseigner la philosophie, il devient journaliste à *L'Évangéline*. Un an suffira d'ailleurs — de juillet 1956 à octobre 1957 — pour qu'il inaugure (à partir d'un travail exclusivement bénévole) la première « page littéraire » du journal acadien. Après son expérience à *L'Évangéline*, Després sera traducteur des débats à la Chambre des communes, à Ottawa, puis « interprète de conférences » au Parlement. Il voyagera beaucoup, travaillant, occasionnellement, pour des organisations mondiales. Il est présentement à la retraite et vit à Ottawa.

Il publie son premier recueil de poésie, *Silences à nourrir de sang*, au début de l'année 1958, aux célèbres Éditions d'Orphée. Ce recueil lui vaudra, l'année suivante, le prix David. Il publie ensuite, en 1962 (année charnière, particulièrement importante pour ce qui concerne l'élaboration de son œuvre), à quelques mois d'intervalle, son premier (et seul) roman, *Le Scalpel ininterrompu – Journal du docteur Jan von Fries*, aux Éditions À la page, ainsi que son deuxième recueil de poésie, *Les Cloisons en vertige*, chez Beauchemin. Il fera paraître son troisième et dernier recueil, *Le Balcon des dieux inachevés*, à la fin de l'année 1968, aux Éditions Garneau. Il faut encore mentionner un important volet inédit, qui comprend : des pièces radiophoniques, une dizaine de contes, trois romans inachevés — qui sont importants en ceci qu'ils constituent une exploration plus explicite du thème de l'homosexualité — et une pièce de théâtre.

Il y a donc une variété de l'œuvre, l'œuvre « souterraine » ou inédite étant fort utile pour la compréhension réelle des obsessions qui habitent et structurent l'œuvre « officielle » ou éditée — d'où l'importance de l'édition critique que nous nous proposons de mener à terme. Pour mener à bien cette édition critique des œuvres de Ronald Després, nous disposons de plusieurs manuscrits et états du texte, particulièrement pour les deux premiers recueils, *Silences à nourrir de sang* et *Les Cloisons en vertige*. Nous disposons en effet, pour chacun de ces recueils, d'un manuscrit autographe, d'un manuscrit dactylographié et de nombreux poèmes publiés dans *L'Évangéline* entre 1956 et 1966 (près des deux tiers des œuvres). Ceci sans compter, bien sûr, les nombreuses variantes et textes complémentaires que nous trouvons dans les cahiers de travail de l'au-

teur et dans les chemises intitulées « Brouillons - Notes - Scribouillages » et déposées par lui au Centre d'études acadiennes de l'Université de Moncton.

### Retour comparatif sur les écrits de premier jet

L'œuvre entière de Després participe du monde du renversement et du miroir, de celui du défolement et de la catharsis. *Le Scalpel ininterrompu – Journal du docteur Jan von Fries* en est l'illustration la plus manifeste. Il s'agit en effet d'un « roman » pour le moins équivoque (une « sottie », nous dit l'auteur) se présentant sous la forme d'un journal fictif. Ce journal, qui s'étend exactement sur vingt ans (du « 3 novembre 347 » au « 3 novembre 367 »), raconte l'histoire de deux personnages pittoresques, Jan von Fries, le médecin fou, et son « assistante », Miss Mesméra, animés tous deux d'une passion exclusive pour la « vivisection » ou « dissection à vif ». Ils orchestrent une véritable orgie de vivisections qui, commençant par celle de l'innocente chatte du narrateur, se poursuit par celle du « meilleur ami », pour se terminer en crescendo dans un « projet » pour le moins singulier et barbare de vivisection industrielle. La vivisection est à la fois une représentation de l'acte sexuel (particulièrement de l'acte homosexuel) — le « scalpel » correspondant ici, dans un déplacement pour le moins sommaire, au phallus — et une représentation de l'écriture (ou de l'« analyse » scientifique — profondément liée, bien sûr, au besoin de révéler). Miss Mesméra, véritable double du narrateur, est essentiellement une représentation de ce besoin obsessionnel de révéler, de cette force obscure et pulsionnelle qui pousse celui-ci à briser la coquille de son isolement. Habitée d'une réelle « force animale » et vampirique, elle exerce sur lui un contrôle hypnotique. Ce qui est clairement signifié, dès l'ouverture du roman, par la chorégraphie d'ensemble de la rencontre de von Fries avec elle, celui-ci passant, dans l'espace de quelques minutes (!), du « plus profond dégoût » (comme il est dit à la page 18) au respect idolâtre (comme il est précisé à la page 21 : « *Jamais je n'oserais toucher un seul de vos cheveux* »).

Dans un des cahiers de travail de Després<sup>1</sup>, nous retrouvons un texte présentant des similitudes troublantes avec ce texte de la rencontre de Jan von Fries et de Miss Mesméra qui ouvre la sottie de Després publiée en 1962. L'écriture de ce court « récit dialogué » — pour reprendre la terminologie de Després — remonte au 15 juillet 1956. Le narrateur décide un beau jour d'été d'aller « flâner autour du parc Mascaret »<sup>2</sup>, d'aller « s'allonger sur le sable brûlant, près de Shédiac... ». Cette décision, loin d'être réduite

1. Fonds 250, Centre d'études acadiennes, Université de Moncton, Campus de Moncton.
2. Il s'agit d'un parc situé dans le centre-ville de Moncton.

au seul farniente, semble participer d'un désir vital : « [...] *je me jetterai [...] dans l'eau écumante et je dominerai [...] cet océan monstre par la régularité de mes mouvements.* » Cette flânerie ou cette promenade touche très vite à l'exaltation : « *Le monde m'appartenait; je le tenais tout entier dans mes griffes.* » Toutefois ce bonheur est de courte durée : en passant « *devant l'église* », il voit « *ô horreur, une vieille mendicante qui tendait sa main décharnée* ». « *La garce!* » précise encore le narrateur. « *Elle s'était sournoisement glissée[e] dans cet univers de beauté [auquel] elle n'appartenait pas.* » Il lui saisit le bras et la secoue avec frénésie. Commence alors le dialogue en tant que tel de ce « *récit dialogué* » :

– Je te hais, pouilleuse! Je te hais parce que tu offres le spectacle de ta souillure à un cœur de vingt ans!

– Laisse-moi, petit méchant...

– Qui t'a donné le droit de briser ma joie, sale gueuse? Qui t'a permis de mêler tes odeurs putrides aux parfums du matin? Par quelle porte as-tu pénétré ici?

– Ma honte est aussi la tienne, car elle ne m'appartient pas en propre.

– Je n'ai rien de commun avec toi, vaurienne. Ta chair est jaune et dure comme celle du crapaud.

[...]

– Pourquoi ris-tu, misérable?

– Je ris parce que ma misère te bouleverse dans le plus profond de ton être! Je ris parce que tu voudrais fermer les yeux sur ma honte et qu'une force invisible tient tes paupières ouvertes!

Enfin :

La vieille mendicante ferma les yeux, épuisée. [...] Je la considérai longuement... [...] J'eus pitié d'elle; j'eus pitié de moi-même, et de tous les hommes. J'étreignis la mendicante, et j'eus l'impression de serrer toute la misère humaine dans mes bras. » (*Le texte se termine dans une véritable apothéose : « Je te vêtirai d'une robe de soie fine, et je mettrai à ton doigt l'anneau de l'hyménée. Je t'épouserai, ô douleur vivante... » etc.*)

Qu'on veuille bien excuser cette (trop) longue citation, ainsi que le ton grandiloquent et quelque peu suranné de ce texte de jeunesse. Il a le mérite d'être une des premières ébauches d'un des passages clés de la fameuse sottie de Després, tout en reprenant l'essentiel de la dialectique de l'œuvre entière du poète acadien (en incluant ici les recueils de poésie). Car le projet d'ensemble du poète est au fond celui de *dominer*

*l'océan monstre* (de sa nature) par la *régularité des mouvements* que lui impose cette discipline, vitale pour lui, de l'écriture ou de la création. Il voudrait bien *fermer les yeux sur sa honte*, mais *une force invisible tient ses paupières ouvertes*. La présence de la « *main décharnée* » et des « *odeurs putrides* » n'est qu'une manifestation symbolique de cette honte. Finalement, c'est « *l'effondrement* » cathartique : « *J'eus pitié d'elle; j'eus pitié de moi-même, etc.* ». Cet écart entre la « *main décharnée* » qui nous est ici présentée et ce projet exubérant de dominer l'océan monstre, d'étreindre « *toute la misère humaine* », annonce parfaitement la clause de son premier recueil, *Silences à nourrir de sang* :

Pourquoi faut-il que cette main  
 Cette main, Seigneur  
 Cette main décharnée  
 S'étale sur ma joie?

Main que je voudrais saisir  
 Mordre entre mes dents  
 Réduire en ossements  
 En vain filet de chair  
 Et qui m'écrase  
 Et qui m'échappe.

[...]

Retirez, Seigneur  
 Cette main que je dénonce  
 Cette main qui est moi-même  
 Cette main qui est mon corps  
 Et qui est ma passion et ma faim  
 De toutes choses.<sup>3</sup>

Et quelques vers plus loin..., le recueil tout entier se termine par :  
 « *J'étreindrai les portes béantes des astres // J'étreindrai le monde.* »

### Les « refoulements éditoriaux »

Étant donné le contexte de refoulement qui structure l'œuvre, un des autres intérêts majeurs d'une édition critique des œuvres de Després — au-delà de ce retour comparatif sur les écrits de premiers jets et sur les ébauches —, c'est ce que nous appellerons les nombreux « refoulements éditoriaux » qui jettent une lumière nouvelle sur les stratégies de publi-

3. Ronald Després, *Silences à nourrir de sang*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1958, p. 95-96.

cation ou de « divulgation » de l'auteur. Le premier parmi ces « refoulements » est bien sûr celui de la réalité acadienne que l'auteur s'applique à « effacer » systématiquement de son œuvre. Si le texte que nous venons de commenter s'ouvrait (tout naturellement) sur le « *parc [du] Mascaret* » et « *le sable brûlant, près de Shédiac* », sa contrepartie officielle ou publiée, soit *le Scalpel ininterrompu...*, sera particulièrement avare de repères géographiques (ou temporels). Cette sortie étant située toute entière dans un univers fictif, il n'y a que l'apparition d'une énigmatique « *Rainy City* » (qui, selon toute vraisemblance, correspond à Moncton) et du nom même de la ville de « *Bathurst* » qui permet un ancrage spatio-temporel plus concret. Cette mention de « *Bathurst* » est toutefois fondamentale et renvoie au profond désir de révéler qui habite l'œuvre (le nom de Bathurst aurait très bien pu ne pas apparaître du tout...). Désir de révéler, bien sûr, son identité « *véritable* » — dont il a « *honte* » — ceci autant sur le plan collectif (acadianité) que sur le plan intime (homosexualité)... Cette mention particulière est donc une enclave qui renvoie directement à l'univers de l'énonciation, un véritable « *embrayeur paratopique* » pour reprendre l'expression de Dominique Maingueneau, c'est-à-dire un élément « *qui participe [...] à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde* »<sup>4</sup>.

Un des autres exemples de refoulement de la réalité acadienne serait bien sûr l'omission étonnante par Després d'un de ses contes plus anciens dans la liste qu'il établit pour le Centre d'études acadiennes et qu'il intitule « *Répertoire des contes* » (ce qui est pour le moins significatif, ce « répertoire » allant jusqu'à établir une liste des inédits). Ce conte, intitulé « *Le Noël aux poutines râpées* », a pourtant été publié le 22 décembre 1956 dans *L'Évangéline*. Comme nous le précisons dans un article précédent : « *Ce conte est très intéressant [...] par la seule tentative (manifestement avortée) d'intégration dans le texte [de Després] de la langue acadienne. Il l'est ensuite par la posture outragée et dédaigneuse que prend [l'auteur] par rapport à l'innommable réalité de la "poutine"...* »<sup>5</sup> Il est tout à fait loisible de se demander si cette entreprise « folklorique » de Després a été volontairement écartée de l'inventaire — pourtant fort méthodique — qu'il dresse de ses principaux contes (publiés et inédits)...

D'une manière concomitante, six contes seront écartés du projet de son deuxième recueil, *Les Cloisons en vertige*, malgré leur présence ini-

4. Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire – Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 96.
5. Maurice Raymond, « De la fragilisation du sens à son déplacement : examen de la langue refoulée chez Ronald Després », dans Larry Steele (dir.), *Appartenances dans la littérature francophone d'Amérique du Nord, Actes du colloque tenu à Halifax les 18 et 19 octobre 2002*, Ottawa, Le Nordir, 2005, p. 130.

tiale dans une « table des matières » présentée par l'auteur aux Éditions Beauchemin. Quatre de ces contes sont fort importants pour une détection du drame intime qui habite l'œuvre entière (particulièrement « Le Coq du fermier Crochu », qui présente, à notre avis, une véritable mise en scène allégorique du destin réservé par la société à l'être marginal, à celui qui s'écarte du droit chemin). Ici encore, le fait que ces contes soient tout de même publiés, mais dans un contexte plus intime (dans *L'Évangéline*, en 1962), nous semble fondamental et renvoie, comme nous le précisons plus haut, au profond désir de révéler qui habite l'œuvre. Il est tout à fait loisible de se demander si ces contes ont été volontairement écartés du recueil comme tel par l'auteur...

Il faudrait, avant de terminer, au moins mentionner un des refoulements éditoriaux les plus signifiants, à notre sens. Nous nommerons pour l'instant cette technique de refoulement, faute de mieux, technique de « nivellement » ou de « neutralisation » textuel(le). La « neutralisation » la plus radicale est réservée à un texte intitulé (dans l'œuvre éditée) « Suite Minotaure ». Ce monstre de la mythologie grecque, issu d'une union contre nature et haut symbole de la « honte » la plus ancestrale, devait être particulièrement cher à Després. Dans un de ses cahiers de travail<sup>6</sup>, il lui consacre un long texte exalté, en vers, tout entier écrit à la première personne :

Minotaure – Éternel Minotaure  
 Frère de ma solitude  
 Tes yeux donnent la profondeur au lac  
 Minotaure  
 Et sous tes yeux  
 Se nouent de nouveaux espaces  
 Jaillissent les couleurs liées à ton corps fauve  
 Mon cœur à ton corps  
 Et ce mascaret taillé au sein de ta présence.

Principe mystérieux de ta chair animée  
 Hantise que j'aspire [sous la rature, on peut lire : « auquel j'aspire »...]  
 Et que je crache  
 À tous les dieux du matin

[...]

6. Fonds 250, Centre d'études acadiennes, Université de Moncton, Campus de Moncton.



Minotaure  
Frère de ma solitude  
Je te ferai mordre au délire de mes bras...  
[etc.]

La transformation de ce texte — peut-être considéré trop explicite... — est étonnante. Dans l'œuvre publiée, ce poème, dédié à un certain « Théodore Pidhayney », s'intitule curieusement « Suite minotaure » et est composé de trois courts blocs de prose, écrits pour l'essentiel à l'infinitif — ce qui vient en quelque sorte le « chosifier », en lui donnant une allure de projet ou d'intention indéfinie :

Donner tes yeux à la profondeur des lacs. Faire mouvoir  
sous tes yeux de nouveaux espaces, jaillir les couleurs liées à  
ton corps fauve, mon cœur à ton corps, et ce mascaret taillé  
au sein de ta présence.

Faire graviter minuit dans ta pagode secrète. Minuit  
autour de ton cœur. Et retrancher le hurlement de ton  
haleine ou le feu de ta bouche en offrande, pour qu'il ne  
reste plus qu'un glas.

Le fragile glas des holocaustes<sup>7</sup>...

Cette « neutralisation » nous semble fort importante et renvoie, comme nous l'avons déjà précisé à deux reprises, au profond désir de révéler qui habite l'œuvre. Enfin, ici encore, il est tout à fait loisible de se demander si cette opération a été motivée par des choix purement esthétiques...

---

7. Ronald Després, *Les Cloisons en vertige*, Montréal, Beauchemin, 1962, p. 79.