

DE VARSOVIE À GRANDE-LIGNE: L'ŒUVRE IN EXTREMIS

*C'est trop vite qu'il conçoit de
l'attachement pour des étrangers.
Tout Québécois un jour ou l'autre
consent à se sentir un peu fou.*

Jacques Ferron, *Le Pas de Gamelin*,
manuscrit inédit.

Après avoir été reconnu et célébré comme l'écrivain québécois national par excellence — il était celui qui avait nommé et cartographié le pays dans la diversité de ses provinces, celui qui en avait rassemblé les grandes figures et les mythes fondateurs tout en les déconstruisant, celui qui avait dressé contre l'Histoire officielle, une chronique irrévérencieuse, au point que certains n'auront voulu retenir en lui que la commère du village —, voilà que, depuis quelques années, c'est l'étrangeté des textes de Ferron qui commence de plus en plus à être remarquée par les critiques, à proportion précisément que ceux-ci prennent leurs distances avec une lecture étroitement socio-politique qui avait pesé sur son œuvre, comme sur bien d'autres d'ailleurs. Je pense, entre autres, aux travaux récents de Pierre L'Hérault sur le métissage lorsque Ferron passe du même au mixte, à l'analyse que tire Simon Harel du personnage de l'étranger dans *Le Voleur de parcours*, aux remarques de Jean-Pierre Boucher sur l'inachèvement à l'œuvre dans le recueil posthume de *La Conférence inachevée*, au Ferron altéré par les mots de l'autre anglais décrit par Betty Bednarski, ou encore à l'entrelacs complexe des rapports entre folie et écriture tels que les pose Christiane Kègle¹. Tous ces travaux — et bien d'autres, dont le présent colloque constitue en lui-même l'inventaire le plus réussi — modifient profondément notre perception de l'écrivain et concourent tous, par des voies diverses, à substituer à l'ancienne et imposante image du Ferron

conteur souverain, donnant naissance et autorité à une certaine littérature québécoise coulant de source, une autre image, un peu plus tremblée et vacillante, seulement esquissée celle-là, mais qui finit tout de même par se superposer à l'autre, brouillant ses traits, nous obligeant à retoucher le portrait. Ainsi Ferron assure-t-il l'avenir de son œuvre, son pas critique: écrivain de la transition de son propre vœu, il fait toujours aujourd'hui, bien qu'en un sens un peu différent, figure exemplaire de passeur et de traducteur des enjeux littéraires, mais aussi plus largement culturels, qui ont marqué son époque, et qui continuent d'être les nôtres.

Si nous retournons aujourd'hui vers Ferron, 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 de son sens et de sa raison»², 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. Ferron apparaît en effet comme l'écrivain québécois qui aura poussé le plus loin qu'il était possible la réflexion en ces matières en confiant à la littérature — et donc à son œuvre — la question politique elle-même, en faisant même de la littérature la question politique la plus profonde. On n'a, pour s'en convaincre, qu'à se reporter à son texte-testament, «L'alias du non et du néant», paru dans *Le Devoir* à l'occasion du Référendum de 1980:

Mes livres, je les ai faits pour un pays comme moi, un pays qui était mon pays, un pays inachevé qui aurait bien voulu devenir souverain, comme moi un écrivain accompli, et dont l'incertitude est même devenue mon principal sujet, ce qui m'a forcé à mêler au beau livre dont je rêvais de la rhétorique, un discours politique plus ou moins camouflé³.

«Un pays comme moi»: l'équation posée ici entre l'identité incertaine du Sujet-Nation québécois et celle individuelle et tout aussi fragile de l'écrivain, entre l'œuvre et le pays est posée on ne peut plus claire, et frappée d'un doute qui ne laisse aucune illusion quant au jugement rendu par Ferron. Je voudrais

aujourd'hui interroger la signification de cet échec, à mes yeux capital, à partir d'un autre texte, celui qui accompagne Ferron tout particulièrement durant la dernière décennie de sa vie d'écrivain et qui prendra successivement pour noms *L'Usurpateur*, *Maski, fils de Maski* puis *Le Pas de Gamelin*. En examinant cet échec et en tentant de le situer par rapport à l'œuvre, je n'ai aucune intention iconoclaste, tout en ayant cependant conscience d'aller quelque peu à contre-courant de certaine perception-réception critique bien établie eu égard à la valeur consacrée de l'œuvre ferronienne.

Je l'avouerai d'emblée: le Ferron que j'aime a peu à voir avec l'écrivain accompli, en pleine possession de ses moyens, surplombant d'une œil perçant et ironique, voltairien comme s'est plu à le fantasmer le psychanalyste Julien Bigras, son œuvre faite, derrière lui. Mon Ferron est toujours grand, mais son dos est voûté et il est fatigué. Il me touche surtout au moment où je l'imagine en train de défaire une œuvre considérable, qui le laisse pourtant insatisfait. Car s'il y a de l'Ulysse en Ferron, de l'astuce et de la ruse, il y a aussi de la Pénélope, si j'ose dire, qui travaille à retourner l'œuvre contre elle-même, à lui faire montrer toujours davantage son envers, après avoir monté à toute vitesse, pièce sur pièce, son endroit. Et, de fait, on a souvent l'impression que l'envers et l'endroit ne coïncident pas parfaitement ici⁴, qu'un certain désarroi — entendu non pas dans son acception psychologique courante, mais dans celle, plus ancienne, du *Littré*, de désordre — traverse et dérange toute l'œuvre, bouscule sa succession et renverse le mouvement habituel qui l'entraîne du dedans vers le dehors (on pensera, par exemple, chez le premier Ferron, à l'impatience qui le pousse à publier, parfois même simultanément et de manière concurrentielle, des manuscrits, souvent écrits à la diable, quitte à tout reprendre dans l'après-coup).

À partir du milieu des années soixante-dix, le mouvement s'inverse, me semble-t-il, le rythme se ralentit considérablement, en passant cette fois du dehors de l'œuvre vers son cœur obscur, y cherchant un foyer toujours plus intériorisé, et la crise personnelle à laquelle s'affronte Ferron en ces années ne peut être étrangère à cette exploration de «la folie et de ses cantons», introspection autobiographique à peine masquée sous

la figure d'un double, Maski, de plus en plus envahissant et finalement exécuté (mais c'était, comme Hamlet, compter sans son fantôme). Tout ceci pour dire à quel point Ferron m'apparaît essentiellement comme un écrivain aux prises avec une œuvre immaîtrisable, qui lui échappe de plus en plus, une œuvre aux contours mouvants qui se révèle beaucoup plus intime — les confins de l'espace autobiographique ne cessent à la vérité de se dérober avec le temps⁵ — et du coup aussi plus menacée et fragile qu'on aurait pu le penser chez un écrivain aussi important.

L'image de cet autre Ferron, on aura également pu l'entrevoir à partir des quelques correspondances⁶ privées publiées depuis la mort de l'écrivain, mais c'est surtout la lecture — et en l'occurrence il s'agit bien ici d'une véritable épreuve de lecture — des textes inédits qui forment le fonds, on dirait mieux le souterrain, du *Pas de Gamelin*, qui en confirmera l'importance. Ce grand Œuvre, qu'on ne doit pas confondre avec le beau texte sur la folie publié sous ce titre dans *La Conférence inachevée* mais qui désigne plutôt ici le manuscrit déposé par Victor-Lévy Beaulieu à la Bibliothèque nationale, avait été conçu dès l'origine par Ferron comme son projet le plus ambitieux et à mesure que le temps et les circonstances personnelles difficiles rendaient sa réalisation toujours plus problématique, on peut penser qu'il était venu à voir ce *Pas*, de plus en plus infranchissable, comme une œuvre ultime, une œuvre dont les fins auraient été, entre autres, de réconcilier ses extrémités, ses pôles les plus opposés et divers. Et même plus: on pourrait, je crois, aller jusqu'à dire que ce *Pas de Gamelin* était d'avance prévu comme une manière d'œuvre posthume, destinée à accompagner l'écrivain comme projet, mais destinée aussi à se survivre comme horizon toujours reporté, indéfiniment inachevé de l'œuvre. Pour le dire d'une formule chère à Ferron au cours de ces années, *Le Pas de Gamelin* aurait été une œuvre du futur antérieur, une œuvre importante non par ce qu'elle était de fait, mais par ce qu'elle annonçait.

Ce grand Œuvre, on le sait, n'a donc pas vu le jour, et ses parties disposées selon un ordre aléatoire mais en aucun cas composées, sont condamnées à demeurer errantes, mobiles, proprement *baroques*⁷, selon le terme employé par Ferron lui-

même pour désigner son manuscrit. Aucun fil, aucune ligne (encore moins de Grande-Ligne) ne reliera les commencements et les fins du parcours sinueux que le lecteur découvrira ici et tentera en vain de reconstruire en suivant la suite numérotée, mais selon quelle logique?, des chapitres. Sans tenter ici une présentation détaillée du manuscrit⁸, disons seulement que ce qui frappe d'abord dans ces matériaux bruts non encore assemblés, mais qui paraissent néanmoins se succéder selon un enchaînement relativement cohérent, c'est le statut proprement indécidable du texte dans son architecture d'ensemble. En dépit de son découpage en chapitres, *Le Pas de Gamelin* reste en effet un texte labyrinthique, d'aucuns diraient chaotique, marqué par des aller et retour dans différentes séquences temporelles, un mouvement progressif-régressif de la narration, une instabilité générique — de toute évidence, Ferron n'avait pas trouvé la forme qui lui aurait permis de lier ces morceaux disparates —, instabilité générique à laquelle s'ajoute encore la déstabilisation du narrateur qui fluctue entre des identités incertaines, oscillant selon les occasions entre le «je» et le «il»⁹, entre un pacte autobiographique plus ou moins affirmé et un transfert tout aussi irrésolu vers des figures fictives déléguées, nommées Maski ou Jérôme Salvarsan (ce dernier, on s'en souviendra, était le héros éponyme du tout premier roman de Ferron, aussi titré *La Gorge de Minerve*, écrit précisément à la fin des années quarante et demeuré inédit). Tendue d'une part, entre la «marche linéaire, [le] mouvement de la cursive, [la] nécessité pressante de franchir le pas et d'entrer dans le sujet»¹⁰ et, d'autre part, les tourbillons d'une mémoire intempestive qui le creuse en profondeur et lui dérobe précisément ce pas d'entrée, le manuscrit du *Pas* télescope sans ménagements le lecteur du Mont-Thabor à Haïti, de Varsovie à Grande-Ligne, puis du camp militaire à la salle des recluses du Bourget, et on suit tant bien que mal le narrateur-guide dans son étrange *Bildungsroman* à rebours où, remontant vers des temps toujours plus anciens et oubliés, sont mis au jour des moments clés de la formation du sujet ferronien, de son moi dédoublé et mégalomane dont certaines couches identitaires ont été recouvertes d'amnésie. Parmi les fragments qui se dégagent de cet ensemble massif et touffu, on remarquera l'importance accordée par le narrateur aux représentations de cultures étrangères — britannique, anglaise, haïtienne, irlandaise, polonaise —, identifications successives

qui sont autant de lieux de questionnement de sa propre identité: c'est cette épreuve de l'étranger qui m'a tout particulièrement intéressée ici.

Par ailleurs, les problèmes de lecture soulevés par le manuscrit, si on les considère sur un plan plus pratique, risquent bien de rester insurmontables, ne serait-ce qu'à cause de la multiplication des chapitres premiers qui retire au lecteur toute certitude absolue d'avoir bien franchi *Le Pas de Gamelin* par le bon point d'entrée: le manuscrit présente en effet cette difficulté de commencer plusieurs fois, à répétition, et par où, dès lors, commencer à lire un tel texte? On le pressent, ce genre de problème s'avère rapidement proprement vertigineux et sans pouvoir en disposer ici, mon point de vue n'étant pas celui de la génétique textuelle (bien que celle-ci pourrait nous être de quelque secours), j'ai préféré pour le moment les garder en suspens, en me concentrant plutôt sur deux fragments particulièrement riches qui jettent un éclairage proprement inédit sur l'œuvre. Cependant, ces prélèvements ne devraient pas masquer l'essentiel, à savoir que ce projet inabouti, qui est pourtant tout le contraire d'un premier jet, ne doit pas être rejeté par les lecteurs ferroniens, qui l'exclueraient ainsi une seconde fois de l'œuvre, mais au contraire être lu comme une tentative extrême, tentative qui ne saurait elle-même être interrogée qu'*in extremis* en quelque sorte, selon une économie posthume très paradoxale. Car œuvre extrême, *Le Pas de Gamelin* l'est bien, même (et peut-être surtout) en n'accédant pas à la publication, en ce qu'elle touche littéralement toutes les extrémités de l'œuvre publiée et remet en jeu ses bords. Ainsi le statut du manuscrit par rapport à l'œuvre reste-t-il profondément ambigu, demeurant sur son seuil, si l'on peut dire: ni tout à fait exclu, ni tout à fait inclus en elle¹¹.

Les deux fragments textuels dont je voudrais maintenant proposer une lecture ont trait à des épisodes relativement méconnus, mais qui n'en sont pas moins surdéterminants pour notre compréhension des derniers textes. Et il me semble hautement significatif que ces deux épisodes, pourtant porteurs d'éléments essentiels à l'articulation de l'œuvre, ne trouvent nulle part en elle leur pleine élaboration littéraire. Évoqués de manière allusive dans certaines historiettes parues dans

L'Information médicale et paramédicale, dans des lettres privées, ou encore repris bien tardivement et de manière condensée dans quelques passages des derniers textes (*Gaspé-Mattempa*, «L'exécution de Maski», «Le Pas de Gamelin»), ces deux épisodes restent en dehors de l'œuvre, pris, on dirait mieux captifs — et l'on verra dans un instant à quel point ce terme est investi dans l'un des fragments — de son soubassement, tout en lui servant de supports, voire de modèles. Car non seulement ces deux épisodes, que par commodité j'ai nommés Grande-Ligne et Varsovie, se situent-ils sur le plan temporel à quelque vingt-cinq ans d'intervalle, ils mettent aussi en scène une expérience unique, radicale, du rapport à l'Autre, et en ce sens ils sont des moments privilégiés, où se fait jour avec une netteté toute particulière une certaine position du sujet ferronien, de même que son effondrement. En d'autres termes, nous aimerions suggérer que ces deux épisodes, qui occupent chacun une extrémité du parcours littéraire de l'écrivain, ses points d'entrée et de sortie en quelque sorte, forment aussi des manières d'*enclaves* par rapport à l'ensemble de l'œuvre, pôles quasi invisibles de l'extérieur, mais qui lui assurent néanmoins une intelligibilité accrue de l'intérieur.

D'une extrémité à l'autre, donc, que trouve-t-on? Pour le dire vite, répondons que nous nous trouvons d'abord devant deux «temps morts», des manières de «faux départ»¹², des épisodes qui pourront paraître, du moins à première vue, très «locaux», d'un intérêt mineur ou anecdotique. Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit rapidement que ces fragments, temps morts de l'œuvre, font également figure d'épisodes *extraterritoriaux* en quelque sorte, sortant de l'espace pourtant vaste de l'œuvre pour s'inscrire, chacun dans leur registre particulier, comme des expériences de l'exil, intérieur dans un cas, extérieur dans l'autre. On aura profit à rappeler à cet égard la reconfiguration apportée par Ferron à cette notion d'exil en contexte québécois, cet «exil, jadis peine capitale dans la loi populaire québécoise, où l'on était pas seulement chassé d'un espace donné mais encore mis hors du temps»¹³. Dans cette perspective, Varsovie et Grande-Ligne sont bien des «lieux», ou des moments particuliers dans l'œuvre de Ferron, et ils traduisent de manière exemplaire les complexes relations transférentielles qui lient ce

narrateur incertain à l'autre, à ses autres. Dans le premier épisode — premier seulement selon l'ordre chronologique, mais pas selon l'ordonnancement des chapitres du manuscrit — Grande-Ligne, Ferron relate son premier contact avec un monde totalement différent, celui de l'armée, qui le mettra en présence d'un modèle d'organisation qui le marquera profondément, sans qu'il ait besoin de se déplacer (Ferron préférera d'ailleurs toujours «s'ulysser sur place» plutôt que de «pénéloper à l'étranger»¹⁴). Dans le second fragment, Varsovie, il en va tout autrement, puisque Ferron se déplacera cette fois, en cette unique occasion, pour aller à la rencontre de l'expérience culturelle polonaise et il en sortira profondément troublé, éprouvant même beaucoup de mal à en revenir.

Mais retournons d'abord à Grande-Ligne, qui appartient à la «période vaine» antérieure à la venue à l'écriture que nous venons d'évoquer, temps marqué par une «affreuse médiocrité» dira Ferron, pendant lequel il n'est pas même sûr de se ranger du côté des vivants. Ferron est alors officier dans l'armée canadienne, de juillet 1945 à juillet 1946, et il y fait l'expérience d'un système qui l'obligera à analyser ses assises identitaires, en le plaçant dans une sorte d'entre-deux, partagé entre les Old Vets d'une part, qui ne parlent qu'anglais et auxquels il ne parle donc pas, et les officiers allemands d'autre part, qui ne lui parlent que le français et auxquels il est amené à s'identifier. Ajoutons pour compliquer encore les choses que cette période de captivité, pendant laquelle Ferron agit à titre de «go-between», de traducteur, sinon d'entremetteur, entre les deux camps guerriers, sera vécue, contre toute attente, comme un rare bonheur, une situation somme toute des plus harmonieuses en temps de guerre. Les répercussions de ce premier temps mort, temps perdu pendant plus de vingt-cinq ans, se feront sentir sous forme d'anamnèses tout au long du manuscrit, ressouvenir qui remonte à la surface une fois qu'on a tout oublié, selon cette théorie de la mémoire chère à Ferron (l'oubli, pour Ferron, c'est ce «qui permet de remémorer sans le savoir»¹⁵). Et ce retour à Grande-Ligne, manière de retour à Ithaque¹⁶, à ce temps des commencements, ne pourra s'effectuer bien entendu qu'à la toute fin du parcours («Tout se juge à la fin de tout [...]», écrit aussi Ferron dans l'un des chapitres premiers du *Pas* ¹⁷), à la faveur du détour qui amènera l'écrivain à sortir du Québec pour

la première fois de sa vie, à cinquante-deux ans, pour se rendre dans cette Varsovie-Cracovie qui cristallise et préfigure l'expérience de la folie. Ferron tentera de dire à plusieurs reprises — et sous des formes variées — ce que ce voyage en Pologne a pu représenter pour lui. On se doute qu'il n'en va pas ici de l'intérêt indifférent du touriste ordinaire, mais que ce contact avec la réalité culturelle polonaise va au contraire bouleverser les questionnements identitaires de Ferron. Il relatara ses premières impressions dans un article paru dans *Le Devoir*, dès son retour, en novembre 1973, article intitulé de manière révélatrice de son identification, «Québec Polski», il en fera ensuite l'objet d'historiettes et il reviendra sur le cas polonais dans plusieurs lettres privées et publiques; tous ces matériaux serviront ultérieurement, comme c'est souvent le cas chez lui, à la transposition mi-fictive mi-autobiographique que l'on trouve dans «L'exécution de Maski»¹⁸. On se souviendra en effet que, dans ce texte, le narrateur accueille Maski à l'aéroport, de retour précisément de ce séjour en Pologne, avant de l'amener à Saint-Louis de Blanford, vers ce «pavillon de chasse», ainsi désigné en l'honneur de la Pologne plus que de l'Allemagne, et tout droit sorti lui aussi de cet imaginaire de la vieille Prusse qui hante alors le narrateur (on se rappellera également que le témoin de l'exécution, Gérard Bessette, porte la livrée rouge à boutons dorés des soldats prussiens).

Sans être parfaitement symétriques, les deux épisodes de Grande-Ligne et de Varsovie ont donc en commun de se présenter comme des sorties hors du temps; mais ils communiquent entre eux de façon plus étroite encore en échangeant des motifs, des images, des figures librement associées: corneilles et freux, mains gantées ou gants plantés aux extrémités d'une croix, enterrement à Grande-Ligne d'un uniforme allemand, signe de disgrâce, auquel se substituera plus tard l'exécution de Maski, enterré lui aussi la tête au nord, selon la coutume irlandaise. Et surtout, ces deux fragments sont extrêmement révélateurs de la fascination de Ferron pour l'Autre — officiers allemands dans le premier cas, traducteur polonais dans le second —, ces étrangers envers lesquels «il conçoit [trop vite] de l'attachement»¹⁹. Et il n'est pas d'un intérêt secondaire pour notre propos qu'à la figure de cet étranger soit également chaque fois liée une certaine conception de l'œuvre

esthétique.

Grande-Ligne, donc. On connaît les principales étapes de la brève carrière de Ferron dans l'armée canadienne qui lui fera, dira-t-il, bien visiter le Canada: après être d'abord passé par Vernon, B.C., puis Borden, Ontario, Ferron arrivera à Grande-Ligne en tant que capitaine; il en repartira après quelques semaines pour se retrouver à nouveau à Borden, où il est rétrogradé de capitaine à officier, puis envoyé au camp Utopia et à Fredericton, où le camp militaire fait face à la réserve Mic Mac. D'entrée de jeu, Grande-Ligne se situe à mi-parcours, traçant une ligne en quelque sorte entre l'Ouest et l'Est:

[...] En 1945, après la Colomnière dans le bel entre-deux des Rocheuses et Borden-en-Ontario, il est à Grande-Ligne où l'Institut Feller, un collège rare fondé dès 1836 par ce qu'il y a de pire au monde, les séides de Calvin venus de la Suisse française, abritait des Allemands amicaux, militaires désarmés, prisonniers, par ailleurs distingués, tous gradés, lieutenant en montant, trois colonels, un général. C'est la première virée de Salvatsan dans le monde de l'enfermement, prison, asile et autres enclos où l'on entre d'office ou par lettre de cachet, de main forte, bon gré, mal gré²⁰.

Dans sa correspondance avec John Grube, Ferron mentionne au passage que c'est la seconde fois qu'il se retrouve captif des Anglais, au moment de son internement au cinquième étage du Montreal General Hospital²¹, soulignant ainsi l'importance de cet épisode. Il fait également allusion dans une autre lettre aux innombrables parties de bridge jouées avec les officiers canadiens, «où je n'avais que quelques mots anglais à dire, des mots que j'ai d'ailleurs oubliés pour dire pique, trèfle, sans atout [...]»²². Ailleurs, dans «Le Pas de Gamelin», le texte publié dans *La Conférence inachevée* et non le manuscrit cette fois, Ferron comparera l'organisation de la salle Sainte-Rita à celle du camp de Grande-Ligne: «Au moins, écrit-il, on ne tentait pas de guérir ces captifs d'être allemands, en les laissant maîtres d'eux-mêmes, au cœur de la captivité»²³.

Ce qui frappe d'abord Ferron à Grande-Ligne, c'est une manière de petit système qui trace une frontière, une ligne précisément, entre le dehors et le dedans: ce système spatial

ambigu de l'enclos — ou de l'enclave: elle est à l'intérieur, mais elle jouit en même temps des privilèges de l'extraterritorialité, se gouvernant elle-même, surveillée par le dehors mais presque intouchable, administrée avec la plus grande économie —, deviendra ultérieurement le modèle topographique de toute l'œuvre, théorisé en termes plus conceptuels dans une conférence comme «Le principe de l'exclusion», mot privilégié par Ferron parce qu'il «comporte un dedans, un enclos, un dehors, [et] qu'il peut s'appliquer au moi, à la famille, au pays, au monde même [et] où le rejet, l'abandon se fait tantôt vers le dedans, tantôt vers le dehors»²⁴. Dans ce principe d'exclusion, Ferron projettera ultérieurement l'originalité de la situation politique québécoise: on pense, par exemple, à la structure du grand/petit village dont il démontre et démonte le fonctionnement dans *Le Ciel de Québec*. Pour le moment, Grande-Ligne lui en offre l'organisation primitive, et Ferron la décrit en ces termes dans le *Pas* :

[...] Et voici la grande originalité, l'organisation qui me semble un modèle: l'enclos est pour ainsi dire une enclave allemande en territoire canadien. [...] L'enclos n'a que deux barrières affreusement bien gardées, selon l'étiquette des fractures permises à la haute et solennelle clôture, avec sentinelles et guérites, le p'tit bureau du grand livre des heures où l'on signe à la minute qu'on entre ou qu'on sort; et, de fait, ces précautions, ces minuties, ces gendarmes, ce clerc, tout cet appareil exprime clairement ce qu'il veut dire, soit le passage d'un monde à l'autre²⁵.

Ce modèle d'organisation de l'enfermement à Grande-Ligne séduit Ferron par sa «stricte économie de moyens [...], sans autres facteurs que la discipline allemande et la candeur canadienne»²⁶, modèle exemplaire et susceptible de multiples applications, mais aussi, paradoxalement, «inimitable». Mais ce qui fascine surtout Ferron à Grande-Ligne, ce n'est pas seulement cet espace concentré, concentrationnaire, c'est une idée qu'il extrapolera ensuite chaque fois qu'il parlera des recluses, des indigènes, des colonisés et des folles, idée qui a trait à la ligne de partage qui passe entre vainqueurs et vaincus: c'est le fait que les exclus, les marginaux, les captifs peuvent toujours garder leur souveraineté intacte — ils restent maîtres d'eux-mêmes —, en retournant leur exclusion en inclusion plus profonde de l'intérieur. La topographie du lieu pourra toujours

paraître à qui l'observe du dehors, simplifiée à l'extrême, binaire, divisée en deux camps; ce ne sera toujours là qu'une perception faussée, qui ne tient pas compte des identifications qui traversent et divisent encore de l'intérieur chacun des camps.

«[...] Mine de rien, je suis neutre, au mieux des deux côtés de la clôture. J'ai l'impression, écrit Maski-Ferron, d'usurper quelque chose de rare, d'unique à Grande-Ligne»²⁷. Cette chose «rare», «unique», quelle est-elle au juste? À l'aise dans chacun des deux camps sans en être, «sincèrement neutre»²⁸, Ferron est bien près de disparaître complètement comme sujet, de s'abolir dans le mince espace intersticiel, où il lui reste tout juste assez de jeu pour jouer son rôle de pivot et passer de l'une à l'autre de ses identités divisées. Il garde tous les avantages de sa position (il jouit d'ailleurs lui-même d'un grade usurpé, qu'il devra bientôt céder), il reste du côté des vainqueurs; mais dans le même temps, il tisse aussi une alliance secrète avec les captifs, s'identifiant à eux par la langue, prenant ainsi sa revanche en tant que dominé sur le camp adverse. Ce n'est certes pas un hasard si Ferron choisit de s'identifier ici aux perdants, qui vengent à leur insu ses propres histoires coloniales.

Car ce qui est proprement troublant dans les moyens utilisés par ces officiers allemands pour retourner comme un gant, si j'ose dire, leur captivité en victoire, c'est bien leur détournement de la langue française. Renonçant à leur langue maternelle pour ne parler que le français, ces Allemands «internés à l'institut Feller, [...] en avaient fait une manière d'université pour passer le temps»²⁹: leur geste profondément ambigu, proprement déconcertant pour les rudes «Red Knecks» canadiens, n'est peut-être pas en effet totalement dénué de stratégie militaire, jusque dans l'apparente soumission à l'autre. Parfaitement polis et policés (ils iront désormais gantés «mignonnez la terre», écrit le narrateur), ces officiers allemands échappent ainsi totalement à leurs vainqueurs, en changeant de registre: d'une part, ils ne s'abaissent pas à parler la langue de l'ennemi; d'autre part, ils changent les signes les plus extérieurs de leur identité en se déplaçant ainsi d'une langue strictement véhiculaire vers une langue, le français, posée ici comme une langue quasi mythique, de pure culture, une langue «pour passer le temps», note

Ferron, il aurait aussi bien pu dire une langue morte³⁰, une langue échappant en tout cas aux usages habituels de la communication. En choisissant de parler français dans ce contexte particulier, ces officiers allemands signent bien entendu leur défaite sur le plan militaire, mais ils expriment aussi, sur un mode paradoxal et parodique, leur revanche spirituelle en reconnaissant au français — langue qui est, rappelons-le, elle-même encore fortement assujettie dans la situation politique qui est celle de Ferron en 1945 — sa supériorité symbolique, en la tenant pour une langue de culture universelle³¹, qualité à laquelle un écrivain naissant tel Ferron ne pouvait bien entendu rester insensible.

Un pareil recours au français par ces hauts-gradés cultivés, militaires «distingués» et «désarmés» (conjonction qui séduit ici Ferron chez ces captifs qui vont négocier leur soumission de manière inattendue), ne laisse pas par ailleurs d'être un geste bien singulier, puisqu'il en va ici d'un véritable travestissement identitaire, d'une transgression des codes, bref, d'un jeu de masque poussé assez loin où le captif, parlant la langue de l'autre, en viendra peu à peu à se prendre pour un autre, niant la réalité du camp militaire (s'appropriant une langue autre, ces Allemands changeront bientôt littéralement de peau). Car en choisissant de parler français, ces officiers jouent un bien étrange double jeu. Ils assurent ainsi habilement l'étanchéité quasi-parfaite de leur communauté, empêchant toute prise de contact, tout passage entre les deux camps: en ce sens, ils parlent évidemment français pour ne pas communiquer avec l'ennemi, puisque les officiers *canadiens*, avec leur vieux fonds britannique, n'entendent naturellement rien à cette langue. Mais ces Allemands traduisent aussi, au sens propre du terme, autre chose, qui dépasse de loin leur seule situation objective: en faisant d'une langue étrangère leur langue de captivité, ils introduisent de manière subtile une dimension peut-être sublime, peut-être folle, en tout cas une certaine grandeur dans la défaite qui ne peut que fasciner le jeune Ferron, lui démontrant, entre autres leçons, qu'il est toujours possible pour un sujet, même enfermé dans les lieux les plus clos, de desceller son identité la plus intime, de rompre avec ce qui l'opprime, et de rendre par la langue sa souveraineté inaccessible.

Car en abandonnant de la sorte leur langue maternelle, principal ancrage identitaire qui fait désormais leur honte et leur déshonneur, suite aux horreurs nazies dont ils viennent d'apprendre l'existence, ces officiers inventent une réponse de nature proprement transgressive: leur travestissement fait disparaître la ligne de partage entre les uns et les autres, en mêlant folie feinte et folie vraie, selon les termes de Ferron, «l'une et l'autre se servant de modèles, ce qui les rend difficiles à démêler surtout si elles se trouvent réunies dans un même sujet»³². En modifiant les signes identitaires extérieurs (la langue, le vêtement), ces Allemands ont opéré un déplacement qui altère en retour profondément leur situation, en substituant aux apparences de la captivité des scènes ressurgies de temps bien plus anciens. Le recours au français exprime peut-être ainsi le désir de recouvrer une autre partie de leur identité comme Allemand, impossible à exprimer pour l'heure, sauf en traduction. On peut interpréter dans le même sens les transformations qui feront des uns de studieux moines bénédictins, tel ce Stangle que nous décrirons dans un instant, des autres des seigneurs cultivateurs régnant sur leur domaine (ils se distinguent en effet des simples paysans par leurs gants³³), tous se réclamant en fin de compte d'une Allemagne d'avant l'unification nationale, une «Allemagne [où] ils avaient exploité de grands domaines, tous plus ou moins seigneurs»³⁴. Cette régression vers un temps mythique, quasi féodal, où l'Allemagne n'était pas encore constituée en nation politiquement unifiée, mais restait, même sans «domaines déclarés», souveraine par l'esprit, parce qu'elle était un haut-lieu de savoir et de culture, frappera grandement Ferron qui trouvera ici, transposée sous une forme extrême, une scène première (primitive?) donnant corps à ses propres conflits identitaires.

Comment être Allemand et captif, contradiction dans les termes, question sous laquelle on entend en écho celle qui préoccupe déjà Ferron: comment être Québécois et colonisé? À Grande-Ligne, Ferron aura sous les yeux deux réponses exemplaires pour tenter une sortie hors de ce dilemme, des ruses où, tout en étant en apparence assujettis à leurs vainqueurs, les officiers les tiennent en échec sur le plan imaginaire. La première est illustrée par le cérémonial funèbre, mis en scène par cet ex-colonel de l'armée allemande, qui a creusé une fosse au

bout du champ, y a enterré son uniforme et a écrit son nom sur la croix, où il a ensuite mis ses gants «aux deux bouts de la branche horizontale»³⁵, revêtant jusqu'à la fin de la guerre le *battle-dress* canadien et poussant le «stratagème», «l'imposture», jusqu'à s'introduire de l'autre côté, dans le camp canadien:

Durant toute une semaine, il y eut un merveilleux tumulte, un obscur branle-bas des deux côtés de la clôture, à Grande-Ligne, parce qu'en deuxième instance l'Écorché [c'est là le surnom que lui donne le narrateur] s'était introduit dans la place au mépris de l'honneur allemand et des conventions internationales, et ce fut pour y rester³⁶.

Cette transgression des lignes suscitera l'admiration de Maski-Salversan³⁷. Changer de langue n'entraîne pas pour tous, peu s'en faut, une telle mort symbolique, avec perte d'identité et éradication du nom propre, mais Ferron restera impressionné par cette solution extrême qui consiste à se déprendre d'une situation en se prenant pour d'autres, en devenant l'autre.

Mais il y a plus intéressant encore. Le second cas qui retiendra l'attention du narrateur est tout aussi révélateur des projections transférentielles en jeu dans ce fragment d'auto-analyse qu'est Grande-Ligne. Et le narrateur ne sera pas seulement ici le simple observateur amusé de la situation, mais obligé d'assumer, pour une fois, l'espace d'un bref instant, le risque de la position, entre deux lignes, qui est la sienne. Il s'agit d'ailleurs d'une manière significative d'une histoire de livres, à passer en contrebande en quelque sorte. Le narrateur rencontre «à la barrière» du camp un officier allemand nommé Stangle, «avec une brassée d'in-quarto, trois exactement, tous aussi lourds que peu montrables»³⁸. Ce Stangle s'est en effet appliqué à «passer son temps» de manière encore plus particulière que les autres, en écrivant une œuvre monumentale dont le sujet est la science même de l'écriture, la graphologie: «Un prodigieux travail, quatre années de captivité studieuse et monacale, une somme de saint Thomas sur la graphologie, réduite au vingtième grâce à une sténographie nouvelle, invention de Stangle, le bénédictin graphologue»³⁹. Or, cet

officier est au désespoir de ne pouvoir rapporter son ouvrage en Allemagne, ses «grimoires éveill[a]nt la suspicion» bien entendu, «le seul expert capable de les lire et de cautionner Stangle, [étant] Stangle lui-même»⁴⁰. Le sort de cette étrange œuvre «perdue», parfaitement close, ne livrant rien d'elle-même — où il est possible, je crois, de lire une figure en abyme du destin même du manuscrit du *Pas de Gamelin* —, émeut Maski-Salvarsan qui décide alors, pour sauver les trois gros livres, de les sortir lui-même de l'enclos allemand pour les remettre à Stangle à la fin de la guerre.

Et voici la petite scène qui mérite lecture, car elle décrit, par un tour de passe-passe, un jeu rapide de portes ouvertes et fermées et de double signature, le mouvement de battement que permet la structure de l'enclave. Salvarsan vient tout juste de déposer ses trois in-quarto sur le comptoir pour signer le registre et passer le seuil du camp allemand, lorsque «à ce moment précis [...] la porte d'en-dehors s'ouvre»⁴¹ pour laisser passage à un chien hargneux, au colonel et au major canadiens, l'un furibond, «hors de lui», l'autre «pas mal saoul», qui lui demandent immédiatement raison de sa présence en criant «*What's that? What's that?* »⁴². Le narrateur comprend alors qu'il s'est mis en situation de trahison, «mais voici qu'au pire succèdent le bien, le mieux et le meilleur. Le trio furieux ne fait que passer dans le caisson. Ils sortent tout aussitôt par la porte d'en dedans. Les voilà maintenant dans l'enclos allemand [...]»⁴³. Comme le vieux commis a lui-même oublié de faire son devoir en demandant au colonel et au major de signer le registre pour entrer, le narrateur profite alors de son erreur pour le compromettre encore davantage en lui demandant à son tour sur le même ton «*What's that?* » et il lui «conseille de noter l'heure d'entrée et de les faire signer deux fois à la sortie, tout simplement»⁴⁴, ce qui a le double avantage de reporter sur l'autre sa propre faute et de couvrir sa sortie, mine de rien, du côté opposé, vers le camp canadien, avec ses trois in-quarto en sûreté sous le bras. Il y aurait beaucoup à dire sur la ruse utilisée par Ferron pour se sortir — et plutôt deux fois qu'une — d'une situation qui aurait pu s'avérer fâcheuse pour lui: c'est en répétant avec autorité, par mimétisme donc, la question de ses supérieurs qu'il en impose au commis et parvient à subtiliser ses objets litigieux, pourtant bien en vue sur le comptoir. Pourtant,

si la ruse est réussie, les conséquences de cette entorse à la loi détournées au bon moment par la confusion des portes tournantes, il n'en reste pas moins que la conclusion de l'épisode laisse songeur, et que, pour avoir voulu faire la paix trop tôt en temps de guerre, le narrateur aura plutôt pactisé de manière bien ambiguë, contribuant à ramener à l'ordre une situation d'exception:

Le capitaine Jérôme Salvarsan et son homologue allemand, au lieu de se donner la main comme d'habitude, se saluèrent militairement. C'était la paix.

Plus de bridge à la sauvage, plus de filet mignon. Et Maski s'en était allé à son tour, après Turp et Loutiquenne, traînant désormais son portrait à l'allemande et trois gros in-quarto que Stangle n'a jamais réclamés, qu'il garde encore et qui lui ont déjà causé pas mal d'embarras⁴⁵.

Le lecteur devra cependant rester vigilant à la lecture de ce passage et ne pas se faire prendre comme le vieux commis en suivant la trace des livres ainsi escamotés. Il faut en effet interroger l'emprise qu'ont pu exercer sur l'écrivain ces trois manuscrits illisibles, non réclamés, qui ont gardé leur secret jusqu'au présent dévoilement, lui-même inclus dans un manuscrit resté fort longtemps caché et également réputé illisible. On trouve peut-être dans cette somme à portée de main mais inaccessible, œuvre scellée pour tous sauf pour son auteur, une image intime de l'œuvre qui a hanté Ferron durant toutes ces années, en demeurant enfouie dans ce souvenir oublié. Se présenter comme écrivain les bras chargés d'une œuvre étrangère, indéchiffrable, qui porte précisément sur les secrets de l'écriture tels que dévoilés par la calligraphie, comme dans ce manuscrit du *Pas* par exemple, est-ce bien pour Ferron signer son entrée en littérature, ou sa sortie?

La question vaut d'être posée, et l'on trouve sa reprise à l'autre extrémité du parcours, que je commenterai beaucoup plus rapidement. «Je suis de plus en plus persuadé que pour quitter le Canada, il faut passer par la Pologne»⁴⁶, écrivait Ferron à ses correspondants avant son départ. Fantasmé d'emblée comme point de sortie, le voyage de Ferron en Pologne et ses retombées dans son œuvre représentent en effet une autre expérience-limite

de l'étrangeté, tout aussi unique et exemplaire que celle de Grande-Ligne, mais l'usurpation ressentie par le sujet ferronien est ici transposée dans un registre beaucoup plus tragique. Alors que Grande-Ligne est coloré d'affects euphoriques, le passage d'un monde à l'autre (Nouveau Monde vs vieille Europe) que le narrateur effectue à Varsovie le plongera au contraire dans des réflexions beaucoup plus sombres, le précipitant pour ainsi dire vers l'autre pôle, dysphorique, de son complexe cyclothymique national. « Ici, au milieu de mes Old Vets, écrivait Maski à Grande-Ligne, je n'ai jamais été aussi seul avec moi-même et content de l'être, loin du Nous coercitif⁴⁷, cette première personne du pluriel et de la cohésion, cette voix de mon pays »⁴⁸. Là-bas, à Varsovie, il « décollera » certes de la « glue » du nous national, mais ce sera pour se perdre dans une ville où il ne parvient pas, de manière significative, à s'orienter (contrairement au partage des lignes, si net, du camp militaire), une ville où volent en plein jour ces fameux freux qui impressionneront tant Ferron, en lui rappelant, autre ressouvenir-anamnèse, sa hantise de la corneille noire déjà présente au tout début de l'œuvre, dans *Cotnoir*.

Si les Allemands de Grande-Ligne s'étaient gagné l'admiration et l'estime du narrateur en lui offrant la possibilité d'une projection imaginaire réussie, les Polonais seront pour leur part l'objet d'une telle idéalisation que le narrateur sortira non pas grandi, mais affaibli, au bord de l'effondrement, de cette ultime épreuve avec l'étranger, éminemment plus difficile que la première. Qu'est-ce qui, se demandera-t-on, provoquera ce sentiment de perte des points de repère identitaires ?

On connaît les raisons qui ont motivé Ferron à sortir du Québec en cette unique occasion. Lorsqu'il accepte de se rendre à Varsovie à ce Congrès de l'Union mondiale des écrivains médecins sur le thème : « Le médecin et la paix » — notons que la guerre et l'histoire occupent ici aussi l'arrière-fond de cette scène —, c'est à cause de l'attachement de l'historien François-Xavier Garneau pour ce « pays fraternel » qu'il prisait au même titre que l'Irlande. Se détournant désormais de l'Irlande dont Ferron considère le salut plus que douteux parce qu'elle a, selon lui, gaspillé son indépendance politique en optant pour une langue vernaculaire, tournée vers le passé, qui ne peut être

pleinement civilisatrice, Ferron reporte alors tout son investissement imaginaire sur une autre nation, la Pologne⁴⁹. En Varsovie, Ferron découvrira une ville moderne, d'une inquiétante étrangeté, à la jointure de l'ancien et du nouveau, une ville «rebâtie avec amour, brique par brique, plus historique qu'avant sa destruction, [...] fragile comme tout»⁵⁰. Mais surtout à Varsovie Ferron est troublé par une trop forte ressemblance, une trop grande syntonie entre la situation polonaise et la sienne. Il y est très frappé, entre autres traits, par la persistance du phénomène religieux (il dira avoir «eu un peu l'impression de retrouver la ville de Québec des années quarante»⁵¹), phénomène qui est fascinant pour un Québécois, dira-t-il, «ne serait-ce que par la nostalgie qu'il suscite»⁵². Et de fait, dans une petite historiette publiée à son retour, Varsovie est évoquée comme une ville qui le fait rêver et qui «le bouscula, loin en arrière, dans [s]es années d'enfance»⁵³. La sensation de régression provoquée par l'expérience polonaise sera accompagnée d'une prise de conscience assez sévère des limites de sa propre identité qui, loin d'être consacrée par ses collègues écrivains-médecins, lui est plutôt renvoyée comme profondément infantile: «À Varsovie, le Québec ne m'a pas impressionné beaucoup. [...] Un collègue hongrois m'a expliqué [...] que nous disposions d'une liberté qu'on accorde ordinairement aux enfants, celle de tout dire, de tout écrire»⁵⁴. Régression, infantilisme, défaillance du sujet: tout se met rapidement en place pour que cette nouvelle projection identitaire abaisse, écrase, anéantisse de sa supériorité, de sa main de gloire et de sa «gerbe d'hélianthes bleus»⁵⁵, le malheureux sujet québécois.

«[...] On finira par se rendre compte que je ne suis pas allé en Pologne pour la Pologne»⁵⁶: comment mieux faire entendre le désir de reconnaissance par l'autre qui se trouve à la source de cet ultime déplacement? Si l'on ne peut se définir seul, soi-même, tant comme sujet individuel que comme partie prenante d'un sujet national plus grand que soi, la non-reconnaissance par l'autre, comme ce sera le cas ici, ne laisse pas d'entraîner ultérieurement de sérieuses conséquences pour le développement de l'œuvre de Ferron, conséquences qui se manifesteront bientôt, au retour, par un isolement, un repli sur soi plus marqués chez l'écrivain, de même que par une

intensification, dans les textes de fiction, des doutes, hésitations, troubles de toutes sortes. Le manuscrit du *Pas de Gamelin* se fait d'ailleurs encore plus explicite quant au désir d'en finir que l'on avait déjà pu deviner à la lecture de «L'exécution de Maski»: «[...] Et puis, quel choix fastueux! Mourir à Varsovie, quand Varsovie achève de sortir des enfers et propose à Dieu, avec le miel de la saison, la fleur bleue de sa résurrection, quelle apothéose!»⁵⁷

Il s'agit donc bien d'un aller, sans retour cette fois, du point terminal d'un parcours. Et il n'est pas étonnant, selon la logique que nous avons tenté d'examiner ici, que le transfert identitaire, déclenché à Grande-Ligne par le choix de la langue française comme langue de culture, achoppe précisément ici sur cette même question, reprise à vingt-cinq ans d'intervalle, mais dans une perspective complètement différente. Alors que les Allemands de Grande-Ligne avaient choisi la langue française, non sans quelque nostalgie, comme langue pure, une langue par laquelle ils pouvaient se divertir (d'abord d'eux-mêmes) et s'oublier, les Polonais ont réussi, eux, ce tour de force aux yeux de Ferron de faire de leur langue, à force de persévérance et d'un immense travail, un instrument de conversion capable d'accueillir la multitude des langues étrangères («après avoir dû parler toutes les langues de la terre pour parvenir à se faire entendre, notera Ferron dans une lettre, [les Polonais] étaient si fiers de s'exprimer dans la leur»⁵⁸). Il ne s'agit pas d'un cosmopolitisme facile, bien au contraire, mais de la situation exemplaire de la langue polonaise qui, au lieu de se replier frileusement comme l'irlandaise sur la tradition et le folklore, a pris le risque de se perdre dans la confrontation avec toutes les autres langues babéliennes⁵⁹, et est sortie victorieuse de l'épreuve. Les Polonais sont ainsi parvenus à imposer leur langue comme le filtre de toutes les langues, et tout particulièrement de la française. Ce n'est pas un hasard si c'est maintenant la traduction, posée à égalité avec les œuvres de création, qui fournit à Ferron un autre modèle pour réfléchir sa situation comme écrivain québécois. Devant l'effort d'un Tadeuz Zelenski (Boy était son pseudonyme) par exemple qui fait son envie parce qu'il a traduit à lui seul plus de cent auteurs français, de Villon à Proust, Ferron vient bien près de conclure à son échec comme écrivain, parce que ce traducteur polonais a

accompli ce qui demeure si problématique pour un écrivain québécois (du moins, au début des années soixante-dix): faire d'une langue nationale, minoritaire-majoritaire, une véritable «langue de civilisation» («ne pas confondre, souligne Ferron, avec langue de communication»), «où tout ce qui se fait de meilleur dans le monde est traduit»⁶⁰.

L'exemple polonais fut certainement déterminant pour Ferron, tout en restant inassimilable pour lui. Sans doute est-ce l'une des raisons qui lui feront emprunter certains emblèmes lorsqu'il tentera d'en dériver un récit dans *Le Pas de Gamelin* comme, par exemple, cette Régine «impératrice de la folie» représentée avec «l'hélianthe de Cracovie à la main»⁶¹, des freux perchés sur l'épaule ou des coucous volant autour de sa tête. Mais au-delà de ces repères, eux-mêmes relativement rares et elliptiques, Varsovie, répétera souvent Ferron, est essentiellement une idée («Cracovie, c'est une idée que je me suis mise dans la tête. Moins une idée qu'un mot pour les [il s'agit des fameux freux] associer à quelque chose»⁶²); c'est même là, en faisant un pas de plus, une idée qui, telle la révolution des astres découverte par cet autre Polonais de génie, Copernic, transformera profondément sa conception de l'œuvre littéraire. Jusqu'au début des années soixante-dix, Ferron souscrivait peut-être encore jusqu'à un certain point à la tentation de construire une œuvre capable de réunir et de totaliser ses parties, si diverses et inachevées fussent-elles chacune en elle-même. Après Varsovie, expérience radicale d'altérité et de non-reconnaissance par l'autre, l'œuvre ferronienne restera fragmentaire, les parties condamnées à errer, tant d'un bout à l'autre de l'œuvre publiée, que dans les fragments épars du manuscrit.

À Varsovie, un événement de portée incommensurable a donc bien eu lieu, un événement dont le sens échappera longtemps à Ferron (et par conséquent à son lecteur), selon la déclinaison très singulière que l'écrivain reconnaissait à ce verbe: «C'est un verbe très important que le verbe échapper [...], un verbe à l'action rapide et imprévue, un verbe à double temps, très présent et pourtant déjà passé [...]. Cela montre bien que le verbe échapper, plus qu'un verbe intransitif, est un verbe curieux où l'action échappe au sujet, où celui-ci a souvent

l'allure d'un complément». Et Ferron d'ajouter dans la marge de cette importante lettre: «C'est un verbe où le véritable sujet est caché»⁶³.

Cet événement qui échappera au sujet, dont le véritable sujet reste caché, est étroitement lié au bouleversement des temps souligné ici par Ferron («verbe à double temps, très-présent et pourtant déjà passé»), et caractéristique selon lui des situations coloniales — la nôtre, tout particulièrement —, où «le plus ancien arrive après le plus nouveau, par une sorte de bouleversement de l'histoire»⁶⁴. Varsovie sera en effet désormais étroitement associée à ce temps très singulier, à la limite impossible à tenir dans le fil de la narration, du futur antérieur, temps par excellence du posthume, à l'enseigne duquel Ferron placera tout le projet du *Pas de Gamelin* et des derniers textes. Nouvelle Babel par la traduction, nouvelle Jérusalem par sa destruction historique et sa résurrection culturelle, telle apparaît Varsovie dans *Le Pas* où «on rebâtit la ville neuve hors des années où la ville ancienne avait été détruite, entre les deux temps que sont le futur antérieur et le présent toujours à venir, dans une solution de continuité, qui fût un lieu de paix durable, pour ne pas dire éternel [...]»⁶⁵. Il n'est pas exagéré de prétendre, je crois, que c'est par cette dimension temporelle que Varsovie-Cracovie influencera le plus le projet ferronien, qui a bien cherché dans cette voie une «solution de continuité» pour son œuvre, mais sans la trouver. Ceci dit, c'est bien parce que Varsovie *a eu* lieu que Grande-Ligne, pourtant au commencement, *aura pu* s'écrire à son tour, selon une conjugaison inédite.

Enfin, dernier trait, en guise de conclusion: s'il est clair que Varsovie et Grande-Ligne ont représenté chacun à leur manière des points tournants d'un itinéraire littéraire bien peu linéaire, on peut, je crois, maintenant aller plus loin, à la lecture du *Pas de Gamelin*, et dire que ces deux expériences ont vraiment été structurantes pour Ferron, au fondement de la complexe politique de l'Autre que l'on sent partout affleurer dans son œuvre. Ces deux épisodes restent bien en elle comme des enclaves, des «donjons ignorés» selon l'expression de Ferron, c'est-à-dire des fragments profondément perturbateurs qui risquaient bien, à demeurer de la sorte enfouis si longtemps —

tout le temps de l'œuvre — de devenir des «foyers de pourrissement et de démence»⁶⁶, tout comme l'exclusion, «devenue une inclusion au cœur de la cité», avait fini par former «un noyau qui en grossissant la gru[geait] de l'intérieur»⁶⁷.

Car on commence en tout cas à entrevoir que si Ferron doit être sacré grand écrivain national, cela ne saurait se faire sans remarquer à quel point la situation du Sujet-nation québécois, jaloux et blessé, se sera exercée à son corps défendant⁶⁸. La fondation n'est jamais chez lui que dissolution, l'invention une réécriture de temps anciens, l'entrée inaugurale une (fausse) sortie encore. Si son œuvre peut à juste titre être tenue comme un lieu privilégié des représentations du Sujet-nation québécois dans toutes ses contradictions, c'est moins parce qu'elle nous renvoie une image rassurante et sans failles de nous-mêmes, une image où nous nous reconnaissons, que parce que ces représentations sont au contraire chaque fois travaillées de l'intérieur, tendues par diverses figures étrangères qui les soutiennent et les configurent. Comme l'avait bien vu Stangle à partir de son analyse de la calligraphie de Ferron, «c'est trop vite qu'il conçoit de l'attachement pour les étrangers». On connaissait déjà un peu l'importance de la filière anglo-irlandaise: il n'était peut-être pas inutile de rappeler la mouvance des identifications imaginaires de Ferron à l'Autre étranger — qu'elles soient de repli sur soi, de neutralité ou de soumission apparentes, d'admiration ou d'abaissement, de deuil ou de mégalomanie — par ce détour passant par les extrémités moins connues de l'œuvre, où flotte l'image de ces «Allemagne compliquées, appliquées et savantes, patries des coucous et de Mars»⁶⁹ qui l'ont aussi fasciné. Cette excursion nous aura ainsi amenés hors des limites consacrées de l'œuvre pour mieux l'apercevoir de l'extérieur, et la retourner vers son intériorité.

¹ Pierre L'Hérault, «Ferron l'incertain: du même au mixte», dans *L'Étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, sous la direction de Simon Harel, Montréal, XYZ éditeur («Théorie et littérature»), 1992, pp. 39-51; Simon Harel, «L'étranger comme passeur», dans *Le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule

(«L'Univers des discours»), 1989, pp. 126-141; Jean-Pierre Boucher, «Jacques Ferron et le recueil: *La Conférence inachevée* », *Littératures*, 2 (1988): 176-191; Betty Bednarski, *Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité*, Toronto, Éditions du GREF («Traduire, Écrire, Lire», n° 3), 1989, 153p.; Christiane Kègle a organisé un colloque sur le thème «Folie, écriture, altérité» au congrès de l'ACFAS en 1990, dont les *Actes* seront publiés dans *Voix et images* au printemps 1993. De même, je tiens à souligner que le présent article s'inscrit dans un travail en cours, dans le cadre d'un projet de recherche subventionné par le CRSH et intitulé «Famille, nation, folie: Politiques du sujet dans l'œuvre de Jacques Ferron». Je remercie également Messieurs Jean-Marcel Paquette et Pierre Cantin de m'avoir laissé consulter leur correspondance inédite avec l'écrivain, dont je cite plus loin quelques extraits.

- 2 Ces expressions sont tirées du manuscrit du *Pas de Gamelin* déposé à la Bibliothèque nationale du Québec. L'existence du manuscrit du *Pas de Gamelin* m'a aimablement été communiquée par Luc Gauvreau. Qu'il en soit vivement remercié ici. Voir la partie intitulée «Chapitre premier. La fonction de la folie», f. 2.
- 3 Jacques Ferron, «L'alias du non et du néant», *Le Devoir*, 19 avril 1980.
- 4 Dans une lettre inédite à Jean-Marcel Paquette datée du 20 juillet 1969, Ferron écrit qu'«Une question reste: pourquoi l'envers serait-il mieux tissé que l'endroit? Tout simplement parce que l'endroit est du côté de la lumière et que la vie est vénération, remise, nonchalance, toute à l'aise d'elle-même. Tandis que l'envers est du côté du noir, de la déperdition, de la mort; point de remise, point de reprise; alors quoi, une frénésie, une rage, une énergie qui, pour être damnable, n'en est pas moins impressionnante». Point de remise, point de reprise: on ne saurait mieux suggérer le rapport qu'entretient le manuscrit du *Pas* au reste de l'œuvre, si on accepte de le tenir pour son envers, «du côté du noir, de la déperdition, de la mort».
- 5 Aussi tard qu'en 1983, Ferron pensait encore rassembler ses principaux textes autobiographiques en un «tome posthume», ce qui laisse entendre l'importance qu'il accordait à cette filière particulière dans son œuvre: «Ce tome III sera posthume, de même qu'un livre où je mettrai *Le Pas de Gamelin*, *Les Salicaires*, *Maski* et quelques petits inédits» (Lettre à Jean-Marcel Paquette, 2 mars 1983).
- 6 J'ai consacré un article à cette question des correspondances: voir «Jacques Ferron au regard des autres. Famille, nation, folie: une double version», à paraître dans *Voix et images*, printemps 1993.
- 7 Dans la partie intitulée «Chapitre septième. Magoua, fils de Notaire» du manuscrit du *Pas de Gamelin*, le narrateur parle de «faire des ronds autour du sujet, quitte à me laisser par-ci par-là des morceaux de

bravoure, indispensables à l'amalgame de ses parties errantes, baroques, incongrues, abracadabrantes» (f. 41). Les épisodes que nous avons isolés ici, Grande-Ligne et Varsovie, sans être de tels morceaux de bravoure, sont cependant incontestablement «indispensables à l'amalgame [des] parties errantes» du manuscrit du *Pas de Gamelin*.

8. L'inventaire sommaire que j'en propose ici ne prétend à aucune exhaustivité ni ordonnancement. Le dossier du *Pas de Gamelin* tel qu'on peut le consulter à la Bibliothèque nationale du Québec rassemble des matériaux divers, dont certains ont été partiellement dactylographiés par les soins, on le suppose, de l'éditeur de l'écrivain à l'époque, Victor-Lévy Beaulieu. On y trouve un Avant-Propos, intitulé *Dangers de la dissipation et de l'inconsidération du langage*; une Introduction (à laquelle a été joint par erreur un texte qui n'est pas de Ferron, mais de M. Curtis); puis une suite de chapitres qui auraient dû se distribuer selon (au moins) deux grandes parties, la seconde intitulée *L'Usurpation*. Je les énumère ici selon les «mains» d'écriture différentes qui les caractérisent, l'une à la plume fine, l'autre au feutre gras: Chapitre premier. Julio mensis, anno 1945; chapitre quatrième. Maski [raturés]; Chapitre cinquième. La berline et les trois grimoires [raturés]; Chapitre cinquième. Turcot, fils d'Homère [raturés]; Chapitre septième. Magoua fils de Notaire [raturés]; Chapitre huitième. L'Inner circle et les Molly Maguire; Deuxième partie. Chapitre premier. La fonction de la folie; Chapitre II. Le pavillon de chasse; Chapitre troisième. La ville de Varsovie; Chapitre quatrième. Des freux, peut-être...; Chapitre cinquième. Conte pour toi; Chapitre cinquième. Mais le schizophrène, c'est le médecin; Chapitre sixième. En attendant Maski; Chapitre sixième. L'apothéose de Maski [raturés, remplacés par: septième, exécution]; Chapitre huitième. Maski sera vengé. À cette série de chapitres, s'ajoutent une version radiophonique de *Gaspé-Mattempa* et des coupures diverses (conseils de M. Curtis pour l'embauche de nouveaux employés, lettres et articles de Ferron déjà parus dans les journaux et annotés de sa main (entre autres, «La fonction propre de l'image a été escamotée») et, enfin, de nombreuses historiettes parues dans *L'Information médicale et paramédicale* numérotées de la façon suivante: «Les trois p'tits (*sic*) steppes», 5 août 1975; «Mister Nielsen», 20 mai 1975; «Le caquet et les gouttes de sang», 3 juin 1975; «La p'tite Maria» [raturé et remplacé par: «Ah, Monsieur! Adieu, Monsieur!», 17 juin 1975; «Pierre Baillargeon», 1^{er} juillet 1975 et «Le baron (Édipe)», 15 juillet 1975.

9. La majorité des ratures, habituellement très lisibles dans le manuscrit, ont essentiellement trait à ce passage incertain de l'autobiographie vers la fiction. On trouve ainsi de nombreux «je», tout simplement barrés d'un trait, auxquels se superpose «Maski». Dans un même paragraphe, on passera, par exemple, indifféremment de «Maski» à «Salvarsan».

- 10 «Chapitre cinquième. La berline et les trois grimoires», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 25.
- 11 Le manuscrit du *Pas de Gamelin* est en effet porteur d'une question éthique: si la génétique textuelle se trouve légitimée d'analyser les transformations survenant entre un manuscrit et l'œuvre dûment publiée, comment traiter d'un manuscrit abandonné, mais qui influence tout de même l'œuvre de son retrait même?
- 12 Ferron évoquera à quelques reprises les temps des débuts de l'écriture en ces termes: «J'aimerais bien jeter un coup d'œil sur la présentation et les poèmes dont vous me parlez. C'est pour moi un faux départ, une période vaine» (Lettre à Pierre Cantin, 21 février 1985). «[...] Jeune homme, écrit-il cette fois à Jean-Marcel Paquette, j'avais une certaine fausseté, n'ayant rien à dire et trouvant quand même moyen d'écrire. Je crains cette affreuse médiocrité et non mes emportements, fussent-ils fous. Il y a de nombreux temps morts dans la vie, de même dans l'écriture» (Lettre à Jean-Marcel Paquette, 7 février 1975). Ce sont précisément les traces laissées par de tels «temps morts» qu'il s'agit pour nous d'analyser dans le manuscrit du *Pas*.
- 13 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 13 décembre 1970.
- 14 On trouve ces expressions sous la plume de Ferron dans une lettre à Jean-Marcel Paquette, 24 novembre 1969, où l'écrivain, tout comme un certain Joyce, avoue travailler avec «le *Directory* de Montréal».
- 15 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 11 avril 1972. Dans le manuscrit du *Pas*, le narrateur revient à plusieurs reprises sur ce travail, essentiel à ses yeux, du ressouvenir et de l'anamnèse: «Il [Maski] se fait de la mémoire une idée qui ne convient guère à son mémorialiste et moins encore aux formes de l'écriture, l'idée qu'elle serait avant tout la faculté d'oublier et ensuite, seulement alors la faculté de retenir, ou plutôt d'avoir retenu tout en oubliant» («Chapitre cinquième. La berline et les trois grimoires», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 24-25). Et plus loin, il ajoute: «En d'autres termes, un peu comme le tak polonais est un oui assez peu affirmatif, une manière de noui, l'oubli de mon compère [Maski], c'est du oui mais. Oui, il oublie pour ne pas s'encombrer, passer outre, rester dans le sillage de son nez, mais il emmagasine en même temps, à la sauvette, sans trop savoir ce qu'il retenait, quitte à s'en ressouvenir ensuite à tout propos, mal à-propos, de façon intempestive, par exemple en rotant à la pensée des filets mignons du major Herbert Gold devant l'hospitalière de Sainte-Rita, trente ans après, parce qu'il lui semble que cette salle toute féminine a quelque analogie, un certain bonheur, avec le camp masculin et guerrier de Grande-Ligne» («La berline et les trois grimoires», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 25).
- 16 Il faudra un jour suivre cette filière ulysséenne — et donc joycienne — dans l'œuvre de celui qui écrivait que son «itinéraire a[vait] quelque

- chose d'un retour à Ithaque, je veux dire qu'il est astucieux» (Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 16 juin 1967).
- 17 «Chapitre premier. La fonction de la folie», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 2.
 - 18 Voir, entre autres textes, «Québec Polski», *Le Devoir*, 10 novembre 1973, p. XXVII; «Le retour du vicaire Lupien», *L'Information médicale et paramédicale*, XXII, 3 (18 décembre 1979): 10; «Le chant de la Sirène», *L'Information médicale et paramédicale*, XXVII, 3 (18 décembre 1973): 36; «Sto Lat!», *Escarmouches. La longue passe*, tome I, Montréal, Leméac, 1975, pp. 208-213; «Un enfirouâpé, pas d'enfirouâpète», dans *Escarmouches. La longue passe*, tome II, Montréal, Leméac, 1975, p. 220; «Impressions de Pologne», dans *Les Lettres aux journaux*, Montréal, VLB éditeur, 1985, pp. 385-386; deux lettres à John Grube, dans *Une amitié bien particulière*, Montréal, Boréal, 1990, pp. 54 et 72; et, enfin, bien entendu, «L'exécution de Maski», dans *Rosaire* précédé de *L'Exécution de Maski*, Montréal, VLB éditeur, 1981.
 - 19 Il est très intéressant de souligner que c'est à partir de cette phrase calligraphiée de la main de Ferron, que Stangle, ce «moine bénédictin» dont nous parlerons plus loin, a fait sa graphologie (Lettre à Jean-Marcel Paquette, 21 décembre 1965).
 - 20 Jacques Ferron, «Chapitre quatrième. Maski» [titre raturé], manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 3.
 - 21 Jacques Ferron, «Lettre à John Grube», 28 février 1976, *op. cit.*, pp. 123-124.
 - 22 *Ibid.*, p. 92. Ferron mentionne aussi dans le manuscrit ces parties de bridge «à la ouesterne, pour ne pas dire à la sauvage», qu'il jouait avec trois majors pour «y perdre le plus souvent», hiérarchie militaire oblige («Chapitre quatrième. Maski» [titre raturé], manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 6). Il n'est pas indifférent que ce soit chaque fois ce «sans atout» qui signale la position de perdant que Ferron s'assignait, dans ces rapports apparemment si «neutres» avec l'Autre étranger.
 - 23 Jacques Ferron, «Le Pas de Gamelin», dans *La Conférence inachevée*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 46.
 - 24 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 9 novembre 1966.
 - 25 Jacques Ferron, «Chapitre quatrième. Maski», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 4-5.
 - 26 «[...] l'organisation de l'enfermement à Grande-Ligne, d'ailleurs improvisée, irréfléchie, [...] fut un modèle. — Inimitable, comment la proposer en modèle? À moins que, trop abstrait, le modèle n'ait qu'une valeur idéale et qu'on n'en puisse rien tirer sans le modifier pour l'adapter à la situation?» (Jacques Ferron, «Chapitre quatrième. Maski» [raturés], manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 9).

- 27 *Ibid.*
- 28 Jacques Ferron, «Lettre à John Grube», 11 janvier 1974, *op. cit.*, p. 91. On remarquera au passage que l'évocation de l'épisode du camp de Grande-Ligne dans cette correspondance est elle-même soutenue par une association de Ferron qui fait de Grube... un Allemand. L'aveu, de manière significative, est fait entre parenthèses: «Vous faites plutôt allemand; Ellenwood, enjoué et poseur, fait plutôt britannique».
- 29 *Ibid.*
- 30 Dans le «Chapitre quatrième. Maski», le narrateur raconte les après-midi passés à l'infirmerie, à poser pour le portraitiste allemand — «On y boit du café et l'on parle français» —, en compagnie de Loutiken, de Stangle et d'«une sorte de petit seigneur [...] qui a un chalet de chasse dans la forêt Noire» dont Maski contresigne les ordonnances, rédigées en allemand, «c'est peut-être aussi en latin» (manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 5).
- 31 À l'appui de cette hypothèse, on pensera aussi à ce que le narrateur écrit du lieutenant Loutiken, «frétilant, poli, maniéré comme tout le XVIII^e siècle ramassé dans une journée, pressé, lui, d'améliorer son français [...]» («Chapitre quatrième. Maski», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 6). Cet Allemand a ainsi la particularité d'être... un Français, et qui plus est, de ce Siècle des Lumières auquel Ferron est si attaché. Le rapprochement n'est pas, tout compte fait, si étonnant lorsqu'on se rappelle la fascination exercée par la culture française et tout particulièrement de la Révolution, sur l'imaginaire allemand (voir à ce sujet le cas des Romantiques allemands).
- 32 Jacques Ferron, «Chapitre premier. La fonction de la folie», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 7.
- 33 Cette fascination pour l'Autre seigneur, maître de ses terres, est accusée dans le manuscrit par cette comparaison avec la situation québécoise: «Dans notre pays, il n'y a pas de seigneurs avoués, de domaines déclarés: il n'y a que des terres et des cultivateurs libres, aussi fiers que des hobereaux» (Jacques Ferron, «Chapitre cinquième. Turcot, fils d'Homère», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 26).
- 34 *Ibid.*
- 35 Le passage de ce «stratagème»-«imposture» se lit ainsi: «[...] le colonel en battle dress a profité d'une de ses sorties d'agriculteur pour apporter un assez gros paquet et deux morceaux de bois au bout de la terre. Là, il a creusé une fosse, y a jeté le paquet, l'a enterré, puis, foulant la terre, sur cette tombe a planté la croix; à la rencontre des deux bois, il a écrit son nom d'ex-colonel de l'armée allemande et, pour finir, ôtant ses gants [...] les a mis aux deux bouts de la branche horizontale», pour ensuite s'introduire «dans la place» au mépris des conventions (Jacques Ferron, «Chapitre cinquième. Turcot, fils

d'Homère», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 29). Ferron fait également allusion tout au long du manuscrit à une autre ruse allemande qui prit au dépourvu le camp canadien, au moment où, au coeur de l'été «tropical» (nous sommes en juillet), les officiers canadiens, faisant «les cent pas devant le vieil Institut» avec leur «gros fusil à l'épaule plus pesant qu'une croix», auront droit à une vision hallucinante, moyen de «torture appliquée par le captif à ses gardes», celle des têtes de chevaux «hilare[s] à toutes les fenêtres de l'Institut Feller» qui «s'amus[ent] bien du Old Vet», «cheval de gloire qui se fait gloire d'être cheval» (*ibid.*, f. 25).

36 *Ibid.*, f. 29.

37 «Turcot, fils d'Homère, de demander au docteur Jérôme Salvarsan: "Vous l'aurez admiré, je suppose?" Et Maski, vite, de siffler, sans remuer les lèvres: "V'oui"» (*ibid.*, f. 30).

38 Jacques Ferron, «Chapitre cinquième. La berline et les trois grimoires», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 26.

39 *Ibid.*, f. 26.

40 *Ibid.*, f. 26.

41 *Ibid.*, f. 26.

42 *Ibid.*, f. 26.

43 *Ibid.*, f. 26-27.

44 *Ibid.*, f. 27.

45 *Ibid.*, f. 28.

46 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 18 septembre 1973.

47 Dans le manuscrit, Ferron commet un *lapsus calami* intéressant, écrivant «cohersitif», ce qui lui permet de tirer le mot du côté de la «cohésion» du *Nous national*.

48 Jacques Ferron, «Chapitre quatrième. Maski», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 7. Le contexte de cette déclaration vaut d'être situé, le narrateur faisant alors état de sa «velléité d'anglais», «tentation de saint Antoine de Maski» qui reprend à distance la toute première étude de l'anglais au Jardin de l'Enfance de Trois-Rivières, alors qu'«il [avait] été premier en anglais écrit» (*ibid.*). À Grande-Ligne, cette velléité de se remettre à l'anglais lui passera vite, «tout simplement parce que l'anglais lui aurait été nuisible à Grande-Ligne, d'un côté comme de l'autre de la clôture»: pour les officiers *canadiens*, il sait donc tout juste assez d'anglais pour «annoncer son jeu au bridge»; pour les officiers allemands, «c'est par le français de son NOUS coercitif, de son pays d'arnaque et de gamick, qu'il se propose conciliant et neutre, qu'il perce et parvient à quelque amitié» (*ibid.*, f. 8).

49 Ferron estime en effet qu'il s'est produit un curieux transfert, de l'Irlande vers la Pologne: «[...] le salut de l'Irlande, écrira-t-il, a eu lieu en Pologne, il pourrait se répéter ici [au Québec]» («Québec Polski»,

op. cit., p. XXVII).

- 50 Jacques Ferron, «Le chant de la Sirène», *op. cit.*, p. 36.
- 51 Jacques Ferron, «Impressions de Pologne», *op. cit.*, pp. 385-386.
- 52 Jacques Ferron, «Sto Lat!», *op. cit.*, p. 208.
- 53 Jacques Ferron, «Le retour du vicaire Lupin», *op. cit.*, p. 10.
- 54 Jacques Ferron, «Un enfirouâpé, pas enfirouâpète», *op. cit.*, p. 220.
- 55 Cette gerbe d'héliantes bleus, associée à la «main de gloire» et au jour de «miel», revient sous la plume de Ferron chaque fois qu'il mentionne Varsovie et en devient, dans le manuscrit du *Pas* et ailleurs, le signe emblématique. L'hélianthe bleu renvoie peut-être aux armoiries de la ville, ou à quelque symbole héraldique: il frappe l'attention par sa couleur puisque le *Robert* le décrit comme une «plante à grands capitules jaunes», aussi nommé «soleil, tournesol». L'héliante renoue ainsi avec l'une des grandes figures mythiques de l'œuvre ferronienne.
- 56 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 4 novembre 1973.
- 57 Jacques Ferron, «Chapitre septième, L'exécution de Maski» [raturé: «Chapitre sixième. L'apothéose de Maski»], manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 1.
- 58 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 10 mai 1979.
- 59 Ferron mentionne à plusieurs reprises dans le manuscrit le babylonien: «[...] se fut-il trompé [Maski] de langue, apprenant le babylonien au lieu de l'anglais» («Chapitre quatrième. Maski», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 6), sorte de langue de toutes les langues pour laquelle il éprouve des sentiments ambivalents, de respect et de répulsion mêlés.
- 60 Cette image revient souvent dans le manuscrit; elle est également évoquée dans la correspondance (voir Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 10 août 1976); Régine la reine folle renvoie aussi à la carte-maîtresse du jeu de cartes perdu déjà évoqué.
- 61 Jacques Ferron, «Sto Lat!», *op. cit.*, p. 212.
- 62 Jacques Ferron, «Chapitre septième. L'exécution de Maski», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 5.
- 63 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 4 mars 1969.
- 64 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 6 février 1966. Ferron mentionne ce bouleversement des temps à propos de l'influence exercée par la Contre-Réforme sur la situation québécoise, laquelle nous distingue fortement à ses yeux de la France («Le Jansénisme s'éteint en France au moment où notre Contre-Réforme commence»). Cette question de la religion fait partie de la fascination exercée par Grande-Ligne sur le jeune Ferron, puisqu'il considère que «Grande-Ligne, [...] c'est l'échec du protestantisme français» (Lettre à Jean-Marcel Paquette, 21 décembre 1965). Cet attrait du protestantisme jouant sous le catholicisme de la Contre-Réforme est un aspect capital des transferts

nationaux et culturels qui intéressent Ferron, question qui devra être traitée ultérieurement.

- 65 Jacques Ferron, «Chapitre troisième. La ville de Varsovie», manuscrit du *Pas de Gamelin*, f. 1. Cette évocation de Varsovie est particulièrement intéressante dans le manuscrit, parce qu'elle est immédiatement suivie d'une double plongée vers le temps des commencements de l'œuvre (*La Charette*), et bien plus essentiellement encore de l'enfance du narrateur: «Chaque nuit, de sa [raturé: ma] haute chambre du Grand Hôtel, il se [raturé: je me] réveillait pour entendre tout bas, dans l'avenue profonde et déserte, les pas que faisait sur l'asphalte le cheval d'une incroyable charette, assurément conduite par le diable, comme le chantait feu le [raturé: mon] grand-père d'aussi loin que le village des Ambroises [...] Maski attendait que les pas du cheval fussent éloignés, sinon imperceptibles, avant de se rendormir, se disant toutes sortes de choses à propos de la ville, du diable et d'Ogou» (*ibid.*, f. 1.-2). Varsovie apparaît ici comme une ville onirique, une ville où le narrateur, constamment entre le sommeil et la veille, se trouve devant les portes du rêve («on ne nomme pas cette ville Varsovie, confie-t-il, sans rester interdit et songeur avec une arrière-pensée dans la tête, un arrière-goût dans la bouche [...]»). Plus que la ville réelle, Varsovie est bien pour le narrateur une figure, une idée qui sert à lier des associations libres, indifféremment surgies de la fiction et de l'autobiographie, du réel et de l'imaginaire.
- 66 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 24 février 1967. «Dans une grande collectivité l'exclusion se fait vers le dedans pour devenir une inclusion, voire un refoulement qui, sans qu'on s'en rende compte, joue un rôle d'élément perturbateur [...]. Mais que vaut un donjon ignoré? Sans communication avec l'extérieur, l'élément perturbateur devient foyer de pourrissement et de démence [...]».
- 67 Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, 25 décembre 1970.
- 68 A-t-on de fait assez compris à quel point les pays dont le nationalisme était blessé faisaient sentir leur emprise sur leurs sujets individuels? On pensera à ces propos de Julia Kristeva («La nation pour inclure ou exclure? Une idée fragile et libre», *Le Monde*, 29 mars 1991, p. 21) en lisant cette lettre de Ferron à Pierre Vadeboncoeur où il parle de «ce pays terrible et jaloux qu'est le Québec, ce pays qui n'arrête pas de nous faire subir son chantage. J'aurais voulu en faire un pays comme les autres pour qu'il nous laisse en paix et que nous puissions parler d'autre chose» (Pierre Vadeboncoeur, «Étrange Docteur Ferron», *Nouvelles CSN*, 342 (1991): 22). Comment ne pas entendre ici en écho la célèbre réplique de Stephen Daedalus à Léopold Bloom dans *Ulysses*: «*We can't change the country. Let us change the subject*» (James Joyce, *Ulysses*, The Corrected Text. Student's Edition, London and New York, Penguin Modern Classics, 1986, p. 527).

- ⁶⁹ Jacques Ferron, Lettre à Jean-Marcel Paquette, le 9 mars 1981.