

Jacques Ferron ou le prestige du verbe

Michelle Lavoie

Volume 5, numéro 2, mai 1969

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036388ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036388ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, M. (1969). Jacques Ferron ou le prestige du verbe. *Études françaises*, 5(2), 185–193. <https://doi.org/10.7202/036388ar>

NOTES ET DOCUMENTS

JACQUES FERRON
OU LE PRESTIGE DU VERBE

L'année 1968 aurait-elle été l'année de la redécouverte des œuvres de Jacques Ferron ? Après la présentation des *Grands Soleils* par le Théâtre du Nouveau Monde au printemps, voici que se sont précipitées édition et rééditions. C'est ainsi que des œuvres introuvables ailleurs que dans les bibliothèques comme les contes (*Contes du pays incertain, Contes anglais et autres*) sont maintenant accessibles en édition intégrale¹. Des œuvres dramatiques également² et un roman inédit : *la Charrette*³.

Devant tant d'abondance on est un peu désespéré : quel fil d'Ariane peut nous conduire, et comment remonter des œuvres à leur source commune ? À tort ou à raison, Ferron est surtout connu et apprécié comme conteur et cependant, il n'a cessé d'écrire en même temps pour le théâtre. D'aucuns prétendent que « ce n'est pas du théâtre », mais du théâtre littéraire . . . voire du bavardage (l'échantillonnage de critiques diverses placées par l'éditeur à la suite des *Grands Soleils* est fort révélateur à cet égard).

En effet, si nous relisons cette version des *Grands Soleils* parallèlement à celle publiée en 1958 aux Éditions d'Orphée, on ne peut s'empêcher de penser que parfois le dialogue submerge quelque peu le lecteur. Les premiers *Grands Soleils* nous étaient apparus comme un conte dramatique, fort de concision, riche de poésie. À la représentation du T.N.M., une certaine

1. *Contes (Contes anglais, Contes du pays incertain, Contes inédits)*, édition intégrale, Montréal, H.M.H., « L'Arbre », 1969, 210 p.

2. *Les Grands Soleils, Tante Elise, le Don Juan chrétien*, Montréal, Librairie Déom, 1968, 229 p.

3. *La Charrette*, Montréal, H.M.H., « L'Arbre », 1969, 207 p.

déception était née de ce que Ferron, contrairement à son habitude, tendait à trop expliquer au spectateur — expliciter devrions-nous dire — les moyens et la leçon de son œuvre. La fin surtout de la pièce, même si elle allait dans le sens général des personnages et de l'action, nous a paru quelque peu superflue et bavarde. Le François Poutré de 1958 ne revenait pas de Corée mais... qu'importait ! nous savions depuis longtemps que tous les François Poutré du Québec mènent à l'étranger des guerres qui ne sont pas les leurs. Joseph Latour nous l'avait déjà appris ⁴, et tous les chômeurs qui se réunissaient chez Maman Philibert ou chez Sam Latour ⁵. De toute façon une édition parallèle des deux versions aurait sans doute été d'une heureuse venue, et aurait en tout cas permis au lecteur d'apprécier selon son tempérament les charmes — ou les limites — de la concision ferronienne.

Quant aux deux autres pièces qui accompagnent *les Grands Soleils*, elles demeurent assez proches des versions publiées aux Éditions d'Orphée. Beaucoup plus brèves, elles délaissent tout prétexte historique, mais n'en demeurent pas moins très québécoises. Il y aurait long à dire sur ce Don Juan chrétien et québécois, devenu Don Juan de patronage, et que le curé va jusqu'à traiter de « fifi » ! Il y aurait long à dire aussi sur son imitateur, Jérôme, bien tenu en main par une Martine énergique et volontaire ⁶, et qui ne devient vraiment charmant et séducteur que par le truchement d'une moustache... postiche hélas !

Une réflexion sur ces œuvres dramatiques nous amène forcément à nous poser cette question naïve : qu'est-ce que le théâtre ? Chez Ferron, le théâtre semble avant tout être dialogue, beaucoup plus qu'action au sens strict du terme. Or, nous savons que l'expression même d'œuvre *dramatique* suppose une action. Mais doit-on vraiment s'en tenir à une définition suggérée par l'étymologie ? Où devrait-on placer

4. Marcel Dubé, *Un simple soldat*.

5. Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*.

6. N'est-ce pas une Martine aussi qui dans les *Contes anglais* (cf. *Contes*, p. 117-123) aime fort virilement un jeune Jeannot au charme fort équivoque ?

alors l'art de la conversation ? Doit-on le cantonner dans les salons des siècles révolus, ou peut-on en faire une matière littéraire ? Car enfin, n'est-ce pas ce goût du verbe qui est à la source de l'art de Jacques Ferron ? Les personnages aiment à parler, ils sont volontiers discoureurs. Mais s'il est bon de parler seul, il est encore meilleur d'avoir un interlocuteur. C'est l'interlocuteur qui va stimuler l'expression, forcer au paradoxe, favoriser le jeu de mots, en renvoyant la balle. En dépit du modernisme du vocabulaire et du contexte, c'est à un certain XVIII^e siècle français que nous fait penser Jacques Ferron. Son art est celui d'un homme qui aime les mots, les jeux d'esprit, le dialogue. Il semble que ce goût soit en train de se perdre. Ne préconisons-nous pas un théâtre visuel et dramatique parce que nous ne croyons plus à la valeur du verbe ? Or, le verbe peut être aussi action. J'entends par là que dans le dialogue ferronien il y a véritablement *heurt* des mots, des phrases (c'est la discussion contradictoire) ou attirance, amour (ce sont alors les conversations où les personnages vont de plus en plus loin dans une même direction, procédant par association de mots, jusqu'à parvenir à une sorte de joute étourdissante où chacun veut précéder l'autre sur la voie du paradoxe ou de la poésie)⁷. L'action est alors intimement liée au dialogue, inséparable de lui, et par là le dialogue nous semble devenir véritablement théâtral et dramatique.

Nous croyons d'ailleurs que le dialogue et le conte ne sont pour Ferron que deux moyens assez proches finalement qui ne s'excluent pas l'un l'autre. Les personnages de son théâtre ou de ses récits s'expriment spontanément de manière parabolique, et adoptent volontiers le conte comme moyen d'approcher une réalité. Ils n'adoptent pas moins volontiers le dialogue lorsqu'un interlocuteur valable se présente. Quelques exemples vont permettre de mieux saisir ce processus : dans *la Charrette*, par exemple, la discussion entre

7. Les dialogues entre Mithridate et Sauvageau dans *les Grands Soleils* sont très révélateurs à cet égard.

Franck Archibald Campbell, Gratien Marsan et Linda ⁸ devient à un certain moment si vive qu'il n'y a plus place dans le roman pour un narrateur, un témoin, bref, un romancier. La conversation devient alors dialogue de théâtre, et ce, même dans la présentation matérielle de l'œuvre. D'ailleurs, il n'est pas indifférent de noter que c'est dans le même passage que Marsan prononce ces paroles révélatrices : « Au commencement était le verbe... Pensez-vous ? Non, à la fin : le langage est la demeure de l'âme. » Pour Jacques Ferron qui doit croire à l'âme puisqu'il semble croire au Diable, il est normal que le langage ait la prééminence. Le dialogue de théâtre naît donc spontanément de la rencontre de bavards qui sont des *conteurs en puissance*.

Cela est si vrai que ces mêmes personnages s'expriment volontiers sur le mode parabolique. Nous n'en voulons que deux exemples qui nous seront fournis par « Linda la catin » : lorsque celle-ci s'adresse à Franck Archibald Campbell ⁹, puis à Béliat ¹⁰, elle devient spontanément conteuse. C'est que le conte permet mieux que toute autre forme d'expression de cerner la réalité. En effet, la réalité ne se laisse pas facilement circonscrire par la logique et la rigueur cartésiennes, elle est pleine de mystères, de pièges, receleuse de tous les possibles. Or, seul le conte permet sans se faire taxer de folie de faire sentir cette épaisseur mystérieuse du réel. Ainsi, lorsque Morsiani va raconter à M. Labbay qu'il a entendu ricaner des hyènes, celui-ci a beau jeu de lui répondre :

Je n'ai pas de préjugés contre la hyène : qu'elle soit naturelle au pays, son fameux ricanement ne me dérangerait même pas, mais j'en ai contre celle dont vous venez de me parler : elle est déplacée, hors de propos, déraisonnable ; elle offense mon oreille française.¹¹

8. *La Charrette*, p. 148-155.

9. *Ibid.*, p. 116-121.

10. *Ibid.*, p. 157-159.

11. *Ibid.*, p. 36.

Or, lorsque Jacques Ferron adopte la technique du conte pour nous parler de ces mêmes hyènes, elles ne deviennent plus du tout choquantes :

En Ethiopie, toutefois, il avait entendu ricaner des hyènes, et constaté qu'entre deux ricanements elles ne perdaient pas leur temps... [après la guerre] il changea une autre fois de continent. Sa pauvre malle ne contenait pas grand-chose. Les hyènes étaient tapies dans sa cervelle. Elles entrèrent avec lui au Canada. Le fait est indubitable, car il les entendra aussi distinctement qu'en Ethiopie, son heure venue de mourir.¹²

Mais, alors que les contes sont habituellement faits pour endormir et faire rêver les petits enfants, ceux de Jacques Ferron sont faits pour nous éveiller : il ne redoute pas la polémique et même la plus violente. Seulement il a compris que l'ère du lyrisme politique (type : j'accuse, j'accuse, j'accuse...) était close, car de tels moyens, trop utilisés, ne portent plus guère. Il nous propose donc la vision d'un monde onirique, apparemment irréel, signe et symbole, et reflet de notre réalité. En ce sens *la Charrette* est une œuvre exemplaire. Ferron nous avait déjà dit avec ses *Contes* la difficulté de vivre dans un « pays incertain » ; dans son dernier roman, il approfondit la peinture de cette difficulté et nous livre en même temps un remarquable conte fantastique.

Ce n'est pas par hasard que nous parlons ici d'approfondissement. Ferron a repris dans *la Charrette*, un nombre important d'éléments de *la Nuit*¹³, à commencer par les noms de ses personnages : Marguerite, la femme du narrateur, Barbara, nautonnière des sombres bords, et surtout Franck Archibald Campbell, Écossais et Québécois descendu de ses Highlands. Retenons aussi que Montréal, déjà dans ce roman, disparaissait à la nuit tombée pour laisser place au « Château ».

Toutefois, de notables différences empêchent de parler de redites. *La Charrette* est un roman beaucoup

12. *La Charrette*, p. 29-30.

13. *La Nuit*, Montréal, Editions Parti pris, 1965, 134 p.

plus dense, beaucoup plus âpre aussi, et peut-être beaucoup plus universel. Mais d'abord cette charrette quelle est-elle ? C'est la charrette qui, à la fin de chaque nuit, traverse le pont Jacques-Cartier pour ramener du Château les cadavres de ceux qui ont rencontré Béliat, c'est-à-dire le Diable. Rouillé, gardien de la « dompe », âme damnée de Béliat, conduit cette funeste cargaison près de la « dompe » où elle s'enfonce dans les profondeurs infernales.

Mais il y a plusieurs niveaux de signification à cette œuvre, et d'abord l'un qui est authentiquement et uniquement québécois. Le rapport qui existe entre Montréal et sa banlieue par exemple est un rapport de possédant à possédé, un rapport d'aliénation. La banlieue est coupée de la ville, c'est un lieu où l'on se perd, où l'on disparaît : « La banlieue, c'est partout autour de la ville ; elle a les quatre points cardinaux pour mieux déboussoler les recherches ; elle est partout et nulle part. »¹⁴ Bien qu'elle ait conservé un faux air de campagne et qu'on puisse y élever des poules et des vaches, elle n'est pas la campagne et ses chemins ne mènent que vers la ville ou vers les villages perdus. Or, comme le signalait déjà Ferron dans *Suite à Martine* :

Il y a des échanges nécessaires entre l'amant et l'amante, entre l'esprit et la santé, entre la ville et la campagne, mais la ville est fermée par mille murailles successives et les amants prisonniers ne se retrouvent que dans la mort [...] Il n'y a plus d'échanges, il n'y a plus de société [...] et dans l'air raréfié le néant frôle le monde.¹⁵

Bien plus, non seulement il n'y a plus d'échanges, mais le Château nocturne, scintillante image du néant, attire et détruit les malheureux qui se risquent à franchir le pont-levis. Linda la catin a dû payer de son corps l'attrait qu'exerçait sur elle le Château, Ange-Aimé y recherche le Diable, prêt à lui vendre son âme pour une bouteille d'alcool, Gratien Marsan y quête l'impossible réponse à ses questions, et tous se donnent rendez-vous à l'auberge des Portes de l'Enfer, voisine de la

14. *La Charrette*, p. 11.

15. *Contes*, p. 128-129.

Morgue, pour y rencontrer Béliat qui trafique de leurs âmes, et même de leurs cadavres.

La banlieue qui fournit à Béliat ses proies est d'ailleurs une image du pays tout entier : « Ce n'est plus un pays que mon pays. C'est une grande banlieue dispersée, stupide et sans défense »¹⁶. Ce manque de défense fait grandement l'affaire de Béliat, maître de tous les Rouillés du Québec qui le servent loyalement et sans révolte. Sous ses allures de bon diable et d'homme d'affaires en virée, Béliat poursuit son œuvre de destruction. Non content de faire œuvre de mort, il achète les âmes, mais pas n'importe lesquelles, celles qui sont encore de qualité. C'est ainsi qu'il propose à Marsan d'échanger contre une catin ce qui lui reste de foi et de patriotisme. Le Château de la Nuit, c'est aussi le Donjon de la Mort . . .

Mais il faut noter dans *la Charrette* un élargissement du contexte québécois. Il est déjà révélateur qu'en banlieue cohabitent les Rouillée « qui ont du sauvage », un Italien, deux Français de France, et d'authentiques Québécois, qui tous sont sous l'emprise de Béliat. En fait, le Château n'est pas un bastion isolé, il n'est que l'un des innombrables temples élevés par l'injustice, le fanatisme et la mort. Car dans le monde « il ne reste plus que des Jérusalem fétides pour peuples élus de Dieu »¹⁷, où la bonne volonté et le désir de ne pas s'engager ne sont qu'autant d'impostures (Franck Archibald Campbell ne peut se prétendre Québécois et fréquenter chez le Diable).

D'aucuns, devant les multiples allusions à Jérusalem vont crier à l'antisémitisme. Mais ce serait bien mal juger Ferron. Ce qu'il dénonce, c'est l'imposture qui consiste là-bas comme ici à exploiter les valeurs religieuses et humanitaires au bénéfice d'un impérialisme quel qu'il soit. Et d'ailleurs, la Jérusalem de

16. *La Charrette*, p. 114-115. Cf. aussi p. 152: « Mon pays se rétrécit comme une peau de chagrin. Il nous propose deux morts, la nôtre et la sienne, alors que c'est par lui que nous aurions pu nous survivre ».

17. *Ibid.*, p. 122.

Ferron est aussi peu réelle que la Jérusalem céleste; elle est, elle aussi, un symbole. Devant le mur des lamentations, le cardinal à tête de cochon dit une messe américaine tout en fumant le cigare, pendant qu'à côté de lui un Viêt-cong incendié achève d'être offert en sacrifice. On comprend mieux à ce moment-là que Ferron ait tenu à faire revenir François Poutré de Corée. Le Québec ne peut plus se refermer sur son seul mal de vivre, il ne peut plus lutter contre un démon uniquement québécois. Campbell donne à un moment cette définition du mal: le mal consiste pour l'homme « à garder dans l'abondance l'esprit qui l'animait dans la privation »¹⁸. Il s'agit donc d'un mal universel, d'autant plus insidieux qu'il s'appuie sur une fausse image de Dieu, un dieu inventé par les élus, arme efficace pour l'extermination des plus faibles. Les nazis, Pie XII, les soldats américains, tous sont des « croisés de Bélial », qui luttent pour la victoire du Néant sur l'homme, bénis par un cardinal à tête de cochon, officiellement aumônier général des soldats du Christ.

Peu d'œuvres jusqu'ici nous ont paru être aussi universelles, tout en restant aussi authentiquement québécoises. Nous vivons dans un monde où l'on s'habitue à la mort, où le Diable, selon l'expression de Baudelaire, a réussi à nous persuader qu'il n'existait pas. Il était salutaire qu'un homme vienne nous rappeler que notre univers est proprement infernal. Il était nécessaire qu'à notre esprit insensible à toutes les mises en garde, endormi par des prophètes contradictoires, un homme vienne parler le langage de la poésie et du fantastique. La force de Jacques Ferron tient à son pouvoir de transformer le monde auquel nous sommes habitués. Le mystère est sans doute notre plus proche voisin mais son visage le plus étranger nous est en même temps la souffrance la plus fraternelle.

MICHELLE LAVOIE

18. *La Charrette*, p. 146.

La reproduction de l'après humains en une
renuiss. Tout en gardant son caractère artisanal, elle
atteint maintenant ^{au} rendement industriel, le sol.
Telle n'est plus à craindre sur terre si l'on commence
même, dans la prospérité croissante, à mesurer
l'apprécier, approchant l'après en l'occurrence production
ou on ~~en~~ la répression. D'une année à l'autre les
surplus s'accumulent si l'on ne prévoit pas pour
le moment de déboucher sur terre. Parfois on s'écartera
que le vice au. C'est vers lequel personne ne veut.
Elle pressé d'aller, les surplus en. mêmes ne
restent pas improductifs; ils donnent d'autres
surplus. Ça tourne trop. Et par moyen d'en.
visages de l'ouvrier, marqués à cause, par.
façon, de caractère artisanal de l'autre part.
Tout maintenant on veut plus vite, mais en.
core on veut plus juste. La prospérité, ~~est~~
comme il fallait s'y attendre, favorise les
rapprochements, multiplie les accomplissements,
la tendance en au plus simple. Ça se change
chez les artisans. Elle tourne, elle tourne de
plus en plus vite, la chaîne de rendement
en son sein.

Encore si on laissait le chacun et la cha-
cune libre de disposer d'en. mêmes à leur
guise, les honorerait peut-être moyen de leur
fourgon pour moins se reproduire, étant
donné que dans la mesure de leur on resté
beaucoup plus lié au sien qu'à l'autre. Les
en voudrait à payer cette honorabilité
fondamentale et la mesure l'accomplissement
et une performance spontanée en la place
de malheure ensemble pour le profit de l'un