

Relisant Ferron...

Pierre L'Hérault

Numéro 271, hiver 2020

Traversée intempestive

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92998ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

L'Hérault, P. (2020). Relisant Ferron... *Spirale*, (271), 21–25.

Relisant Ferron...

Ferron n'est jamais tout à fait là où on pense le trouver. Par exemple, son œuvre, en grande partie écrite dans les années 1960 et 1970, déborde de l'idéologie du rêve québécois de la Révolution tranquille. À la fois dedans et dehors, complice et sur son quant-à-soi, il intervient de multiples façons dans l'espace public, opposant aux discours convenus ses interprétations personnelles volontiers provocatrices et déconcertantes, mais toujours pénétrantes. Pertinent et impertinent ! De son temps, cherchant à comprendre la « *mutation de l'espèce* » québécoise au creux de laquelle, selon ses termes, il s'est trouvé, et le devançant pourtant en ne le refermant pas sur lui-même. Je ne m'étonne pas que de jeunes intellectuels reconnaissent chez lui, mort depuis vingt ans, des inquiétudes de leur génération qui ne sont pas étrangères aux préoccupations de ce numéro sur la culture. On ne peut certes parler, chez Ferron, d'un discours constitué sur la culture, mais on peut dégager de ses écrits un discours oblique qui, prenant la culture par le biais, la met en perspective. Mais commençons par le commencement. Si je lis Ferron depuis trente ans, c'est d'abord justement que, par de curieux biais, il me ramène à mes commencements, à mes apprentissages, comme je l'écrivais dans la préface du *Saint-Élias* des Éditions Typo (1993).



Le Saint-Élias me ramène au pays de mon enfance. À celui de mon adolescence, puisque le premier, quelques kilomètres à l'est de Saint-Pierre-les-Becquets, se trouve, comme il y est dit, hors de portée du regard des Batiscais et bien près de s'échapper du mien, occupé à reconnaître l'espace trifluvien où je viens de débarquer comme collégien. Je retrouve donc avec émerveillement, dans le roman de Ferron, la cartographie précise d'un espace familier. Ses limites est et ouest, Batisca et Pointe-du-Lac, furent souvent les destinations de nos journées de congé ; nous nous rendions même jusqu'à Louiseville, à l'entrée de laquelle nous bifurquions vers Saint-Alexis-des-Monts, où la troupe scout installait ses tentes près de la pisciculture Elliott, en plein royaume – nous l'ignorions ! – mithridatien et ferronien. Les toponymes du Saint-Élias sont ceux des villages de mes condisciples Hamelin, Trudel, Cossette, Gélinas, Veillette... qui partagent les patronymes des personnages de Ferron. Ramené par elle à l'espace de mes apprentissages, au moment de mon passage de l'enfance

à l'adolescence, à celui de ma sortie du village, je mesure très intimement l'un des effets de l'œuvre de Ferron, qui est de tracer avec une telle exactitude l'espace physique qu'il puisse, sans risque de confusion, devenir le théâtre du fantastique. Il s'agit là, on l'a dit, d'une caractéristique fondamentale de l'espace ferronien que d'être le lieu de croisement du quotidien et du fantastique. Pour demeurer sur le terrain personnel, je dirai que si je m'attache de cette façon au Saint-Élias, c'est peut-être qu'il me permet rétrospectivement de réconcilier le quotidien quelque peu contraint de ma vie de pensionnaire et l'étrangeté du rêve qui m'était proposé par l'étude de la mythologie gréco-latine, de la tragédie racinienne et cornélienne, de l'opéra, etc. Ferron réussit ce que même nos meilleurs professeurs, pour des raisons qui étaient celles des années 1950, n'arrivaient pas toujours à faire : mêler à nos petites histoires les grandes histoires des Faust, des Marguerite. Et, bien sûr, celle de ce Mithridate... Était-il question à l'époque de concilier « Culture » et « Culture populaire », ce syntagme étant de soi antinomique ?



Si je m'attache de cette manière au Saint-Élias, c'est qu'il me ramène à ce moment où j'entre avec curiosité et ravissement – mes années de pensionnat ont été de belles années ! – dans le monde étranger de la culture qui paradoxalement me donne accès à moi-même. Est-ce parce que son œuvre repose sur ce rapport du familier et de l'étranger, du nous et du je, que je continue à lire Ferron, pour mon plaisir, mais aussi pour comprendre les enjeux de notre temps et de notre société ? Moins pour y trouver des réponses précises que pour la manière de les poser autrement, de les déplacer. La lecture de Ferron m'est toujours nouvelle, différente, déroutante. J'ai d'abord, dans *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire* (1980), cherché à voir comment le texte ferronien se rattachait – et s'en détachait – aux discours de la Révolution tranquille, comment s'y articulait le littéraire et le politique, comment, en d'autres mots, Ferron donnait une mythologie au rêve québécois, sans pour autant faire du Pays « une sorte de point d'arrivée qui se fige [...] mais un lieu d'éclatement et de transformation ». Dans les années 1990, j'ai relu Ferron en l'inscrivant dans la perspective plus large de mes recherches sur la pluralité et l'hybridité culturelles, m'intéressant entre autres à l'intertexte amérindien dans son œuvre. Ce déplacement du regard n'est pas – j'ose en tout cas le croire – un effet de mode mais exigé par une œuvre mouvante dont le sens n'est jamais fermé ni épuisé. Ni unilatéral. Ferron n'est pas un maître. Il n'enseigne pas, sinon comme le professeur que Philippe Haeck évoque

dans *Les ponts jaunes*, celui qui aide l'étudiant « à trouver sa propre voix » en racontant « comment il est arrivé à sa voix, par quel travail ». Il délibère, polémique. Dans l'espace public. Dans son quant-à-soi également. Je lis, par exemple, dans *Du fond de mon arrière-cuisine* (1973) cette phrase qui est moins une affirmation que la description d'un mode de penser : « Et puis quand il s'agit d'un pays, tout n'est pas de connaître, il faut encore le faire reconnaître et réussir les deux opérations en un seul temps ; sans oublier qu'à le connaître on le modifie et que reconnu il ne sera plus le même. » Le lisant, je me sens libre, n'y trouvant jamais le discours autoritaire, définitif, mais toujours une pensée en modification, en délibéré, pour ainsi dire, incertaine, attendant réponse. Ouverte dans le sens où Umberto Eco parle de l'« œuvre ouverte ». Mettant en rapport l'intérêt de Ferron pour le baroque Rotrou et l'idée d'Eco selon laquelle « l'esthétique baroque [serait] une bonne illustration de la notion moderne d'ouverture », il m'a semblé que l'on pourrait attribuer au terme ferronien d'« incertain », qui ne désignerait plus alors le manque, le défaut, la privation, l'insatisfaction, ce que Eco attribue à la notion d'ouverture : « la négation [...] du défini, du statique, du sans équivoque », renvoyant à tout ce qui « tend vers une indétermination de l'effet ». L'incertain désigne alors plus que le doute et l'inquiétude. Cette notion du reste semble avoir évolué des *Contes du pays incertain* (1962) aux entretiens de *Par la porte d'en arrière* (1982) : « Perpétuer l'incertitude ! Remarquez que l'incertitude est devenue une qualité humaniste actuellement. Il n'est pas dit que l'incertitude nationale dans laquelle nous nous trouvons soit malsaine. Elle convient peut-être à l'époque où nous vivons. [...] Rien n'est réglé... L'incertitude, c'est une bonne idée. [...] Dans un monde aussi menacé que le nôtre, les gens absolument sûrs de l'avenir sont rares, ou ils sont des imbéciles. » L'ouverture n'équivaut pas ici à l'incapacité de prendre position sur des situations données, comme on le voit par les nombreuses et multiformes interventions de Ferron dans l'espace public.



Ferron se dit d'une « génération intermédiaire ». Rupture objective en effet avec l'intelligentsia de sa génération (gravitant, par exemple, autour de *Cité libre* dirigée par un de ses célèbres condisciples, Pierre Trudeau) et accointance avec des mouvements, des groupes plus ou moins contestataires et marginaux issus de la génération suivante. La réception de son œuvre rend compte de cette rupture. Si les « siens » ont reconnu d'emblée le Ferron jugé « classique » des *Contes*, en lui attribuant le Prix du Gouverneur général, ils semblent

Le rapport de Ferron à la mémoire n'est pas simple.

Il consiste à marquer à la fois la continuité et la rupture, car « *la mémoire est à la fois la faculté d'oublier et de retenir* », rappelle-t-il.

quelque peu déroutés par le Ferron « baroque » du *Ciel de Québec* (1969). Mais là où ses « contemporains » le quittent ou le suivent plus difficilement, la génération suivante le trouve. Victor-Lévy Beaulieu, Philippe Haeck et André Major, par exemple, ont dit ce que Ferron avait été pour eux. Il n'est pas étonnant de le retrouver à *Parti pris*, à *La Revue socialiste*, mais aussi sollicité par la *Barre du jour*. Il aura ainsi effectivement joué un rôle rare au Québec, celui de « pont » entre deux générations. Ce rapport ne fonctionnant pas à sens unique. « [...] *[J]e me suis trouvé, confie-t-il dans les entretiens, parmi des jeunes de beaucoup de talents. Je ne me sentais pas du tout le père [...]. Je ne me sentais pas une autorité. Au contraire, j'étais honoré, mais je me sentais dominé par ces jeunes.* » Ce rôle, il l'a assumé au prix d'un double sentiment d'étrangeté : par rapport à sa génération dont il se tient loin, mais dont il est ; par rapport à la suivante qu'il fréquente avec plaisir et profit, sans en être toutefois. À la fin du récit de *La nuit* (première version, 1965), cet inconfort s'exprime dans la scène suivante. François Ménard (dont Ferron dit : « *c'est moi* »), rentrant chez lui, rencontre le « premier Effelquois » : « *Alors, l'index et le majeur relevés, les autres doigts réunis, je m'excuse de la main et lui présente mes amitiés. Il comprend, il accepte, je le devine, mais il ne se hâte pas à me répondre. Il était sans doute au fond de lui-même, très seul, très loin, et Dieu sait les distances qui séparent nos deux générations ! Il finit cependant par sortir et les distances sont abolies.* »

La complicité n'est pas de tout repos. On le voit par les propos que Ferron tient au sujet de la langue commune, lieu de déchirement pour l'écrivain entre la solidarité (appartenance collective) et le désir (liberté personnelle). Écrire, c'est être en exil du familier. Ferron ramène la question à une essentielle simplicité : comment utiliser la langue commune sans se répéter, plagier, c'est-à-dire disparaître en elle ? Comment dégager ses propres mots des mots d'autrui sans devenir fou ?, se demande-t-il à l'instar de Bakhtine évoquant ce « *combat dialogique* » entre les « *mots personnels* » et les « *mots d'autrui* ». Voilà une position qui rejoint celle que François Charron, dans *La passion de l'autonomie* (1982), fixera dans l'expression « *Je/hors-foyer, hors-communauté, et qui pourtant appartient à ce foyer, à cette communauté* ». Il faut à ce propos relire les textes de Ferron sur l'étanchéité du moi dans *Du fond de mon arrière-cuisine*. Il y écrit notamment : « [...] *Le Québec me charrie rudement.* » Les derniers écrits, la plupart inédits, jettent une étrange lumière sur cet aveu, montrant un Ferron qui n'est plus celui de la verve conteuse, de l'humour, des grands récits porteurs du rêve québécois, mais celui d'une parole qui s'épuise, qui retombe sur elle-même, inquiète, qui hante les lieux de la folie et de la mort.

« Si nous retournons aujourd'hui vers Ferron », écrivait, en 1992, Ginette Michaud, peu après le dépôt d'importantes archives ferroniennes à la Bibliothèque nationale du Québec, « faisons l'hypothèse que c'est moins pour trouver en lui un père, comme l'espèrent encore certains, capable de nous léguer en héritage quelques réponses et formes bien tournées, que pour poursuivre à partir d'une œuvre "à la jointure des choses", "inquiète[e] de son sens et de sa raison", des questions qui n'ont justement pas trouvé chez lui une totale résolution esthétique, des questions touchant notamment les relations de l'œuvre et du politique, qui devaient, peut-être par nécessité, passer par une certaine expérience de l'échec. » Elle évoque encore le « désordre » qui « traverse et déränge toute l'œuvre, bouscule sa succession et renverse le mouvement habituel qui l'entraîne du dedans vers le dehors ». Le commentaire de Michaud qualifie l'« Actualité de Ferron » (*Spirale* n° 196), dont témoignent *Le cabinet du docteur Ferron* de Jean-Daniel Lafond, produit en 2003 par l'Office national du film et diffusé par Télé-Québec, et *Un carré de ciel*, pièce de Michèle Magny créée au Théâtre d'aujourd'hui en 2004, productions qui toutes deux s'alimentent aux derniers écrits de Ferron. Ce commentaire explique aussi, en partie du moins, le fait, rare privilège, que Ferron, décédé en 1985, occupe sans interruption depuis 20 ans une place de choix dans la chaîne intergénérationnelle de la critique universitaire, très visible, entre autres, dans les colloques consacrés à Ferron et dans les « Cahiers Jacques-Ferron » (Lanctôt éditeur) qui réunissent des chercheurs de tous âges et de toutes orientations. Comment expliquer ce phénomène ? N'y est pas étranger le dépôt d'archives, mentionné plus haut, qui a permis de découvrir un pan inconnu, ou presque, de l'écriture ferronienne, et appelé une relecture de ce que l'on en connaissait. Mais il y a autre chose : à la lecture de Ferron, on ne peut qu'être frappé par les nombreux recoupements possibles entre certaines de ses positions intellectuelles et esthétiques, certains de ses questionnements, certaines formes et figures de son écriture, etc., et des traits que l'on a l'habitude de reconnaître à la postmodernité.

Notamment en ce qui touche à la transmission et à la mémoire. Ferron se tient dans l'« entre » de manière à concilier rupture et continuité. Je n'emploie pas le mot pour satisfaire à la doxa du temps, mais parce que c'est par ce mot clé de la postmodernité, dont Régine Robin a fait en quelque sorte sa marque de commerce, que Ferron définit clairement sa position dans une lettre, qu'il qualifie de « manifeste », adressée à Pierre Baillargeon en 1948, au moment donc où il commence à écrire.

Le cite : « Il y avait à la fin de l'empire romain des prêtres comme Bernier [professeur de lettres estimé qu'il eut à Brébeuf] et des humanistes comme toi. Comme vous l'êtes, ils étaient satisfaits. "Ah ! Disaient-ils, voilà que nous avons atteint la faite de l'humanité. Jamais elle n'eut pareille expression : ne bougeons plus de peur de la troubler". Et ils ne bougeaient plus sur le pinacle, les mains jointes par l'extase. [...] Il est possible que je sois hérétique : les hérésies n'ont jamais été aussi florissantes qu'après l'établissement du christianisme. Entre le monde qui se défait et celui qui se reconstitue, il y a une période de liberté inouïe, une transition merveilleuse. À nous d'en profiter. » Le passage de l'« ancien » au « nouveau » est identifié comme un passage du « satisfait », du « fait[e] » au « défait », de la « clarté » au « trouble », de la « vérité » aux « hérésies », de l'« inaction » à la « liberté ». En somme du « certain » à l'« incertain », espace de la « liberté ». S'écartant du modèle oppositionnel, Ferron définit une esthétique de la coexistence, de l'interférence active de l'« ancien » et du « nouveau ». Resté fidèle à cette vision des choses, en 1972, il dira écrire « au creux d'une mutation de l'espèce » et, en 1982, il évoquera le « remous » où il s'est trouvé. Sa méfiance des « définitions », du « tout fait [...] de gauche ou de droite », sa vision postcoloniale en ce qui touche le développement du Québec, ses engagements et ruptures politiques, sa préférence pour les petits partis, la création du Rhinocéros, par laquelle il entreprend d'opposer à la menace du terrorisme la dérision... témoignent à cet égard d'une parfaite cohérence et constance.

Le rapport de Ferron à la mémoire n'est pas simple. Il consiste à marquer à la fois la continuité et la rupture, car « la mémoire est à la fois la faculté d'oublier et de retenir », rappelle-t-il. Dans ses *Historiettes* (1967), il dénonce le « malentendu historique [...] : ce refoulement dans le passé indéfini du futur » et le « complexe de l'enfant-né-bicentenaire ». Dans les entretiens, il dit « préférer à l'histoire », la « tradition orale » qu'il considère comme un « principe vital » parce qu'elle « se situe dans le présent et rejette dans les temps immémoriaux les événements qui suivent de trop loin ». N'est-ce pas à la lumière de ce principe qu'il faudrait relire sa phrase du « Mythe d'Antée » (1967), usée et vidée de son sens à force d'être citée – et souvent de travers : « Je suis le dernier d'une tradition orale et le premier de la transposition écrite » ? On y verrait alors que son écriture est placée sous le signe du deuil, qu'elle prend acte de ce qui est mort et ne peut donc être transmis. Que la mémoire est bribes, traces. Et qu'il peut bien y avoir quelque attitude nécrophage à tout vouloir conserver, archiver, ou plus exactement confondre archive

S'écartant du modèle oppositionnel, Ferron définit une esthétique de la coexistence, de l'interférence active de l'« ancien » et du « nouveau ».

et culture, folklore et tradition populaire, etc. Il faut laisser les morts enterrer les morts ! Dans les textes qu'il a consacrés, dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, à la variante québécoise du conte de la « Chasse-galerie », il a montré que, par le jeu de la transmission culturelle, il ne reste parfois du texte ancien qu'une trace, dans ce cas le titre qui, non immédiatement saisissable, constitue par cela même la distance qui empêche le conte de se fermer sur lui-même, en y inscrivant la marque d'une nécessaire mutation. C'est dans ce contexte qu'il faut replacer la diatribe du « Mythe d'Antée » contre l'Université qui s'intéresserait au « résidu miteux » plutôt qu'au « principe vital ». C'est sur et avec les débris d'une histoire qu'il construit son *Ciel de Québec* comme ses personnages construisent l'église de Sainte-Eulalie avec les matériaux recyclés d'une église anglicane désaffectée. J'élargirais volontiers la portée de la phrase de Ginette Michaud (1997) : « *La force de ce récit de soi demeuré fragmentaire aura bien été de nous donner à penser l'identité moins comme une suite – une succession, que comme un processus dynamique, un "capital de départs" qui lui permet au contraire de s'écarter de l'origine pour la penser.* » Le rapport ferronien à la mémoire n'est pas organique, comme on le voit par sa répudiation de l'idée de destin appliqué au Québec. Il n'est pas linéaire non plus, mais horizontal, espace des échanges et des métissages de tous ordres.



L'œuvre est pourtant traversée par la figure essentielle et structurante du passage des générations la poussant en avant d'elle-même. Il y a toujours dans les récits de Ferron un « aîné » qui sauve, libère un « enfant » en s'effaçant derrière lui : Soeur Agnès de Jérusalem dans *Les roses sauvages* ; le docteur Cotnoir dans *Cotnoir* ; Léon de Portanqueu dans *L'amélanchier...* C'est probablement dans le *Saint-Elias* que le principe ferronien : « *On ne saurait finir dans le passé car le temps n'a qu'un mouvement; il vient du passé, passe par le présent et va vers l'avenir* » est le mieux illustré. Dans ce récit de l'extrême détresse et de l'extrême tendresse, tout est tendu vers la naissance et le salut de l'enfant qui, devenu

écrivain, réinventera le monde. L'image d'Abraham sacrifiant s'y trouve neutralisée, rendue inefficace, uniquement bonne pour un théâtre de parodie, comme celui que jouent le chanoine Tourigny et son vicaire Lupien. J'aime retrouver à travers son œuvre ce Ferron qui, dans le *Saint-Elias*, par le truchement du vieux chanoine Tourigny, pleure de joie sur l'enfant qu'il vient d'arracher à la terreur, en l'éloignant de l'idole monstrueuse du cimetière, sous l'envoûtement de laquelle il était tombé. Dans la « théologie hérétique » de Ferron, le père prend sur lui la terreur de l'enfant : l'enfant est sauvé, mais au prix de la mort du père qui, lui, retourne à la terre-mère. Cela donne un poids et un sens troublants (surtout que je ne peux les entendre sans penser au suicide de Ferron) aux propos de l'écrivain qualifiant avec insistance, dans *Par la porte d'en arrière*, son œuvre de « mineure », c'est-à-dire de « nourricière » : « *Je vous ai dit que je la crois mineure. Mais j'aimerais qu'elle ait une influence, que les choses, une fois dites par moi, puissent être reprises par d'autres collègues plus jeunes et plus importants. [...] Vous savez, les petits auteurs mineurs – et c'est pour ça que j'ai une certaine satisfaction à me considérer comme un auteur mineur – ont évidemment tendance à disparaître et ce ne sont que les auteurs majeurs qui restent par après. Mais les auteurs mineurs ont beaucoup d'influence et, l'air de rien, nourrissent par en-dessous ce qui subsiste.* » Ferron dira encore souhaiter que son œuvre, qui « n'est pas glorieuse », soit « utile », employant ce dernier terme dans un sens qui n'est pas celui que les pouvoirs y mettent quand ils l'emploient à propos de la culture.