

FERRON, KAFKA: LE TEXTE FLOTTANT

Une longue silhouette traverse un pont, la nuit. Le vent souffle. L'homme remonte le col de son manteau. Son visage est très fin, un long nez et de grands yeux comme emplis d'une candeur enfantine. Il a sur lui un manuscrit. Une histoire qu'il a commencé à noter et dont il continue le récit dans sa tête. Il aime écrire la nuit, quand le monde oublie sa folie dans de consolantes ténèbres. Alors le monde lui semble clair et il trouve les mots pour le dire. Alors il aime y marcher.

Comment s'appelle cet écrivain-arpenteur? Quel est son pays?

Selon que le fleuve traversé se nomme le Saint-Laurent ou la Moldau, selon que l'homme rejoint Montréal ou Prague, vous pourrez répondre Jacques Ferron ou Franz Kafka.

Non qu'il faille réduire la critique littéraire à un exercice de physiognomie ou de topographie comparées mais frappante est la ressemblance du projet et des conditions de leurs écritures. Un étrange air de famille unit les deux œuvres, variation de l'étrangeté freudienne d'autant plus inquiétante qu'elle s'appuie sur du familier: ici, la familiarité naît de l'effet d'étrangeté commun à leurs écritures et l'étrangeté sera accrue du rapprochement que nous opérons. Les deux œuvres sont écrites dans un contexte culturel minoritaire (le Québec pour Ferron, la communauté juive germanophone de Prague pour Kafka), toutes deux conjuguant l'énonciation individuelle et la revendication d'une appartenance collective, ce que Deleuze et Guattari ont défini à propos de Kafka comme trait d'une littérature mineure¹, toutes deux penchant naturellement vers la forme brève et une langue comme inscrite dans la marge de l'usage officiel, toutes deux hantées et fascinées par l'inachèvement, toutes deux nourrissant le fantasme nécessaire du grand livre jamais écrit. Elles présentent en outre des similarités structurelles, génériques et thématiques (le fantastique, le mythe, la temporalité,

l'animalité, certains personnages,...) qui permettent d'y repérer une écriture que nous qualifions de flottante pour désigner sa fonction subversive de négation de toute parole pleine et univoque.

La considération de ces éléments entraîne l'analyse de leurs œuvres vers deux directions de lecture. La première dégagera ce qui relève du circonstanciel, le contexte socio-historique de l'œuvre, la seconde insistera à l'opposé sur les effets de brouillage et d'indécision du réel, stratégie née précisément des conditions particulières de production, ce qui fait que les deux lectures sont complémentaires. Il est au demeurant un adjectif qui résume cette tension inhérente sans doute à toute écriture mais davantage présente dans le cas des littératures mineures où l'écrivain ne peut s'offrir le luxe d'un détachement du réel et de l'histoire: intempestif. Dans un premier sens: impertinent, inopportun, dérangeant, ce qui trouble le donné social et idéologique mais aussi, en l'étymologisant: intempestif comme intemporel, marquant l'évasion du cadre chronologique. Ferron comme Kafka ne nous ouvrent pas les portes du rêve pour fuir le monde mais pour le baigner d'un cruel et nouvel éclairage.

Un aspect commun évident tient dans le choix par eux privilégié d'un genre littéraire particulier, entre le conte et la nouvelle, récits relativement brefs, empruntant à divers styles (merveilleux, fantastique, réalisme, baroque, humour): les *Contes* de Ferron et divers recueils de Kafka dont *La Métamorphose*, *La Colonie pénitentiaire*, *La Muraille de Chine*. Kafka en cela se rattache à un courant littéraire germanophone des XVIII^e et XIX^e siècles et Ferron à une lignée française des XVII^e et XVIII^e siècles. Généalogie éloquente pour des auteurs modernes, premier exemple de flottement dans la tradition littéraire. C'est sur ce matériau que j'appuierai la présente réflexion, plus précisément sur le conte de Ferron intitulé «Les Méchins»² et sur le texte «Un médecin de campagne»³ de Kafka.

J'ai montré ailleurs⁴ comment il était possible de rapprocher Ferron et Kafka par un même usage de la citation mythologique parodiée ou réécrite, affirmation de l'appartenance à une tradition tout en la problématisant mais aussi expression d'une

succession temporelle particulière, d'un temps toujours ouvert à tous les recommencements (le «Il était une fois» du conte), récit qui est *story* sans être *history* selon les termes de Hannah Arendt⁵, c'est-à-dire jamais figé dans un sens unique et définitif mais ouvert à l'interprétation toujours renouvelée de chaque sujet-lecteur riche de son historicité.

La notion de flottement plus haut mentionnée y était introduite en référence à l'étrange personnalité des personnages de médecins apparaissant dans plusieurs endroits des écrits de Ferron, notamment «Les Méchins» ainsi que dans «Un médecin de campagne» de Kafka. Flottement que j'utiliserai dans ses deux sens: l'objet qui flotte sur une surface et l'objet qui flotte à l'intérieur d'un cadre trop large. Le cadre dans lequel flotteraient les textes ferronien et kafkaïen est celui de la répartition des instances narratives, des personnes grammaticales, c'est-à-dire des limites identitaires. La surface sur laquelle flotteraient leurs récits est celle du temps en tant que déroulement, durée linéaire et continue dont la mémoire mythologisante et parodiée offre un aspect. La comparaison des deux textes est à même de nous faire saisir l'articulation des deux dimensions.

Le flottement des personnes grammaticales chez Ferron a souvent été étudié, d'autant qu'une célèbre déclaration l'a explicitement énoncé en deux endroits d'un texte à valeur d'*ars poetica*:

[...] si je suis faiseur de contes , ce n'est pas par vocation mais à cause de la grammaire. Parmi tous les pronoms, un seul est personnel: le JE et ses adjoints. Les autres sont représentatifs: que je parle ou j'écrive à la deuxième personne du singulier, aux trois personnes du pluriel, je fabule. En sorte que je suis faiseur de contes comme tout le monde. (...)

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. Cela me confirme dans ma solitude tout en témoignant de mon besoin d'en sortir. Je reste unique et pourtant je me multiplie pour me rendre compte de la diversité du monde⁶.

On peut aisément rapprocher cette proclamation de la mise en demeure de Kafka: «Assez de psychologie!». Assez de cette prétention à la connaissance de l'individu, y compris par l'individu lui-même, assez de cette fonction faussement attribuée à la littérature, assez de cette frauduleuse revendication de l'écrivain. La distance n'existe pas qui lui accorderait un savoir quasi-théologique qu'il délivrerait ensuite à un lecteur abjurant sa subjectivité pour l'accueillir. «La métaphore est ce qui me fait douter de la littérature» confie aussi Kafka dans son *Journal*⁷. La distance n'existe pas plus en ce qui concerne l'écriture. En outre, la métaphore est figée, elle est construction, structure, fondation, témoignant d'un espace rhétorique supposant encore une fois une maîtrise illégitimement reconnue à l'écrivain. De fait, si les récits de Kafka exhalent l'entêtante étrangeté que la critique a eu vite fait de transformer en symbole de l'aliénation moderne, c'est que l'auteur ne semble pas plus avancé que son lecteur quant au déroulement de l'intrigue et sa fin, au double sens de dénouement et de visée. À la métaphore, Kafka comme Ferron préféreront la métamorphose, davantage susceptible de traduire le constant glissement du sens et de l'identité. Le moi, chez les deux auteurs, n'est plus souverain. Il est multiple et se multiplie. Il tend vers l'hybride dont la figure la plus marquée est l'être mi-humain mi-animal, comme les centaures que Ferron plaçait dans le paysage de son «Ulysse». Ce qui éclaire les textes ferroniens et kafkaïens donnant la parole aux animaux, mais à l'inverse des fables où les animaux tendent vers l'humain: chez Ferron comme chez Kafka, c'est l'humain qui sent en lui poindre l'animal, qui se prête à un «devenir animal»⁸.

Là réside peut-être la motivation essentielle de leurs projets d'écriture. Parce que se creuse un manque, un vide, dans la conscience de l'identité et du réel, parce que le silence menace de miner tout le symbolique, le sujet va parler et écrire, mettre des mots sur la béance, «se payer de mots» selon l'expression populaire qui désigne innocemment (ou non) la jouissance rencontrée dans la mise en œuvre du mécanisme. Mais pour ne pas trahir cette béance, ce qui reviendrait à se trahir soi-même et donc risquer le mutisme, pour au contraire la désigner, l'écrivain va déséquilibrer son récit et sa langue, les travailler d'indécision, les faire flotter.

On connaît la lecture qu'a donnée Jean-Pierre Boucher du conte «Les Méchins». Pour lui, la structure du texte s'explique «par le passage du héros de l'état de perdition à celui de salut»⁹. Le texte est divisé en deux parties, marquées par l'usage de la troisième personne du singulier dans les deux premiers paragraphes puis de la première personne dans la suite. Boucher explique:

Le narrateur des deux premiers paragraphes abandonne au héros le soin de terminer le récit de son aventure au moment précis où il découvre le chemin du salut. Ce salut se traduit par le fait que le héros recouvre son identité perdue et commence alors à dire je, se soustrayant à la domination du narrateur et prenant lui-même le récit en charge¹⁰.

Le retournement du personnage du médecin devenu narrateur, sa conversion dirait-on en termes religieux, s'opère quand de retour d'une visite pour un accouchement dans une famille sans le sou, il se prend de pitié pour le vieux cheval renversé sous une tempête de neige:

Pendant que nous nous dégageons, [...] le cheval resté debout, une menoir passée entre les jambes, tourna vers nous sa tête épouvantée.

Ce fut alors que j'eus la révélation d'une détresse plus grande que la mienne et que j'éprouvai pour la première fois une pitié qui ne fût pour moi. Ce cheval, je l'aimai comme un frère. Il a été mon rédempteur. Jusque-là, égoïste et méchant, j'aurais mérité mille fois d'être foudroyé au milieu des Méchins. Depuis je ne pense plus à moi, j'en rends grâce à Dieu. Il ne m'a pas guéri, il m'a sauvé. Quand je réussis à trouver un peu d'opium, il me semble que c'est à cette pauvre bête, la queue coupée, la gueule ensanglantée, les yeux troubles, l'oreille affolée, que je l'injecte. Je ne l'ai pas oublié. Sa misère me hante. Je suis resté au milieu de la tempête; le vent souffle encore des rochers maudits. Les lames montent vers moi. Le cheval est cerné par toute la méchanceté du monde. Il faut que je le soulage. D'ailleurs je le lui dois: ne m'a-t-il pas sauvé? C'est lui désormais le narcomane¹¹.

Or il se produit dans ce passage un changement aussi radical que celui des personnes grammaticales qui n'a peut-être pas été

suffisamment remarqué: le changement de temps du passé au présent. Le début est encore au passé mais trois phrases plus loin dans le même paragraphe, le présent surgit brutalement: «Depuis je ne pense plus à moi, j'en rends grâce à Dieu». Un présent qui n'est pas de narration puisque le narrateur ne revient pas à une autre situation, celle, antérieure, de l'énonciation. Il demeure dans la tempête, il demeure dans l'énoncé.

Il s'agit d'un présent éternel mais qui n'est pas de délivrance, celui, au contraire, d'une aliénation infinie qui en acquiert une nature métaphysique. Car quelle serait cette libération où le médecin continue d'user de l'opium? Le narrateur prend effectivement conscience qu'il n'est pas seul à être malheureux mais en quoi cette conscience le délivre-t-elle du malheur? Ne faut-il pas prendre ironiquement le salut mentionné dans le texte? Si le lexique employé est incontestablement d'ordre religieux, si un processus de transfert ou d'identification de type chrétien nous est narré, conclure à la problématique du salut esquivé l'ambiguïté de la dernière phrase qui rend énigmatique toute la fin du conte. Il n'est pas hasardeux d'avancer que le passage du passé au présent indique aussi la confusion des personnages du médecin et du cheval, désormais tous deux narcomanes, prisonniers de la tempête et de «toute la méchanceté du monde». Le destin personnel s'efface devant une donnée générale. Le malheur cesse en réalité d'être une donnée d'expérience individuelle pour devenir une catégorie ontologique, si réelle que seul l'usage de l'opium peut en soulager la souffrance: «Je ne l'ai pas oublié. Sa misère me hante. Je suis resté au milieu de la tempête: le vent souffle encore des rochers maudits. Les lames montent vers moi».

Le même changement de temps s'opère dans «Un médecin de campagne» qui raconte une histoire similaire, quoique dans une énonciation beaucoup plus fantastique: un médecin que l'on dérange pour un appel de nuit. Mais les deux récits se rejoignent dans leurs conclusions. Le médecin de Kafka ne revient pas de sa visite et demeure prisonnier dans et d'un éternel présent:

Je sautai sur le cheval. Traînant les traits défaits, les deux bêtes étaient presque détachées l'une de l'autre, la voiture suivant au hasard, et la fourrure dans la neige pour finir. «Vivement!» dis-je, mais nous n'allâmes pas vivement; nous

allions lentement comme de vieux hommes [...].

Je ne reviens jamais ainsi chez moi [...] Nu, exposé au froid de cet âge infortuné, avec une voiture terrestre et des chevaux surnaturels, je vais rôdant, vieil homme que je suis. Mon manteau pend derrière la voiture, je ne peux pas l'atteindre et nul de ces inconstantes canailles de malades ne lèvera le petit doigt. Trompé! trompé! Il suffit d'une fois: j'ai obéi à tort à la sonnette de nuit... c'est irréparable à jamais¹².

Régine Robin a observé combien ce présent n'est pas orthodoxe et déroge aux usages narratifs. Il ne correspond pas, comme nous l'indiquions déjà pour le passage de Ferron, au retour du narrateur au présent de l'énonciation ou à une intervention de l'auteur. Elle remarque: «[...] on attendrait classiquement ou bien "Je ne reviens jamais chez moi", si le récit était au passé [...]; ou bien "Je ne reviendrai jamais chez moi", si le récit était au présent, avec coïncidence du présent de l'énoncé et du présent de l'énonciation»¹³. C'est dire qu'il ne s'agit pas d'un présent qui serait défini en fonction d'un passé et d'un futur ou, sur le plan de la logique narrative, en fonction d'une cause et d'une conséquence. Ce présent-là opère comme une sortie hors du temps et hors du récit qui l'accueille. Il entraîne le personnage et le lecteur dans une zone d'indécision, de flottement où le sens est à jamais en fuite. Il a la brutalité et l'évidence du «Il était une fois», n'existant que dans l'énoncé et ne mesurant aucune énonciation. Ce pourquoi il est ouvert à toutes les interprétations, quelle que soit l'historicité du sujet herméneute. Ce présent-là, d'une certaine manière, arrête le temps bien plus qu'il ne le subvertit. C'est le présent de la gestualité expressionniste, des photographies, le présent des rêves où les actions se déroulent sans mouvements et sans enchaînements. Il n'est pas décomposable à partir de sa succession linéaire en instants, il en épouse la simultanéité et dès lors s'offre comme une nouvelle perception de l'expérience ontologique.

Car il doit aussi être compris comme un refus de la *chronologie*, logique du temps, qui fait échapper le récit aux découpages narratologiques par trop mécanistes. Si comme le dit Ricoeur, «le récit est le gardien du temps»¹⁴, la logique du récit épousera la logique du temps et quand l'écrivain refuse cette

double logique, le texte en devient égaré, flottant, effet que ne manquent de susciter les deux textes de Ferron et Kafka que nous considérons. Il revient alors au lecteur pris dans sa singularité de reconnaître au récit une signifiante, une production de sens toujours variable.

Les deux flottements que nous indiquions d'entrée, dans l'identité grammaticale et dans le temps, connaissent en fait une articulation convergente. Si, toujours selon Ricœur¹⁵, une identité n'est acquise que si on peut en faire le récit et si le récit ne se structure que de la maîtrise d'une temporalité, le présent «éternel» dans lequel se fondent les textes ferronien et kafkaïen affirme l'éclatement temporel, le dépassement des limites identitaires de même qu'il signale la dispersion des personnes, subjectives et grammaticales. L'identité, en effet, se construit de la somme des expériences que le sujet connaît le long du processus temporel de son existence. Ce processus détruit, la construction du sujet sera minée et rendue impossible.

Il serait certes possible de définir ces deux flottements comme diachronique et synchronique, le premier s'attaquant à la structuration du sujet dans sa contingence, le second déstabilisant son histoire, mais cela reviendrait à les reformuler dans une temporalité comprise linéairement et reflétée, redoublée, par le déroulement du récit. La rupture qu'ils introduisent et manifestent est bien plus radicale. «Et alors commence peut-être la littérature» écrit Derrida dans un essai sur le récit de Kafka «Devant la Loi»¹⁶. Où commence-t-elle? Devant la loi, précisément, titre du récit qui figure au coeur du *Procès* mais également publié par Kafka isolément. «*Vor dem Gesetz*», «Devant la Loi», mais la loi en question n'est que *das Gesetz*. Il n'est pas dit s'il s'agit de la loi morale, religieuse, juridique ou politique. Elle est neutre comme son genre en allemand, la loi, l'être-loi de la loi, la loi de la loi. Et le récit de cette loi ne raconte rien, que l'attente sans événements d'un homme de la campagne qui va passer sa vie devant la porte de la loi sans y pénétrer pour apprendre juste avant de mourir que la porte lui était destinée. Lui aussi est figé dans un présent infini à contempler ce qu'il perçoit du rayonnement de la loi. Or Derrida précise:

[...] nous sentons obscurément que ce qui opère et fait œuvre dans ce texte garde un rapport essentiel avec le jeu du cadrage et de la logique paradoxale des limites qui introduit une sorte de perturbation dans le système «normal» de la référence, tout en révélant une structure essentielle de la référentialité. Révélation obscure de la référentialité qui ne fait pas plus référence, ne réfère pas plus que l'événementialité de l'événement n'est un événement¹⁷.

Il est aisé de reprendre le couple conceptuel de Derrida, le cadrage et la référentialité, et retrouver ces deux notions problématisées dans nos deux flottements: le cadrage comme flottement horizontal, la référentialité comme flottement en profondeur. Ce donc à quoi s'attaquent Ferron et Kafka par le double flottement de leur écriture, ce sont les lois de cadrage et de référentialité qui constituent le principe de littérarité, qui font d'un texte une œuvre littéraire.

On peut comprendre dans cette perspective la nature du héros des textes ferronien et kafkaïen dont nous traitons et, plus généralement, la présence importante des figures de médecins chez Ferron, en oubliant le strictement biographique. La médecine est aussi liée à une loi, à la fois maîtresse et sujette de cette loi: la loi du corps. De fait, les récits ferroniens et kafkaïens sont parcourus de corporalité, régis par un code corporel qui prend pratiquement la place de la traditionnelle psychologie. Chez Kafka, cette écriture ouverte au non-verbal, à l'en-deçà ou l'au-delà du logos, épouse la forme de la parabole, chez Ferron, elle tend au conte philosophique. Le signe est alors gestuel et l'information sur les personnages ainsi réduite peut se lire comme marquant leur inscription dans un monde aliénant. N'être qu'un geste, c'est ne s'exprimer que par un code social où l'individualité s'efface: «Une nuit, le mari s'éveilla; sa femme accoudée le regardait»¹⁸ ou, de façon plus affirmée: «La première fois, Monsieur Pas-d'Pouce avait mis sa main sur la table; la seconde fois l'avait gardée dans sa poche»¹⁹. Mais ces deux exemples montrent bien que l'indéfinition des personnages peut aussi servir à un rhabillage très spécifique, aux couleurs de la sensibilité du lecteur, fort de sa liberté d'imagination. La levée des contraintes narratives de cadrage et de référentialité permet en retour une délimitation interprétative liée à la réception subjective.

Or l'une des fonctions essentielles de la médecine tient aux limites. Les médecins fixent les limites: entre santé et maladie mais surtout entre vie et mort, les deux pôles qui indiquent la temporalité échue au sujet. Chez Ferron et Kafka, ce que montre le flottement du texte et le flottement des médecins perdus dans un présent atemporel, c'est que ces limites sont indécises, sauf leur construction sociale, et donc que temps de vie et temps de mort se confondant en un indistinct présent, la loi du corps sera la loi du temps et la loi du texte.

L'effacement de la distinction entre vie et mort est au demeurant une thématique dominante chez Kafka: tout son célèbre «Chasseur Gracchus» en traite:

— Depuis ce temps-là, je suis mort.

— Mais vous vivez aussi quand même? dit le maire.

— En quelque sorte oui, répondit le chasseur, en quelque sorte oui, je vis également. Ma barque de mort s'est trompée de route; un faux mouvement du gouvernail, un appel un peu trop pressant de ma merveilleuse patrie, je ne sais trop ce qu'il y a eu, ce que je sais bien, c'est que je suis resté sur terre et que ma barque, depuis lors, navigue sur les eaux terrestres. Voilà comment, moi qui ne voulais jamais sortir de mes montagnes, je voyage depuis ma mort par tous les pays de la terre²⁰.

Le thème du lien vie-mort et de la possibilité de leur expérience conjointe est de même traité à plusieurs reprises par Ferron. Citons entre autres, pour l'exemple, «La mort du bonhomme»²¹ et «La vache morte du canyon»²².

Le paradigme du flottement se retrouve dans le thème du déplacement continu, du mouvement par glissement, indiqué par la charrette de l'Anglaise que le narrateur croise dans «Le pont»²³, la cariole dans «Les Méchins» et le traîneau dans «Un médecin de campagne» de Kafka, entre autres. Ce qui glisse est ce qui marque le trajet incertain, celui qu'on peut accomplir en traversant les limites sans s'en apercevoir.

Glissement aussi que le fameux devenir animal, selon l'expression de Deleuze et Guattari, chez Kafka, présent bien sûr dans *La Métamorphose* mais aussi dans d'autres textes («Le terrier», «Recherches d'un chien», «Rapport pour une académie»,...). Il se retrouve chez Ferron comme dans le conte «Bêtes et mari»²⁴ où sur deux pages les traits du narrateur se confondent avec ceux d'un éléphant, d'une licorne puis d'un rat blanc (toutes transformations fondées sur le langage, comme chez Kafka) pour enfin redevenir humains.

Les frontières sont incertaines, celles des identités comme celles des territoires, des espaces, ainsi de la campagne et de la ville. Les deux espaces sont posés et traités chez Ferron et Kafka mais pour mieux souligner que le *topos* des personnages ou des narrateurs est de préférence l'entre-deux.

C'est le cas pour Kafka dans «Un médecin de campagne» et dans «Devant la Loi» et la problématique est fréquente pour Ferron dans grand nombre des *Contes*.

Le territoire indistinct est aussi celui parcouru par l'arche, image récurrente chez Ferron, l'arche des maisons —

Bientôt la neige tomba et la drôle de maison, se détachant de Fontarabie, se mit à flotter; elle passa lentement au-dessus de la génération perdue, arche dérisoire, barque des impuissants, au-dessus du bonhomme au fond du déluge, qui brandissait son terrible bâton²⁵.

Nous échangeons nos sagesses et nos fantaisies en attendant la fin du déluge. Car l'hiver est un déluge. Chaque maison devient une arche, où le souvenir du printemps survit; c'est pourquoi le printemps survit²⁶.

— ou l'arche de l'écriture, le «cahier-arche» de la femme de Cotnoir, selon l'expression de Pierre L'Hérault²⁷, où elle confie tout ce que lui rapporte son mari du monde dans lequel elle ne sort plus:

Je me dis parfois que ma femme construit une arche, une arche qui flotte déjà au-dessus du déluge où nous pataugeons tous sur le point d'y périr. Dans cette arche j'ai fait monter

beaucoup de gens et tous les animaux que j'ai rencontrés depuis vingt ans aux mille détours du faubourg²⁸.

Or de manière très significative pour notre propos, Cotnoir dit de l'univers recréé dans le cahier de sa femme:

Je la tiens au courant de tout, mais à ma façon; elle y ajoute la sienne: le drôle de monde que ce doit être! Mais il prévaudra sur l'autre, sur le vrai qui n'a pas de durée, qui se fait et se défait à chaque instant, qui s'abîme dans l'indifférence générale²⁹.

Un monde en déconstruction permanente en somme dont le texte sera la trace, la trace flottante.

Kafka conclut «Le chasseur Gracchus» par ces paroles de son héros: «Ma barque est sans gouvernail, elle marche avec le vent qui souffle dans les plus profondes régions de la mort»³⁰. La mort comme flottement ou, si nous retournions la proposition, le flottement comme mort, en nous souvenant que Blanchot a montré que l'écriture ne se posait pas contre la mort — l'écriture comprise comme mémoire, comme monument — mais au contraire pour accueillir la mort au sein de la vie, plus exactement pour effacer la limite entre les deux, pour préférer le glissement, le flottement.

Dès lors, ce que nous apprendrait le texte flottant de Ferron et de Kafka, dans sa forme même, c'est ce que ne cesse de nous répéter la littérature: il n'y a de littérature que de la mort. Deux autres récits de Ferron et de Kafka, pareillement intitulés «Le pont», en donnent un message explicite. «J'étais raide et froid, j'étais un pont, je passais au-dessus d'un abîme.[...] J'étais donc là et j'attendais; et j'étais obligé d'attendre. Sans s'effondrer un pont, une fois lancé, ne saurait cesser d'être un pont»³¹. Effectivement, dans la logique du récit et de la vie, le pont-narrateur s'effondrera.

Quant à Ferron, c'est sur le pont menant de la Rive-sud à Montréal que son narrateur croise parfois une charrette menée par une Anglaise. Il lui en vient l'idée d'un scénario:

L'intrigue du film se serait nouée et dénouée en quatre heures. En y montrant çà et là le cheval, la charrette, l'Anglaise, il me semble que j'aurais pu signifier d'une manière intéressante les minutes accordées aux personnages pour qu'ils fussent heureux ou malheureux³².

Le film ne se fit point. «Je restai toutefois avec le prétexte du film, cet équipage qui mesurait le temps et rappelait le destin»³³. Mais l'Anglaise un jour disparut et le narrateur confie:

Elle, on ne l'a jamais revue, ni son cheval, le dernier à traverser régulièrement le fleuve. La charrette est devenue comme l'autre: une charrette fantôme. Si je la revoie jamais, une nuit, sur le pont désert, je penserai que je viens d'avoir un accident³⁴.

Reste une question: sur quel pont Jacques Ferron et Franz Kafka ont-ils bien pu se rencontrer?

- 1 Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, 1975, p. 33.
- 2 Jacques Ferron, «Les Méchins», dans *Contes*, Montréal, Éd. HMH, 1979, pp. 39-41.
- 3 Franz Kafka, «Un médecin de campagne», dans *La Métamorphose* (tr. A. Vialatte), Paris, Le Livre de poche, 1969, pp. 110-119.
- 4 Alexis Nouss, «Faiseur de contes: Jacques Ferron, portrait d'une écriture en mineur», dans S. Simon, P. L'Hérault, R. Schwartzwald, A. Nouss, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, Éd. XYZ, 1991.
- 5 Voir Hannah Arendt, «Compréhension et politique», *Esprit*, 42, 2e édition (juin 1985): 97-98.
- 6 Jacques Ferron, «Faiseur de contes», dans *Escarmouches*, t.2, Montréal, Leméac, 1975, pp. 30-31.
- 7 Franz Kafka, *Journal* (tr. M. Robert), Paris, Grasset, 1981, p. 525.
- 8 Voir Deleuze et Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, pp. 65 sq.
- 9 Jean-Pierre Boucher, *Les «Contes» de Jacques Ferron*, Montréal, Les Éd. de l'Aurore, 1974, p. 132.
- 10 *Ibid.*, p. 133.
- 11 «Les Méchins», *op. cit.*, p. 41.
- 12 «Un médecin de campagne», *op. cit.*, pp. 118-119.
- 13 Régine Robin, *Kafka*, Paris, Belfond («Les dossiers Belfond»), 1989,

- p. 243.
- 14 Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. III, Paris, Le Seuil («Points»), 1991, p. 435.
- 15 Paul Ricoeur, «L'identité narrative», *Esprit*, 7-8 (juillet-août 1988): 295-304.
- 16 Jacques Derrida, «Devant la loi», dans A.P. Griffiths (ed.), *Philosophy and Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 173-188.
- 17 *Ibid.*, p. 185.
- 18 Jacques Ferron, «Retour à Val-D'or», dans *Contes*, *op. cit.*, p. 11.
- 19 Jacques Ferron, «Servitude», dans *Contes*, *op. cit.*, p. 13.
- 20 Franz Kafka, «Le chasseur Gracchus», dans *La Muraille de Chine* (tr. J. Carrive et A. Vialatte), Paris, Gallimard («Folio»), 1981, p. 130.
- 21 Jacques Ferron, «La mort du bonhomme», dans *Contes*, *op. cit.*, p. 24.
- 22 Jacques Ferron, «La vache morte du canyon», dans *ibid.*, p.86.
- 23 Jacques Ferron, «Le pont» dans *ibid.*, pp. 48-50.
- 24 Jacques Ferron, «Bêtes et mari» dans *ibid.*, pp. 104-105.
- 25 Jacques Ferron, «Le déluge», dans *ibid.*, p. 112.
- 26 Jacques Ferron, «Suite à Martine», dans *ibid.*, p.126.
- 27 Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 28.
- 28 Jacques Ferron, *Cotnoir*, Montréal, VLB Éditeur, 1981, p.96. L'image des arches-maisons en hiver y apparaît aussi p. 37.
- 29 *Idem.*
- 30 Franz Kafka, «Le chasseur Gracchus», *op. cit.*, p. 133.
- 31 Franz Kafka, «Le pont», dans *La Muraille de Chine*, *op. cit.*, p. 140.
- 32 Jacques Ferron, «Le pont», *op. cit.*, p. 49.
- 33 *Idem.*
- 34 *Ibid.*, p. 50.