

## LE PAS DES GÉNÉRATIONS

Là où la sienne le suit plus difficilement, le quitte même, la génération suivante trouve Ferron. Serait-ce trop le solliciter que de lire en ce sens l'aveu de Philippe Haeck: «Mon Ferron n'est pas celui des *Contes*; je ne les ai pas encore lus. C'est celui des récits: *Les Confitures de coings*, *Le Ciel de Québec*, *L'Amélanchier* »<sup>1</sup>? Une telle interprétation des choses n'est-elle pas encouragée par l'attitude de Ferron préférant ouvertement à l'intelligentsia de *Cité libre* celle de *Parti pris*, saluant avec un plaisir non feint les jeunes écrivains et écrivaines? N'a-t-il pas du reste reconnu la singularité de sa position, en se disant d'une «génération intermédiaire»<sup>2</sup>? Ses congénères, qui avaient aimé en lui l'«humoriste»<sup>3</sup>, semblent parfois déroutés par ses textes polémiques et politiques, ses récits baroques et métissés, dans lesquels, à l'inverse, la génération de *Parti pris*, de l'Aurore, des Herbes Rouges, celle d'André Major, de Victor-Lévy Beaulieu, de Philippe Haeck<sup>4</sup>, reconnaît un espace que je qualifierais de matriciel et, sans aller, ainsi que le fait Beaulieu, jusqu'à parler de Ferron comme de «ce père qu'après celui qui m'a fait venir au monde, je me suis redonné»<sup>5</sup>, s'entend à se relier à lui d'une manière qui peut suggérer une filiation scripturaire qu'il faut définir cependant avec prudence, souplesse et diversité, pour en respecter les modulations très variées qui illustrent que le texte ferronien, relu comme nul autre peut-être, résiste à l'effet réducteur inhérent à toute lecture et échappe à la conjoncture et au contexte dans lesquels il est apparu. Ne le convoque-t-on pas même à des débats très actuels, comme l'a fait Simon Harel dans son livre *Voleur de parcours*<sup>6</sup> et moi-même dans ma contribution à *L'Étranger dans tous ses états*<sup>7</sup>?

J'ai calqué mon titre sur celui du conte ouvrant *La Conférence inachevée*, «Le Pas de Gamelin», qui devait être l'Œuvre de ses œuvres<sup>8</sup>, mais qui fut «un échec monumental», «un désastre»<sup>9</sup>. Ce que nous avons en mains et considérons à

juste titre comme un très beau texte, est bien en deçà du rêve et constitue quelque chose de beaucoup moins ambitieux — «écrit avec prudence» — que le projet initial: quelques textes rassemblés, bricolés de manière à ce qu'il y ait un «commencement», une «fin» et un «intérieur»<sup>10</sup>. Ainsi me présentait-il les choses à l'automne 1982. Cet épisode révèle chez Ferron une contradiction esthétique que l'on aurait pu croire résolue, mais qui s'exprime toujours sous la forme d'un débat douloureux où l'«Œuvre achevée» continue d'exercer sa fascination même si elle est clairement identifiée comme une illusion:

Alors [...] toute cette lutte-là finalement s'est emparée de mon œuvre, en a formé la substance, C'est devenu finalement une œuvre de combat, alors que ce n'est pas du tout ce que j'envisageais comme œuvre littéraire. Je recherche toujours une beauté sereine qui n'a pas à se batailler pour être en paix dans son jardin<sup>11</sup>.

Ce passage, en insistant sur l'inconfort de la position, le renoncement «toujours» à reprendre qu'elle implique, indique que la nécessité de faire son deuil du rêve de l'Œuvre achevée, encore appelée «glorieuse», constitue l'article initial de l'art poétique ferronien. Il me semble même qu'elle motive la rupture de Ferron avec sa génération. Car il se pourrait que cette rupture, plus immédiatement et généralement perçue et plus ouvertement donnée à voir comme étant d'ordre idéologique et politique, à travers des textes qui l'expriment en termes parfois très durs et des événements qui la dramatisent<sup>12</sup> et imposent des rôles qui en soulignent la radicalité, il se pourrait, dis-je, qu'elle soit aussi et peut-être d'abord, fondamentalement et chronologiquement, d'ordre esthétique. Sans donc en oublier les autres, j'insisterai sur cet aspect<sup>13</sup>.

Selon ce qu'il nous en dit, la méprise installée entre lui et sa génération est évidente à Ferron dès 1966. Il ironise sur le fait qu'on lui a peut-être attribué le prix du Gouverneur général pour le mauvais motif: «Et j'ai [...] essayé de me faire accepter des vivants, ces compatriotes qui ne demandaient pas mieux. Ils y sont parvenus en me disant: "Ah! vous nous faites bien rire." Je ne cacherai pas que je les ai trouvés quelque peu idiots»<sup>14</sup>. On

ne saisira bien le sens de ce passage que si l'on note qu'il se situe au début d'un texte souvent cité et portant sur l'écriture: «Quand je parle ou j'écris, je ne dispose que d'un seul acteur. Ce visage nu, il se nomme JE, mais il s'affuble aussi de personnages, savoir le TU, le IL, le NOUS, le VOUS, le ILS»<sup>15</sup>. Bien avant cela, en fait dès les débuts de son écriture, en même temps qu'il travaillait à «Suite à Martine», il avait formulé, dans sa «Lettre à Pierre Baillargeon», du 16 mars 1948, son «manifeste» comme il l'appelle, un jugement très sévère sur les «humanistes» québécois: «Il y avait à la fin de l'empire romain des prêtres comme Bernier et des humanistes comme toi. Comme vous l'êtes, ils étaient satisfaits. "Ah! disaient-ils, voilà que nous avons atteint le faîte de l'humanité. Jamais elle n'eut pareille expression: ne bougeons plus de peur de la troubler"»<sup>16</sup>. Ferron se réclame, lui, d'une esthétique de la transition, du mouvement: «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. [...] De cette façon j'allie en moi au monde qui renaît le monde qui meurt»<sup>17</sup>. Dans l'«Appendice aux Confitures de coings» (1972), il rappellera qu'il écrit «au creux d'une mutation de l'espèce»<sup>18</sup>.

C'est toujours cette rupture esthétique qu'illustre sa préférence plusieurs fois exprimée à Rotrou plutôt qu'à Corneille. Compte tenu du contexte idéologique et esthétique où il les fait évoluer, celui du cours classique québécois — le sien comme celui du dix-neuvième siècle — qui faisait la place que l'on sait à l'héroïsme cornélien, ou à ce qu'on appelait ainsi (comme en témoigne éloquemment, par exemple *Le Jeune Latour* du jeune Antoine Gérin-Lajoie), le sort qui devait s'abattre sur ses abbés Surprenant et Lupien n'avait rien que de prévisible. Le premier n'alla pas plus loin que sa leçon inaugurale au Séminaire de Québec, pour y avoir exposé, devant deux prélats, l'un, Mgr Camille, gardien des Belles Lettres, l'autre, Mgr Cyrille, de l'orthodoxie théologique, les avantages du menu varié du Kerulu sur celui, unique, du Séminaire qui impose son chiard à la manière du destin<sup>19</sup>. Un sort beaucoup plus tragique frappe ce passionné de Rotrou qu'est l'abbé Armour Lupien. Il meurt avant même d'avoir pu occuper la chaire d'enseignement qu'on lui destinait à l'Université Laval. Sous le charme<sup>20</sup> de Rotrou, comment aurait-il pu enseigner les

lettres sans risquer de remettre en cause, non seulement une vision littéraire, mais également un système théologique sur lequel elle s'appuie en l'appuyant?

L'intérêt de Ferron pour le baroque, manifesté par le recours répété à Rotrou<sup>21</sup>, définit une position esthétique qui est aussi une position éthique et même politique. Ferron n'est pas à l'aise avec le tragique racinien ni avec l'héroïsme cornélien de la même manière qu'il réproouve le discours groulxien fondé sur la vision d'un peuple messianique conduit par un destin. Voilà ce qu'on peut entendre du commentaire de quelques vers du *Saint-Genest* de Rotrou:

[...] j'ai lu par exemple Saint-Genest de Rotrou qui est une pièce considérable, que je préfère au Polyeucte. Il y a ici une question du jeu qui se rattache à la question de l'identité, de la prise de possession de soi-même et ces vers les voici:

Ce jeu n'est plus un jeu, mais une vérité  
Où par mon action je suis représenté,  
Où moi-même, l'objet et l'acteur de moi-même.

Ca me paraît assez juste et ça donne je ne sais pas, un exemple de cette prise, de ce saisissement de soi-même, de cette nouvelle personnalité que nous acquérons<sup>22</sup>.

C'est, ai-je besoin de le souligner, l'effet Rotrou qui, dans le *Saint-Élias* renverse au profit du Fils à sauver la théologie du Père glorieux et sacrificiant.

J'ai indiqué, dans un article récent, «Ferron l'incertain: du même au mixte», à quel point les figures du métissage et de la ville-frontière étaient importantes chez Ferron. Je n'y reviendrai pas, sinon pour souligner ce qu'elles disent du passage des générations. Dans *Le Saint-Élias*, la dynastie des Mithridate — Laurent Mailhot le rappelle ici en d'autres termes — est fondée sur un double écart, une double «infamie», pour reprendre un mot du chanoine Groulx que Ferron cherche à lui faire ravalier: celui du métissage et celui de l'adultère sacrilège. C'est d'une métisse et d'un jeune prêtre que naît l'enfant qui assurera l'existence de la dynastie. La continuité, la transmission s'accomplissent dans l'impureté, entendue au double sens

d'«altération» physique et de «corruption morale» et dans un mouvement de migration essentiel à l'action du *Saint-Élias* : retourner à Batiscan, relancer le trois-mâts, pour «prendre possession du monde, allant de pays en pays sur les eaux qui sont à tous et à personne». À la condition d'interpréter autrement que dans un sens littéral et immédiat le mot «pays», on pourra voir dans l'énoncé suivant un principe général qui s'applique aussi bien à l'esthétique qu'à l'éthique ferronienne:

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 reconnaître on le modifie et que reconnu il ne sera plus le même<sup>23</sup>.

\* \* \*

Et c'est à la lumière de ce principe qu'il convient de se demander comment Ferron a passé le pas de sa génération. Dans l'examen de cette question, je ferai appel à trois écrivains qui sont aussi trois fervents lecteurs de Ferron. André Major, alors de *Parti pris*, a le premier dégagé de façon très rigoureuse l'articulation de l'œuvre sur les nouvelles idéologies québécoises. Il écrit dans son article «Jacques Ferron ou la recherche du pays»: Ferron «tente de rendre compte de notre drame national», à travers un art qui est «avant tout un *art de démystification*»<sup>24</sup>, «avec toujours la même intention de nous ramener au problème qui sous-tend tous les autres, celui de notre libération». Le deuxième, Victor-Lévy Beaulieu, sans doute l'écrivain le plus important de sa génération et certainement celui qui s'est le plus expressément et fortement relié à Ferron, écrit, pour sa part, dans un article du *Devoir* de 1974, que Ferron «nous a rendus possibles dans notre invention de nous-mêmes»<sup>25</sup> et, dans sa préface à la réédition de 1985 des *Contes*, parle des «mots [...] enfin habités»<sup>26</sup>. Le troisième, Philippe Haeck, qui se réclame très explicitement de la modernité, dans sa pratique comme dans sa théorie de l'écriture, utilise dans «La fondation fantastique» (1983), l'expression «bonté du métissage» et assigne à Ferron, dans son ciel, une place de choix: «Ferron a rejoint dans mon ciel les raisons de vivre heureux de Ponge, les débordements de légèreté de Cixous. Ponge, Cixous, Ferron, ma grande triade. Mais si

j'aime Ponge et Cixous, j'aime encore plus Ferron pour la raison simple-complexe que sa langue est ma langue natale»<sup>27</sup>. Si les limites de mon texte m'obligent à des raccourcis et à des simplifications indues, je n'oublie pas que les écrivains-critiques cités ne doivent pas être confinés à celles de leurs positions que je retiens ici. Leur (r)attachement commun à Ferron, l'influence qu'ils lui reconnaissent, leur place significative, bien que fort différente, dans l'institution littéraire québécoise justifient que l'on cherche à partir d'eux, à mesurer l'impact de Ferron sur la génération qui l'a suivi. Dans cet esprit, je propose les quelques remarques suivantes qui n'ont rien de définitif ni d'exhaustif, mais tiennent davantage de l'exploration.

Major met en évidence la capacité de Ferron à enregistrer, à faire place et à faire agir à diverses instances actantielles de son texte les paramètres socio-politiques du nouveau projet québécois formulé dans les années 60. Particulièrement bien placé pour saisir l'homologie du texte ferronien et de ce projet, à la formulation et à la diffusion duquel les analyses et prises de position de *Parti pris* contribuent d'une façon importante, Major annexe en quelque sorte Ferron à la jeune intelligentsia québécoise, l'arrachant à la sienne désignée par un «on» distancié, sinon ennemi, qui s'oppose à un complice «notre» auquel pourrait appartenir Ferron:

On vient de reconnaître son talent, mais on tient l'homme à distance, dirait-on: sa pensée politique trouble ceux qui sont «de l'autre côté du mur», ceux qui acceptent et contribuent à faire accepter notre infirmité. Cette recherche du pays a conduit Ferron à poser ce diagnostic: plutôt que de lui fournir des béquilles, il faut le guérir une fois pour toutes. Mais auparavant il sera nécessaire de «frapper pour qu'on saigne au lieu de parler. Le sang, vois-tu, il n'y a rien d'autre qui régénère un peuple!»<sup>28</sup>

De l'aveu même de son auteur, *La Tête du roi*, dont il est question ici, après le déboulonnage d'un certain monument, pouvait apparaître comme un «scénario» prophétique ou programmatique. Les frères Rose, au moment de leur reddition, ne lui rappelleront-ils pas qu'ils n'avaient fait qu'être fidèles à ce qu'il avait dit? Il ne fait pas de doute, comme le met en lumière Major, que la pensée partipriste a trouvé en Ferron une caution

et une légitimité et que le principal intéressé n'a pas été insensible à cette marque de reconnaissance. Comme du reste il fut suffisamment troublé que certains felquistes se réclament de son influence pour opposer à l'action violente le parti de la dérision, le Parti Rhinocéros. Pour nous en tenir à Parti pris, Ferron en fut plus qu'une caution. Il lui apporta sa très vaste connaissance du Québec, ses relectures démystificatrices de l'histoire qui ne pouvaient que conforter et nourrir les analyses de la revue. D'autre part, avec ses textes de théâtre (*La Tête du Roi* et *Les Grands Soleils*), son récit *La Nuit*, il donnait à point nommé à la nouvelle fondation québécoise ses symboles et ses mythes, comblant au-delà de toute espérance, les attentes de «Parti pris littéraire». Ferron joue ce rôle «utile» qu'il affectionne, enregistrant et favorisant le passage de l'ancien au nouveau, donnant forme par sa fiction, voire sa mythologie, à une vision politique. Il y trouve aussi son profit, et, malgré qu'il en ait contre le concept de «littérature engagée» cher à *Parti pris*, il est incité à réaliser son rêve d'une «littérature déconcertante poussant» sur la réalité. Mais il demeure sur son «quant-à-soi», se distanciant de certaines positions, même centrales, de *Parti pris*. Il remet partiellement en cause, par exemple, la pertinence des modèles d'analyse de Fanon et de Memmi, par l'introduction du terme «semi-colonisé». Il est loin d'être d'accord avec certaines positions partipristes sur la langue et la laïcité. Avec le recul on pourrait proposer que Ferron se démarquait profondément de Parti pris dans ce qui l'en rapprochait le plus: son art de démystification qu'il pratiquait selon une manière plus barthienne que marxienne.

Si le rapport de Ferron et de *Parti pris* met en valeur une complicité fondée sur un partage de vues touchant particulièrement le social, le national et le politique, celui de Beaulieu et de Ferron met en relief une complicité fondée sur l'écriture. Il revient en effet à Beaulieu d'avoir formulé le rapport de la jeune génération à Ferron en termes de filiation scripturaire qu'il aura tendance, il est vrai, à ramener à lui, s'instituant le seul fils et réclamant tout l'héritage. Mais cela, sur quoi je reviendrai, ne doit pas nous faire oublier le principal. Beaulieu met en avant les «mots», insiste sur le lien, voire l'identification, à faire entre le «pays» et les «mots». Nous rendre «possibles dans l'invention de nous-mêmes», c'est donc

rendre possible l'écriture. Cela est essentiellement dit dès 1970, dans *L'Illettré*<sup>29</sup>; est repris en 1972, à l'occasion du Duvernay<sup>30</sup>; devient par le «pillage» cet «hommage particulier»<sup>31</sup> que constitue *La Tête de Monsieur Ferron*; puis véritable dévotion dans le pèlerinage au *Docteur Ferron*<sup>32</sup>; s'expose encore davantage dans le téléfeuilleton *Montréal P.Q.*<sup>33</sup>, où l'on cherche, dirait-on, à accréditer l'idée que l'œuvre de Beaulieu continue celle de Ferron: espaces montréalais de la nuit, maskinongeois, trifluvien, batiscanais de Ferron, un chanoine *Caron*, son jeune vicaire (aussi mal à l'aise dans sa vocation qu'Armor Lupien) et sa servante qui ne sont pas sans évoquer le trio presbytéral du *Saint-Élias*, et le notaire *Ferron* lui-même... Il y a bien plus ici que du mimétisme — la question n'est pas là! — et Beaulieu s'y montre ce grand auteur affranchi qu'il est. Mais on ne peut s'empêcher de voir dans une intertextualité aussi appuyée et affichée comme une intention de s'instituer le légitime légataire et continuateur de l'œuvre. Cette sorte d'excès d'intertextualité, qui ne fait que souligner à quel point l'intertextualité ferronienne est présente sous toutes les formes et d'un bout à l'autre de l'œuvre de Beaulieu, viserait à dire en effet que sans l'œuvre de Ferron celle de Beaulieu n'existerait pas. Mais — l'hommage a son revers — Beaulieu, comme le démontre ici même, de façon décisive, Jacques Pelletier, pour devenir l'héritier, ne sacrifie-t-il pas Ferron à sa «construction d'une figure mythologique»? Ferron pouvait-il lire *La Tête de Monsieur Ferron* sans penser à sa *Tête du roi* ?

Là où il me semble que les deux œuvres se rejoignent surtout, c'est dans leur commune et centrale figure de la migration qui en fait est moins une figure que l'espace même de l'écriture. Si les personnages de Beaulieu sont plus frénétiques, nostalgiques dans leur impossible quête de l'origine, que ceux de Ferron, qui ont fait leur deuil de ce rêve, en décidant de s'accomplir en cherchant à sauver l'enfant, ils ont en commun avec ces derniers, d'être des êtres d'écriture, c'est-à-dire construits et imaginés par elle, constamment déportés d'eux-mêmes, dans la dérive de l'écriture. Notons, à cet égard, les références privilégiées et significatives de Beaulieu à Melville, Joyce, Kerouac, Ferron (celui en particulier du baroque *Ciel de Québec*). Et cela nous ramène à la filiation, puisque, chez Ferron, pour ce qui est du personnage-narrateur-écrivain, la



migration relève du père qui pousse son fils en dehors du comté de Maskinongé pour que le monde continue. C'est ainsi, je crois, que Ferron voit les choses de lui à Beaulieu: non en termes de mimétisme, mais de migration. C'est pourquoi, gêné du culte que lui rend Beaulieu — et qui lui fait craindre le «*piéd d'Œdipe*»<sup>34</sup>, heureux de lui avoir prodigué «*quelques petits conseils [...] utiles*» (toujours le mot!), il est surtout fier d'avoir «*été le premier à [...] saluer*» le jeune écrivain qu'il juge écrire «*magistralement bien*»<sup>35</sup>.

Haeck est arrivé à Ferron par Beaulieu, nous confie-t-il. Mais s'il reprend l'idée de filiation, c'est dans un tout autre sens que je préciserai plus tard. Pour l'instant, je dirai que si Ferron rejoint Haeck, c'est par sa modernité, entendue dans le sens précis de modernité formelle et textuelle où l'écriture est définie comme une fabrication. C'est bien cela que l'on peut tirer du commentaire suivant du *Ciel de Québec* :

La complexité de la grande chronique de 1937 tient, bien sûr, d'abord à l'écriture extrêmement mobile de Ferron mais également aux rapports entre plusieurs couches mythologiques: mythes grecs [...] chrétiens [...] amérindiens [...] canadiens [...] québécois [...] ferroniens [...] Tout cet enchevêtrement de mythes nous donne un portrait de nous-mêmes, un ensemble de traits qui ne nous oriente plus simplement du côté du tragique comme il arrivait trop souvent, mais tout autant du côté d'une joie gaillarde. Ce que Ferron nous apprend ce n'est pas que le Québécois pure laine, mais la bonté du métissage, la complexité de l'histoire dans une géographie<sup>36</sup>.

Avant d'être génétique, social, le métissage est ici textuel. C'est à travers lui que se construit ce nouveau «*portrait de nous-mêmes*» qui déconstruit l'image du «*Québécois pure laine*». Je relève au moins trois expressions utilisées pour caractériser le texte ferronien et dont on se sert communément pour caractériser l'écriture de la modernité: «*complexité*», «*enchevêtrement*», «*mobilité*». Ils insistent sur la réécriture, la relecture, le collage, etc., procédés que Ginette Michaud illustre avec beaucoup de rigueur dans ces pages à l'aide de passages inédits du *Pas de Gamelin*. Haeck relève chez Ferron une autre marque de la modernité: le passage de la linéarité temporelle à la complexité

spatiale: «la complexité de l'histoire dans une géographie».

Grâce à cette complexité l'œuvre met au «milieu du monde». Entre «mettre au milieu du monde» et «mettre au monde», il n'y a qu'un mot que je me crois autorisé à supprimer, puisque Haeck complète la figure de filiation en trouvant en même temps que le père, la mère: «Je vais à Ferron comme à un père qui parle comme une mère»<sup>37</sup>. Il fait ainsi écho à l'idée d'œuvre «nourricière» à travers laquelle Ferron aime bien se représenter la sienne:

Vous savez, les petits auteurs mineurs, et c'est pour ça que j'ai une certaine satisfaction de me considérer comme un auteur mineur, les auteurs mineurs évidemment disparaissent 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. [...] [Je vois mon œuvre] comme une œuvre utile, très utile, d'autant plus qu'elle n'est pas glorieuse<sup>38</sup>.

Il est frappant de voir à quel point, identifiant sa modernité, Haeck retrouve la propre perception qu'a Ferron de son œuvre, qu'il rattache toujours à une esthétique de la transition, du passage. Ferron ne récuserait certainement pas ces mots de l'écrivain-critique: «Ferron l'ambigu, l'inquiétant. Il n'y a de fondation que par œuvre ondoyante. Ce qui fonde une langue, un peuple, un pays, ce ne peut être que la vie qui avance»<sup>39</sup>.

Malgré sa rapidité, l'examen que je viens de faire du rapport établi par Major, Beaulieu et Haeck avec Ferron illustre un certain nombre de choses. D'abord que Ferron passe le pas des générations, établissant une complicité intergénérationnelle, ou transgénérationnelle, profonde, qui ne compte pas pour peu dans l'écriture québécoise. Ensuite que cette complicité n'est pas univocale, mais renvoie à une pluralité de lectures qui ne s'annulent pas l'une l'autre, mais se cumulent. Sous le ciel ferronien, le soleil brille pour chacun, mais n'appartient à personne. Enfin cela illustre que la notion d'œuvre ouverte de Umberto Eco convient particulièrement bien à cette œuvre et son rappel me permettra l'économie d'un long développement sur une question déjà introduite et discutée à partir notamment des notions de «fragments» (Ginette Michaud) et de «texte flottant»

(Alexis Nouss).

\* \* \*

Ayant tenu jusqu'ici à voir les choses du point de vue du «fils», peut-être conviendrait-il, en terminant, de chercher à saisir le point de vue du supposé «père».

Mais justement Ferron ne se voit guère en père. Il se méfie de Beaulieu quand celui-ci le considère tel et ce n'est qu'avec ironie qu'il accepte le rôle de «parrain»<sup>40</sup>. Il ne se sent pas non plus le père des jeunes de *Parti pris* : [...] on m'a demandé des textes! C'est comme ça que je me suis trouvé parmi des jeunes de beaucoup de talents. Je ne me sentais pas du tout le père [...]»<sup>41</sup>. S'il fréquente la génération plus jeune, c'est aussi en fils, fils aîné, si l'on veut, mais en fils. Il trouve son compte à fréquenter ces «endroit[s] où il y a de la vie, où il y a des promesses de la vie, de l'avenir», où l'on refait la société, où il y a des idées qui sont encore de «petites flammes», pas des dogmes<sup>42</sup>: «Je ne me sentais pas une autorité. Au contraire, j'étais honoré, mais je me sentais dominé par ces jeunes gens»<sup>43</sup>. Mais jamais pourtant l'appartenance à sa propre génération n'est niée. Il faut donc parler ici de l'inconfort de celui qui est entre deux générations: ni de la sienne, ni de celle des plus jeunes. Cela était clairement exprimé dans la finale de la première version de *La Nuit* :

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...<sup>44</sup>

Ce passage rend assez bien compte d'une attitude qui est faite de rapprochement et de distance. Attitude que l'on peut saisir aussi bien dans ses textes critiques que dans ses textes de fiction. C'est avec un plaisir qui dépasse de loin l'échange de politesse que Ferron s'est plu à saluer les jeunes écrivains manifestant un véritable préjugé favorable à leur endroit. Ne parle-t-il pas de Ducharme, de Blais, de Lévy-Beaulieu, comme

de «la première génération, celle qui sort du rang [...] la grande génération»<sup>45</sup>. Ce n'est pas peu dire! Sa critique s'applique toujours à saisir dans un ouvrage le passage de l'ancien au nouveau, d'une génération à une autre. De Marie-Claire Blais il écrit par exemple: «Elle a écrit en 1965 un livre dont l'action a lieu quinze à vingt ans auparavant, ce qui lui permet de chevaucher les deux époques et d'aborder avec un esprit contemporain, émanant de la société d'abondance, un monde révolu dont l'esprit était tout autre»<sup>46</sup>. Dans le même texte, il fait un aller-retour de Gabrielle Roy à Réjean Ducharme. Enfin, ce qui intéresse Ferron, chez une ou un jeune auteur, c'est beaucoup plus la différence que les ressemblances avec son œuvre: ce par quoi on s'en éloigne, s'en servant comme d'un tremplin. S'il reconnaît dans le Victor-Lévy Beaulieu de *Jos Connaissant* son besoin de «rejoindre notre peuple à sa base, dans ses classes les moins distinguées», s'il le trouve «choquant» dans *Race de monde*<sup>47</sup>, cela ne l'empêche pas de le trouver en même temps «impressionnant». Il cherche à être surpris, dérouté par les écritures des plus jeunes.

Une telle attitude s'inscrit en fait dans toute l'œuvre à travers la figure essentielle et structurante du passage des générations toujours agissante, poussant l'œuvre en avant d'elle-même: «Pas tellement la pérennité de l'œuvre. Je vous ai dit que je la crois mineure. Mais 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»<sup>48</sup>. C'est le cas, nous l'avons vu, dans *La Nuit*. Tout du *Ciel de Québec* est soumis à cette dynamique: naissance, fondation, construction, élévation et reconnaissance d'un petit peuple métis. Et, bien sûr, il faut souligner cet extraordinaire rapport de Léon de Portanqueu avec Jean-Louis Maurice et Tinamer qui donne toute sa gravité à *L'Amélanchier*. Cela se retrouve dans le très beau personnage de Soeur Agnès de Jérusalem des *Roses sauvages*: «Sur le pas de la porte se tenait une vieille dame sagace qui jubilait en elle-même parce que le monde se trouvait délivré d'une sorte de mauvais sort»<sup>49</sup>. Et bien sûr dans cet extraordinaire rapport créateur de Léon de Portanqueu avec Jean-Louis Maurice et Tinamer, qui donne toute sa gravité à *L'Amélanchier*. Mais c'est probablement dans le *Saint-Élias* que la figure du passage des générations prend toute sa dimension: «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»<sup>50</sup>. Tout y est tendu vers la naissance et le salut de l'enfant sur qui repose la perpétuation de la dynastie. Malgré la dégradation et la folie du monde, l'enfant sera sauvé et il pourra réinventer le monde par l'écriture. Il y a dans ce récit, que j'ai toujours considéré comme l'un des plus beaux et des plus émouvants de Ferron, une énorme détresse, une énorme tendresse aussi. Et malgré tout de l'espoir dans l'obstination mise à sauver la beauté, c'est-à-dire l'enfant menacé par la dégradation du 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:

Il fut encore plus ahuri quand il m'entendit dire: «Monsieur le vicaire, je vais vous tuer. Regardez-moi ce grand couteau. — Je n'en aime pas beaucoup la poignée, fit-il. — Vous en préférerez (sic) la lame. D'ailleurs ne vous en faites pas; je prends sur moi la faute. Ainsi pourrez-vous mourir comme vous le voulez et sans être damné»<sup>51</sup>.

Elle est supplantée par celle-ci:

[Le chanoine Élias Tourigny] s'amena du plus vite qu'il put, presque en courant, se saisit du jeune garçon, le prit dans ses bras. Et lui, qui était jusque-là resté maître de lui-même, éclata en sanglots.

— Armour, disait-il, mon petit Armour!

Le jeune garçon sentit fondre son cœur et se mit à pleurer.

— Cesse-moi ça, Armour Cossette, cesse-moi ça! Un homme ne doit jamais pleurer.

— Et vous, pensez-vous que vous ne pleurez pas!

— Moi, c'est différent, je pleure de joie. Si tu savais, petit garçon, comme tu ressembles à ton père!<sup>52</sup>

J'aime avant tout retrouver à travers son œuvre, sous ses différents masques, ce Ferron qui pleure de joie sur l'enfant qu'il vient d'arracher au désespoir, en l'éloignant de l'idole

monstrueuse du cimetière<sup>53</sup>, sous l'envoûtement de laquelle il était tombé.

- 1 Philippe Haeck, «La fondation fantastique», *Voix et images*, 8, 3 (printemps 1983): 428. Cet article a été repris dans *La Table d'écriture. Poétique et modernité. Essais*, Montréal, VLB éditeur, 1984, pp. 305-318.
- 2 Jacques Ferron/Pierre L'Hérault, *9 entretiens avec Dr Jacques Ferron*, inédit, p. 350.
- 3 Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, 1973, p. 143.
- 4 Cette liste n'est évidemment pas exhaustive, ni en ce qui touche les auteurs, ni en ce qui touche les revues ou lieux de publication. Pour être un tout petit peu moins incomplet, il faudrait, par exemple, ajouter les revues *Liberté*, *La Barre du Jour*, *La Revue socialiste...* Quant aux réserves de ses «congénères», j'en avais repéré un certain nombre dans mon *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire* (Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, («Lignes québécoises»), 1980). Voir en particulier la note 1 de la page 11.
- 5 Victor-Lévy Beaulieu, «Jacques Ferron. Notre énorme solitude», *Le Devoir*, 27 avril 1985, p. 19.
- 6 Simon Harel, *Le Voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Le Préambule, 1989.
- 7 Pierre L'Hérault, «Ferron l'incertain: du même au mixte», dans Simon Harel (dir.), *L'Étranger dans tous ces états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ, 1992, pp. 39-51.
- 8 «C'est l'œuvre dont je rêvais. D'ailleurs que j'ai vendue avant de l'avoir écrite et pour laquelle je me suis fait donner une bourse de 18 000\$ par le Conseil des Arts [...]. Je me suis dit: "Puisque je fais *Le Pas de Gamelin*, je vais me faire donner une bourse pour l'écrire"» (Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, p. 294).
- 9 Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *ibid.*, pp. 274 et 295. «Oui, je me suis approché du sujet, mais quand j'ai voulu y entrer, quand j'ai voulu passer *Le Pas de Gamelin*, là j'ai fait un échec monumental. J'ai fait un livre qui n'avait ni queue ni tête, que j'ai repris et qui est presque achevé [...]. Parce que je me suis rendu compte de ceci, que de la folie, oui, on peut en parler cas par cas, mais qu'il ne faut pas essayer d'en avoir une vue d'ensemble ou de la voir de loin» (p.274). Plus loin il ajoute: «Je n'ai pas su quel ton prendre. Il aurait fallu que je cite, que je m'efface, alors que je suis resté trop présent, mais d'un autre côté, non, je ne m'explique pas... Enfin, ça a été un désastre» (pp. 294-295).
- 10 «[...] j'en ai fait le commencement et la fin. Tel qu'il est, ça peut faire un livre que peut-être je grossirai de l'intérieur, mais ce n'est pas fait du

tout de la même façon. C'est écrit avec prudence, avec une distanciation et en pensant au lecteur» (*ibid.*, p. 295).

- 11 *Ibid.*, pp.84-85. Ferron revient à plusieurs reprises sur ce «débat».
- 12 Par exemple ceux d'Octobre 70 qui mettent en particulière évidence, à travers les rôles respectifs tenus par son condisciple Pierre Trudeau, premier ministre, qui impose la loi des mesures de guerre et lui-même, visité sans mandat par la police, en vertu de cette loi et agissant, à la demande d'un groupe de felquistes, comme intermédiaire entre eux et la police.
- 13 Il serait intéressant de se demander dans quelle mesure et, surtout, comment ce deuil esthétique double le deuil de la mère présent lui aussi tout au long de l'œuvre.
- 14 *Du fond de mon arrière-cuisine*, *op. cit.*, p.143.
- 15 *Ibid.*, p.146.
- 16 Jacques Ferron, «Lettre à Pierre Baillargeon», [1948], *Escarmouches. La longue passe*, tome 1, Montréal, Leméac, 1975, pp. 14-15. Il lui arrivera plus tard de distinguer quelques «justes», dont nommément Pierre Vadeboncoeur (*Escarmouches. La longue passe*, tome 2, p.144).
- 17 *Ibid.*, pp. 15 et 18.
- 18 Jacques Ferron, «Appendice aux *Confitures de coings*», *Les Confitures de coings et autres textes*, suivi du *Journal des Confitures de coings*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 106.
- 19 *Escarmouches. La longue passe*, tome 2, *op. cit.*, p. 169.
- 20 «Il en était rendu à Rotrou qui le charmait plus que le grand Corneille» (Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1972, p. 63). Ferron partage le sentiment de son personnage: «[...] j'ai lu [Rotrou] un peu émerveillé» (Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, p. 211).
- 21 Il en est encore question d'une façon importante dans sa préface à *Collin-Maillard* de Louis Hémon (Montréal, Les Éditions du Jour, 1972, pp. 9-30). Texte contemporain du *Saint-Élias*, sans doute un peu antérieur puisque Ferron a connu Rotrou par Hémon: «[...] j'ai lu [Rotrou] parce que je me suis mis à m'intéresser à Louis Hémon» (Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, p. 211). J'ai traité plus abondamment de cette question du baroque et de la référence à Rotrou dans un texte de 1989, mais toujours «à paraître», intitulé «Le texte métis ou l'œuvre mineure selon Ferron».
- 22 Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, pp. 206-207.
- 23 *Du fond de mon arrière-cuisine*, *op. cit.*, p. 186.
- 24 André Major, «Jacques Ferron ou la recherche du pays», *Liberté*, 5 (mars-avril 1963): 95 et 96. Il faudrait encore citer plusieurs textes de Major, en particulier: «Jacques Ferron, le Jour et la Nuit» (*Action nationale*, 55, 1 (septembre 1965): 98-103) et «Jacques Ferron

- romancier — À la recherche du pays incertain» (*Europe*, 47,478/479 (février-mars 1969): 56-60). Le témoignage de Major est particulièrement important puisque c'est par lui que Ferron est allé à *Parti pris*: «[Major] a toujours été un animateur, l'air de rien. C'est par Major que je suis allé à *Parti pris* » (Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, p. 521).
- 25 Victor-Lévy Beaulieu, «Sur le sens prodigieux de la mémoire ferronienne», *Le Devoir*, 15 juin 1974, p. 16.
- 26 Dans Jacques Ferron, *Les Contes*, édition intégrale, Montréal, L'Arbre HMH, 1985, p. I.
- 27 «La fondation fantastique», *op. cit.*, p. 428.
- 28 «Jacques Ferron ou la recherche du pays», *op. cit.*, p. 97.
- 29 Victor-Lévy Beaulieu, «Ce que j'aurais tant voulu vous dire, Monsieur Ferron», *L'Illettré*, 1, 2 (février 1970): 3.
- 30 Victor-Lévy Beaulieu, «SSJB-2: le Duvernay — L'enjeu de Jacques Ferron: être plus grand que le pays», *Le Devoir*, 9 décembre 1972, p. 19.
- 31 Victor-Lévy Beaulieu, *La Tête de Monsieur Ferron ou Les Chians. Une épopée drôlatique tirée du «Ciel de Québec» de Jacques Ferron*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 16.
- 32 Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron. Pèlerinage*, Montréal, Stanké, 1991.
- 33 Diffusé par la télévision de Radio-Canada depuis l'automne 1992.
- 34 Cité par Victor-Lévy Beaulieu dans *Docteur Ferron*, *op. cit.*, p. 14.
- 35 Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, pp. 98-99.
- 36 «La fondation fantastique», *op. cit.*, p. 433.
- 37 *Ibid.*, p. 434.
- 38 Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, p. 212.
- 39 «La fondation fantastique», p. 434.
- 40 Cité par Victor-Lévy Beaulieu, dans *Docteur Ferron*, *op. cit.*, p. 14.
- 41 Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, p. 521.
- 42 *Ibid.*, p. 201.
- 43 *Ibid.*, pp. 521-522.
- 44 Jacques Ferron, *La Nuit*, Montréal, Parti pris, 1965, p. 128. Ce passage n'apparaît plus dans la version subséquente de *La Nuit* proposée sous le titre *Les Confitures de coings*.
- 45 *Escarmouches. La longue passe*, tome 2, *op. cit.*, p. 160. Pour saisir l'importance de l'éloge, lisons ces deux passages: «Enfin, ce sont des gens qui sortent du rang. [...] Ici, qu Québec, la grande génération, c'est la première génération. [...] Mon père est de la grande génération.» (Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, p. 36) «Il y a un mouvement de génération chez nous. La grande génération est la génération qui sort



du peuple. C'était la génération de mon père. [...] Une génération chasse au loin. [...] Elle chasse ses rejets au loin. À Louiseville, je n'aurais pu vivre sur le pied de mon père, il y aurait eu nécessairement déchéance, honte et il y a aussi une espèce de force biologique qui empêche, sans parler de l'Œdipe, de chasser sur le même terrain que son père.» (*Ibid.*, p. 229)

46 *Ibid.*, p. 89.

47 *Ibid.*, p. 65.

48 *Ibid.*, p. 378.

49 Jacques Ferron, *Les Roses sauvages*, Montréal, VLB éditeur («Courant»), 1990, p. 130.

50 *Le Saint-Élias*, *op. cit.*, p. 181.

51 *Ibid.*, p. 105.

52 *Ibid.*, p. 129.

53 *Ibid.* Ferron suggère un double modèle à son idole: [1] «Si vous passez à Yamachiche, vous regarderez la grosse Sainte-Anne qui autrefois ornait la façade de l'ancienne église, qu'on a décrochée et [qui] de cette façon n'a pas passé au feu. Elle est sous verre dans le cimetière. Elle est vraiment monstrueuse et fait penser à une idole africaine» (Ferron/L'Hérault, *9 entretiens*, *op. cit.*, p. 110) [2]. «Eh bien! non. Les idoles africaines, c'est mon ami Galipeau, mon voisin de Bellerive [...]. Il m'a rapporté quelques petites statues de l'Afrique [...].» (*ibid.*, p. 111).