

V.L.B., LECTEUR DE FERRON: LA CONSTRUCTION D'UNE FIGURE MYTHOLOGIQUE

Nous savions depuis longtemps, bien avant la publication du *pèlerinage* consacré récemment au *docteur Ferron*, que V.L.B. entretient un véritable culte pour l'œuvre et la personne de l'écrivain qu'il considère le plus important de la littérature québécoise contemporaine. Il l'a dit et répété à de nombreuses reprises dans des entrevues accordées au fil des années à des revues et journaux depuis sa venue à l'écriture à la fin des années 1960.

Ces témoignages publics, qui sont parfois fort révélateurs, ne forment cependant que la couche explicite, superficielle, d'un rapport plus fondamental, essentiel s'inscrivant dans la texture même de l'œuvre romanesque et critique de V.L.B. Je rappellerai d'abord rapidement comment opère la référence à Ferron dans le texte, dégageant progressivement une figure qui prendra des contours très nets, voire définitifs, dans *Les Chiens* en 1979 et le *Docteur Ferron* en 1991 et produisant une représentation de l'écrivain avec laquelle il nous faut désormais compter et composer, ne serait-ce que pour polémiquer avec elle et éventuellement la refuser.

1-La formation d'un mythe: premières variations

Dès 1970, dans *Jos Connaissant*, son quatrième roman, V.L.B. renvoie à Ferron à travers une citation, plaçant en épigraphe de l'avant-dernier chapitre de son récit la fameuse phrase du *Mythe d'Antée* : «Ainsi te voici donc dans ton pays natal». Cette citation intervient à un moment stratégique dans un roman dont la problématique centrale est axée sur la mort et la renaissance d'un héros devant incarner l'image «outrageante», excessive, sinon délirante, d'un Québec à secouer, à réveiller de sa torpeur séculaire. Première image associée donc à l'idée

d'une naissance tant individuelle que collective.

La même année il publie dans *La Presse* un article polémique au titre très évocateur («La tentation de la sainteté») s'en prenant à l'ensemble des écrivains québécois, à l'exception d'Aquin et de Ferron dont il affirme: «Quelqu'un a dit de lui qu'il nous grandissait, qu'il était le premier à le faire. C'est vrai»¹. Et il ajoute, précisant sa pensée, que ce qui fait la grandeur de Ferron, c'est qu'il a «compris que la littérature d'ici sera un vain mot, que l'homme d'ici sera un vain mot tant et aussi longtemps qu'ils ne feront pas la paix avec le passé, tant et aussi longtemps qu'ils ne l'aurent pas assumé et dépassé»². Ce qui l'intéresse, c'est l'attitude qu'il croit déceler chez Ferron à l'égard du passé: le sentiment qu'il faut le relire, autrement, à rebours de l'histoire officielle, pour le comprendre, le réapproprier et pouvoir l'assumer pleinement. Dans cet article, comme dans la fiction romanesque, ce qui est retenu, privilégié, c'est donc un certain rapport au monde, et plus particulièrement au Québec.

Dans les deux ouvrages critiques consacrés ensuite d'abord à Victor Hugo, essai dédié à Hubert Aquin et à Fernand Dumont, ce dernier salut étant d'ailleurs assez étonnant, puis à Jack Kerouac, la référence prendra de nouvelles significations. Dans le *Hugo*, V.L.B. évoque bien sûr Ferron comme historien contestataire, iconoclaste, prenant les historiens officiels à partie, révélant la face cachée des choses et du monde. Mais il met surtout l'accent sur la dimension mythologique de son œuvre — dimension mythologique dont il fera le fondement même de sa propre pratique d'écriture, sa raison d'être ultime, ce qui lui donne pleinement son sens:

[...] en assumant le pays, écrit-il, en le devançant dans des contes ou des romans bizarres, difficiles, parce qu'ils creusaient une réalité dont on s'était presque toujours tenu éloigné, Ferron faisait de nous des hommes dignes et fiers, en marche vers leur destin, et luttant pour un nouvel ordre du monde. Une œuvre s'affirmait enfin, qui venait de nous.³

Et il ajoute plus loin: «Ferron y fait œuvre nationale: le pays commence avec lui, le pays devient possible avec lui»⁴.

Ce que l'œuvre de Ferron met en jeu dépasse l'univers de la littérature pour Beaulieu et met en rapport plus fondamentalement l'œuvre et la collectivité à laquelle son destin est lié, qu'elle accompagne, questionne et contribue à faire avancer. Avec d'autres moyens, sur d'autres bases, et dans un contexte différent, Ferron, comme Hugo, apparaît comme «écrivain national», acteur et participant à part entière d'une Histoire qu'il ne se borne pas à observer et à symboliser mais qu'il *fait* littéralement par ses œuvres. En cela il préfigure le personnage que V.L.B. lui-même est alors en train de se construire.

Ce personnage rêvé, fortement idéalisé, s'oppose bien sûr à celui de Jack Kerouac, écrivain maudit, grand perdant devant l'éternel, symbole par excellence du destin pitoyable qui attend le peuple québécois s'il ne trouve pas en lui l'énergie, le courage de rompre avec la domination américaine. «L'essai-poulet», qui trahit la fascination, le vertige éprouvés par V.L.B. à l'endroit de l'écrivain perdu de la «beat génération», est dédié à Ferron «avec qui commence le pays québécois» rappelle d'entrée de jeu Beaulieu. En réalité, dans ce second essai, Ferron n'est par la suite guère présent, si ce n'est sur le mode d'un rêve, d'un cauchemar plutôt dans lequel il meurt dans sa voiture en traversant le pont Jacques-Cartier. Mort dérisoire qui symbolise la vision désespérée et désespérante suscitée chez Beaulieu par le naufrage de Kerouac, ce «meilleur romancier canadien-français de l'Impuissance»⁵. Ce que Ferron possède en commun avec Kerouac, et qui autorise V.L.B. à les réunir, c'est une conscience aiguë du drame canadien-français et québécois et de la menace de mort qui plane au-dessus de la collectivité.

C'est à cette époque, je le signale en passant, que Ferron reconnaît pour sa part l'importance de Beaulieu, estimant que *Les Grands-Pères*, publiés en 1971, constituent rien moins que «le livre de base» pour les amateurs de monographies de paroisse, celui qui sait en reconstituer l'ambiance, «une ambiance qu'on ne trouvera jamais dans les dites monographies». Et il juge que «C'est un beau livre, le livre admirable où l'on joue le grand jeu, mais ce n'est pas un livre drôle, un livre de tout repos: il se situe un peu au-delà du tragique»⁶. Ainsi s'amorce publiquement une longue relation qui

n'ira pas sans quiproquos, sans malentendus mais qui apparaît assez singulière, sinon unique, dans notre histoire littéraire récente.

Après s'être initié à Ferron à travers *La Nuit* lue en 1965, V.L.B. s'éprend tour à tour du *Ciel de Québec*, qu'il salue comme «le livre québécois le plus important qui ait été publié depuis la Révolution tranquille»⁷, de *L'Amélanchier* qui contiendrait «quelques-unes des meilleures pages de Jacques Ferron»⁸ et du *Salut de l'Irlande* qu'il décrit comme une «œuvre profondément souterraine, une manière de fleuve qui charrie dans ses eaux beaucoup plus que ce que nous sommes encore». Et il ajoute, notation capitale: «Ferron fait, parmi nous, figure de prophète, et de père »⁹.

Déjà donc, en 1971, dans cet article publié dans la revue *Maintenant*, V.L. Beaulieu, après avoir reconnu l'auteur du *Ciel de Québec* comme témoin essentiel, historien exemplaire, écrivain supérieur, le sacre désormais comme prophète, investi de la mission de prévoir et d'annoncer l'avenir — accomplissant ainsi la fonction mythologique de la littérature — et comme père de la nouvelle écriture québécoise. Ce qui me paraît remarquable, c'est qu'il pose déjà les éléments cardinaux d'une représentation qu'on retrouvera à peu près telle quelle dans le grand ouvrage à l'allure souvent hagiographique de 1991, très justement qualifié de «pèlerinage»: célébration respectueuse et parfois dévote d'un écrivain tenu en quelque sorte pour Dieu-le-Père.

Inscrit dès le début des années 1970 dans l'œuvre de Beaulieu, Ferron ne cessera d'y resurgir périodiquement par la suite. Comme il serait sans doute fastidieux d'évoquer dans le détail ces occurrences, je me bornerai à en signaler rapidement quelques-unes, particulièrement significatives.

Dans *Oh Miami, Miami, Miami*, publié en 1973, on le retrouve au centre d'une conversation entre deux étudiants sur la signification de son œuvre, et en particulier de ses contes. Et le roman lui-même reprend la structure de *La Nuit*. Le parcours de François Ménard retrouvant sa vérité au cours d'un rite initiatique dans ce mystérieux Château qu'est Montréal vu de

Longueuil la nuit sert de modèle, de matrice à la quête du héros de Beaulieu dans ce non moins étrange Château que peut être un Miami fantasmagorique où il découvre sa vocation de prophète d'une révolution «rouge», à accomplir au Québec en alliance avec les Amérindiens, renouant ainsi avec le projet de Riel, figure mythique aussi au cœur du *Ciel de Québec*.

Dans *Blanche forcée*, récit inaugural des *Voyageries* publié en 1976, on le rencontre à nouveau à l'orée du livre et du projet du *Cycle*, cité dans une épigraphe du roman: «Il a parlé comme il a pu, en homme sage, pour conjurer la folie par la folie». Cette citation provient du *Ciel de Québec*¹⁰, elle constitue une partie d'une réplique du brigadier Louis-Archibald Campbell à Frank-Anacharcis Scot à propos de Riel justement. Allusion significative encore une fois qui établit une sorte de chaîne entre Riel, Ferron et V.L.B., artisans, chacun à leur manière, de la construction d'une mythologie nationale pour le Québec.

Au cours de cette période la présence de Ferron devient vraiment centrale, massive, sinon obsessionnelle dans l'œuvre de Beaulieu. Sous son inspiration directe et explicite il publie successivement *Le Manuel de la petite littérature du Québec* en 1974, *Ma Corriveau* en 1976 et *Moi Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron* en 1982, trois variations sur la petite histoire du Québec. Une petite histoire tenue pour fort révélatrice de la réalité québécoise, plus encore que la grande, l'officielle celle que l'on enseigne dans les écoles et dont se réclament les hommes politiques et les idéologues.

Dans l'introduction du *Manuel*, V.L.B. remercie Ferron «sans l'aide de qui, écrit-il, cet ouvrage n'aurait pas été écrit, l'inspiration du *Manuel* venant de lui»¹¹. Dans la présentation de *Ma Corriveau*, il se réclame encore de lui et il se réfère plus particulièrement à la conception de l'histoire de Ferron telle qu'énoncée dans *Du fond de mon arrière-cuisine*. Et dans *Moi, Pierre Leroy* enfin, ce curieux roman-reportage sur le Canada français du XIXe siècle qualifié de «plagiaire», Beaulieu reconnaît à nouveau sa dette à l'endroit du médecin historien qui lui aurait fait lire l'étrange autobiographie d'un «missionnaire» français exalté venu à Québec durant les années 1870 avec l'ambition de réformer le système scolaire et au-delà la société

dans laquelle celui-ci s'inscrit. Encore ici donc Ferron est rattaché à la genèse d'un projet de nature historiographique et reconnu comme une autorité dans le domaine.

Se réclamant de Ferron, Beaulieu est-il pour autant fidèle à ses conceptions, à sa méthode et à sa pratique? La question mériterait un examen auquel on ne saurait procéder correctement sans de longues et minutieuses analyses. Mon impression, toutefois, est que V.L.B., tout en s'inscrivant dans les perspectives ouvertes par Ferron, radicalise ses positions, les porte jusqu'à une sorte de point-limite dans lequel l'auteur des *Historiettes* a probablement eu du mal à se reconnaître parfois, notamment dans cette image excessive, outrancière, voire caricaturale, d'un certain Québec que propose l'auteur du *Manuel* : représentation qui ne coïncide pas en tout cas avec la description proposée entre autres dans *Le Ciel de Québec*. Quoi qu'il en soit, il reste que le docteur sert à Beaulieu de garant, de caution dans son entreprise de re-lecture et de ré-interprétation de l'histoire du Québec: il est pour lui tout à la fois l'écrivain et l'historien national¹².

2-Du Ciel de Québec aux Chians: Une singulière transposition

Ces deux tendances majeures de l'œuvre de Ferron se retrouvent imbriquées, fusionnées de manière exemplaire dans *Le Ciel de Québec*, cette œuvre majeure, capitale, somme et sommet de la production de cet écrivain dans l'optique de V.L.B. Dans *N'évoque plus que le désenchantement de la ténèbre, mon si pauvre Abel*, rare ouvrage dans lequel Beaulieu prend la parole résolument et exclusivement en son nom propre, sans passer par son faire-valoir Abel Beauchemin sous le masque duquel il a l'habitude de se dissimuler, le grand roman de Ferron est comparé rien moins qu'à l'*Ulysse* de Joyce, cette figure emblématique de la grande littérature, celle qui appelle au dépassement de soi et qui justifie un engagement total et absolu: «En fait, écrit Beaulieu, il ne manque au *Ciel de Québec* qu'un élément, pourtant fondamental, pour répondre à l'*Ulysse* et y ajouter ce qu'il ne peut avoir et qui n'est rien moins que notre différence. Et cet élément, c'est le héros. Pourquoi, ayant rassemblé tous les morceaux apparents de l'œuvre, *Le Ciel de*

Québec ne nous fait-il assister qu'à la naissance de l'odyssée et non à l'odyssée elle-même?»

A cette question, il répond lui-même: «C'est que dans notre ici, pas de mythe et apparente impossibilité d'en créer. Pas de mythe, ni même d'histoire»¹³. Aussi tient-il le roman de Ferron pour un «gigantesque prologue» appelant l'avènement de l'histoire et du mythe qui la génère, condition absolument nécessaire à la production même du Livre, projet vital auquel l'écrivain doit participer, qu'il doit contribuer à faire avancer pour donner un son plein à son œuvre: «Sans ce projet, précise-t-il, que serait, que pourrait être l'écriture? Sans cette volonté, que pourrait-il bien y avoir dans nos mots?»¹⁴

Beaulieu, on le voit, retrouve ou plutôt projette dans l'œuvre de Ferron sa propre problématique d'écriture. Est-il possible de tirer de la non-Histoire, du vide, de l'absence d'un pays non plus incertain mais désormais équivoque, le plein de l'œuvre, une symbolisation du réel qui puisse excéder le réel lui-même et éventuellement le transformer? C'est cette question que la lecture du *Ciel de Québec* suscite chez lui et c'est sur cette base qu'il entreprend de ré-écrire le récit de Ferron dans *Les Chians*.

Je rappelle que la pièce, créée au Théâtre d'Aujourd'hui en 1979, porte un double titre, celui des *Chians*, bien sûr, mais aussi celui de *La Tête de monsieur Ferron*, signalant ainsi la position stratégique occupée par l'auteur. V.L.B. la qualifie lui-même d'«épopée drôlatique» en page couverture et la range donc dans une catégorie littéraire étonnante, pour ne pas dire incongrue: depuis quand en effet le récit épique est-il drôlatique? Une telle appellation, inventée pour l'occasion, ne fait sens sans doute pour l'auteur que dans le cadre d'une société québécoise dérisoire, pays des ambivalences, des malentendus, des quiproquos et de l'équivoque.

Dans ce cadre raréfié, aseptique, *Le Ciel de Québec* apparaît comme «l'une des rares tentatives faites ici pour faire naître l'écriture épique»¹⁵, comme une «grandiose épiphanie» qui n'est pas sans rappeler ce que Beaulieu décrit comme «l'arme secrète de James Joyce»¹⁶. Cette épiphanie se produit lors d'une «procession épique qui, de Québec aux Chiquettes, va

reconstituer tout l'univers québécois» à l'occasion de la naissance de Rédempteur Fauché, symbole de l'Enfant-Jésus, du Christ-sauveur, incarnant «l'être collectif québécois en devenir»¹⁷. C'est donc ce grand épisode, cette «imagerie du miracle» (au sens médiéval), qui est prélevé et privilégié dans le roman polyphonique et pluridimensionnel de Ferron dont V.L.B. croit et espère avoir respecté l'esprit.

La pièce, enfin, est présentée comme une réflexion sur la création à travers la mise en scène de Ferron comme personnage commentant le spectacle au fur et à mesure de sa progression. En quoi, bien entendu, sur ce plan tout au moins, elle sort du cadre du *Ciel de Québec*.

Voilà ce qui en est des intentions de Beaulieu. La pièce elle-même respecte ce projet dans la mesure où elle prend forme, se structure autour de l'épisode de la création de Sainte-Eulalie, transformant en communauté chrétienne et québécoise la société déviante — impie et métisse — des Chiquettes. Le rouleau compresseur de la civilisation est incarné dans les personnages loufoques des évêques Camille et Cyrille et du cardinal Rodrigue eux-mêmes à la remorque de politiciens véreux et cupides recrutant aux Chiquettes leurs travailleurs d'élection. Ces derniers sont représentés par le personnage de Joseph à Moïse à Chrétien, individu à la fois rusé, retors et soumis, figure de l'acceptation, de la résignation qui caractérise une partie de la communauté métisse. Eulalie Durocher, la célèbre capitainesse, sage-femme dépositaire de la tradition, de la mémoire amérindienne, incarne par opposition la révolte, la rébellion de ceux et celles qui refusent l'assimilation et qui luttent pour préserver la spécificité et l'avenir de la culture «rouge» dont Rédempteur Fauché symbolise l'avenir menacé, problématique.

Reprenant en cela un propos qui lui est propre, qu'il a déjà mis en fiction notamment dans *Oh Miami, Miami, Miami* à travers le personnage de Berthold Machefer rebaptisé Geronimo au terme d'une initiation sexuelle et politique par un énigmatique Faux Indien qui en fait le prophète de la nouvelle civilisation amérindienne à établir sur le continent américain, il faut reconnaître que Beaulieu respecte néanmoins, sur ce plan, la structure de cet important épisode du *Ciel de Québec*. Il prend

ses distances toutefois à l'endroit du texte ferronien dans la mesure où il isole ce passage du contexte romanesque dans lequel il est inséré et qui lui assure, dans une large mesure, sa signification.

Le Ciel de Québec contient bien plus, en effet, que le récit épique de la re-crédation du village des Chiquettes. C'est aussi une vaste chronique sur les milieux et les moeurs politiques d'avant la Révolution tranquille; c'est un tableau de la vie culturelle et intellectuelle du Québec des années 1930 et de l'après-guerre, incarnée dans les figures posées comme antithétiques de Borduas, chanteur de la liberté et du bonheur, et de Saint-Denys Garneau, poète du repli sur soi, de la défaite et du malheur; c'est également, et peut-être surtout, le récit de la conversion de Frank-Anacharcis Scot à la nationalité québécoise dans un bordel de la rue Saint-Vallier. Un Frank-Anacharcis, on s'en souviendra, qui, devenu François, prend la parole dans la «Conclusion» du roman et se présente comme le chroniqueur de l'épopée à venir sur *La Vie, la passion et la mort de Rédempteur Fauché*.

Dans cet immense univers, polyphonique et pluridimensionnel, Beaulieu retient et privilégie donc un élément, important certes, qui correspond à la représentation qu'il se fait de Ferron comme écrivain national mais qui ne saurait être tenu sans réduction pour le tout du texte. Il y a là un premier problème. Un second est lié à la mise en scène de l'écrivain comme personnage. Dans l'introduction des *Chians*, V.L.B. affirmait vouloir utiliser Ferron dans le cadre d'une réflexion sur la création centrée sur les rapports de celui-ci à ses personnages. La pièce, sur ce plan, ne répond guère au programme. Elle ne contient, en réalité, que des remarques plutôt générales sur la fonction sociale de l'écriture et se termine par un rappel de l'image de Ferron comme cartographe de l'imaginaire, modeste artisan d'un pays équivoque, inaccompli.

Elle comporte, par ailleurs, des allusions à la vie privée de l'écrivain: son rapport à la mère, son usage de la chlorpromazine, un matériel en partie déjà thématiqué dans l'œuvre — je pense, entre autres, à *La Charrette*, à l'*Appendice aux Confitures de coings* — ou connu par des confidences de

Ferron, mais qui présente un caractère saugrenu dans la pièce, n'apparaissant pas relié de manière nécessaire, essentielle à son propos central.

Beaulieu reconnaît dans le «pèlerinage» publié récemment qu'il s'est ainsi fourvoyé dans *Les Chiens* en privilégiant un seul épisode du *Ciel de Québec* et en intervenant dans la vie privée de Ferron auquel il estime avoir totalement manqué de respect, un aveu sous forme d'auto-critique peu banal s'agissant de lui¹⁸. Repentir tardif qui ne change rien cependant à l'image suggérée par la pièce qu'il se propose d'une certaine manière de «corriger» dans la représentation «totalisante» qu'il entend donner au *Docteur Ferron* toujours considéré comme le «seul écrivain véritablement national que le Québec contemporain ait produit»¹⁹.

3-Le critique en hagiographe: Docteur Ferron, pèlerinage

Au point de départ de cet ouvrage conçu comme hommage, célébration inspirée par la ferveur, l'admiration, l'affection, on trouve — et c'est très significatif — un rêve et une image.

Dans le rêve, qui va appeler et légitimer en quelque sorte l'entreprise de Beaulieu, madame Ferron recourt à ses services pour démêler le vrai du faux dans les représentations jusqu'alors proposées de l'écrivain. S'exécutant, V.L.B. répond ainsi à une demande, un appel et s'engage dans une mission sacrée: retrouver et reconstituer le vrai, l'authentique visage du docteur. Mission qu'il accomplit sous la forme d'un voyage, d'un pèlerinage aux lieux saints qui ont encadré la vie de Ferron: Louiseville et le monde de l'enfance, la Gaspésie et l'univers de la médecine vécue comme vocation, Ville Jacques-Cartier et l'espace de l'écriture. Dans chacun de ces lieux privilégiés, Beaulieu essaie — en vain, parfois — de retracer l'«esprit» qui aurait servi de déclencheur à l'imaginaire ferronien et engendré son œuvre.

L'image, elle, donne à voir un «homme bizarre, tout décoiffé, la barbe longue et les vêtements désordonnés, sans parler des yeux qui, très loin dans leur enfoncement, ne

semblaient rien voir»²⁰. Elle est construite à partir d'un souvenir — réel ou imaginaire, ça reste à voir — de la première rencontre, de la prise de contact de Beaulieu avec Ferron au milieu des années 1960. Marchant au Carré Saint-Louis, l'écrivain apparaît égaré et un peu confus, relevant péniblement d'une crise cardiaque et portant dérisoirement un macaron de Pierre Elliott Trudeau sur le poitrail. Macaron qui sera ensuite remis, dans cette scène initiatique, à un V.L.B. reconnu comme fils et baptisé par un Ferron lui intimant de ne jamais devenir un «tueur de pères»²¹.

D'entrée de jeu, dans ce passage d'allure surréaliste, une double figure est posée; celle, d'une part, d'un homme mystérieux, énigmatique, étranger à la marche courante du monde, vivant dans une sorte de brouillard, plein de compassion pour l'humanité commune mais ne lui appartenant pas vraiment, lui échappant par on ne sait trop quelle secrète recherche; celle, d'autre part, d'un père affectueux mais distant en même temps à l'endroit d'un fils perçu comme un successeur, un héritier mais également comme un concurrent potentiel.

Les rapports esquissés dans ce passage ne sont donc pas ceux qui prévalent généralement entre critiques et écrivains et qui supposent prise de distance et objectivation. D'emblée nous sommes ici dans une histoire familiale; on nous parle d'héritage à reconnaître, à reprendre et à faire fructifier. Si la lecture de Beaulieu a quelque chose à voir avec les études littéraires, c'est à la tradition de la critique d'identification qu'il faut la rapporter. Une critique fondée, on le sait, sur la sympathie, l'empathie de l'analyste pour son sujet d'étude, attitude qui chez V.L.B. confine à la *fascination*, au saisissement et au frémissement sacré devant la figure d'un Père-Dieu dont procède un Fils promis au martyre et à la rédemption en tant que nouvel écrivain national.

Ce propos nous place incontestablement dans le registre du mythe, Beaulieu fonctionnant pour l'essentiel à la croyance. Sa foi n'est cependant pas complètement aveugle. Il se démarque par exemple de la version révisée de *La Nuit*, transformée en *Confitures de coings* et amputée d'une partie de sa signification politique révolutionnaire par l'élimination de la référence au

felquisme. Il critique de même certains passages du *Ciel de Québec* contre Saint-Denys Garneau qui, selon son expression, lui font «mal au cœur». Mais si l'on excepte ces réserves somme toute assez secondaires, son admiration pour Ferron demeure entière, impliquant même une part d'auto-critique concernant sa lecture antérieure du *Ciel de Québec* et sa transposition théâtrale jugée superficielle, indiscreète et tronquée.

Beaulieu fait ainsi preuve d'une modestie qui lui est peu commune, s'estimant à l'occasion impuissant à rendre la vérité de l'œuvre. Ce que confirme Béliat, créature de Ferron, voix d'outre-tombe incarnant le Prince des ténèbres, qui décrit ainsi son état de stupeur muette devant *L'Amélanchier* : «Ce pèlerinage l'épuise et ne fait qu'ajouter à la grande fatigue où l'a laissé la télévision, sans doute parce qu'il voudrait que quelque chose de définitif survienne, et qui assurerait en même temps la pérennité de Jacques Ferron et la sienne»²².

Produire «quelque chose de définitif», c'est là l'objectif qui hante l'œuvre de Beaulieu depuis les origines et que symbolise de manière exacerbée la fameuse saga, toujours à écrire, de la famille Beauchemin, cette épopée conçue comme modèle réduit, métaphore d'une Histoire enfin advenue, qu'incarne de manière embryonnaire un Rédempteur Fauché. Ferron est privilégié dans la mesure où il participe, à sa manière, de ce projet. Se nourrissant de son œuvre et de son exemple, V.L.B., au terme de son livre-hommage écrit : «J'ai l'impression d'être un tout petit enfant, j'ai l'impression que je viens tout juste de sortir d'entre les cuisses de mon père, j'ai l'impression non de renaître mais de venir au monde pour la première fois» et il ajoute, s'adressant à Samm, la Montagnaise, «et ce n'est pas seulement à cause de Jacques Ferron, mais parce que tu m'as accompagné tout ce temps-là, même dans l'affreux de la représentation»²³.

Passage assez extraordinaire, on en conviendra, et on ne peut plus révélateur du véritable sentiment qui habite Beaulieu : être reconnu pour le fils légitime en quelque sorte du grand «écrivain national» québécois. Passage d'autant plus éclairant qu'il met à contribution encore une fois Samm qui, déjà à l'époque du *Melville*, veillait sur un Abel qui paraissait mûr pour l'écriture de *La Grande Tribu*, solidement secondé par le Père Beauchemin et

guidé par la main bienveillante de l'auteur de *Moby Dick*.

C'est donc essentiellement comme figure paternelle que Ferron est approprié par Beaulieu. Qu'il ait approuvé et entretenu cette appropriation, c'est une autre histoire, et on peut en douter compte tenu de la légendaire réserve, du quant-à-soi fort prononcé dont l'écrivain a toujours fait preuve devant les tentatives d'embrigadement, aussi bien intentionnées fussent-elles, comme l'a démontré éloquemment l'épisode Bigras. Quoi qu'il en soit, c'est cette figure de la plus haute autorité, celle du géniteur qui vous donne la vie, qu'incarne Ferron dans la mythologie personnelle de V.L.B.

En cela sa représentation et sa fonction diffèrent sensiblement de celles élaborées auparavant autour des figures — et des œuvres — de Hugo, Kérouac et Melville. Chez Hugo, ce qui fascinait Beaulieu, c'était la démesure, les proportions gigantesques que pouvaient prendre une vie et une œuvre; le grand poète français s'offrait comme une incarnation concrète de la vision romantique de la littérature entretenue par un écrivain en germe. Chez Kérouac, ce qui était retenu, c'était le caractère tragique d'un destin voué à l'échec, au non-accomplissement et qui symbolisait l'avenir possible — sinon probable — de la collectivité. Chez Melville, ce qui était privilégié, c'était la quête de l'absolu, la tentative ambitieuse de donner par la littérature un surplus de sens au monde, de la faire ainsi accéder à un dépassement d'elle-même qui seul justifie et légitime sa pratique forcenée. D'une certaine manière Melville était déjà une figure paternelle mais la distance géographique et historique n'autorisait pas une appropriation aussi directe que celle que la proximité et la fréquentation de Ferron permettent.

En celui-ci Beaulieu se reconnaît et se projette plus encore que dans les figures d'écrivains antérieures. Et Ferron, comme eux, bascule du côté de la fiction, devenant un personnage dans le théâtre intérieur de V.L.B. Dans l'image qu'on nous en propose, on aurait toutefois bien du mal à départager le vrai du faux, contrairement à la prétention fortement affirmée dans le Liminaire du *Docteur Ferron*. Certaines idées et conceptions appartiennent incontestablement à l'auteur du *Ciel de Québec*, d'autres par contre lui sont généreusement prêtées par un héritier

en quête de légitimité. Un héritier qui se nourrit de l'œuvre et de l'exemple d'une figure respectée, vénérée et qui cherche en même temps, sans en être trop conscient, à lui succéder, à la remplacer en devenant à son tour un Père, renversant ainsi le sens de la relation établie vingt ans plus tôt.

Ce renversement s'effectue à travers une sorte de meurtre symbolique qui prend la forme de l'édification d'un Monument au Mort, entreprise qui témoigne bien sûr d'un immense culte pour la figure paternelle mais aussi sans doute de la fin d'une fascination. En écrivant le *Docteur Ferron*, V.L.B. reconnaît sa dette à l'endroit de son père en littérature et s'en acquitte. Sur le mode de l'hommage, de la célébration, il le congédie, fait place nette et assume son emprise totale sur l'héritage: le grand écrivain national du Québec contemporain, la plus haute autorité, désormais, c'est lui et nul autre.

- 1 Article repris dans Victor-Lévy Beaulieu, *Entre la sainteté et le terrorisme*, Montréal, V.L.B. éditeur, 1984, p. 146.
- 2 *Ibidem*, p. 148.
- 3 Victor-Lévy Beaulieu, *Pour saluer Victor Hugo*, Montréal, Éditions du Jour, 1971, p. 193.
- 4 *Ibidem*, pp. 193-194.
- 5 Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kérouac, essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 231.
- 6 Texte reproduit sur la page couverture arrière de l'édition V.L.B. éditeur des *Grands-Pères*, en 1979.
- 7 Victor-Lévy Beaulieu, «Donoso et Marquez, cette grande leçon pour les romanciers québécois», *Le Devoir*, 8 septembre 1973. Repris dans *Entre la sainteté et le terrorisme, op. cit.*, p. 280.
- 8 Victor-Lévy Beaulieu, «La générosité de l'écrivain», *Maintenant*, février 1971. Repris dans *Entre la sainteté et le terrorisme, op.cit.*, p. 182.
- 9 *Idem*.
- 10 Jacques Ferron, *Le Ciel de Québec*, Montréal, édition V.L.B. éditeur, 1979, p. 138.
- 11 Victor-Lévy Beaulieu, *Le Manuel de la petite littérature du Québec*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 11.
- 12 Ferron occupe également d'autres fonctions, plus modestes si l'on veut, dans l'œuvre de V.L.B. Ainsi par exemple on le retrouve comme médecin humaniste et sceptique quant aux possibilités de révolutionner le monde dans *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre* publié en

1978. Et comment ne pas le reconnaître sous la transposition, le déguisement, dans le personnage de Philippe Couture, cet être double, homme d'affaires le jour et poète la nuit dans *L'Héritage*, l'homme respectable le notable faisant ici aussi vivre l'homme de l'écriture, de l'absolu.

- 13 Victor-Lévy Beaulieu, *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, V.L.B. éditeur, 1976, p. 151.
- 14 *Idem*.
- 15 Victor-Lévy Beaulieu, *La Tête de Monsieur Ferron ou Les Chians*, Montréal, V.L.B. éditeur, 1979, p. 11.
- 16 *Ibidem*, p. 14.
- 17 *Ibidem*, p. 15.
- 18 Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron, pèlerinage*, Montréal, Stanké, 1991, pp. 300-302.
- 19 *Ibidem*, p. 12.
- 20 *Ibidem*, p. 24.
- 21 *Ibidem*, p. 26. Cette scène étrange, on en trouve déjà une première formulation dans *Satan Belhumeur* publié dix ans plus tôt. En reprenant les grandes lignes, le texte de 1991 insiste davantage, toutefois, sur les rapports de filiation des deux écrivains et accentue la dimension «paternelle» du personnage de Ferron. Là encore on notera comment tout, chez V.L.B., remonte loin, s'inscrit dans une origine à laquelle il ne cesse de revenir dans un perpétuel mouvement d'aller-retour qui le ramène toujours à une sorte de temps premier du monde et de l'œuvre. Re. *Satan Belhumeur*, Montréal, V.L.B. éditeur, 1981, p. 190.
- 22 *Ibidem*, p. 341.
- 23 *Ibidem*, pp. 408-409.