

Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron

Christiane Kègle

Volume 18, Number 3 (54), Spring 1993

Littérature, folie, altérité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201046ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201046ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kègle, C. (1993). Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron. *Voix et Images*, 18(3), 495–506. <https://doi.org/10.7202/201046ar>

Article abstract

Résumé

À plusieurs reprises, Ferron récusa *Le Pas de Gamelin*, oeuvre dans laquelle la transposition littéraire accusait selon lui quelque difficulté. Cette "catastrophe" fut suivie d'une dépression qui le conduisit au 6^e du General Hospital. Au-delà des éléments autobiographiques, il s'agit de montrer comment la rhétorique du discours vient éclairer le problème de la transposition littéraire chez Ferron. Cherchant à rendre compte de la folie (celle des recluses de Gamelin), le médecin-écrivain privilégie le détour métonymique par lequel s'institue un glissement du sujet, les failles du "truchement", les ratés de la transposition laissent entrevoir une adéquation transférentielle à la folie de l'Autre.

Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron

Christiane Kègle, Université Laval

À plusieurs reprises, Ferron récusait Le Pas de Gamelin, œuvre dans laquelle la transposition littéraire accusait selon lui quelque difficulté. Cette « catastrophe » fut suivie d'une dépression qui le conduisit au « 6^e du General Hospital ». Au-delà des éléments autobiographiques, il s'agit de montrer comment la rhétorique du discours vient éclairer le problème de la transposition littéraire chez Ferron. Cherchant à rendre compte de la folie (celle des recluses de Gamelin), le médecin-écrivain privilégie le détour métonymique par lequel s'institue un glissement du sujet. Les failles du « truchement », les ratés de la transposition laissent entrevoir une adéquation transférentielle à la folie de l'Autre.

La Conférence inachevée comprend un ensemble de dix-sept récits d'inégale longueur publiés à titre posthume en 1987¹. *Le Pas de Gamelin* compte pour environ un tiers de l'ouvrage et se subdivise en dix chapitres. Il s'agit d'un long texte dont la forme s'apparente au roman, bien que le libellé du titre mentionne le mot « récit », genre hybride sur les caractéristiques duquel il conviendrait de s'interroger².

L'auteur a pratiqué plusieurs genres : théâtre, roman, conte, récit, historiettes à saveur pamphlétaire et écrits polémiques (rassemblés dans les deux tomes d'*Escarmouches*³ ou *Les Lettres aux journaux*⁴);

-
1. *La Conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, Montréal, VLB éditeur, 1987. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *CI*.
 2. D'autant plus que Ferron y eut recours à quelques reprises, comme c'est le cas pour *L'Amélanchier*, « récit », Montréal, VLB éditeur, 1977 (première édition en 1970).
 3. Jacques Ferron, *Escarmouches, la longue passe*, Montréal, Leméac, 1974-1975 (deux tomes).
 4. *Id.*, *Les Lettres aux journaux*, Montréal, VLB éditeur, 1985.

correspondance intime (avec Julien Bigras⁵, avec John Grube⁶). À l'intérieur du vaste corpus d'un Ferron polygraphe, selon l'heureuse expression de Pierre Cantin, certains écrits demeurent problématiques par leur forme même. Si *Cotnoir*⁷, *Les Roses sauvages*⁸ appartiennent au genre romanesque, d'autres textes au statut incertain s'intègrent plus difficilement dans une typologie des genres. *Rosaire*⁹, publié sous l'étiquette roman, consiste en la retranscription d'un journal intime¹⁰, alors que *L'Exécution de Maski* (cf. R) allie la fiction, l'autobiographie et la confession¹¹. Par ailleurs, la *Lettre d'amour soigneusement présentée* annexée aux *Roses sauvages* se réfère au texte d'une recluse de Saint-Jean-de-Dieu, écrit au son, puis retranscrit par Ferron lui-même¹². L'introduction par contre est une véritable fiction: cherchant à témoigner sur la folie, l'auteur confère une épaisseur socio-historique à Alice D., lui invente un passé, une biographie imaginaire. Ainsi qu'on peut le constater à la lumière de ces quelques exemples, les frontières sont plutôt mal définies, dans l'écriture ferronienne, d'un genre à un autre.

Le contenu événementiel de *La Lettre d'amour* se rapproche du récit *Le Pas de Gamelin*. Celui-ci fut entrepris après que Ferron eût fait au cours des années 1970-1971 un séjour de seize mois à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu, en tant que médecin omnipraticien. Le titre original de l'ouvrage «sur la folie et ses cantons» (cf. «Notice», CI, p. 225) était *Maski ou le Désarroï*, ou encore *Maski, fils de Maski ou Le Pas de Gamelin*. Deux versions furent rédigées, mais seuls des

-
5. Julien Bigras et Jacques Ferron, *Le Désarroï, correspondance*, Montréal, VLB éditeur, 1988.
 6. Jacques Ferron, *Une amitié bien particulière, lettres de Jacques Ferron à John Grube*, suivi d'*Octobre en question* de Georges Langlois, Montréal, Boréal, 1990.
 7. *Id.*, *Cotnoir*, Montréal, Les Éditions d'Orphée, 1962.
 8. *Id.*, *Les Roses sauvages*, suivi d'une *Lettre d'amour soigneusement présentée*, Montréal, VLB éditeur, 1977 (première édition en 1971).
 9. *Id.*, *Rosaire*, précédé de *L'Exécution de Maski*, Montréal, VLB éditeur, 1981. Dorénavant, les renvois à ces titres seront indiqués respectivement par les sigles R et EM.
 10. Ferron l'avait tenu au début des années soixante alors qu'il exerçait sa profession de médecin généraliste à Longueuil. Il avait fait la connaissance d'un ancien plâtrier, démuné et sans emploi, que sa femme cherchait à faire entrer à Saint-Jean-de-Dieu afin d'obtenir la pension des mères nécessiteuses. Cf. Jacques Pelletier et Pierre L'Hérault, «L'écrivain est un cénobite. Entrevue avec Jacques Ferron», *Voix et Images*, vol. VIII, n° 3, printemps 1983, p. 397. Dorénavant, les renvois à cet article seront indiqués par le sigle EJF.
 11. Cf. *ibid.*: «C'est l'histoire d'un suicide qui n'a pas réussi. Après ça, mon personnage est devenu trop présent. Je ne pouvais parler que de moi. Ça me semblait odieux.»
 12. Cf. «Lettre de Jacques Ferron à Pierre Cantin», le 18 octobre 1971, reproduite dans la notice des *Roses sauvages*, *op. cit.*, p. 184-85.

extraits de la seconde parurent dans des périodiques¹³. Le 13 mars 1981, alors qu'il échangeait une correspondance avec le psychanalyste Julien Bigras, Ferron fit parvenir à ce dernier un de ces extraits intitulé «La Sorgne», texte présenté comme le sixième chapitre d'un livre à paraître (*D*, p. 132).

En fait, les textes dits de la deuxième version furent entièrement retravaillés. De mars à novembre 1981, Ferron publia une série de vingt récits dans *Le Courrier médical*. Dans la notice de l'édition définitive du *Pas de Gamelin*, Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis établissent la liste des titres qui ont fait l'objet d'une réécriture (cf. *CI*, p. 225-227). Une étude comparative des différentes versions s'imposerait. L'établissement des variantes, ajouts, suppressions pourrait certes améliorer la connaissance que nous avons de ce recueil.

D'emblée, la structure de répétition inscrite au sein même du travail de réécriture m'apparaît significative dans la mesure où Ferron lui-même se plaisait à qualifier son ouvrage de tout à fait raté! En 1977, il expliquait ainsi le retard dans la livraison du manuscrit: *Maski, fils de Maski ou le Pas de Gamelin* «est un roman mal parti et confus auquel je n'ai pas travaillé depuis 1975. Je croyais pouvoir le reprendre et l'achever pour février, je n'y ai pas encore touché¹⁴». En 1981, le 28 novembre plus précisément, Ferron écrivait au docteur Bigras:

J'ai eu beaucoup de mal à franchir *Le Pas de Gamelin*. Jusqu'à lui j'avais assez de facilité à faire des livres — trop même. Mais avec *Le Pas de Gamelin*, ce fut la catastrophe [...] un discours allusif, ponctué de grossièretés, un livre fou, quoi! (*D*, p. 82)

Puis, le 5 février 1982:

«Tout cela, cher Julien Bigras, pour revenir au *Pas de Gamelin*. Je suis entré au Montreal General Hospital avec la première version, pleine d'allusions à peu près incompréhensibles, incohérente, folle à n'en point douter. Lamentable, baveuse, l'échec de ma superbe. Je ne m'en remettrai jamais.» (*D*, p. 90)

En 1983, Ferron se référait au même constat d'échec dans une entrevue qu'il accordait à Jacques Pelletier et Pierre L'Hérault pour *Voix et Images*¹⁵.

13. *L'Information médicale et paramédicale*, 2 septembre au 15 novembre 1975; *Le Devoir*, 26 octobre 1974; la revue de la *Société des écrivains de Montréal*, janvier-février 1975, cf. *CI*, p. 225-227.

14. «Notice», *CI*, lettre de Jacques Ferron à Pierre Cantin, 22 juillet 1977.

15. «Actuellement, je refais le livre raté, *Le Pas de Gamelin*» (*EJF*, p. 397); «J'ai donc écrit dans un embarras complet *Le Pas de Gamelin*. Ça été le premier livre que j'ai raté.» (*EJF*, p. 398)

Une dizaine d'années donc, de la parution de la première série du *Pas de Gamelin* (1975) à la mort de Ferron (en 1985), au cours desquelles, outre quelques rééditions et traductions¹⁶, ce dernier a publié un seul titre important: *Rosaire*, précédé de *L'Exécution de Maski*. Rosaire se voulait un témoignage sur la folie, ou du moins sur un certain usage qui était fait des asiles, alors que *L'Exécution de Maski* était «l'histoire d'un suicide qui n'a pas réussi» (cf. *EJF*, p. 397). Le 13 août 1976, Ferron avait en effet tenté de se suicider: «Je devrais être mort depuis quatre ou cinq ans (écrivait-il à Bigras le 9 juin 1981); je passe des contrats de survie avec le D^r Negrete» (*D*, p. 71-72). Dans *Voix et Images*, il disait:

J'ai tenté de me suicider [...] Je me suis raté, mais comme le suicide est une chose grave, il faut que tu passes en psychiatrie. J'ai alors réalisé le rêve qui me hantait depuis quelque temps en me situant dans la folie au lieu de la voir de l'extérieur comme un bel esprit (*EJF*, p. 400).

Se situer «dans la folie au lieu de la voir de l'extérieur»: l'expression mérite d'être retenue. D'autant plus que dans les romans précédents, Ferron avait cherché à rendre compte de la folie en la faisant endosser à ses personnages, ayant surtout recours à la troisième personne narrative et à la focalisation externe¹⁷.

Qu'on ne se méprenne pas toutefois sur les orientations de mon analyse, car il ne saurait s'agir de faire coïncider l'instance de la narration avec la personne de l'auteur, l'histoire événementielle avec la biographie de Ferron. Voulant procéder à une analyse immanente du *Pas de Gamelin*, je me suis rapidement rendue à l'évidence qu'une ambiguïté entourait le statut du sujet d'énonciation. Par son contenu événementiel, très près de l'expérience que connut Ferron à Saint-Jean-de-Dieu, le récit a recours au même type de transposition que pour le onzième chapitre de *L'Amélanchier*, dont l'écriture fut consécutive au séjour au Mont-Providence. Comme pour *L'Exécution de Maski* et *Rosaire*, il devient difficile dès lors de départager la transpo-

16. Traduction anglaise de *L'Amélanchier* en 1975, des *Roses sauvages* en 1976; la réédition de *L'Amélanchier* en 1977, de *La Nuit*, en 1979.

17. En ce qui a trait au passage du «je» au «il» dans le onzième chapitre de *L'Amélanchier*, voir l'article de Jean-Marcel Paquette, «Introduction à la méthode de Jacques Ferron», *Études françaises*, vol. XII, nos 3-4, octobre 1976, p. 195. En particulier le passage suivant: «Nous sommes ainsi donc fondé à justifier notre assertion (de Portanqueu = Ferron) sans avoir à violer l'autonomie sacrée du texte et malgré le fait que nous ayons fait intervenir des éléments "extra-textuels": c'est l'auteur lui-même qui nous y autorise, à même son texte, en orientant notre lecture de telle manière que nous puissions lire "Ferron" partout où il y a "de Portanqueu"».

sition littéraire de ses référents extratextuels, d'autant plus que Ferron n'a pas manqué de rajouter en surimpression à son œuvre maints détails explicitement autobiographiques¹⁸.

À l'inverse, la correspondance de Ferron ouvre sur une problématique du genre épistolaire, lequel s'intègre dans le corpus de la littérature personnelle et requiert l'instance de la première personne¹⁹. C'est un genre intimiste où, d'ordinaire, le discours se module aux imprécations du moi, épouse ses pensées les plus intimes, se prête aux tonalités de la confiance. Mais c'est aussi un genre qui, mieux que tout autre, s'adresse à un destinataire précis et, dans ce sens, on peut dire que le genre épistolaire comprend implicitement des composantes discursives et narratives qui viennent subsumer en quelque sorte la seule relation intimiste d'un destinataire «je» à un destinataire «tu» ou «vous». Aussi, postulera-t-on que le genre épistolaire peut acquérir une plus grande portée que le seul récit du «moi» propre, intégrer en ses énoncés des éléments d'ordre philosophique, historique, sociologique, comme c'est le cas chez Ferron. La corrélation de subjectivité établie par Benveniste entre l'instance de la première personne et celle de la seconde personne (la permutation «je» — «tu»), intègre en plus une corrélation de personnalité, une troisième personne plus englobante, un «il» ou un «elle» singulier ou pluriel, qui forme une structure ouverte à tous les référents possibles²⁰. Cette instance de la troisième personne pourrait même intégrer à la limite la personne même qui dit «je», à la seule condition toutefois que ce «je» puisse occuper la place d'un autre, à se percevoir comme un tiers.

Or, c'est précisément là la pierre d'achoppement, l'obstacle majeur sur lequel vient buter incessamment l'écriture du *Pas de Gamelin*. «[Plour être normal, d'affirmer Ferron en 1982, je devais me prendre pour un autre parmi les autres» (*D*, p. 105, lettre à Julien Bigras, 1^{er} avril 1982). En 1983, il ajoutait : «[...] il faut absolument, pour être un homme comme tous les autres, s'apercevoir de l'extérieur, être vu et regardé, ne pas être enfermé à l'intérieur de cette coquille où nous sommes uniques, absolument uniques [...]» (*EJF*, p. 399). D'où la

18. Cf. *D*; *Une amitié bien particulière*, op. cit.; *EJF*.

19. Dans la présente livraison de *Voix et Images*, Ginette Michaud met en parallèle la correspondance de Jacques Ferron avec Julien Bigras et avec John Grube. À la lumière de *L'Équivoque épistolaire* de Vincent Kaufmann, elle nous propose une lecture fort intéressante des configurations discursives de l'altérité. Cf. p. 507-536, «Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie: une double version».

20. Cf. Émile Benveniste, «Structure des relations de personne dans le verbe», *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, coll. «Tel.», 1966, p. 225-236.

théorie du *truchement* qui institue un écart essentiel entre le « moi » défensif et le narrateur omniscient: seul véritable conteur, scribe soumis à l'intervention de Dieu (cf. *D*, p. 103, lettre de Julien Bigras à Jacques Ferron, 28 mars 1982).

Les assertions de Ferron se référant au problème de la transposition littéraire, parce qu'elles s'inscrivent dans un cadre particulier — une entrevue pour intellectuels avertis ou une lettre adressée à un psychanalyste — contiennent une intentionnalité, une visée illocutoire, qui se mesure grâce aux traces de l'allocutaire dans son énoncé. Elles permettent de jeter un éclairage nouveau sur les figures discursives des médecins qui, de *Cotnoir* (1962) au *Pas de Gamelin* (1987), ne cessent d'interférer dans la structure narrative, créant un effet de vraisemblance, une illusion de mimésis dont la portée est considérable. Si la première contrainte d'un tel encodage syntagmatique consiste parfois à inciter le lecteur à assimiler l'auteur à ses doubles fictionnels, une seconde contrainte réside dans l'adéquation du réel aux investissements sémantiques véhiculés dans l'écriture. D'où la force illocutoire du discours ferronien: témoignage à portée historico-sociologique sous les apparences de la fiction.

Un sujet, certes, peut toujours se prendre pour un autre: c'est là une affirmation banale, mais qui rejoint néanmoins les innombrables fictions que nous construisons sur nous-mêmes dans le quotidien de nos vies. Toutes ces fantasmagories à travers lesquelles l'imaginaire cherche à adhérer au *moi idéal* n'ont de cesse de faire retour sous une forme inversée. En 1976, Ferron fit l'expérience d'une crise existentielle cruciale (suivie d'une tentative de suicide), sans doute pour avoir côtoyé la folie de trop près. Non pas « la belle et flamboyante folie », mais la simple « débilite mentale » (*EJF*, p. 398). Celle que l'on traitait, en des temps révolus mais pas si lointains, avec la panoplie d'une psychiatrie lourde: lobotomies, électrochocs, chirurgies excessives et le reste. Or, pour Ferron la folie se définit comme une singularité absolue. De cela, il s'est expliqué dans maints passages de ses écrits, qu'ils soient d'ordre fictif, épistolaire, intimiste ou pamphlétaire. Dans la circularité de ces réseaux associatifs, se dessine la configuration d'un « je-locuteur » qui assume les différents parcours discursifs sur la folie et dont la pérennité n'étonne plus. Le recours à ce concept de « je-locuteur », dont Agnès Whitfield a étudié ailleurs le fonctionnement²¹, permet de dissiper l'ambiguïté apparente des textes ferroniens. Aussi,

21. Cf. Agnès Whitfield, *Le Je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1987.

est-il permis de coiffer sous une même appellation — «La configuration de la folie dans l'œuvre de Jacques Ferron» — l'ensemble du corpus mentionné jusqu'à présent²². Une analyse exhaustive de chacune des œuvres qui le composent s'imposerait. Je formulerai quelques avenues de recherche dans ce sens.

Dans les écrits postérieurs à 1970, la configuration de la folie met en scène un «je-locuteur» aux prises avec la pulsion de mort. *L'Exécution de Maski* consiste bien dans la transposition d'une tentative de suicide sur le plan événementiel, alors que le discours s'articule autour de deux instances qui, dans une relation de tension, infèrent la structure d'un moi clivé, schizoïde. Un «je-locuteur» raconte comment un personnage nommé Maski avait jusque là assumé le processus d'écriture (les œuvres antérieures de Ferron). Un dialogue s'engage entre le «je-locuteur» et Maski présenté en focalisation externe. À l'intérieur de ce dialogue, les instances en viennent à permuter: Maski accède au «je» alors qu'inversement le locuteur prend les traits d'un personnage nommé «Notaire». Ce sobriquet renvoie à la profession du père et signale l'assujettissement du «je-locuteur» à l'écrivain Maski, confirmant la figure du Notaire dans sa pure fonction de scribe. Mais l'un des deux est désormais de trop, d'où le projet du «je-locuteur» d'exécuter Maski, le représentant spéculaire de l'écrivain. Il s'agit bien d'une autoreprésentation de l'écrivain dans la fiction, mais envers lequel il convient désormais de régler ses comptes. Or, d'affirmer le «je-locuteur», «[]l'exécution de Maski annonçait la mienne» (*R*, précédé de *EM*, p. 36), d'où la mise en abyme d'une tentative de suicide! Toutes les instances inconscientes sont convoquées dans ce récit hallucinant de lucidité. La pulsion de mort y prédomine et signe la défaillance du signifiant paternel sous l'emprise d'une instance surmoïque, ainsi que le suggère la théorie du truchement — le truchement de Dieu — lié au travail de la transposition littéraire.

À Bigras, Ferron écrivait:

[...]j'imaginai que Dieu était le truchement qui me permettait [...] de communiquer avec les autres. Les autres, proliférant, immortels, étaient représentés par Dieu le père, tandis que moi, Dieu le fils me mourant, déjà au jardin des Oliviers, je me sacrifiais au Père²³.

22. C'est-à-dire: *Les roses sauvages*, suivi d'une *Lettre d'amour soigneusement présentée*, *Rosaire* précédé de *L'Exécution de Maski*, *L'Amélanchier* (le chapitre onze), *Le Pas de Gamelin* (version définitive et les deux versions antérieures), les passages du *Désarroï*, correspondance où il est question de la folie et où le «je-locuteur» est le plus prégrant.

23. Citation qui s'inscrit dans le passage suivant: «Dieu, trucheman? Vers 1963, ma folie se manifesta de la façon suivante, à savoir que je n'ai aucune mesure avec

Dans *La Sorgne* (ou plutôt *La Sorgue*, c'est-à-dire «la nuit» en argot [cf. «Notice», *CI*, p. 226]), l'instance de la première personne disparaît totalement au profit d'une voix narrative endossée par la seconde personne. Le «je-locuteur», présent *in absentia* dans l'énoncé, s'adresse au personnage de Céline sur le mode intimiste du «tu». Il cherche à entrer dans ses pensées, examine son passé, depuis l'enfance jusqu'à l'enfermement, adhère le plus possible à l'intériorité du personnage. Céline est une mutique, enfermée depuis l'âge de quinze ans. Deux psychiatres français, Edmée et Philippe Koechlin, ont raconté dans un livre intitulé *Corridors de sécurité* comment ils étaient parvenus à faire parler la patiente²⁴. *La Sorgne* se réfère explicitement à ce contexte extralittéraire, et le récit s'inscrit en continuité avec le combat mené par Ferron contre la psychiatrie lourde. Toutefois, la défaillance symbolique du sujet travaillé par la pulsion de mort se donne à lire dans les métaphores filées construites autour de «la sorgne», «la nuit», «la cavale», «la mort» qui, dès les premières pages, confèrent à l'histoire pourtant vraisemblable de Céline la mutique une tonalité mystérieuse, des clairs-obscur, de grandes ombres dignes des récits fantastiques.

Dans un même parcours sémantique, ces métaphores rejoignent d'autres séquences narratives reliées à un travail de deuil. Une tournure figée, immuable, pétrifiée, celle de l'image obsédante des «corbillards qui, chaque matin, montent la Côte-des-Neiges» (*D*, p. 82, lettre du 28 novembre 1981), condense l'épisode du Montreal General Hospital et du suicide raté. Sans doute agit-elle à la manière d'un souvenir-écran, venant réitérer la mort de la figure maternelle: funeste moment que ces funérailles de 1931, où Ferron, enfant, regarde s'éloigner les deux médecins de sa mère, immédiatement situés derrière le corbillard. «C'était distingué mais ça faisait croque-mort», écrira-t-il à Bigras (*D*, p. 24, lettre du 13 mars 1981). L'affect prédominant dont sont investies les figures des médecins dans l'œuvre ferronienne pourrait trouver là sa disposition originelle. Le parcours sémantique qui va de la folie à la mort, en passant par l'altérité, se réfère inlassablement à ces figures obsédantes de médecins — magistrats, usurpateurs, croque-morts ou

les autres, moi à l'intérieur d'une machine et les autres que je vois de l'extérieur. Et j'avais soutenu à un psychiatre français, de passage au Mont-Providence, que pour être normal, je devais me prendre pour un autre parmi les autres. Et c'est alors que j'imaginai que Dieu était le truchement qui me permettait, tout en étant fidèle à mon cas unique, de communiquer avec les autres [...] J'ai conçu la religion comme un système syntaxique [...] je ne suis qu'un pauvre autodidacte, un usurpateur naïf.» (*D*, p. 104-110, lettre du 1^{er} avril 1982.)

24. Edmée Koechlin et Philippe Koechlin, *Corridors de sécurité*, Paris, Maspero, 1973, et Montréal, L'Étincelle, 1974.

demi-dieux de l'Olympe du Bourget —, dysphoriquement investies. Négativité à laquelle viennent s'opposer, par ailleurs, les individus déclarés fous, dont il importe de préserver l'intégrité. Voilà pourquoi au traitement lourd, mutilant, déshumanisant, le narrateur du *Pas de Gamelin* n'a de cesse de chercher un moyen de «communiquer avec (le fou), savoir qui il est, d'où il vient, connaître sa biographie, etc. C'est là qu'il faut trouver [affirme-t-il] l'instant où il a déraillé» (EJF, p. 399).

Inventer un passé, soupeser les failles, les embûches, les petites notes discordantes de la biographie de leurs personnages, c'est là un travail d'écriture propre au métier d'écrivain. Toutefois, dans ce que j'ai appelé «la configuration de la folie chez Jacques Ferron», un glissement s'effectue du référent réel, extratextuel, au référent imaginaire, fantasmatique. Car, inventer une biographie au fou, à la folle, n'est-ce pas déjà se situer en position précaire de contre-transfert? C'est alors que la transposition ne joue plus, que se réalise l'aphanisis du sujet d'énonciation.

Par le truchement de Dieu — le Père surmoïque auquel se sacrifie Dieu le fils (D, p. 104-105, lettre du 1^{er} avril 1982) — se dessinent les figures christiques des folles de Gamelin, qui finissent par se statuer dans le parcours métonymique qui les résume toutes. Hélène Brazeau, pour s'être tailladé la gorge, subit des électrochocs et une lobotomie: «[...] tout en lui enlevant le goût du suicide, [celle-ci] déclenche une série de paralysies faciales alternantes [...] qui la défigureront [...] Elle garde la manie des ciseaux, mais se contente de se couper le toupet» (CI, p. 67)²⁵. La Mariton, autre victime de la psychochirurgie, apparaît au milieu du cabanon comme «un paquet de linge sale, répugnant». «Repliée sur elle-même, le front au plancher», elle se trouve réduite à «une crinière grise» sur «des traces de visage» (CI, p. 51). Quant à Mariette, qui garde jalousement dans sa main droite un chapelet, ainsi qu'un mouchoir pour éponger la salive de sa bouche, elle n'est plus qu'une «plainte trachéale, des débris de mots, hachés menus», «un son grave et monotone» (CI, p. 56). «[H]ébétée par les neuroleptiques, baveuse, allongée par terre», telle se présente à son tour Louise, Dieu-plus-que-Dieu, à qui on a «extrait les incisives pour l'empêcher de

25. Voir aussi: «Ces paralysies lui ont laissé un visage un peu figé et une supposée phobie pour la lumière [...] Son toupet coupé, son pauvre cou balafre et son âge aussi [...] la rendent encore plus impressionnante comme si, après en avoir été la prêtresse, elle était en train de devenir une des divinités de l'amour, Aphrodite ravagée par les siècles, qu'on exhume et dont on reconnaît aussitôt l'immortelle jeunesse» (CI, p. 67-68).

mordre, ne lui laissant que les crocs». Aussi, n'est-elle plus qu'un «sourire édenté» (*CI*, p. 94) offert au visiteur.

Si l'expression «franchir le *Pas de Gamelin*» (*D*, p. 82, lettre du 28 novembre 1981) signifie au sens propre «terminer le livre entrepris», elle ne cesse par ailleurs d'inférer une véritable entrée dans le labyrinthe de la folie, par une identification imaginaire à l'Autre spéculaire. Ce qu'un effet de distanciation — la transposition littéraire²⁶ — permettrait de conjurer, si le parcours métonymique ne relançait incessamment le désir dans la chaîne signifiante inconsciente. Le sujet évanescant du *Pas de Gamelin* se dit et s'éclipse tout à la fois dans l'objet du discours. Un toupet, un paquet de linge sale, une crinière grise, des traces de visage, une plainte trachéale, des débris de mots hachés menus, un son grave et monotone, un sourire édenté: autant de paradigmes de la captation du sujet dans les rets du signifiant²⁷.

Dans l'après-coup d'une confrontation avec l'abject, avec la Chose (*das Ding*), le travail d'écriture s'épuise à nommer l'innommable, à conjurer le pouvoir de l'horreur, dirait Kristeva²⁸. Les folles de Gamelin: autant de figures féminines mutilées, éviscérées, anéanties, reflets de l'irreprésentable où s'enlise le procès d'énonciation²⁹. Horreur et fascination envers ces figures féminines sacrifiées à la psychochirurgie: C'est alors que le Réel conjugue l'objet du désir au fantasme: «Dieu [le père] était le truchement [...] tandis que moi, Dieu le fils me mourant, déjà au Jardin des Oliviers, je me sacrifiais au Père- [voir *supra*].

En position d'usurpation par rapport aux «demi-dieux» de «l'Olympe» (*CI*, p. 23) du Bourget, le narrateur — par l'instance du «je-locuteur» — reconstitue la triste réalité asilaire grâce aux archives médicales. L'histoire de Céline la mutique, enfermée dans son silence depuis vingt-huit ans, mais destituée de sa grandeur par deux «voleurs d'âmes» (*CI*, p. 62) vient éclairer le cas d'une autre recluse, Mariette à la «voix d'éborgnée» (*CI*, p. 57). Dans un mouvement de sympathie, le je-locuteur en vient à s'identifier à cette dernière, à endosser la culpabilité de ses sévices, à faire le constat de son impuissance devant tant

26. Laquelle, incidemment, ne fonctionne plus, aux dires de Ferron lui-même.

27. Mon analyse des contenus métonymiques et de leurs déplacements le long de la chaîne signifiante du discours se réfère évidemment à Lacan, «L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud», *Écrits I*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1976: voir en particulier p. 267-278.

28. Cf., Julia Kristeva, *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 22 *sqq.*

29. D'où les différentes versions, les difficultés liées à l'écriture, la tentative de suicide.

d'ignominie. Le «prodigieux silence» (*CI*, p. 62) de Céline, s'associe à l'«irremplaçable grandeur» (*CI*, p. 63), à l'absolu de la «voix d'égorcée» (*CI*, p. 63) de Mariette, comme si l'instance du je-locuteur s'effaçait derrière l'Autre. L'horreur des folles de Gamelin, ai-je avancé, s'avère irréprésentable. En substituant une grandeur absolue là où il n'y a plus qu'abjection, le parcours discursif réalise l'équivalence des termes contraires et rend compte d'un processus de dénégation partout à l'œuvre dans le récit. Un tel travail de *monstration/occultation* du Réel a pour effet d'entraîner l'aphanisis du sujet, son entrée dans l'inquiétante étrangeté de la folie et de la mort.

En guise de conclusion, je tenterai de définir trois genres discursifs propres aux écrits de Ferron, soit le *discours autobiographique*, le *discours narratif* et le *discours sociologique*.

1. Le *discours autobiographique*, qui semble fonctionner comme un leurre, où vient s'inscrire un vide, un non-dit, un refoulé. Celui d'un travail de deuil (la mère de l'écrivain, sa distinction française, la réputation d'héritage après laquelle ce dernier affirme avoir couru toute sa vie... [D, p. 24, lettre du 31 mars 1981]³⁰). Travail de deuil qui se donne davantage à entendre dans la correspondance avec Julien Bigras. Eu égard à ce dernier destinataire, il est permis de penser que les éléments du discours intimiste (confidences, souvenirs-écrans, remémorations) interféraient avec le temps de l'écriture du *Pas de Gamelin*, ponctuant dans un ailleurs protégé³¹ les failles, les ellipses, les allusions lacunaires de la fiction. L'écriture du *Pas de Gamelin*, en ses différentes versions, fonctionnerait comme un palimpseste sur lequel le sujet de l'inconscient n'émerge que pour s'éclipser à nouveau, saturant les traces d'une inscription prégnante: la figure de l'Autre, la folle, la morte, la mutilée. Motif nervalien s'il en est que n'aurait de cesse de raconter en filigrane le travail impossible sur la langue maternelle: échec de la transposition littéraire dont se plaint Ferron et qui le conduisit à une tentative de suicide.

2. Le *discours narratif*, mode qui réalise un glissement du je-locuteur vers l'instance de la troisième personne, par nécessité du narrateur, ainsi qu'on l'a vu, «de se percevoir comme un autre». Tout se passe comme si le discours narratif cherchait à créer un effet de

30. «Ma mère partit pour le sanatorium, j'avais six ans [...] j'étais gêné par la distinction française de ma mère [...] Après sa mort, mon père me plaça chez les Soeurs françaises de Trois-Rivières qui connaissaient sa réputation et l'avaient en grande estime. Un culte comme ce n'est pas possible. J'ai couru, couru après cette réputation d'héritage. Je me suis toujours fait l'impression d'être un usurpateur.»

31. La correspondance n'était pas destinée à la publication.

distanciation par rapport à la Chose (*das Ding*). D'où le truchement de Dieu, l'instance surmoïque qui entraîne dans son sillage le sacrifice du fils. Mais l'investissement sémantique de l'Autre ne saurait échapper au parcours métonymique du désir. La biographie fictive — du fou, de la folle — imaginaire et par définition contre-transférentielle, se résorbe dans l'aphanisis du sujet d'énonciation. Le désir, par déplacement de signifiants, s'investit dans la fascination mortifère: mutilations, ablations d'organes, lobotomies et autres sévices consignés dans les documents d'archives médicales³². Les connotations dysphoriques entourant les figures des médecins trouvent leur origine dans un tel affect mortifère.

3. Le *discours sociologique*, dont la fonction consista à neutraliser les marques du discours narratif, afin de réaliser le mandat que s'était donné le je-locuteur, c'est-à-dire celui d'un témoignage émouvant sur le traitement de la folie à une époque donnée. Ce témoignage étant révolu par rapport au temps historique, la force illocutoire du message s'en trouve affaiblie. Plutôt que de convier le lecteur à réagir avec force contre les «médecins-magistrats» (*CI*, p. 60), d'ores et déjà destitués, le discours sociologique inscrirait plutôt les modalités d'un vouloir-témoigner qui laisserait se profiler en arrière-plan celles d'un ne-pas-pouvoir-agir, d'une impuissance devant l'abjection asilaire. D'où le motif récurrent de l'usurpation³³, dont la négativité empreint tout l'espace fictif.

32. Par exemple: «En 1946 elle [Mariette] passe les vingt-cinq ans, elle est dans toute la splendeur de sa beauté. La médecine commence à sévir contre elle. C'est une médecine d'homme, assez équivoque, sinon perverse. On lui fera des électrochocs, thérapie le plus souvent répressive, parfois terrifiante. Ils suscitèrent en elle une réaction aveugle de défense. [...] Ces crises surviennent à la veille de ses règles: on lui ouvre le ventre, on l'éviscère [...] la matrice, l'appendice, l'ovaire droit, peut-être un morceau du gauche. Bref, on s'attaque à son sexe, on la castré, mutilation qui se pratique contre la femme, contre l'homme, jamais. Médecine d'homme, ai-je dit. Je le répète à ma propre honte. Ces outrages d'ailleurs ne donnent rien.» *CI*, p. 58-59.

33. Par exemple: «J'aurai donc été un usurpateur de deuxième ordre durant la période d'incertitude qui précéda la fin de la principauté de Saint-Jean-de-Dieu [...]» (*CI*, p. 41); «Je me suis toujours fait l'impression d'être un usurpateur. Et à cinquante ans, au Mont-Providence où médecin tout au plus habile à pratiquer l'accouchement à la maison, n'ayant jamais eu qu'une clientèle populaire, besogneux et gagne-petit, je me suis retrouvé en pleine usurpation [...]» (*D*, p. 24)