

2411.2642.3

Université de Montréal

**La mémoire des commencements :
figures de la naissance dans trois autofictions
de Jacques Ferron**

par

Geneviève Lafrance

Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Août 1998

© Geneviève Lafrance, 1998



PA

35

U54

1999

N.002

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**La mémoire des commencements :
figures de la naissance dans trois autofictions
de Jacques Ferron**

présenté par :

Geneviève Lafrance

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : É NARDOUT-LAFARGE

Directeur de recherche : Ginette MICHAUD

Membre du jury : Jean LAROSE

Mémoire accepté le : 01. 12. 1998

SOMMAIRE

Jacques Ferron entretenait un rapport trouble à la question autobiographique, qui l'attirait et le rebutait à la fois : la mémoire lui semblait une faculté encombrante et suspecte; l'identité, une construction précaire et discordante. Son investissement dans ce genre fut néanmoins considérable. Longtemps négligés par la critique, les écrits autobiographiques de Ferron appartiennent à la face obscure de son œuvre; ils dévoilent un écrivain plus tourmenté, mais aussi plus moderne qu'on l'avait d'abord jugé.

Ce mémoire se penche sur les particularités de cet espace autobiographique, sur les incertitudes qu'il recèle et sur les enjeux qui l'animent. Les trois textes retenus à cette fin, soit *la Créance*, «Les deux lys» et *Gaspé-Mattempa*, sont des variations sur le thème de la naissance de l'écrivain. Point d'ancrage de l'histoire individuelle, le récit de naissance est aussi une expérience limite, une entreprise aporétique dans la mesure où nulle mémoire ne peut accéder à l'origine. Parce qu'il explore en quelque sorte les coulisses de l'autobiographie, il s'avère un terrain propice pour sonder les failles et les fantasmes d'un projet identitaire.

À la lumière de diverses études sur l'autofiction et sur la formation de l'identité moderne, nous cherchons d'abord à savoir en quoi la méfiance qu'entretenait Ferron à l'égard du récit de soi témoigne d'un malaise qui déborde le cadre ses propres écrits. Sa prédilection pour des thèmes tels que le deuil et l'imposture le rapproche en effet de nombre de ses contemporains qui, au cours des dernières décennies, ont redéfini l'autobiographie. Nous nous intéressons ensuite à la façon dont Ferron assimile les

doutes et les réflexions de son époque pour se forger un espace autobiographique qui lui est propre. En portant notre attention sur le détail des textes étudiés, sur les réseaux d'images qui les traversent et leur donnent sens, nous examinons les préoccupations qui président chez Ferron à l'écriture des commencements. Là où l'on pourrait s'attendre à une consolidation des assises identitaires, transparaît en fait un discours sur l'altérité, sur le leurre et sur l'oubli.

MOTS-CLÉS : Ferron, Jacques • Autobiographie • Autofiction • Naissance • Mémoire

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	iii
Table des matières	v
Liste des sigles utilisés	vi
Introduction	1
CHAPITRE I	
Questions et assises théoriques	13
Autobiographie et études génériques	14
Écriture de soi et modernité : les deuils de l'autobiographie	23
Au sujet de l'autofiction	40
Le motif de la naissance : reprises, fantasmes et artifices	48
CHAPITRE II	
Au seuil de la mémoire : lecture de <i>la Créance</i>	52
L'interdit, l'indicible et le criminel	56
De la brèche au trou de mémoire	66
Récrire les origines	84
CHAPITRE III	
À rebours des commencements	91
«Les deux lys» ou la naissance à contre-jour	95
Par la voix éraillée de Satan-Mattempa : naissance d'un écrivain	109
Conclusion	128
Bibliographie	137
Remerciements	vii

SIGLES UTILISÉS POUR LES ŒUVRES DE JACQUES FERRON

A	<i>l'Amélanchier</i>
ACC	<i>Appendice aux Confitures de coings</i>
C	<i>la Créance</i>
CC	<i>les Confitures de coings</i>
CI	<i>la Conférence inachevée</i>
DFAC	<i>Du fond de mon arrière-cuisine</i>
E	<i>Par la porte d'en arrière. Entretiens</i>
G	<i>Gaspé-Mattempa</i>
PI	<i>Papiers intimes</i>
SÉ	<i>le Saint-Élias</i>

INTRODUCTION

«Ainsi, te voici donc dans ton pays natal¹» : ces mots de bienvenue qui soulignent l'arrivée d'un nouveau-né, Ferron disait les avoir jadis recueillis en Gaspésie de la bouche d'une sage-femme. Mais l'alexandrin, on s'en doute, pourrait bien être de sa plume. Prononcé par le docteur Chénier au début des *Grands Soleils*, il retentit comme une prophétie dans cette pièce qui célèbre l'avènement d'un peuple et renouvelle ses mythes fondateurs. Puis son écho se prolonge dans de nombreux contes qui, d'«Une fâcheuse compagnie» à «La Mi-Carême», puisent en abondance dans les souvenirs de l'écrivain-accoucheur. Aussi la critique ferronienne a-t-elle déjà voulu voir en cette phrase quelque aphorisme pouvant résumer l'œuvre entière de celui qu'on avait proclamé chantre national². La naissance chez Ferron serait l'occasion d'une parole pouvant conjurer l'incertitude du présent, elle conjuguerait la fantaisie créatrice et le retour aux sources vitales. Sous la plume du médecin, écrivait Pierre L'Hérault en 1980, voir le jour s'avère «l'acte le plus simple et le plus naturel» qui soit; vécue par les participants «dans l'apaisement», la naissance est «un geste d'épanouissement», une «figure de solidarité et de confiance» à laquelle l'œuvre de Ferron se rattache comme à «l'image irrécusable d'une victoire sur les forces brutales³».

¹ Jacques Ferron, *les Grands Soleils*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1958, p. 16-17.

² C'est ce que suggère en effet Pierre L'Hérault dans *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, «Lignes québécoises», 1980, p. 140.

³ Pierre L'Hérault, «Autour du rituel de la naissance», dans *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, p. 127-147.

Quel contraste toutefois entre les résonances idylliques de cet alexandrin et la scène autobiographique où, dans *la Créance*, le narrateur arrive au monde «bouffi, souillé, méchant, avec des grimaces d'énergumène, des cris de possédé», pour entendre dire par la sage-femme qu'il n'est qu'un «affreux petit bourreau⁴»! Ce récit de naissance aux allures cauchemardesques, où la mort et le naufrage s'inscrivent partout en filigrane, n'a pas immédiatement suscité l'intérêt de la critique, qui de toute évidence préféra un certain temps aux «obscurités [des] origines» (C, 172) l'«étoile fixe⁵» du premier jour. Pourtant, force est de constater que ce texte, en associant «toute naissance à un développement difficile, à une existence incertaine» (C, 169), jette un éclairage particulier sur les enjeux d'une œuvre qui depuis quelques années tend à révéler la précarité de ses assises identitaires. Après la mort de l'auteur survenue en 1985, les études ferroniennes se sont en effet tournées vers la face obscure de ces écrits, dévoilant la part d'étrangeté qu'ils recèlent, leur profonde équivoque où s'exprime aussi leur modernité. Des aspects de l'œuvre auparavant négligés, tels que la folie et le métissage, ont ainsi été mis en lumière. C'est à la faveur de cette relecture que nous nous proposons d'interroger un certain nombre de récits qui, à l'instar de *la Créance*, inscrivent dans le corpus ferronien le souvenir d'une naissance.

Car c'est également une œuvre hantée par la mémoire que nous invite à percevoir ce renouveau critique, une œuvre où le politique cède peu à peu le pas à l'espace

⁴ Jacques Ferron, *la Créance*, dans *les Confitures de coings et autres textes*, Montréal, Éditions Parti pris, «Projections libérantes», 1977, p. 171. Désormais, toute référence à ce texte sera indiquée par le sigle C, suivi de la page.

⁵ «Mon enfance je décrirai pour le plaisir de me la raconter [...]. Je le ferai aussi pour mon orientation, étant donné que je dois vivre, que je suis déjà en dérive, que dans la vie comme dans le monde, on ne dispose que d'une étoile fixe, c'est le point d'origine, seul repère du voyageur» (Jacques Ferron, *l'Amélanchier*, Montréal, Typo, 1992, p. 27. Désormais désigné par le sigle A, suivi de la page).

autobiographique. Les travaux de Ginette Michaud et de Patrick Poirier sur les inédits de Ferron ont attiré l'attention sur l'importance de cette sphère intime qui jusqu'alors était demeurée dans l'ombre des contes, des récits fantaisistes et des chroniques à saveur historique. Leurs études, en s'attachant aux failles du projet identitaire et aux voies alambiquées de la filiation, ont montré «un écrivain aux prises avec une œuvre inmaîtrisable, qui lui échappe de plus en plus, une œuvre aux contours mouvants qui se révèle beaucoup plus intime [...] et du coup aussi plus menacée et fragile qu'on aurait pu le penser⁶».

C'est en effet le constat qui se dégage à la lecture des lettres, historiettes et autres récits de soi récemment publiés sous le titre des *Papiers intimes*⁷. En regroupant divers documents issus du fonds Jacques-Ferron, cet ouvrage présente un auteur qui démêle souvenirs d'enfance et papiers de famille afin d'échafauder tant bien que mal sa propre fiction identitaire. On y apprend en outre qu'une dizaine d'années avant sa mort, l'écrivain avait entamé un double roman familial dont chacun des volets allait demeurer inachevé : tandis que *la Plus Haute Autorité* était destinée à l'instance paternelle, l'autre partie de ce diptyque, *la Miss et sa sœur, ma mère*, devait être consacrée à la mémoire de cette dernière. Les fragments rescapés de ces deux projets s'inscrivent ainsi dans le prolongement de *la Conférence inachevée*⁸, autre recueil posthume dont certains textes,

⁶ Ginette Michaud, «De Varsovie à Grande-Ligne : l'œuvre *in extremis*», *Littératures*, «Présence de Jacques Ferron», n^{os} 9-10, 1992, p. 84.

⁷ Jacques Ferron, *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Jacques Lanctôt éditeur, «Cahiers Jacques-Ferron», n^{os} 1-2, 1997.

⁸ Jacques Ferron, *la Conférence inachevée. Le Pas de Gamelin et autres récits*, Montréal, VLB éditeur, 1987.

tels que «Le Chichemayais» et «Les deux lys», laissaient déjà deviner l'ampleur de cette investigation personnelle entreprise par Ferron vers la fin de sa vie.

Pourtant, jusqu'au début des années quatre-vingt, la part autobiographique du corpus ferronien était demeurée relativement ténue. Bien entendu, les frontières génériques ont toujours été des plus imprécises chez cet auteur qui amalgamait sans gêne l'Histoire, le merveilleux et l'essai. Ainsi, des fictions comme *l'Amélanchier*, *le Saint-Élias* et *la Nuit* ne sont pas sans comporter d'appréciables incursions autobiographiques. Mais par-delà ces quelques enclaves, les récits relevant essentiellement de ce genre semblaient alors devoir se résumer à *la Créance* et à *l'Appendice aux Confitures de coings*, publiés en 1972, de même qu'aux «Salicaires», court texte qui une année plus tard venait clore le recueil *Du fond de mon arrière-cuisine*.

Quelque temps avant le décès de l'écrivain, deux récits sont venus s'ajouter à ce corpus, soit *Gaspé-Mattempa* et *l'Exécution de Maski*, parus respectivement en 1980 et 1981. Dans ces autofictions à deux voix, l'auteur met en scène son double, Maski, personnage «encombrant⁹» qui lui dispute la narration et qu'il tentera en vain de supprimer. Derrière cet avatar importun se profile en effet une menace, une inquiétude que l'auteur-narrateur voudrait dissiper. Or, il apparaît évident que ce malaise a partie liée avec le mouvement envahissant de l'écriture autobiographique :

De livre en livre, écrit Ferron dans *l'Exécution de Maski*, notre monde s'était appauvri; il avait perdu peu à peu ses personnages. Il n'en gardait qu'un seul et c'était toujours lui qui revenait, sous divers déguisements, et qui ne me trompait même plus; c'était toujours lui, Maski, tel un vieux

⁹ C'est le terme qu'utilise Ferron pour décrire à son correspondant John Grube «ce personnage si encombrant qui [l]e réduisait à la plus complète solitude» (lettre de Jacques Ferron à John Grube, 15 juin 1981, dans *Une amitié bien particulière*, Montréal, Boréal, 1990, p. 169).

Narcisse qui aurait réduit le monde à sa dévotion et qui, de derrière passant devant, se projetait dans un miroir, dans le miroir où je me regardais en écrivant, sans me reconnaître, à cause de ma haine pour lui¹⁰.

À une époque où il se livre à l'introspection et entreprend de revisiter son propre passé, comme en témoigne le double roman familial qui l'occupe alors, Ferron éprouve donc un sentiment d'ambivalence face à l'impulsion autobiographique qui l'anime. Le récit de soi, de toute évidence, l'interpelle et le rebute à la fois : « Toutes mes difficultés des dernières années viennent de là, confie-t-il à un correspondant en 1980; je ne tiens pour vraie que la confession et en même temps elle me fait horreur¹¹. » Croyant avoir « perdu [s]a verve et le plaisir d'écrire¹² », se disant « encombré par [lui]-même¹³ » et par ses souvenirs, l'auteur consacre néanmoins les dernières années de sa vie aux aléas de l'écriture autobiographique.

L'engagement tourmenté de Ferron dans ce genre aura donc été bien plus grand que ne le laissaient soupçonner les récits publiés de son vivant : outre les deux ouvrages dédiés aux figures parentales, l'écrivain s'était laissé littéralement happer par l'écriture du *Pas de Gamelin*, grand œuvre inachevé dans lequel il espérait rendre compte de son expérience personnelle avec le monde de la folie. On y retrouve, exacerbées, les tensions constitutives de *Gaspé-Mattempa* et de *l'Exécution de Maski*, récits eux-mêmes réchappés

¹⁰ Jacques Ferron, *l'Exécution de Maski*, dans *Rosaire précédé de l'Exécution de Maski*, Montréal, VLB éditeur, 1981, p. 33.

¹¹ Lettre inédite de Jacques Ferron à Jean-Marcel Paquette, 22 octobre 1980. Citée par Ginette Michaud dans « Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie : une double version », *Voix et images*, 18:3, printemps 1993, p. 535.

¹² Jacques Ferron, *l'Exécution de Maski*, p. 35.

¹³ Lettre de Jacques Ferron à Julien Bigras, 4 avril 1981, dans *le Désarroi. Correspondance*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 33.

de cette débâcle — «l'échec de ma superbe¹⁴», aux dires du principal intéressé. Patrick Poirier s'est récemment intéressé à ce projet aporétique, ou plus précisément aux «parties errantes, baroques, incongrues, abracadabrantes¹⁵» qui furent déposées à la Bibliothèque nationale du Québec après la mort de l'auteur. Dans cet entrelacs de souvenirs où Ferron, tel Dédale, s'est lui-même égaré, l'auteur-narrateur, remarque Poirier, se fait l'«(auto)biographe de son double mégalomane» qui l'enjoint à «raconter leur passé commun et l'histoire de leur étrange amitié¹⁶». Et c'est précisément de cette emprise mémorielle, de cet élan régressif engendré par Maski que naît l'impossibilité «de franchir le pas et d'entrer dans le sujet¹⁷». *Le Pas de Gamelin* témoigne ainsi avec une insistance particulière du rapport trouble qu'entretenait Ferron avec la question autobiographique : rapport équivoque où la mémoire paraît toujours suspecte, où le passé ne s'écrit que dans une profonde irrésolution.

Or, il nous a semblé que cette approche hésitante du récit de soi se donnait aussi à lire dans des œuvres de prime abord moins tenaillantes que *le Pas de Gamelin*, des œuvres qui, contrairement à celui-ci, furent menées à terme par l'auteur. C'est le cas de *la*

¹⁴ Lettre de Jacques Ferron à Julien Bigras, 5 février 1982, dans *le Désarroi*, p. 90.

¹⁵ Jacques Ferron, «Magoua fils de Notaire», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire préparée par Patrick Poirier dans le cadre du projet de recherche «Famille, nation, folie : politiques du sujet dans l'œuvre de Jacques Ferron», d'après le manuscrit déposé à la Bibliothèque nationale du Québec dans le fonds Victor-Lévy Beaulieu, MSS 408, carton n° 4. Ce manuscrit ne doit pas être confondu avec le texte publié sous le même titre dans *la Conférence inachevée*. Ce dernier n'est en fait qu'une version réduite, épurée de ses éléments autobiographiques, du livre d'abord annoncé par Ferron. C'est la première version, soit l'imposant manuscrit laissé inachevé, que nous désignerons désormais par ce titre.

¹⁶ Patrick Poirier, «Au sujet de l'autre Ferron : expérience de l'écriture au seuil de Gamelin», mémoire M. A., Université de Montréal, 1994, p. 39.

¹⁷ Jacques Ferron, «La berline et les trois grimoires», dans *l'Autre Ferron*, sous la direction de Ginette Michaud, avec la collaboration de Patrick Poirier, Montréal, Fides-CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1995, p. 306.

Créance où, entre les lignes d'un récit de naissance, transparait un discours sur le leurre, sur l'oubli et sur la trahison. L'espace limitrophe qu'occupe la naissance, aux confins de l'autobiographique et des souvenirs de la parentèle, à la jonction des histoires individuelle et collective, rappelle d'ailleurs l'entre-deux sur lequel s'écrit *le Pas de Gamelin*. On retrouve le même équilibre précaire, le même pas suspendu et vacillant au-dessus des seuils et au-dessus des commencements. Le récit de naissance, parce qu'il se situe en quelque sorte dans les marges de l'autobiographie, nous a semblé avoir toutes les chances de révéler l'usage parfois inusité que faisait Ferron de ce genre.

Nous nous sommes donc proposé d'étudier successivement trois autofictions qui, en convoquant la mémoire des commencements, traduisent la singularité de cette pratique autobiographique. En restreignant ainsi notre corpus, nous avons pris le parti d'une lecture attentive de chacun des textes retenus; nous nous sommes également limitée aux récits autobiographiques où, à notre avis, la naissance de l'écrivain est traitée avec une insistance particulière. Notre lecture de *la Créance* nous a d'abord guidée vers «Les deux lys», point d'orgue — à défaut de pouvoir être le point final — de *la Conférence inachevée*. Dans ce court texte qui fait écho à *la Créance*, les souvenirs associés à la naissance de l'auteur se confondent avec la narration de sa propre agonie, cas tout aussi limite de l'expérience autobiographique. À mi-chemin entre ces deux récits, *Gaspé-Mattempa* relate l'arrivée de Ferron en Gaspésie, premières impressions laissées par un séjour au cours duquel il découvrit la verve des conteurs et signa son entrée dans le monde des lettres. C'est donc de l'avènement d'un écrivain qu'il s'agit ici. Parce qu'il décrit une renaissance par l'écriture, ce texte opère une intéressante mise en abîme, dans la mesure où l'autobiographie elle-même peut être considérée comme un nouvel acte de naissance. Pourtant, loin de présenter un sujet qui consolide ses assises identitaires,

Gaspé-Mattempa porte l'empreinte d'une perte et met en scène une voix chancelante. À l'instar de *la Créance* et des «Deux lys», il reflète les doutes et les tensions qui hantent l'écriture de soi chez Ferron.

En nous penchant sur ces trois autofictions, nous avons prêté une attention particulière aux réflexions qu'elles pouvaient contenir sur l'héritage, sur la mémoire et sur la filiation. Il nous a semblé que l'enjeu premier d'un récit de naissance est de colmater une brèche entre passé et présent, de pallier un oubli originel par l'appropriation de souvenirs légués par la parentèle. Nous nous sommes intéressée à la façon dont Ferron assimile non seulement son histoire familiale, mais également certains épisodes de la Genèse et d'autres mythes fondateurs relevant d'une plus vaste tradition. Comment toutefois se constituer ainsi une mémoire sans suggérer que l'écriture autobiographique invente autant qu'elle enregistre? Le récit de naissance, parce qu'il implique un discours sur (et de) la mémoire là où domine l'oubli, menace de trahir la part de fiction que recèle toute formation identitaire. Nous verrons comment Ferron, plutôt que d'escamoter ces artifices, les met autant que possible en évidence.

Cette tendance à exhiber la façon parfois retorse dont se construit une identité révèle la modernité de son projet autobiographique. L'auteur qui se dévoile au travers des récits que nous avons choisi d'étudier n'a rien du maître conteur, aux goûts et à la plume classiques, auquel on a déjà voulu l'associer. La récurrence de thèmes tels que le deuil et l'imposture, son penchant pour les jeux de masque et son refus d'une esthétique de l'aveu rattachent Ferron à nombre de ses contemporains, écrivains et théoriciens, qui au cours des dernières décennies ont redéfini l'autobiographie. Son approche hésitante du genre procède d'une nouvelle conception de la subjectivité. Elle participe à une méfiance toute moderne face à une écriture qui serait purement référentielle, face à un récit de soi qui

prétendrait pouvoir témoigner d'une vérité antérieure au langage. Si Ferron investit considérablement dans l'autobiographie, il le fait à partir de doutes et de préoccupations qui débordent le cadre de ses propres textes.

C'est pourquoi, avant d'aborder l'analyse spécifique de ceux-ci, nous avons cru important de nous pencher sur le contexte dans lequel ils furent écrits. Le premier chapitre de cette étude examine l'évolution récente du récit de soi, aiguillonnée par divers mouvements de la modernité. Au cours du XX^e siècle, des disciplines aussi variées que la psychanalyse, la sociologie, la philosophie et la linguistique ont concouru à dénoncer les failles de l'autobiographie traditionnelle, à un point tel qu'on en est venu à déclarer ce genre «impossible». Le récit de soi est aujourd'hui privé de maintes certitudes sur lesquelles il pouvait autrefois s'édifier, telles que la transparence des cœurs et l'innocence du verbe. Après avoir brièvement esquissé une définition du genre, nous relèverons quelques-unes des pertes subies par l'autobiographie contemporaine, au nombre desquelles figure le deuil de l'origine — autrement dit, le récit de naissance ne s'écrit plus qu'à partir d'un manque. Nous tenterons de montrer comment ces deuils nourrissent la littérature intime tout autant qu'ils la minent.

Cette réflexion préliminaire sur les liens entre l'écriture autobiographique et la modernité est tributaire des études qu'a consacré Elizabeth Bruss à l'évolution du récit de soi. À la suite de Hans Robert Jauss, Bruss a fait valoir l'intérêt d'une approche historique et systématique des genres littéraires. Refusant d'assigner à ceux-ci des caractéristiques immuables, elle a montré que le développement de l'autobiographie est modulé par son interaction avec d'autres phénomènes sociodiscursifs. Partant d'un tel constat, nous avons cherché à savoir ce qui, au cours du XX^e siècle, a pu mener à une redéfinition de l'autobiographie. Nous nous sommes ainsi tournée vers un certain nombre

d'auteurs, philosophes, critiques littéraires et psychanalystes, dont les travaux rendent compte d'une nouvelle façon de percevoir les rapports entre l'identité, l'écriture et la vie — entre l'*auto*, la *bio* et la *graphie*. Les recherches de Charles Taylor sur la subjectivité et les écrits de Jean-Bertrand Pontalis en psychanalyse nous ont semblé particulièrement éclairants sur ce point. Dans le domaine strictement littéraire, nous sommes surtout redevable à Serge Doubrovsky pour avoir mis en lumière comment le récit de soi, réagissant au développement de la pensée moderne, s'est peu à peu mué en ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler «autofiction».

Les deux chapitres suivants sont consacrés à la lecture des textes déjà mentionnés, soit *la Créance*, «Les deux lys» et *Gaspé-Mattempa*. Plutôt que de les interroger directement à partir des problèmes théoriques posés par l'autobiographie contemporaine, nous avons choisi de nous laisser d'abord guider par ces récits pour ensuite relever, au fil de notre lecture, ce qu'ils disent de la mémoire, de l'origine et de l'identité. Tout en observant la façon dont Ferron incorpore les réflexions et les malaises de son époque pour se forger un espace autobiographique qui lui est propre, nous resterons sensible au détail du texte, à son grain le plus fin, aux réseaux d'images qui traversent ces autofictions et leur donnent sens. À l'exemple des *Microlectures* de Jean-Pierre Richard, nos trois études feront confiance «aux scrupules d'une minutie, à l'attrait soutenu d'une petitesse¹⁸»; elles s'attacheront aux variations d'un motif, aux résonances d'un mot ou au repiquage d'une scène. Parallèlement à un intérêt davantage générique, nous nous appliquerons ainsi, comme le suggère Pierre L'Hérault, à «dégager certains pôles de l'imaginaire ferronien¹⁹». Il nous arrivera donc à l'occasion d'élargir notre corpus en

¹⁸ Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, «Poétique», 1979, p. 10.

¹⁹ Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, p. 16.

adjoignant aux trois autofictions certains textes d'appoint qui leur font écho. Il serait d'ailleurs difficile de procéder autrement à l'égard d'un auteur qui ne cessait de retoucher ses récits : même oubliés, écrit Ferron ,

ils continu[aient] de proliférer en moi, retigeant comme des patates dans un caveau et se réunissant peu à peu de la sorte, me mêlant moi-même au point d'en devenir confus, d'une confusion fort insidieuse, enveloppant l'ensemble et ne touchant pas au détail des parties que je continuais de me représenter avec une singulière acuité²⁰.

À défaut de pouvoir démêler l'ensemble de cet espace autobiographique, nous tenterons de suivre le parcours sinueux de quelques-unes de ces «tiges», fragments de soi qui, empreints de l'acuité du regard ferronien, se détachent avec insistance d'un portrait inachevé.

²⁰ Jacques Ferron, «Les malheurs de l'écrivain», dans *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, p. 439.

CHAPITRE I
QUESTIONS ET ASSISES THÉORIQUES

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature; et cet homme ce sera moi.

Jean-Jacques Rousseau, *les Confessions*

Autobiographie et études génériques

Il n'est jamais aisé de circonscrire un genre, d'en esquisser les principaux topoï, de saisir ce qui, à travers les modulations d'un corpus aux limites nécessairement vagues, relève d'une certaine tradition thématique, rhétorique ou pragmatique. Mais la tâche se révèle particulièrement ardue lorsque les maîtres du genre en question se font presque tous un point d'honneur de proclamer la nouveauté de leur dessein, comme si l'appartenance à une quelconque tradition constituait une entrave à l'idéal de spontanéité qui module souvent les attentes du lecteur de confessions. L'exemple de Rousseau est notoire, lui qui insiste sur l'originalité de son entreprise et la présente comme le prolongement naturel du retentissant «Moi, seul» proclamé dans son célèbre incipit : «Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre²¹.» Cet exemple hyperbolique témoigne de la tendance qui pousse tour à tour les plus éminents adeptes du genre à vouloir offrir quelque variante du «seul portrait d'homme [...] qui existe et qui probablement existera jamais²²». Et ce à un point tel que cette prétention est elle-même devenue un indice générique, comme le fait remarquer Gisèle Mathieu-Castellani, «au moins depuis

²¹ Jean-Jacques Rousseau, *les Confessions*, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1973, p. 33.

²² *Ibid.*, p. 32.

Montaigne qui revendique comme on sait la radicale nouveauté de son livre, “le seul au monde de son espèce”²³».

Cette réticence des autobiographes à se reconnaître tels brouille d’autant plus les cartes qu’elle tend à être entérinée par un certain courant critique qui refuse de voir dans l’autobiographie un genre littéraire. Aux côtés de Jean Starobinski²⁴, Paul de Man apparaît comme l’un des plus ardents défenseurs de cette position :

Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genres and, perhaps most revealing of all, generic discussions, which can have such powerful heuristic value in the case of tragedy or of the novel, remain distressingly sterile when autobiography is at stake²⁵.

Il serait tentant d’éluder la question générique afin de nous mettre à l’abri d’aussi sévères reproches. Nous pourrions, à la suite de Serge Doubrovsky, affirmer que «notre propos n’est pas d’analyser l’essence d’un *genre*, mais de saisir le sens d’un *geste*. Geste variable en ses manifestations, parfois évident, parfois diffus [...]. Geste qui signe ultimement tout texte, et qui est celui par lequel s’y inscrit le sujet de l’écriture²⁶». Et conclure avec Paul de Man que, «*just as we seem to assert that all texts are*

²³ Gisèle Mathieu-Castellani, *la Scène judiciaire de l’autobiographie*, Paris, PUF, «Écriture», 1996, p. 19.

²⁴ Jean Starobinski émet cette opinion dans «Le style de l’autobiographie», dans *l’Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 83.

²⁵ Paul de Man, «Autobiography as De-Facement», *MLN*, 94:5, décembre 1979, p. 920.

²⁶ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, «Perspectives critiques», 1988, p. 5-6.

*autobiographical, we should say that, by the same token, none of them is or can be*²⁷». Mais adopter une telle perspective reviendrait à occulter une certaine tradition de «récits de soi» qui semble façonner notre corpus, ce qui ne pourrait rendre justice aux problèmes qui s'imposent avec une constance particulière à la lecture de ceux-ci, tels que la formation identitaire, l'ambiguïté de la mémoire ou l'investigation généalogique, pour ne mentionner que quelques-uns des plus prégnants.

On ne saurait bien entendu nier que le «geste» autobiographique, dans la mesure où il a partie liée avec la signature, contamine inévitablement toute écriture, ni méconnaître l'intérêt des réflexions qui, partant de cette problématique, questionnent le mode d'inscription d'un sujet dans son texte; pas plus qu'on ne doit oublier, dans une autre perspective, que tout lecteur un tant soit peu désireux de déceler dans la production d'un écrivain quelque trace de son expérience intime peut déclarer être en présence d'une œuvre autobiographique. Il convient donc de distinguer entre ce que Philippe Lejeune a appelé «les deux pôles de l'emploi du mot», tout en reconnaissant que ceux-ci sont perméables l'un à l'autre et que «[l]e succès du mot "autobiographie" est sans doute lié à la tension entre ces deux pôles, à l'ambiguïté ou à l'indécision qu'il permet²⁸»; distinguer, donc, entre le sens large du terme²⁹, qui de toute évidence ne peut être confiné à un genre littéraire, et son sens strict, qui réfère à certaines attentes formelles et thématiques auxquelles un auteur qui relate sa vie peut ou non se conformer, et qui désigne un «contrat de lecture» particulier. Il n'entre pas dans notre visée de nous attarder trop longuement sur ces questions d'ordre générique. Sans donc

²⁷ Paul de Man, «Autobiography as De-Facement», p. 922.

²⁸ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, «Poétique», 1986, p. 19.

²⁹ Ce sens est lui-même sujet à de multiples acceptions, dans la mesure où ce que traque le lecteur à l'affût de traces biographiques est fort différent de ce qui retient l'attention de Paul de Man.

proposer une revue exhaustive des multiples définitions possibles de l'autobiographie, ni même vouloir en dégager une poétique sommaire, nous tenons néanmoins à situer notre étude à l'intérieur d'un cadre théorique qui rende compte de l'existence et de l'évolution d'un genre autobiographique (de l'autobiographie au sens strict, dirait Lejeune).

On a souvent voulu exclure l'autobiographie du panthéon générique en alléguant le peu de littérarité de ce qu'il est convenu d'appeler les «récits de soi». L'autobiographie, la lettre et le journal intime accuseraient une trop grande proximité avec l'expérience réelle et seraient privés du travail de fictionnalisation ou de sublimation qui confère à la tragédie, à la poésie ou à l'épopée leur valeur esthétique. Un tel jugement semble d'ordinaire receler quelque réticence à admettre la mouvance des catégories génériques, de même que celle des notions de fiction et de valeur esthétique. Il procède en cela d'une approche aristotélicienne de l'art poétique, selon laquelle les genres reposeraient sur un nombre limité de combinaisons idéales entre divers traits stylistiques, thématiques et diégétiques (ou entre moyens, objets et modes, pour reprendre les termes d'Aristote). L'opinion avancée par Jean Starobinski — soit que l'autobiographie ne possédant pas «de style ou de forme obligés», il ne s'agit pas, «à proprement parler, d'un genre littéraire³⁰» — découle apparemment d'un tel *a priori*. Selon Karl Viëtor, qui adhère aussi à cette conception substantialiste et transhistorique des catégories génériques, celles-ci sont déterminées par l'«aptitude naturelle» qu'ont certains sujets pour une disposition structurale et une forme (prosodique, versifiée, théâtrale...) spécifiques :

³⁰ Jean Starobinski, «Le style de l'autobiographie», dans *l'Œil vivant II. La relation critique*, p. 83-84.

On pourrait dire que dans cette sorte de produits génériques s'est opérée, entre des contenus déterminés et des éléments formels déterminés, une liaison qui représente une solution optimale aux problèmes, sans cesse renaissants, de la mise en forme; aussi cette liaison aurait-elle acquis la force de la tradition³¹.

Ces rapports idéaux sont objectifs et immuables, c'est-à-dire qu'«ils demandent à être découverts et ne peuvent arbitrairement se substituer les uns aux autres, si toutefois [l'œuvre] doit atteindre la perfection³²», d'où le peu d'enthousiasme face aux alliances inédites et à l'essor de nouveaux genres.

Si l'on s'en tient à cette conception substantialiste, le statut générique de l'autobiographie est donc problématique pour au moins deux raisons. D'une part, il semble difficile, comme l'a souligné Starobinski, d'assigner à l'autobiographie des traits formels invariables³³, ce qui revient à dire qu'elle ne satisfait pas au principe aristotélicien voulant qu'un genre soit défini par un amalgame particulier d'éléments formels et thématiques. Ensuite, le préjugé esthétique qui sous-tend un tel principe exclut d'emblée du champ des études génériques les textes qui ne reproduisent pas un modèle dûment consacré : ne peuvent appartenir à un genre que les œuvres dont la valeur littéraire est sanctionnée par les Anciens. L'autobiographie, phénomène relativement moderne, a donc peu de chances de figurer au répertoire générique. Il convient donc de rejeter une définition substantialiste et d'opter pour ce que Hans

³¹ Karl Viëtor, «L'histoire des genres littéraires», dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, «Points», 1986, p. 13.

³² *Ibid.*, p. 22.

³³ Ainsi Philippe Lejeune s'est-il attiré maintes critiques en débutant sa célèbre définition («*Récit rétrospectif en prose* qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité») par deux conditions ayant trait à la «forme du langage» (Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, «Essais», 1996, p. 14. Nous soulignons).

Robert Jauss a appelé une «histoire structurale des genres littéraires³⁴». La théorie des genres proposée par Jauss nous semble la plus apte à apprécier la place de l'autobiographie à l'intérieur (ou dans les marges³⁵) du paysage littéraire, ses traits variables et son enchevêtrement avec d'autres genres. Ces thèses sont bien connues et nous ne les résumerons que très brièvement.

Jauss affirme le caractère temporel et transitoire des genres littéraires en abordant la question sous l'angle de la réception des œuvres : une œuvre d'art, «même en tant que pure expression de l'individuel», est toujours «conditionnée par l'“altérité”», c'est-à-dire par la relation avec l'autre comme conscience compréhensive³⁶. Elle ne peut être décrite, saisie, appréciée, indépendamment de certaines normes de lecture intériorisées, dont l'origine ne se trouve point dans des règles esthétiques transcendantes, mais qui résultent plutôt de l'assimilation préalable d'une série d'œuvres ayant acquis force de tradition. Un genre littéraire n'existe qu'à l'intérieur d'une telle conscience lectorale : loin d'être l'actualisation d'une attirance naturelle entre telle forme prosodique et tel contenu thématique, il participe à l'«horizon d'attente» qui, à un moment déterminé de l'histoire, «oriente la perception et la compréhension du lecteur³⁷». Dans cette optique, «toute œuvre littéraire appartient à un

³⁴ Hans Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, p. 36-76.

³⁵ Quant à déterminer si le genre autobiographique devrait être placé à l'intérieur ou dans les marges de l'espace littéraire, s'il s'apparente davantage à un phénomène artistique ou relève d'un type d'informations principalement référentielles (et est donc à classer aux côtés de la biographie ou de l'histoire), il nous semble superflu, dans le cadre de cette étude, de trancher la question. L'un des avantages de la théorie proposée par Jauss, qui postule que toute œuvre, peu importe sa valeur, appartient à un genre, est précisément de permettre une telle esquivé.

³⁶ Hans Robert Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», *op. cit.*, p. 41.

³⁷ *Ibid.*

genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente³⁸», c'est-à-dire la configuration d'un certain nombre d'informations, de règles, d'attitudes et d'expériences qui président à toute perception puisqu'elles délimitent les champs du possible et de la transgression³⁹. La définition d'un genre ne peut donc être réduite à un simple repérage d'éléments formels et thématiques; elle doit nécessairement être systématique et historique, c'est-à-dire prendre en considération l'interdépendance des genres, leur relation avec d'autres phénomènes sociaux et la façon dont ils répondent à certaines préoccupations dominantes dans une société donnée. Comme l'écrit Elizabeth Bruss à la suite de Jauss : «*Outside of the social and literary conventions that create and maintain it, autobiography has no features — has in fact no being at all*⁴⁰.»

Voilà donc l'autobiographie ramenée dans le champ des études génériques — à condition, bien entendu, qu'on puisse l'assimiler à une fonction particulière, à une façon d'engager auteurs et lecteurs qui soit distincte de celle suscitée par d'autres genres. Philippe Lejeune et Elizabeth Bruss ont poursuivi la réflexion de Jauss en appliquant ses prémisses aux études autobiographiques. Dans *Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre*, Bruss reconnaît l'existence, à l'intérieur de

³⁸ *Ibid.*, p. 42.

³⁹ E. W. Bruss a formulé de façon particulièrement convaincante les principes épistémologiques qui sous-tendent une telle théorie des genres : «*Facts are never "bare" : they are the trajectory of the questions with which one began and the needs which initiated the inquiry. [...] Lacking an informing interest or intention, experience is chaotic and data are meaningless. Categories are the prior condition of perception and knowledge, not the natural outgrowth of experience*» (Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1976, p. 128).

⁴⁰ Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre*, p. 6.

l'institution littéraire anglo-saxonne, d'un mode d'appréhension des textes qui accorde d'emblée une valeur à part aux œuvres supposées rapporter des événements véridiques et dont l'auteur, *a priori* sincère, assume les rôles de narrateur et de personnage. En somme, Bruss affirme la persistance d'une version tronquée du «pacte autobiographique» défini par Lejeune, version épurée car elle ne précise pas les caractéristiques — paratextuelles (nom propre de l'auteur), formelles («récit rétrospectif en prose») ou thématiques («la vie individuelle, la genèse de la personnalité»)⁴¹ — qui permettent au lectorat d'identifier de telles œuvres. L'intérêt principal des travaux de Bruss consiste précisément à démontrer la grande variabilité de ces caractéristiques à partir de l'étude de quatre œuvres autobiographiques issues des littératures anglaise et américaine des quatre derniers siècles. Ces réflexions cherchent surtout à illustrer de quelle façon ce que l'on considère propre à un genre est affecté par l'émergence et la disparition d'autres types de discours. Par exemple, l'expression de la subjectivité a pu être exclusivement associée à l'autobiographie jusqu'au moment où, au XIX^e siècle, le développement de la poésie lyrique l'eût rendue insuffisante comme marque distinctive; une nouvelle opposition semble alors être devenue effective entre la subjectivité qui évoque des vérités universelles et celle qui s'attarde à décrire l'évolution psycho-sociale

⁴¹ Ce sont là quelques aspects de la définition donnée par Philippe Lejeune dans *le Pacte autobiographique*, p. 14-15. Tout comme Bruss, Lejeune plaide pour une étude systématique et historique de l'autobiographie, reposant sur les notions de «fonction» ou de «contrat» plutôt que sur des caractéristiques immuables : «Pour étudier un genre, il faut lutter contre l'illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l'idéalisation : à vrai dire, il n'est peut-être pas possible d'étudier *un* genre, à moins d'accepter d'en sortir» (Philippe Lejeune, «Avant-propos», *op. cit.*, p. 8). La principale critique pouvant être adressée à Lejeune est de ne pas avoir suffisamment mis en évidence, malgré ses propres mises en garde, que la définition qu'il propose n'a de signification qu'aux yeux du «lecteur d'aujourd'hui» dont il adopte la position. Voir à ce sujet Elizabeth W. Bruss, «L'autobiographie considérée comme acte littéraire», *Poétique*, 17, 1974, p. 14, n. 1.

d'un être particulier, distinction qui allait elle-même se révéler déficiente avec l'essor du réalisme psychologique et du héros de roman à la première personne. Suivant une telle logique, on peut par ailleurs douter que la différence, constitutive du système générique actuel, entre essai et autobiographie ait eu une quelconque signification pour les contemporains de Montaigne. À l'inverse, les distinctions opérées jadis entre une pléiade de genres divers (apologie, confessions, mémoires, portrait), semblent aujourd'hui se résorber et ne laisser place qu'à un large corpus autobiographique : la nature de la relation entre l'auteur et sa représentation (pouvant servir à différencier l'apologie des confessions), ou encore la primauté de la narration sur la description (participant à l'opposition entre mémoires et portrait), n'engendrent plus des «contrats de lecture» spécifiques. C'est du moins ce que laissent entendre plusieurs critiques qui, afin de désigner l'ensemble de ce corpus et d'amenuiser l'importance autrefois accordée au «tracé d'une vie», préfèrent user désormais du terme «autographie⁴²».

En rappelant divers épisodes de l'histoire littéraire ayant affecté la définition de l'autobiographie, Bruss suggère également qu'à mesure qu'un genre se développe, acquérant aux yeux du lectorat une fonction hautement différenciée à l'intérieur d'un système générique donné, les indices nécessaires à son identification peuvent devenir minimales, voire être réduits à de seules caractéristiques paratextuelles. Ainsi la concordance entre le nom du personnage principal et celui de l'auteur sur la page de titre, au cœur du «pacte» défini par Lejeune, n'est en elle-même révélatrice de la fonction générique d'un texte qu'aux yeux d'un public déjà formé par une longue tradition autobiographique et par la fréquentation d'un corpus diversifié. En effet, il va

⁴² Voir à ce sujet Serge Doubrovsky, «Autobiographie / vérité / psychanalyse», dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, p. 61-79.

sans dire que le lecteur du XX^e siècle est on ne peut plus familier avec le genre, qui connaît depuis quelques décennies une vague de popularité inouïe. Pourtant, on n'a pas manqué d'annoncer la mort de l'autobiographie, de la déclarer impossible ou périmée, subsumée sous le règne de l'«espace autobiographique» ouvert par le roman⁴³. C'est que la suspicion qui gouverne la pensée contemporaine n'a pas épargné l'autobiographie, modifiant en profondeur les paramètres du genre : sa fonction à l'intérieur de l'espace discursif n'a certes pas disparu, mais il suffit de lire Leiris, Barthes ou Doubrovsky pour convenir que sa définition est une fois de plus sujette à révision.

Écriture de soi et modernité : les deuils de l'autobiographie

Il ne saurait évidemment être question de croire en une génération spontanée de nouveaux autobiographes, soudainement affranchis des dogmes poussiéreux de leurs prédécesseurs, en particulier de leur conception obsolète de la subjectivité. On pourrait montrer que toute notre modernité était déjà en germe chez ces piliers de la littérature intime que furent saint Augustin, Montaigne et Rousseau. Mais on doit quand même reconnaître que le temps n'est plus où lecteurs et auteurs pouvaient faire confiance à la transparence des cœurs; où les seconds pouvaient prétendre, à l'invite de Rousseau, «faire connaître exactement [leur] intérieur dans toutes les situations de [leur] vie» et trouver dans la succession de leurs sentiments «un guide fidèle sur lequel [...] compter»

⁴³ Voir à ce sujet les remarques de Philippe Lejeune sur André Gide et François Mauriac dans *le Pacte autobiographique*, p. 41-43.

afin qu'advienne «un ouvrage unique par une véracité sans exemple⁴⁴». L'autobiographe contemporain, à moins de vouloir produire quelque effet suranné, ne professe plus une telle foi, il ne cherche plus (ou s'il le cherche, n'y parvient généralement pas) à fonder son autorité dans la seule spontanéité de l'aveu. Comme le remarque Jean-Bertrand Pontalis, «*les Confessions* témoignent d'une alliance qui brille pour nous des lumières d'un rêve perdu⁴⁵», alliance entre la pleine possession de soi et la communication immédiate, entre la toute-puissance de la conscience et l'innocence d'une écriture diaphane, proche parente de la vive voix⁴⁶. Et Pontalis de continuer :

Nous avons perdu cette alliance, ces certitudes ne sont plus nôtres. Nous ne le savons que trop. On évitera donc les développements d'usage, aujourd'hui si attendus que, d'abord éminemment troublants, ils en sont venus à assurer notre confort intellectuel (le «désêtre» se porte bien) : le sujet fondamentalement divisé, le moi comme captation imaginaire, l'écriture ne pouvant que ressasser le deuil de toute présence⁴⁷.

La liste de ces doléances pourrait être longue, en effet, et leur étalage tourner vite au bavardage. Nous voudrions bien nous en préserver en faisant nôtre la concision de Pontalis, mais nous risquerons tout de même quelques précisions sur le branle-bas qui a

⁴⁴ Jean-Jacques Rousseau, *les Confessions*, p. 348, 617.

⁴⁵ Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'inconscient», 1988, p. 262-263.

⁴⁶ Je pense ici aux réflexions de Jacques Derrida sur la valeur accordée par une certaine tradition phénoménologique à la voix, qui, grâce à son étoffe purement temporelle, ponctuelle, consacrerait l'illusion de la connaissance intuitive, de la présence originaire à soi. Le monologue intérieur (dont l'autobiographie a longtemps pu paraître un succédané) serait muni des mêmes privilèges : suspendant le rapport à autrui et l'interférence introduite par les signes, il garderait intacte cette conscience pré-discursive, gage d'authenticité (Jacques Derrida, *la Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses universitaires de France, «Épiméthée», 1967).

⁴⁷ Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», *op. cit.*, p. 263.

affecté l'autobiographie contemporaine, ne serait-ce qu'afin de situer préalablement notre corpus et de mieux saisir les enjeux qui en partie le modulent. Car c'est bien dans la perspective de cette tourmente générique que se profile l'autobiographie ferronienne. Sa nature fragmentée, sa narration souvent disloquée, ses frontières incertaines et surtout l'urgence mêlée d'aversion qui tout à la fois l'anime et la perturbe appartiennent indéniablement à cette «ère du soupçon».

On a longtemps réduit l'autobiographie à l'histoire d'une personnalité racontée sous un angle particulier, ou plus précisément, comme le faisait encore il y a une trentaine d'années Jean Starobinski, à la «biographie d'une personne faite par elle-même⁴⁸». Cette définition lapidaire n'est toutefois plus sans susciter quelque malaise : l'écriture d'une vie ne revêt-elle pas une tout autre signification lorsque le facteur «auto» entre en scène? Ne pouvons-nous pas affirmer avec Pontalis que ce préfixe «fait basculer les deux autres composants⁴⁹»? Présenter l'autobiographie comme une simple ramification de la biographie, ne voir de l'une à l'autre qu'une différence, somme toute négligeable, de point de vue ne va de soi qu'à l'intérieur d'une idéologie positiviste dont on perçoit aujourd'hui les limites. Mais pour envisager, comme nous avons tendance à le faire, que le préfixe «auto» puisse être davantage qu'une information complémentaire, pour y voir un axiome qui, en précisant d'emblée la nature de la relation entre la «bio» et celui qui l'écrit, modifie en profondeur ce dont il s'agit, il faut d'abord accorder quelque valeur à cette relation, autrement dit, il faut ne point méconnaître la possible interférence entre un objet d'étude et son interprète. Or, le développement fulgurant des sciences depuis la fin de la Renaissance repose

⁴⁸ Jean Starobinski, «Le style de l'autobiographie», *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹ Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», *op. cit.*, p. 269.

précisément sur la possibilité de neutraliser cette influence, d'isoler l'objet et de le considérer indépendamment de toute interprétation anthropocentrique. Au cours des derniers siècles, ce présupposé méthodologique, d'abord propre au domaine scientifique, s'est peu à peu mué en doctrine épistémologique jusqu'à présider, en Occident du moins, à toute acquisition de savoir digne de quelque rigueur. C'est ce que rappelle Charles Taylor dans son introduction aux *Sources du moi*⁵⁰, qui précise que pareille hégémonie n'a pas manqué de façonner notre conception de la subjectivité. En témoigne par exemple l'avènement des «sciences» humaines ou «sciences» sociales qui, conformément aux exigences positivistes, se fondent sur la possibilité de décrire le comportement humain sans tenir compte du point de vue du chercheur ni du jugement que les sujets eux-mêmes portent sur leur situation, l'analyse devant être consécutive à une observation «objective». Pareil empirisme, s'il avalise encore une grande partie de nos connaissances, n'existe toutefois plus que dans une version tempérée : les scientifiques eux-mêmes reconnaissent aujourd'hui l'influence inévitable de l'investigateur sur les résultats de sa recherche. Ce qui n'empêche évidemment pas que l'objet puisse exister hors de la conscience du chercheur, qui déploie d'ailleurs tous les moyens possibles pour atténuer l'incidence de ses présomptions.

Mais lorsque l'étude porte sur l'identité humaine, sur ce qui fait d'un être biologique un «sujet», il serait abusif de minimiser ainsi l'importance du point de vue : «Demander ce qu'est une personne, écrit Taylor, en faisant abstraction des interprétations qu'elle donne d'elle-même, c'est poser une question qui porte

⁵⁰ Charles Taylor, *les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998, en particulier p. 52-63.

fondamentalement à faux, à laquelle, en principe, il n'y a pas de réponse⁵¹.» L'extrapolation qui fait de la personne «un objet d'étude comme un autre» a été dénoncée par un important mouvement de la pensée moderne, lequel soutient, à la suite de Heidegger, que «la compréhension est le mode de l'être⁵²» : le «moi», contrairement aux objets d'étude scientifiques, n'existe qu'en fonction d'un langage interprétatif, il se définit à partir de la signification que revêt pour lui le monde et de la perception qu'il a de lui-même. Comme le souligne Taylor, sans «un certain espace de questions⁵³» à l'intérieur duquel nous cherchons à nous orienter, il ne saurait y avoir d'identité. On conçoit par conséquent l'ampleur du fossé qui sépare l'autobiographie de la biographie : tant que c'est la vie d'un autre que j'écris, il s'agit encore de représentation, de fidélité ou de trahison par rapport à un objet distinct de mon propre discours; mais dès que je m'aventure dans «l'écriture de soi», l'identité que je m'engage à dévoiler ne précède plus sa formulation, elle naît au moment même du dévoilement — ou plutôt, elle se redéfinit au gré de mes interprétations. Ainsi la «vérité» du texte, notion qui demeure au cœur de l'appréhension usuelle des deux genres, se conçoit-elle de façon fort différente pour chacun de ceux-ci : si la biographie appartient clairement à l'univers des discours référentiels, la vérité autobiographique, elle, devra désormais reposer sur autre chose que la stricte conformité à une quelconque réalité extra-textuelle⁵⁴. Et il semble bien

⁵¹ Charles Taylor, *les Sources du moi*, p. 54.

⁵² *Ibid.*, p. 652, n. 6.

⁵³ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁴ Philippe Lejeune semble émettre une opinion quelque peu différente lorsqu'il écrit que toutes deux, «la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels* : exactement comme le discours scientifique ou historique, [elles] prétendent apporter une information sur une "réalité" extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*». Lejeune perçoit néanmoins deux «pactes référentiels» fort distincts : le pacte biographique se fonde sur la *ressemblance*, c'est-à-dire sur l'exactitude ou la fidélité

que ce soit là le principal enjeu de l'autobiographie contemporaine, remodelée par cette conception «post-positiviste» de la subjectivité : savoir ce qui la retient de basculer dans le domaine de la fiction et lui permet de se distinguer, par exemple, de son propre pastiche⁵⁵.

Ce rôle constitutif du langage dans la définition de soi, Ferron est loin de l'ignorer, lui qui confiait à Pierre L'Hérault dans les dernières années de sa vie : «Je pense que j'ai découvert ma vérité en écrivant tout simplement⁵⁶.» Déjà dans *l'Appendice aux Confitures de coings*, il évoquait avec admiration cette puissance du

face à un modèle, tandis que le pacte autobiographique dépend pour sa part de l'*identité*, dont «le terme ultime de vérité» est «l'être-pour-soi, manifesté dans le présent de l'énonciation». Dans l'autobiographie, la référence à un modèle extra-textuel reste donc secondaire, entièrement tributaire de l'identité qui ne se mesure pas en termes de similitude, mais repose plutôt sur l'engagement du sujet écrivain et fait appel, chez le lecteur, à une certaine profession de foi. Philippe Lejeune, bien qu'il ait persisté à envisager l'autobiographie dans la perspective d'une éventuelle «épreuve de vérification», a donc minimisé l'importance du hors-texte, reconnaissant que «l'autobiographe nous raconte justement —, c'est là l'intérêt de son récit —, ce qu'il est seul à pouvoir nous dire» (Philippe Lejeune, «Copie conforme», dans *le Pacte autobiographique*, p. 35-41). Bien entendu, l'identité se construit à partir d'expériences «réelles», qui se rapportent à des événements concrets ayant eu lieu indépendamment de leur mise en récit. Mais l'identité elle-même n'est pas réductible à ces faits, elle n'existe que par et dans le texte qui les énonce, les agence et leur donne un sens.

⁵⁵ Elizabeth Bruss considère que cette distinction fort délicate est au cœur du système générique actuel : c'est autour d'elle que s'articuleraient aujourd'hui les attentes des lecteurs d'autobiographies. L'œuvre de Vladimir Nabokov, qui présente à la fois un pastiche de récit de vie aux allures confessionnelles (*Lolita*) et un recueil de souvenirs authentiques (*Speak, Memory*), permet ainsi à Bruss de mettre en lumière les particularités de l'autobiographie contemporaine (voir Elizabeth W. Bruss, «Vladimir Nabokov : Illusions of Reality and the Reality of Illusions», dans *Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre*, p. 127-162).

⁵⁶ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, avec la collaboration de Patrick Poirier pour l'établissement du texte et de Marcel Olscamp pour les notes, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, p. 220. Désormais, toute référence à ce texte sera indiquée par la lettre *E*, suivie de la page.

verbe qui, au cours des longues heures passées la plume à la main, lui permettait de «s'en apprendre» lui-même : «C'était là le plus beau de l'écriture, une sorte de miracle. Peut-être que j'apprenais ainsi par réflexion? Mais je croirais plutôt que c'était à cause de la créativité du langage, parce qu'à force de jouer avec lui on en vient à trouver la nouvelle combinaison de mots⁵⁷.» Il va sans dire que l'écrivain a toujours pris très au sérieux ces jeux de mots. Le conte, on le sait, relève par exemple à ses yeux du «mode de l'aveu» et possède quelque chose «de très significatif et de plus vrai que la réalité» (E, 200). Aussi Ferron, lorsqu'il se penche sur le passé national, fait remarquer que la parole précède nécessairement l'Histoire, que celle-ci ne peut-être issue que de celle-là : l'Histoire commence avec le récit qui donne forme à la mémoire collective, et c'est pour cette raison que «l'origine n'est jamais très loin derrière le moment du discours» (E, 198).

Refuser de pourchasser le sens dans un lieu antérieur à celui de son énonciation, c'est également ce que fit Roland Barthes, dans une perspective quelque peu différente cette fois, lorsqu'il décréta il y a trente ans «la mort de l'Auteur». En frappant d'ostracisme la personne de l'auteur en tant qu'instance productrice et garante du sens, la critique littéraire vint seconder les censeurs du positivisme dans leur dénonciation d'une écriture qui ne serait qu'«une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de "peinture"⁵⁸» d'une réalité préexistante. À l'instar du sujet, «le scripteur moderne naît en même temps que son texte; il n'est d'aucune façon pourvu

⁵⁷ Jacques Ferron, *Appendice aux Confitures de coings*, dans *les Confitures de coings et autres textes*, Montréal, Éditions Parti pris, «Projections libérantes», 1977, p. 107. Désormais désigné par le sigle ACC, suivi de la page.

⁵⁸ Roland Barthes, «La mort de l'auteur», dans *le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, «Points», 1984, p. 66.

d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat⁵⁹. L'œuvre n'est point le dépositaire d'un esprit supérieur, elle n'a d'autre corps que celui du texte, elle n'émane de nulle autre voix que celle du lecteur. «Je retiens mon souffle au-dessus d'un discours que je trace à la main pour le souffle d'un autre, d'un inconnu en qui j'espère, car il m'avalise⁶⁰», écrit pour sa part Ferron, s'effaçant de son œuvre au profit d'un lecteur «plus intéressant» et «plus personnel» que lui, sans qui «le livre ne serait qu'une partition⁶¹». Avec la remise en question de l'idéologie positiviste, le langage recouvrait sa place prépondérante dans l'élaboration de la subjectivité; avec le retrait de l'auteur, il devient également le seul terrain légitime de la critique, l'unique espace où se jouent le sens et la littéarité. L'autobiographie est donc doublement privée d'un acteur dont elle était autrefois réputée être l'instrument et le relais; il semble en fait que les rôles soient inversés et que ce soit aujourd'hui l'autobiographe qui procède de son œuvre.

Mais ce n'est là qu'un revers parmi d'autres, le premier, écrivait Pontalis, de la «succession de deuils» dont «l'autobiographie est [...] aujourd'hui porteuse⁶²». Comment en effet dire sur soi la vérité, comme semble l'exiger le genre, quand on est non seulement privé de référence extra-textuelle, de toute matière autre que le langage, mais que l'enseignement psychanalytique (qui attribue lui aussi au langage un rôle souverain) nous convainc par surcroît que «l'instance du moi» se situe, «dès avant sa

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Jacques Ferron, «Propos d'écrivain», *Études françaises*, 12:1-2, 1976, p. 84.

⁶¹ Jacques Ferron, «L'artéfact littéraire», dans «Maski fils de Maski» (À paraître), *le Devoir*, 26 novembre 1974, p. 15.

⁶² Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», *op. cit.*, p. 270.

détermination sociale, dans une ligne de fiction⁶³»? La psychanalyse, soutient Serge Doubrovsky, «a dévasté le paysage autobiographique⁶⁴»; en exhibant les leurres et les fantasmes constitutifs de toute identité, elle a pour le moins multiplié les doutes qui pesaient déjà sur la possibilité d'une écriture univoque et innocente de soi. Elle a également mis en lumière que la vérité subjective réside en partie dans le discours d'autrui, que le sens de «ma» vie se forge toujours en empruntant le chemin d'une oreille étrangère. Ce qui n'est pas sans ébranler la confiance de celui qui pouvait autrefois prétendre se révéler sans ambages, comme le constate une fois de plus Serge Doubrovsky :

L'autobiographie classique croit à la parthénogenèse scripturale : le sujet y naît d'un seul. Regard de soi sur soi, récit de soi par soi : le même y naît toujours du même. [...] La nouveauté essentielle [de l'autobiographie post-freudienne] y est l'altération radicale de la solitude romantique, du «moi seul» de Rousseau : l'ex-analysé sait trop bien que le même ne naît pas du même, que son autoportrait de fait est un hétéroportrait, qui lui revient du lieu de l'Autre⁶⁵.

Il faudrait néanmoins apporter quelques nuances à cette description autarcique de l'autobiographe classique. En fait, l'indispensable fonction de l'autre dans la définition de soi se manifeste tout au cours de l'histoire du genre et peut être retracée jusque dans *les Confessions* de saint Augustin : «*Non ergo essem [...] nisi esses in me / Je ne serais*

⁶³ Jacques Lacan, «Le stade du miroir», dans *Écrits I*, Paris, Seuil, «Points», 1966, p. 91.

⁶⁴ Serge Doubrovsky, «Textes en main», dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, Paris, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université Paris X, 1993, p. 210.

⁶⁵ Serge Doubrovsky, «Autobiographie / vérité / psychanalyse», *op. cit.*, p. 72-73.

donc pas [...] si tu n'étais en moi⁶⁶», confie à Dieu l'instigateur du récit de soi. Loin de s'étioler avec la disparition progressive de Dieu dans l'esprit humain, cette relation à une conscience étrangère grâce à laquelle écrit saint Augustin a été léguée à ses plus illustres héritiers. Se penchant sur «l'expérience de soi» dans la littérature séculière, Masud Khan⁶⁷ a en effet souligné «le rôle catalyseur d'une amitié privilégiée» dans les œuvres de Montaigne et Rousseau : tandis que la création de l'essai semble avoir été conditionnelle à la présence intériorisée de l'ami disparu que fut La Boétie, *les Confessions* de Rousseau trouvent leur trame en une succession de trahisons et d'amitiés perdues à défaut desquelles on conçoit mal comment et pourquoi l'auteur se serait peint. Les premiers écrivains à avoir fait d'eux-mêmes la matière de leur livre ont donc senti le besoin de prendre à témoin quelque allocutaire — cet «autre» qui permet au sujet d'objectiver sa propre nature —, mais ils se sont généralement représenté celui-ci à leur image : image divinisée, comme chez saint Augustin, ou point par point inversée, comme chez Rousseau, mais qui résultait toujours d'une projection symétrique, sans distorsion possible. Cette perspective ne pouvait en rien troubler la perception qu'avait de lui-même l'autobiographe, et l'«épreuve de l'étranger», pour emprunter l'expression d'Antoine Berman, n'était en fait qu'un détour permettant à l'auteur de corroborer son propre discours. Or, contrairement à Montaigne qui éprouvait des sentiments exclusivement euphoriques pour La Boétie et à Rousseau qui n'avait que d'anciens amis, Freud a pris conscience «du rôle de l'amour *et* de la haine dans

⁶⁶ Saint Augustin, *les Confessions*, II, 2, texte établi et traduit par P. de Labriolle, Paris, les Belles Lettres, 1950. Cité par Gisèle Mathieu-Castellani, *la Scène judiciaire de l'autobiographie*, p. 56.

⁶⁷ Masud Khan, «Montaigne, Rousseau et Freud», dans *le Soi caché*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'inconscient», 1976, p. 135-148.

l'expérience de soi⁶⁸». L'autobiographe contemporain, à qui l'expérience psychanalytique a rappelé que l'avènement du récit de soi se fait toujours dans la relation à une conscience étrangère, ne peut plus ignorer que ce rapport est tortueux, que le passage par l'oreille d'autrui s'avère un parcours complexe où le sujet ne cesse de se perdre et de se transformer. L'apport du père de la psychanalyse consiste donc moins à avoir sorti d'un quelconque isolement les protagonistes d'une tradition autobiographique qui était déjà tout imprégnée de ses destinataires qu'à avoir théorisé la nature complexe et ambiguë des relations de transfert. Pour celui qui entreprend d'écrire sa vie, il ne peut plus être question de se définir en prenant appui sur quelque regard univoque, que celui-ci soit divin ou démoniaque.

«Le temps n'est plus où le destinataire ne faisait aucun doute⁶⁹», remarque Pontalis : cet autre qui participe au récit de soi risque dorénavant d'apparaître changeant et incertain, marqué par la profonde ambivalence qui caractérise toute relation d'objet. Or, comment parvenir à se peindre si l'on ne peut le faire qu'en regard d'un autre et que cet autre est devenu à ce point problématique? Ou pour poser la question dans les termes, plus catégoriques encore, de Ferron : «Mais à qui s'adresse le livre? On ne le sait pas et quand on ne sait pas à qui l'on s'adresse, qui est-on soi-même?» (*E*, 302). Question d'autant plus pressante que nul écrivain ne peut aujourd'hui méconnaître l'insoumission d'un lectorat qui, en déclarant «la mort de l'auteur», s'est arrogé le droit de faire jouer le sens à sa guise : «L'auteur propose et le lecteur dispose», observe Ferron; avec un peu d'imagination, il parvient même à tout «réinventer⁷⁰». Il suffit en

⁶⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁹ Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», *op. cit.*, p. 270.

⁷⁰ Jacques Ferron, «L'artéfact littéraire», dans «Maski fils de Maski» (À paraître), *le Devoir*, 26 novembre 1974, p. 15.

outre de songer au réquisitoire, réel ou fictif, qui motive grand nombre d'autobiographies classiques⁷¹ pour concevoir le malaise de celui qui, au moment de s'aventurer dans l'écriture de soi, se résigne d'emblée à ne pouvoir maîtriser son destinataire, ne sachant pas même à qui adresser son plaidoyer. Il semble que Ferron, dans la première version du *Pas de Gamelin*, ait expérimenté de façon assez éprouvante cette relation trouble avec le lectorat. «Pour la première fois peut-être, je me rendais compte que le lecteur était là», confie-t-il à Pierre L'Hérault (*E*, 298). C'est alors qu'il eut l'impression de «transiger» (*E*, 299) avec cette présence étrangère; «une espèce de contestation s'est installée en moi» (*E*, 300), poursuit-il, suggérant ainsi quelque lien entre ce malaise et le personnage encombrant de Maski, tout à la fois conscience créatrice et premier lecteur, toujours en train d'écornifler derrière l'épaule du narrateur. Dans «[L'écrivain méchant⁷²]», un fragment de la version inachevée du *Pas de Gamelin*, Ferron évoque cette relation ambiguë, à la fois incontournable et conflictuelle, qui semble avoir participé à l'échec de ce livre. Il y met en scène un vieil auteur qui écrivait «de l'envers de la page» afin de «laisser l'endroit» à ses lecteurs; mais en se cachant ainsi, «il transparissait à l'endroit, sous leurs yeux, le contraire de ce qu'il était. Inutile de vous dire qu'il méprisait cette candeur et cette simplicité» (*PI*, 436). Et c'est ainsi que l'écrivain méchant «enrageait de ne pouvoir se passer de cette collaboration» aussi pernicieuse que nécessaire (*PI*, 436).

⁷¹ Gisèle Mathieu-Castellani a étudié cette particularité de l'écriture autobiographique dans *la Scène judiciaire de l'autobiographie*.

⁷² Jacques Ferron, «[L'écrivain méchant]», dans *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, p. 435-437. Toute référence à cet ouvrage sera désormais indiquée par le sigle *PI*, suivi de la page.

Nouvelle perte, donc, que celle d'un lecteur auquel rêver sans crainte, d'un destinataire ciblé que l'on puisse espérer convaincre; l'image d'une conscience étrangère qui hante l'écriture intime a toutes les chances de paraître menaçante, et dire sur soi la vérité ne peut plus se résumer à persuader qui que ce soit. Tout comme l'auteur, le lecteur n'est pas garant du vrai, il a cessé de représenter cet horizon stable grâce auquel l'autobiographie peut s'écrire sans vertige. Les anciennes fondations du genre sont en somme minées par des doutes d'ordre à la fois épistémologique, littéraire et psychanalytique. Or à ces doutes il faudrait encore ajouter une critique d'origine marxiste. En effet, nombreuses semblent avoir été les attaques ayant pris pour cible l'idéologie individualiste qui sous-tend certaines définitions de l'autobiographie, en particulier celles qui insistent sur l'autonomie personnelle et présentent l'identité subjective comme la plus inviolable des propriétés. Semblables définitions célèbrent la mainmise de l'individu sur sa destinée et se penchent sur le récit de soi comme sur un monument élevé à la gloire du libre arbitre. Elles participent à un culte du moi et réduisent tout compte fait le préfixe «auto» à un signe de possession apposé sur la «bio» et la «graphie», sur «mon» histoire et «ma» vie. Comme le rappelle Robert Smith, la réflexion marxiste a voulu démystifier cette prétendue maîtrise absolue de soi :

Marxism presumably would allege that for a subject to be "isolatable, constitutive and self-identical", it must be enacting a bourgeois illusion of freedom from ideological pressures. This subject [...] constitutes an abstraction, or transcendence, and so must needs be worked back into its material base where it will cease to be isolatable, etc., and instead function problematically within a heterogeneous social order...⁷³

⁷³ Robert Smith, *Derrida and Autobiography*, Cambridge, Cambridge University Press, «Literature, Culture, Theory», 1995, p. 56.

L'autonomie individuelle n'est qu'une illusion véhiculée par les tenants du «chacun pour soi» : non seulement le récit de soi doit passer par l'oreille de l'autre, mais il est aussi largement façonné par le discours d'autrui, par la voix prépondérante de la *doxa* qui l'entoure. Ainsi que l'écrit encore Robert Smith, «*any identity conferred upon the self is done so solely, and at best jaggedly, by hegemonic determinisms, for the self cannot identify itself ex nihilo*⁷⁴». Si le sujet qui se révèle dans une autobiographie est tout entier un être de langage — comme nous avons tenté de le montrer plus haut —, il serait en effet incohérent de sous-estimer la communauté linguistique à laquelle il appartient, puisqu'aucun langage n'existe qui ne soit partagé par une collectivité et donc circonscrit par une multitude de règles qui distinguent l'intelligible de l'impensable, l'aberrant du vraisemblable. Ainsi doit-on supposer que les questions qui orientent le récit de «ma» vie sont en grande partie dictées par une certaine hégémonie discursive, et que les réponses que je crois fournir sont en fait le fruit de conventions tacites arrêtant le sens qu'il faut donner à des mots tels qu'«histoire», «individualité» et «mémoire». Il suffit de poursuivre ce raisonnement pour conclure qu'il n'est de «vérité» autobiographique qui ne soit fonction du discours social ambiant. C'est ce que suggère Leigh Gilmore, selon qui toute autobiographie est jugée en regard de sa conformité à quelque rhétorique de la vérité : «*Autobiography draws its social authority from its relation to culturally dominant discourses of truth-telling and not, as has previously been asserted, from autobiography's relation to real life*⁷⁵.» La psychanalyse a révélé que l'identité est tissée de fantasmes personnels; la critique sociologique (ou

⁷⁴ *Ibid.*, p. 56-57.

⁷⁵ Leigh Gilmore, «The Mark of Autobiography : Postmodernism, Autobiography, and Genre», dans Kathleen Ashley, Leigh Gilmore et Gerald Peter (dir.), *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994, p. 9.

sociodiscursive) issue des théories de Marx soutient pour sa part que toute vérité subjective est le produit d'une fiction collective, le véhicule de quelque idéologie. De sorte que nulle réflexion sur le genre autobiographique ne peut elle-même être à l'abri d'un certain dogmatisme : «*Forming a canon of autobiography depends on agreeing with a particular narrative of history and choosing autobiographers who reproduce it. Such a construction is always a political retrospective*⁷⁶.» C'est de ce type d'analyse que procèdent les thèses d'Hans Robert Jauss et d'Elizabeth Bruss exposées plus haut, suivant lesquelles il ne pourrait y avoir de définition ahistorique de l'autobiographie, puisque la reconnaissance d'un genre dépend toujours de certaines normes de lecture intériorisées, variables selon les époques.

À l'instar des autres mouvements de la pensée contemporaine, la critique sociodiscursive a semé la méfiance autour de l'autobiographie. Comment par exemple donner créance au récit d'une vie sans craindre d'être la dupe de quelque fabulation collective bien concertée? On peut également se demander en quoi l'autobiographie peut encore être perçue comme «la biographie d'une personne *faite par elle-même*» étant donné que la vérité subjective est toujours forgée d'influences étrangères et que les frontières de l'individu sont des plus incertaines. «Il faut être un peu fou pour écrire», admet à ce propos Ferron : «Comment expliquer autrement qu'un homme veuille se faire un nom avec les mots de tout le monde⁷⁷?» Tandis que la psychanalyse, la philosophie et la théorie littéraire ont fait douter des réalités extra-linguistiques sur

⁷⁶ Leigh Gilmore, «Policing Truth : Confession, Gender, and Autobiographical Authority», dans *Autobiography and Postmodernism*, p. 74.

⁷⁷ Jacques Ferron, «La part du grimoire», dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, 1973, p. 46. Dorénavant, toute référence à cet ouvrage sera indiquée par le sigle *DFAC*, suivi de la page.

lesquelles l'autobiographie pouvait autrefois s'appuyer, la critique sociodiscursive accentue le malaise en soutenant que si le texte autobiographique réfère à autre chose qu'à lui-même, c'est au corpus plus vaste formé par la rumeur sociale; l'autobiographie se révèle donc, dans tous les cas, d'abord et avant tout une question de langage.

Or la linguistique elle-même semble être de connivence avec ces diverses réflexions théoriques. En décrivant les principes constitutifs du langage, cette science a mis en évidence de quelle façon le premier pronom personnel peut parfaitement fonctionner, à l'intérieur d'un espace syntagmatique, indépendamment de toute référence. Comme le note Robert Smith, le défaut de représentation inhérent à l'emploi du «je» vient finalement s'ajouter aux attaques qui de toutes parts ébranlent le récit de soi :

The "I" ends up not only as a political and philosophical delusion but as a linguistic one too. [...] The dismantling of the autobiographical subject is surely now complete. Now a Saussurean precept has been borrowed for this theoretical meal [...] whereby the "I" itself, indispensable to the autobiographer, is barred from referring to a subject or to anything other than its own diacritical emplacement in a chain of signifiers⁷⁸.

Faut-il en conclure que l'autobiographie est un genre en désarroi qui tire à sa fin? Ou ne faudrait-il pas plutôt, à l'invite de la critique sociodiscursive, chercher à découvrir les nouveaux préceptes qui guident la production et la lecture des récits de soi? On pourrait alors constater que certains scepticismes se sont peu à peu mués en exigences auxquelles l'écriture d'une vie, pour paraître véridique, doit aujourd'hui se conformer. À titre d'exemple, le discours psychanalytique, après avoir sapé l'antique foi en la

⁷⁸ Robert Smith, *Derrida and Autobiography*, p. 58.

souveraineté de la conscience, est lui-même devenu une source d'autorité pour l'autobiographe du XX^e siècle, une nouvelle rhétorique qui confère d'emblée aux textes qui en font usage une forte dose de vraisemblance : Michel Leiris a eu recours avec efficacité à cette stratégie dans *l'Âge d'homme* en s'attachant à maints fantasmes sexuels et en faisant d'une suite de libres associations la trame de son récit. D'ailleurs, malgré la désillusion référentielle, malgré aussi le renoncement à une écriture salvatrice qui puisse réparer les blessures narcissiques d'un sujet désabusé, il faut bien constater la persistance du phénomène et reconnaître avec Philippe Lejeune que «[l]'autobiographie a beau être impossible, ça ne l'empêche nullement d'exister⁷⁹». Il semble au contraire qu'elle soit, comme le suggère Pontalis, «moins mortifiée que tout animée par ses deuils⁸⁰», moins discréditée que ravivée par ses propres insuffisances. Le récit de soi aurait trouvé dans la dénonciation de ses carences et de ses chimères un nouveau ressort, comme si cette lucidité récemment acquise lui conférait tout compte fait une plus grande légitimité. Alain Robbe-Grillet célèbre ainsi l'avènement d'une «“autobiographie consciente”, c'est-à-dire consciente de sa propre impossibilité constitutive, des fictions qui nécessairement la traversent, des manques et apories qui la minent [...], et peut-être en un mot : consciente de son inconscience⁸¹». Le théoricien du Nouveau Roman propose naturellement de nommer cela une «Nouvelle Autobiographie»; on a également discuté de «biographème» (Roland Barthes) et de

⁷⁹ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, p. 31.

⁸⁰ Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», *op. cit.*, p. 273.

⁸¹ Alain Robbe-Grillet, «Lecture : les Derniers Jours de Corinthe», dans Alfred Horung et Ernsperger Ruhe (dir.), *Autobiographie & avant-garde*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 24-25.

«biotexte» (Jean Ricardou)⁸². Mais le terme «autofiction» est de toute évidence celui qui a suscité le plus grand assentiment pour désigner une écriture dont le nouvel impératif est non pas la spontanéité de l'aveu ou le souci de fidélité aux événements extra-textuels, mais l'exploration des équivoques et des artifices sur lesquels elle se fonde.

Au sujet de l'autofiction

Le mot apparaît pour la première fois en 1977, imprimé sur la quatrième de couverture de *Fils* : «Fiction, d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau⁸³.» Il semble depuis qu'il soit difficile d'étudier l'autobiographie contemporaine sans évoquer ce néologisme. Or, l'emploi du terme ne se fait pas toujours sans ambiguïté et soulève parfois même une certaine controverse⁸⁴. Né sous la plume de Serge Doubrovsky, il a connu une faveur qui ne l'a pas mis à l'abri des altérations d'usage au moment d'émigrer vers d'autres discours.

⁸² Jean Ricardou définit ainsi le «biotexte» : «Avec la biographie, du moins en apparence, les événements s'imposent censément au geste qui inscrit. Ou, si l'on préfère, le fonctionnement est de l'ordre de l'expression ou de la représentation. Avec le biotexte, les éléments sont requis par l'acte d'écriture. Ou si l'on aime mieux, le mécanisme est du registre de la textualisation» (Jean Ricardou, *le Théâtre des métamorphoses*, Paris, Seuil, 1982, p. 188. Cité par Régine Robin, «L'autofiction. Le sujet toujours en défaut», dans Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune (dir.), *Autofictions & Cie*, p. 77).

⁸³ Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

⁸⁴ Voir par exemple Marie Darrieussecq, «Le "je" de fiction», *le Monde*, 24 janvier 1997.

Nous retiendrons la définition initiale de Serge Doubrovsky et les explications complémentaires qu'il en a données par la suite. Elles présentent l'avantage de désigner clairement les aspects du récit de soi qui appellent un jeu de feintes et d'inventions, ce qui évite d'exagérer la portée de ces dernières et d'assimiler l'autofiction à une pure chimère. L'instigateur du terme a tenu à préciser que l'autofiction n'est en rien une entreprise de mystification, elle n'est pas, comme l'a soutenu Vincent Colonna, une «œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence⁸⁵». Les auteurs d'autofiction n'ont point renoncé au souci de vérité qui depuis saint Augustin supporte l'écriture de soi⁸⁶. Mais ils ont reconnu que la vérité ne se révèle jamais à l'état brut, ils ont pris conscience du lot de responsabilités et d'efforts créateurs qui incombe à celui qui sonde sa propre identité et qui espère donner un sens aux événements disparates de son existence. Ils ont simplement répondu à l'incrédulité régnante en admettant que pour approcher la vérité, comme l'a noté Elizabeth Bruss, «[o]pen trickery is less deceitful than the covert manipulations of sincerity⁸⁷»; ou encore, pour donner la parole à Ferron, que «la mythomanie est une disposition générale» et que la réalité commence souvent par être feinte : «Par la première personne du pluriel, on est tous des personnages d'un mythologie; par la première personne du singulier, on est chacun sa propre mythologie. C'est par la fabulation et la simulation

⁸⁵ Vincent Colonna, *l'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse de doctorat de l'E.H.E.S.S., 1989. Cité par Serge Doubrovsky, «Textes en main», *op. cit.*, p. 212.

⁸⁶ Ces nouveaux autobiographes s'engagent d'ailleurs dans l'écriture de soi avec la même foi que leurs prédécesseurs. Il semble du moins que ce soit le cas de Ferron : dans une lettre à Julien Bigras où il met en garde son correspondant contre la littérature, «carrière des usurpateurs», il précise ainsi : «Va pour moi, j'y cherche salut» (lettre de Jacques Ferron à Julien Bigras, 25 février 1982, dans *le Désarroi*, p. 95).

⁸⁷ Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre*, p. 137.

que tout s'apprend⁸⁸.» Ce qui, somme toute, est parole d'évangile : «Au commencement était le Verbe», rappelle Ferron dans «Notaire par le nez» (*PI*, 296). Autrement dit, tout procède du langage, du récit, de la fiction.

Ce qui n'empêche nullement Doubrovsky et plusieurs de ses congénères, lorsqu'il s'agit d'évoquer des souvenirs, de s'en tenir autant que possible aux événements constitutifs de leur expérience :

Contrairement à certains néo-autobiographes, écrit Doubrovsky, je n'ai nullement coupé le cordon ombilical avec la «bio», je n'ai nullement rompu avec le pacte référentiel de Philippe Lejeune [...]. La personnalité et l'existence en question ici [dans *le Livre brisé*] sont *les miennes*, et celles des personnes qui partagent ma vie. Je m'en tiens toujours à la définition que j'ai proposée pour *Fils* : «Fiction, de faits et d'événements strictement réels.» Fragments épars, morceaux dépareillés, tant qu'on veut : l'autofiction sera l'art d'accommoder les restes⁸⁹.

La part fictive de semblables écrits ne porte pas sur les inexactitudes qui peuvent s'insérer dans le témoignage, elle ne concerne pas les faits mais *l'art de les accommoder*, de les agencer, de les transmuier en un texte grâce à un éventail complexe de voix et de perspectives narratives. La fabulation a partie liée avec la textualisation, la mise en récit, l'énonciation. Elle commence là où l'auteur cesse de dresser l'inventaire de ses actes et entreprend de les enchaîner en une suite de syntagmes significatifs, là où la simple récapitulation cède le pas à l'expérience identitaire et au sens. Car c'est à partir de ce moment que les références, aussi rigoureuses soient-elles, deviennent insuffisantes

⁸⁸ Jacques Ferron, «Le Sacré-Cœur du Grondin», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire préparée par Patrick Poirier. Ferron revient sur ces «rapports de la vérité feinte de la vérité vraie» dans ses *Entretiens*, en particulier aux p. 233-234. Pierre L'Hérault a également abordé la question dans «*Le Saint-Élias : sauver l'enfant*», dans *l'Autre Ferron*, p. 91-97.

⁸⁹ Serge Doubrovsky, «Textes en main», *op. cit.*, p. 212-213.

pour juger d'une authenticité qui soudainement change de registre : «La “vérité”, ici, ne saurait être de l'ordre de la copie conforme, et pour cause. Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces⁹⁰.» Ou plutôt : le sens d'une vie n'existe que dans le texte ou le discours qui lui donne naissance, et c'est pour cela qu'il se révèle toujours, «à ras de sens, une “histoire”⁹¹».

Il faut néanmoins reconnaître que, chez certains auteurs moins scrupuleux que Doubrovsky, les déformations factuelles s'avèrent parfois plus fréquentes (ou moins dissimulées) que dans l'autobiographie traditionnelle. Loin d'ébranler la confiance du lectorat, ces déviations se révèlent souvent des gages d'authenticité, car elles désamorcent de façon indubitable un principe de sincérité qu'on accuserait autrement de miser sur quelque crédulité partagée entre un autobiographe et ses lecteurs. Certains écrivains pratiquent ainsi l'erreur délibérée, tel Alain Robbe-Grillet qui valorise «[l]a pièce manquante, la pièce fausse, la pièce purement imaginaire» : ajouter une telle pièce au récit, soutient-il, «ce n'est pas du tout fait pour embêter Philippe Lejeune, [...] c'est seulement avec l'espoir qu'il s'agit là d'un opérateur efficace [...]. Nous pensons qu'un élément imaginaire peut donner à l'ensemble un éclairage, un mouvement, une vie⁹²».

On comprend donc pourquoi l'autofiction, malgré ses ruses, n'est pas «qu'un “plan-marketing” pour vendre de l'autobiographie sous couvert de roman⁹³». Elle semble bel et bien désigner une nouvelle approche du récit de soi, aiguillonnée par le développement de la pensée moderne; c'est ce que soutient Doubrovsky lorsqu'il

⁹⁰ Serge Doubrovsky, «Autobiographie / vérité / psychanalyse», *op. cit.*, p. 77.

⁹¹ *Ibid.*, p. 73.

⁹² Alain Robbe-Grillet, *Autobiographie & avant-garde*, p. 120-121.

⁹³ Marie Darrieussecq, «Le “je” de fiction», *le Monde*, 24 janvier 1997.

rappelle que «“Je suis un être fictif” n'est pas une formule littéraire, c'est une vérité existentielle⁹⁴». Cette pratique possède en outre ses propres topiques qui la distinguent des variantes antérieures de l'écriture intime. Les principaux thèmes autour desquels se déploie le récit de soi ne sont pas sortis indemnes de la tourmente des dernières décennies. L'autofiction accorde évidemment une importance souveraine à la fabrication du texte, au temps matriciel de l'écriture (une caractéristique qu'elle partage d'ailleurs avec nombre de textes romanesques contemporains ou «postmodernes») : elle exhibe sa propre rhétorique, exacerbe la polyphonie du discours et multiplie les jeux de langage, soulignant ainsi tout ce que le «processus de dévoilement du vrai⁹⁵» recèle d'artifices. On n'a aucune peine à reconnaître ici l'autobiographie à deux voix qu'est *le Pas de Gamelin*, ses jeux de masque ainsi que ses longues digressions sur les enjeux du livre en train de s'écrire. Bien entendu, l'effusion qui va souvent de pair avec les aveux est pour sa part mise au ban de l'autofiction, comme le laisse entendre Ferron pour qui la sincérité «débouchait sur l'indécence, l'abjection⁹⁶». La sincérité du repentir (saint Augustin) tout comme la restauration de la vérité (Rousseau) ont cessé d'être des fils conducteurs, elles ont été remplacées par les principes retors de la lucidité, du cynisme et de la mauvaise foi, voire par une certaine superficialité. C'est ce que remarque Guy Scarpetta selon qui l'emphase psychologique, longtemps associée à l'écriture intime, tendrait aujourd'hui à être relayée par une thématique corporelle :

[C]e qui revient, après l'«ère du soupçon», c'est sans doute moins la psychologie que le *corps* (sensations, perceptions, rythme, singularités physiques, nerveuses, saveurs, éclats de sensualité, etc.). Et même, il

⁹⁴ Serge Doubrovsky, «Textes en main», *op. cit.*, p. 210.

⁹⁵ Serge Doubrovsky, «Autobiographie / vérité / psychanalyse», *op. cit.*, p. 73.

⁹⁶ Jacques Ferron, *l'Exécution de Maski*, p. 35.

n'est pas certain que l'on doive penser tout cela en termes de pure et simple «réhabilitation du sujet» : celui qui écrit un journal [mais ceci pourrait être généralisé à toutes les formes d'écriture intime] ne peut manquer [...] de se proposer *aussi* comme objet, — dans les cas les plus lucides, passage d'une mythologie de l'Expression à une stratégie de la Séduction⁹⁷.

Autre thème révolu, l'évolution (affective, sociale, psychique...) du protagoniste ne sert plus de charpente au récit. Elizabeth Bruss note par exemple que dans *Speak, Memory*, Nabokov surimpose passé et présent qu'il considère sur un pied d'égalité, le second n'étant pas nécessairement édifié sur le premier : «*As far as I remember myself... I have been subject to mild hallucinations. Some are aural, others are optical, and by none of them have I profited much*⁹⁸.» Dans *la Chaise du maréchal ferrant*, Ferron suggère pour sa part qu'«on écrivait sa vie comme un conte, prenant à la réalité des faits qui ne serviraient qu'à la transcender, gardant avec la chronologie, somme toute assez vaine, ses distances⁹⁹». Le tracé d'une vie, si une telle chose peut encore être décelée, n'a plus rien de linéaire et de progressif; c'est ici, dirait Pontalis, la fin de l'idée de *Bildung* qui promettait l'«accès à une forme pleine¹⁰⁰». Le récit ne converge plus vers ce point idéal où la narration rejoignait autrefois le temps de l'écriture, ce qui condamne le sujet à demeurer indéfiniment disloqué. Comme le remarque une fois de plus Elizabeth Bruss : «*Usually the act is terminated at the point, implicit or explicit, where the character merges with the narrator in a solidified and ostensibly permanent personality and*

⁹⁷ Guy Scarpetta, «Écrire l'intime», dans *l'Impureté*, Paris, Grasset, «Figures», 1985, p. 289.

⁹⁸ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited*, Cambridge (Mass.), New York, G. P. Putnam's Sons, 1967, p. 33. Cité par Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre*, p. 148.

⁹⁹ Jacques Ferron, *la Chaise du maréchal ferrant*, Montréal, Éditions du jour, 1972, p. 125.

¹⁰⁰ Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», *op. cit.*, p. 271.

role.» Mais pour l'autobiographe contemporain, «*this coincidence and completion is a fiction, and the three-dimensional wholeness thus constituted is a trick of perspective*¹⁰¹». Libre alors à l'auteur d'autofiction d'arborer le mécanisme de cette illusion, de mener à un paroxysme les astuces et les métamorphoses d'«un Moi au second degré, jouant avec son statut de leurre¹⁰²», statut désormais pleinement assumé.

La récurrence de certaines topiques ne devrait toutefois pas laisser entendre qu'il s'agit là d'un genre normalisé, d'un ensemble de textes relativement stable qu'il soit possible de circonscrire avec clarté. L'autofiction est faite de tâtonnements, de remises en question et d'explorations inusitées et adhérer à une définition précise serait méconnaître l'éclectisme propre à une telle effervescence. Ce serait également présumer de l'autonomie d'une pratique qui n'en est encore qu'à ses premiers pas. Nous refusons ainsi de suivre Jacques Lecarme lorsqu'il retient, comme critères d'appartenance à l'autofiction, l'unicité onomastique entre auteur, narrateur et personnage principal adjointe à une allégation de fiction manifestée par le sous-titre¹⁰³. Une définition aussi restreinte suppose un public qui soit depuis longtemps familier avec l'écriture autofictionnelle, de sorte qu'un nombre minime d'indices puisse suffire à déclencher un code de lecture spécifique. Pour reprendre la terminologie de Jauss, elle suppose un «horizon d'attente» hautement différencié à l'intérieur du système générique, ou encore, comme le formulerait Philippe Lejeune, un «contrat de lecture» usuel qui n'ait plus besoin d'être explicite. Or, il nous semble que le phénomène autofictionnel est encore trop récent pour être abordé avec une telle aisance. Non pas qu'il faille récuser tout

¹⁰¹ Elizabeth W. Bruss, *Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre*, p. 130.

¹⁰² Guy Scarpetta, «Écrire l'intime», *op. cit.*, p. 284.

¹⁰³ Jacques Lecarme, «L'autofiction : un mauvais genre?», dans *Autofictions & Cie*, p. 237.

prédécesseur à Doubrovsky — comme on s'en doute, l'autobiographie mâtinée de fiction n'a pas attendu d'être spécifiquement nommée et théorisée pour commencer à poindre¹⁰⁴ —, mais l'autofiction n'a pas derrière elle ce passé notoire qui lui permettrait d'être spontanément différenciée de l'autobiographie traditionnelle. C'est pour cette raison que nous préférons ne pas la considérer comme un genre nouveau à proprement parler, mais plutôt comme une impulsion qui anime aujourd'hui l'éternelle recherche identitaire au cœur de l'autobiographie. «Le champ autobiographique existe et existera toujours, écrit Doubrovsky : il s'agit simplement, ou complexement, de lui trouver sa forme actuelle. Sans pour autant renier l'apport classique¹⁰⁵.» Car l'autofiction demeure toujours plus ou moins composée d'éléments conventionnels, de séquences narratives ou discursives héritées de quelques grands modèles. C'est là une question d'intelligibilité. Comment d'ailleurs pourrait-il y avoir renouvellement du récit de soi s'il n'y avait aussi un certain repiquage de motifs anciens, un rapiécage à travers lequel se trament tout à la fois tensions, ruptures et filiations? À défaut d'une quelconque «essence autobiographique», c'est le tissage de ces liens intertextuels qui permet de percevoir, par-delà ses incessantes variations, le fil d'une histoire générique.

¹⁰⁴ L'exemple le plus manifeste est probablement celui de Roland Barthes qui, quelques années avant Doubrovsky, amorçait son *Roland Barthes par Roland Barthes* en déclarant : «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman» (*Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, «Écrivains de toujours», 1975, p. 5). Dans «L'autofiction : un mauvais genre?», Jacques Lecarme recense pour sa part de nombreux précurseurs, au nombre desquels figurent Goethe (*Poésie et vérité*), Céline (*Nord, D'un château à l'autre, Rigodon*), Colette (*la Naissance du jour*), Malraux (*Antimémoires*) et Queneau (*Chêne et chien*).

¹⁰⁵ Serge Doubrovsky, «Textes en main», *op. cit.*, p. 213.

Le motif de la naissance : reprises, fantasmes et artifices

Parmi ces multiples échos qui, des confessions aux autofictions, meublent l'espace autobiographique, «le plus remarquable», de l'avis de Gisèle Mathieu-Castellani, «est sans doute celui qui organise la séquence conventionnelle “naissance du héros”¹⁰⁶». On ne peut en effet ne point sourciller devant le condensé d'extraits de naissance qu'elle nous propose : «J'étais né presque mourant» (Rousseau); «J'étais presque mort quand je vins au monde» (Chateaubriand); «Je fus comme mort quand je vins au monde» (Goethe)... La mélopée retentit jusque chez Claude Roy qui proclame à son tour, non sans quelque ironie on s'en doute, être né «injustifié indemandé inexplicable MORTIFIÉ¹⁰⁷». Si nul ne peut avoir recours à d'authentiques souvenirs personnels pour narrer son premier jour, quelques traces de lectures semblent pouvoir sans peine compenser ce défaut de mémoire! Toutes les naissances d'autobiographes ne donnent évidemment pas lieu à une pareille mise en scène, mais le topos de la naissance difficile signale néanmoins l'existence d'une tradition qui, paradoxalement, peut conférer à cet événement originel un air vaguement suranné.

Une telle récurrence de venues au monde périlleuses révèle la fascination qu'exerce chez maints autobiographes cette séquence liminaire. Un motif à ce point propice à la dramatisation ne peut qu'être empreint d'une valeur ou d'une fonction particulières à l'intérieur du récit de soi. Chez Rousseau, l'importance accordée aux commencements prend une ampleur démesurée : ses *Confessions* sont une succession

¹⁰⁶ Gisèle Mathieu-Castellani, *la Scène judiciaire de l'autobiographie*, p. 20.

¹⁰⁷ Rousseau, *les Confessions*; Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*; Goethe, *Ses mémoires et sa vie. Poésie et vérité*; Claude Roy, *Moi, je*. Ces extraits sont cités par Gisèle Mathieu-Castellani dans *la Scène judiciaire de l'autobiographie*, p. 21-22.

de ruptures et d'événements inauguraux, les premières fois y sont innombrables¹⁰⁸. Selon Philippe Lejeune, on aurait assisté au cours du XX^e siècle à une recrudescence des récits de naissance dans la littérature intime. Elle serait largement due à la diffusion de certaines thèses psychanalytiques qui, développant une hypothèse de Freud, soutiennent que «la naissance est [...] le premier fait d'angoisse et par conséquent la source et le modèle de toute angoisse¹⁰⁹». Lejeune observe ainsi, dans les cinquante dernières années, «un nouveau *vraisemblable* de la naissance» largement inspiré par les théories sur le «traumatisme» de cette expérience et sur l'influence de la vie intra-utérine¹¹⁰. Mais ce serait méconnaître la prégnance de ce motif que de le réduire au seul produit d'un savoir théorique. Selon Jean-Bertrand Pontalis, loin d'être limitée aux affects associés à l'événement en tant que tel, la portée de ce motif tiendrait plutôt à la nature même du geste autobiographique, tentative de maîtrise de soi qui oscille entre l'oraison funèbre et l'acte de naissance :

L'autobiographie, écrit Pontalis, apparaît souvent comme une nécrologie anticipée, comme geste ultime d'appropriation de soi, et par là peut-être comme un moyen de discréditer ce que les survivants penseront et diront de vous, de conjurer le risque qu'ils n'en pensent rien. [...] Dire *sur* soi les *derniers* mots : ce souhait, ce fantasme, est actif à coup sûr.

¹⁰⁸ Voir à ce sujet la préface de Jean-Bertrand Pontalis aux *Confessions* de Rousseau, édition citée, particulièrement p. 16-18. Bien sûr, le fantasme des origines anime aussi la verve de Rousseau lorsqu'il est question de dissertar sur les langues ou la société, mais son emprise sur la part autobiographique de l'œuvre est néanmoins remarquable.

¹⁰⁹ Sigmund Freud, *l'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 344. Cité par Philippe Lejeune, «Récits de naissance», dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, «Poétique», 1986, p. 322.

¹¹⁰ Lejeune renvoie à deux ouvrages fondamentaux sur la question : Otto Rank, *le Traumatisme de la naissance. Étude psychanalytique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968 et Sandor Ferenczi, *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977.

Mais, tout aussi bien, dire de *soi* les *premiers* mots et par là satisfaire ce vœu dont toute autobiographie éprouve la contradiction interne : me faire l'auteur de ma vie [...] ¹¹¹.

Procédant d'un fantasme de parthénogenèse, l'autobiographie appellerait naturellement la reconstitution du premier jour, la mainmise imaginaire sur cet événement primordial qui, au même titre que la mort, échappe inévitablement au contrôle du sujet. Après avoir inversé le cours de son existence et signé le récit de sa propre venue au monde, l'autobiographe peut sans peine reprendre en main son entière destinée. Le récit de naissance se présente donc comme un épisode privilégié pour celui qui, congédiant parents et autres Créateurs, entreprend de se faire le géniteur de sa propre histoire.

Outre cette motivation d'ordre fantasmatique, la prééminence d'un tel motif peut aussi être envisagée du point de vue de l'économie textuelle du récit de soi : «L'avantage de la naissance, écrit Philippe Lejeune, est qu'elle offre la possibilité de construire une scène unique qui condense et simplifie des problèmes liés en réalité à des stades différents du développement¹¹².» Nombreux en effet sont les auteurs qui, à l'exemple de Chateaubriand, voulurent «réunir [...] diverses circonstances pour placer dans [leur] berceau une image de [leurs] destinées¹¹³». Le récit de naissance peut aisément s'apparenter à un discours prophétique mettant en valeur l'élection du sujet. Il semble tout désigné, comme le remarque Lejeune, pour être «un lieu de projection des problèmes existentiels les plus importants», parmi lesquels on retrouve, aux côtés de l'énigme fondamentale que pose l'origine, la relation triangulaire avec le père et la mère, la détermination du sexe et du prénom, de même que la place dans la fratrie et dans la

¹¹¹ Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», *op. cit.*, p. 258.

¹¹² Philippe Lejeune, «Récits de naissance», *op. cit.*, p. 319.

¹¹³ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 18. Cité par Philippe Lejeune, «Récits de naissance», *op. cit.*, p. 315.

hiérarchie sociale. La naissance, parce qu'elle enracine, se prête à toutes les spéculations — ou plutôt, dans le cas du récit de vie, à la synthèse anticipée d'un examen rétrospectif. C'est aussi pour cette raison qu'elle est particulièrement propice à la mystification.

À l'ère de l'autofiction, le motif de la naissance se trouve ainsi paré d'un attrait supplémentaire. Prédéterminé au déploiement de fantasmes et d'astuces narratives, il peut devenir un instrument de choix pour le nouvel autobiographe avide d'artifices. Parce qu'il ne s'agit jamais d'un véritable souvenir, il permet en outre d'observer «la mémoire en train de fonctionner dans le vide¹¹⁴»; aussi s'avère-t-il l'occasion idéale pour tenir un discours ironique sur les souvenirs falsifiés qui jalonnent les récits de vie. Mais la naissance, dans la mesure où elle est une représentation de l'origine, est aussi, rappelons-le, l'objet d'un deuil. De l'avis de Pontalis, elle constituerait même la plus lourde perte subie par l'autobiographe contemporain, qui tient, «à la différence d'Augustin, de Rousseau, de Freud lui-même, la question, pourtant inéluctable, des origines pour un fantasme¹¹⁵». Peu importent les ruses et l'habileté avec laquelle il manie les subterfuges, l'autobiographe d'aujourd'hui ne croit plus à la résurrection de quelque paradis perdu, il sait pertinemment que le langage ne peut restituer une chimérique plénitude. C'est pour cela que nous aimerions voir dans le récit de naissance un terrain privilégié pour saisir au vif les doutes qui animent l'autofiction, les déplacements qu'elle opère, les enjeux et les questions qu'elle perpétue.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 312.

¹¹⁵ Jean-Bertrand Pontalis, «Derniers, premiers mots», *op. cit.*, p. 271.

CHAPITRE II
AU SEUIL DE LA MÉMOIRE : LECTURE DE LA CRÉANCE

Nous ne courons pas vers la mort, nous fuyons la catastrophe de la naissance, nous nous démenons, rescapés qui essaient de l'oublier.

Émile Cioran, *De l'inconvénient d'être né*

L'homme et la femme jouent au bord du ciel. Ils sont joyeux. Hélas! l'enfant gémit déjà en eux.

La Bible amérindienne selon Jacques Ferron,
exergue à *Du fond de mon arrière-cuisine*

Avant même les premières lignes, l'avertissement est donné : porter créance à un semblable récit risque de s'avérer une épineuse entreprise. La vraisemblance, lorsqu'il s'agit de décrire l'origine, est loin d'aller de soi. Mais de quelle croyance ou de quelle méfiance au juste est-il question ici? À qui appartiennent les scrupules auxquels réfère ce titre? Au lecteur, pourrait-on dire, chez qui toute crédulité est d'avance accusée et par le fait même écartée. Celui qui s'engage à lire pareille histoire ne peut qu'être attentif à la part d'invention qu'elle comporte et que l'auteur, d'ailleurs, ne cherche pas à camoufler. S'il doit trouver quelque vérité dans ce texte, s'il doit faire confiance à la relation minutieuse d'un événement qui échappe pourtant à la mémoire, il faudra que ce soit sur la base d'autres principes que ceux qui régissent l'écriture référentielle. C'est cependant sur sa propre ambivalence qu'insiste surtout Ferron dans *la Créance*, sur l'incertitude qu'éveille en lui-même cette obscure question de la naissance. Car peu importent les efforts déployés pour la représenter, celle-ci demeurera toujours une énigme. Raconter son origine, en somme, c'est faire le choix de croire à une histoire parmi tant d'autres, plus crédible sans doute que les légendes de choux et de cigognes, mais néanmoins hypothétique. Tel pourrait bien être, selon Ferron, le parti pris de l'autobiographe : ajouter foi à une fable douteuse mais nécessaire.

Ce qui ne revient pas à dire que semblable fiction identitaire soit inventée de toutes pièces, sans contraintes, librement improvisée à partir d'un vide originare. Par son titre, *la Créance* évoque aussi une dette, une caution, elle suggère un lien qui rattache à une tradition. L'autobiographe a beau attirer l'attention sur les licences qu'il s'accorde en tant que créateur, il sait qu'il ne peut être que le co-auteur de sa vie. L'autofiction s'écrit à

partir d'un «fonds commun», comme aimait dire Ferron, envers lequel l'écrivain est redevable. De même, l'identité individuelle procède en grande partie d'un héritage, elle est liée au passé collectif et familial. Le récit de naissance, au seuil de l'histoire personnelle, est le lieu idéal pour illustrer la transmission de ce patrimoine et pour en signaler les principaux enjeux. Il permet de mettre en évidence ce qu'on gagne à un tel partage, mais aussi ce qu'on y perd. Un legs, en effet, peut s'accompagner de quelque préjudice : si la succession engendre une créance, si elle appelle un retour du don, c'est qu'il est parfois malaisé d'être héritier. Nous verrons comment Ferron, en mettant en scène sa propre naissance, souligne le sacrifice et l'amnésie qui sont le prix de ce récit.

Œuvre limitrophe entre la chronique louisevillienne et l'autobiographie, *la Créance* conjugue l'histoire collective et l'expérience individuelle autour de diverses représentations de la frontière. Le thème de la naissance se trouve en effet reflété dans certains espaces publics, points de fuite qui percent l'enceinte topographique du village. À la suite de Pierre L'Hérault, on a beaucoup insisté sur cette «idée fondamentale de l'œuvre ferronienne, celle du passage et de l'entre-deux¹¹⁶». Appelés à s'inscrire au cœur du questionnement sur l'origine et sur la construction identitaire, les motifs du seuil et du franchissement semblent culminer dans les derniers textes de l'auteur, dans les fragments de son roman familial comme dans l'impossible *Pas de Gamelin* demeuré inachevé. Mais

¹¹⁶ Ginette Michaud, «Fragments d'origine», dans Jacques Ferron, *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, p. 89. Pierre L'Hérault a traité cet aspect de l'œuvre ferronienne dans *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, puis dans «Ferron l'incertain : du même au mixte» (dans *L'Étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, sous la direction de Simon Harel, Montréal, XYZ éditeur, «Théorie et littérature», 1992, p. 39-51). Ces questions de l'entre-deux et du franchissement ont également été étudiées par Ginette Michaud (en particulier dans «De Varsovie à Grande-Ligne : l'œuvre *in extremis*»), par Patrick Poirier («Au sujet de l'autre Ferron : expérience de l'écriture au seuil de Gamelin») et par Alexis Nouss («Ferron, Kafka : le texte flottant», *Littératures*, «Présence de Jacques Ferron», n^{os} 9-10, 1992, p. 113-126).

c'est dès *la Créance* qu'ils se donnent à lire, où ils évoquent tant les limites territoriales que celles de l'existence individuelle.

Or, si le seuil peut être perçu comme une ligne de partage où s'actualise la distinction entre deux mondes, il est surtout un lieu ambigu, à la fois spatial et temporel, qui se refuse à toute définition. En fait, «*le seuil en tant que lieu n'existe pas*, écrit Dominique Arban. L'exiguïté de l'espace ainsi nommé est telle que ce n'est jamais le seuil seul que franchit un pas. Un pas enjambe une partie du lieu précédent et une partie du lieu qui est au-delà¹¹⁷». Ainsi en est-il de l'origine, impossible à penser hors du mouvement qui s'en éloigne ou cherche à l'approcher : «l'origine n'existe pas comme telle, fait remarquer Ginette Michaud, elle n'est pas un donné fixe, un acquis transmissible comme un bien de succession¹¹⁸». En présentant la naissance comme une frontière, Ferron insiste donc sur son caractère insaisissable, inaccessible; il rappelle l'impossibilité de cerner une origine à tout jamais perdue, ce qui le rapproche de ses contemporains qui tiennent celle-ci pour un fantasme. Les frontières dans ce récit n'ont rien de forteresses qui permettraient de consolider l'espace autobiographique. Elles ressemblent au contraire à des abîmes, à des lieux de fuite qui révèlent la précarité de toute formation identitaire. Souvenir fugitif, la scène primitive recréée par Ferron suggère également une transgression, elle implique l'ouverture d'une brèche qui renverse l'ordre établi et exhibe la face cachée de toute genèse. Plutôt que de chercher à éviter le vertige que suscite la naissance, Ferron consacre une vingtaine de pages à l'exploration de ses tabous et de ses mystères.

¹¹⁷ Dominique Arban, «Le seuil – thème, motif et concept», *l'Herne*, n° 24, 1973, p. 207.

¹¹⁸ Ginette Michaud, «Fragments d'origine», dans *Papiers intimes*, p. 23, 73.

L'interdit, l'indicible et le criminel

On connaît l'importance qu'accordait Ferron à la topographie, lui pour qui «les lieux familiers [...] constituaient la mémoire» de l'enfance et qui affirmait ne savoir se «dissocier de ces lieux sans perdre une part de [lui]-même» (A, 64, 27). Le lecteur ne s'étonne donc pas que *la Créance* comprenne une longue description du village où naquit l'auteur, Louiseville servant d'assise mémorielle à ce récit autobiographique. Cette «enceinte privilégiée» (C, 154) qu'est le village est d'emblée présentée comme un «enclos» (C, 155), «lieu quadrangulaire, fermé au nord par la traque du Cipiari, à l'ouest par une sorte de grand fossé venant de Sainte-Ursule, nommé la Petite rivière, à l'est par cette vraie, par cette belle rivière de Loup [...], et, au sud, par les deux cimetières aboutés» (C, 154). Or, il apparaît vite que ces deux cimetières, catholique et anglican, forment «un point faible de l'enceinte, la mitaine en ruine faisant brèche» (C, 157) en donnant accès au village des Magouas, «sous-prolétaires agricoles [...] exclus de l'état de grâce louisevillien, accablés de tous les péchés du monde, [...] au demeurant misérables comme cela ne se conçoit plus» (C, 156). À cette faille opérée dans la forteresse du village, ouverture vers le sud, vers les bas-fonds de l'ordre moral, social et géographique, correspond une autre brèche : formée par l'Église, celle-ci conduit pour sa part vers les hauteurs divines, puisque grâce à elle «l'enclos s'ouvrait et que du fini on passait à l'inaccessible, au Très-Haut» (C, 155). Ainsi, à Louiseville, «les Magouas s'opposaient-ils aux prêtres à l'envers du sacré, tenus hors de la ville comme ceux-là l'étaient hors de la nef par la Sainte-Table, eux par les cimetières» (C, 157). À l'instar de ces espaces liminaires que sont la Sainte-Table et les cimetières, la naissance et la mort

sont également décrites comme des «portes» (C, 153)¹¹⁹. Ces «deux extrémités de la vie» semblent d'ailleurs former les seuils du récit lui-même : apparaissant dès l'incipit («Madame Théodora, la sage-femme du vieux docteur Hart, faisait la toilette des morts, mais ce n'était là que le complément de sa tâche» C, 154), ce couple se retrouve dans la clausule, également évoqué grâce à une image binaire : «ce qui se passe — ce qui ne se passe plus» (C, 172).

Ces brèches qui traversent le récit sur plusieurs plans présentent de nombreuses caractéristiques communes, dont la première est d'être frappées d'interdit, le franchissement de ces lieux ne pouvant être que transgression. En effet, la naissance et la mort sont des portes «interdites, dissimulées par d'épaisses tentures» (C, 153), tandis que la chambre où elles surviennent est «oubliée», «lieu quelconque et changeant dont on ne parlait guère» (C, 153). Le récit de naissance perce donc un mystère, il occupe un espace d'où la mémoire et la parole sont normalement proscrites. Les cimetières sont eux aussi l'objet d'une interdiction : lieu d'exil et d'abandon, ils sont situés à proximité du «néant de la troisième rue» avec lequel ils se confondent, petite rue «plus ignorée que mal famée», «où jamais notable ni personne tant soit peu de considération n'habita» (C, 153). Ce domaine prohibé, c'est enfin celui de la sage-femme du village, qui vit à l'ombre de la mitaine en ruine et ne peut être aperçue sans danger : «Quand elle allait aux commissions, [...] les gamins, bras morts et mains pendantes, la regardaient passer, complètement médusés» (C, 154).

La menace entourant Madame Théodora n'est pas sans ressembler à la stupeur éprouvée par le père du narrateur lors de l'accouchement : se tenant sur le pas de la porte,

¹¹⁹ Au sujet des portes et des seuils dans l'œuvre ferronienne, on se reportera à l'article de Guy Monette dans les *Actes du colloque «Le premier Ferron»*, à paraître chez Nuit blanche éditeur.

«[a]ffreusement gêné par le mystère qui se jouait et dont l'harmonieux déroulement pouvait être dérangé par son regard, [...] il restait là sans bouger» (C, 165). À la fin du récit, père et mère sont pareillement abasourdis lorsque l'arrivée du nourrisson est soustraite à leur entendement : «Les yeux grands ouverts, ils restaient aveugles. Troublés, ils ne comprenaient rien» (C, 171). En dépeignant ainsi ses parents, Ferron ne leur attribue-t-il pas une stupéfaction qui appartient plutôt au nouveau-né? On pourrait aussi rapprocher ce choc primaire et l'étonnement de l'autobiographe lui-même, interloqué devant le mystère de sa propre origine, mais il est quelque peu inusité de le retrouver dans le portrait qu'il fait de ses père et mère. Une telle permutation n'est pas sans intérêt : en intervertissant les rôles, l'auteur renverse la dépendance filiale et destitue en quelque sorte ses géniteurs. Devenir son propre créateur pour pouvoir dire sur soi «les premiers mots», n'est-ce pas, comme l'a suggéré Pontalis, un fantasme constitutif de l'entreprise autobiographique? En décrivant la naissance comme un événement inaccessible à la compréhension, hors d'atteinte de toute mémoire et de toute parole, Ferron laisse entendre qu'il accepte, à l'image de nombreux contemporains, le paradoxe d'un récit de soi impossible. Mais en reportant sur ses parents ses propres affects afin d'inverser l'ordre des générations, il donne aussi l'impression de s'engager dans l'autofiction animé par les mêmes illusions que les plus classiques de ses prédécesseurs.

La chambre où advient la naissance de l'auteur est donc située en retrait du regard, défendue et entourée de mystère à l'exemple du domaine de Madame Théodora, de sa troisième rue et de ses cimetières. Or, ces espaces ont aussi en commun d'être des lieux «changeants» (C, 153), des zones floues situées au carrefour de deux mondes, entre l'être et le non-être, les Louisevilliens et les Magouas, le profane et le sacré, «limbes» (C, 170) où la distinction fondatrice de toute identité se trouve brouillée. Madame Théodora,

en effet, apparaît parfois sous des traits androgynes («On a prétendu aussi qu'il lui arrivait de se déguiser en homme» C, 154). Les tournesols ou «grands soleils» de son potager, «têtes sans corps au bout d'une tige» (C, 154), semblent pour leur part nés d'un croisement entre les attributs des cimetières catholique et anglican, entre le «soleil intolérable» du premier et «les deux grands liards» du second (C, 154), tandis que la frontière sud de Louiseville est hantée par des morts-vivants, les «Tarlanes du cimetière anglican» (C, 154). Le docteur Hart, l'homologue de Madame Théodora venu présider à l'accouchement qui se déroule justement à l'aube, entre le jour et la nuit, reprend à son compte cette duplicité, puisque «[d]e tous les notables de la localité, il était peut-être le seul à ne pas faire de distinction entre Magouas et Louisevilliens» (C, 157)¹²⁰. Ces personnages intermédiaires occupent donc une zone limite où le sens ne peut être fixé, un lieu «inhabitable» parce qu'insaisissable et incompréhensible. L'origine, chez Ferron, est un espace incertain où s'allient les contraires et qu'il peut être hasardeux de dépeindre. Dans ce lieu où règne «l'esprit immonde» (C, 170) — impur mais peut-être aussi immonde, *hors du monde* —, l'on ne peut passer qu'au risque de perdre son identité, à l'instar de la «rue Notre-Dame qui perdait son nom *extra-muros*» (C, 156).

Dans ce récit autobiographique, la mère de l'auteur n'est pas sans rappeler, par ses particularités physiques, les caractéristiques de ces diverses représentations de la frontière ou de la brèche. Elle se tient en effet «dans l'ombre» (C, 166) de son mari, à l'image de Madame Théodora qui est «éclabouss[ée] d'ombre» et des cimetières qui reçoivent

¹²⁰ Dans ses entretiens avec Pierre L'Hérault, Ferron insiste à nouveau sur ce caractère marginal des médecins de son enfance : «Dans l'église de Louiseville, il n'y avait pas tellement de bancs pour les médecins. [...] Ce n'était pas des gens qui faisaient partie de la démonstration, de la parade. Des gens un peu à part, comme vous voyez» (E, p. 97). Ce portrait est également celui de plusieurs médecins qui peuplent l'univers ferronien, tels les docteurs Cotnoir et Fauteux.

«l'ombre douce» des églises (C, 153). Ses traits acquièrent ainsi l'évanescence et l'imprécision du clair-obscur : «Elle avait les cheveux châtain clair, trop fins pour ne pas être changeants, qui parfois se doraient et parfois se cendraient. [...] Elle tourna vers mon père des yeux qui ont pu paraître gris, mais qui ce jour-là avaient du bleu, du vert, du brun et du doré» (C, 166-167). Cette mère «trop subtile, [qui] n'étai[t] que nuances¹²¹», possède de plus des «cheveux légers [de] croisières» (C, 167) qui la rapprochent des cimetières quelque peu marins de Louiseville, l'un étant une «escadre perdue» tandis que l'autre est «seul, sans vaisseau amiral, sans nef propitiatoire» (C, 154). Rappelons que mondes maternel et maritime sont souvent associés dans les récits autobiographiques de Ferron, comme c'est le cas dans «Notaire par le nez», où l'auteur se souvient que lorsqu'il était «sous leur gouverne», sa mère et sa tante Irène lui «offraient les océans et semblaient vouloir faire de [lui] un capitaine de bateau¹²²».

Mais si la mer est fortement présente dans *la Créance*, la demeure familiale étant par exemple munie d'une «passerelle» et d'un «drapeau marin» (C, 167-168), c'est surtout pour évoquer le naufrage, ainsi que le laisse présager le mariage des parents mis en vers par l'auteur : «Vifs ils ont eu de la voile/[...] Sans se douter qu'une avarie/Était déjà commencée/Au sein même de la cargaison/Alors qu'ils n'avaient pas quitté le port» (C, 167). Ce rapprochement entre récit de naissance et naufrage n'est pas anodin dans l'œuvre ferronienne, où il possède de nombreuses résonances. Il se retrouve par exemple dans le conte du «Petit William» : «La jeune dame ne voulait pas se tenir sur le dos. Nous avions beau l'y mettre, elle nous regardait, les yeux brouillés, puis se retournait sur le côté [...]. Moi, debout près du lit, [...] je perdais mon latin [...], car selon mon rituel la

¹²¹ Jacques Ferron, «Maski sera vengé», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire, p. 171.

¹²² Jacques Ferron, «Notaire par le nez», dans *Papiers intimes*, p. 313.

jeune dame n'aurait pas dû chavirer¹²³». On pourrait voir en ce naufrage une nostalgie de l'eau pour en faire, à l'invitation de Sandor Ferenczi, le symbole de toute naissance¹²⁴. Le naufrage rappelle en outre l'image matricielle du déluge, «l'une des plus fréquentes de l'œuvre de Ferron, note Robert Melançon, l'une des plus complexes aussi¹²⁵». Dans la Bible des De Portanqueu comme dans *le Salut de l'Irlande*, où le «déluge Atlantique» symbolise la grande traversée et la fondation du pays, «il constitue, poursuit Robert Melançon, l'ébauche d'un mythe des origines et implique un déluge créateur, sans nul doute positif dans la perspective de Ferron¹²⁶». Mais naufrages et déluges sont de toute évidence des images fluctuantes : ainsi que l'a relevé Jean Marcel¹²⁷, la mort, comme la naissance, voisine souvent la mer chez Ferron. C'est le cas dans «La mort du bonhomme», où le vieux à l'agonie ne parvient pas à «chavirer», et dans «La dame de Ferme-Neuve», où les tombes sont des «ancres» qui tiennent la ville en place¹²⁸. Aussi la mort sacrificielle est-elle omniprésente dans *la Créance*, particulièrement manifeste grâce à la présence des cimetières et à la complémentarité de la naissance et de la mort évoquée dès l'incipit¹²⁹.

¹²³ Jacques Ferron, «Le petit William», dans *Contes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 199.

¹²⁴ Pour une réflexion psychanalytique sur la question, voir Sandor Ferenczi, *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977.

¹²⁵ Robert Melançon, «Géographie du pays incertain», *Études françaises*, 12:3-4, 1976, p. 291.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Dans *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris, «Frères chasseurs», 1978, p. 220-223.

¹²⁸ Jacques Ferron, *Contes*, p. 35, 254.

¹²⁹ Pierre L'Hérault a étudié ce thème de la mort sacrificielle dans *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, p. 225-232. Parmi les morts dotées d'une valeur rédemptrice dans l'œuvre ferronienne, on trouve celles du Dr Chénier dans *les Grands Soleils*, du Dr Fauteux dans *le Saint-Élias* et du médecin éponyme de *Cotnoir*. On serait tenté de croire que tous ces sacrifices de confrères, qui sont plus ou moins des avatars de l'auteur, sont là pour racheter l'immolation du double originel qu'est la mère.

Le deuil qui s'immisce partout dans ce récit, c'est évidemment celui de la mère. La naissance y apparaît en effet comme l'avant-première du trépas maternel, le narrateur précisant d'emblée : «[La sage-femme] était venue soigner ma mère par deux fois, à dix ans d'intervalle, à ma naissance et après sa mort» (C, 153)¹³⁰. Cette mort, présentée dès l'incipit comme une fatalité, semble mise en scène dans les dernières pages du texte, où la naissance du narrateur n'est pas sans évoquer le sacrifice d'Isaac, puisque le docteur Hart y fait figure de «prophète de l'Ancien Testament, tout en sueur, le tablier éclaboussé de sang et la barbe aussi vers le bas, les mains rougies jusqu'aux coudes» (C, 171). Comment ne pas voir alors en la mère, dont le sang est ainsi exhibé, l'agneau tué pour sauver l'enfant, cette mère d'ailleurs décrite telle une défunte, «alanguie et blessée, incapable de bouger, encore moins de se lever» (C, 171)? Le rapprochement entre les deux tables de sacrifice que sont l'autel — une autre image de la brèche dans ce récit, qui réitère par la célébration de la messe l'immolation rédemptrice et la passion du Christ — et le lit d'accouchement est encore suggéré par l'architecture de la maison familiale qui est «tarabiscotée du chapeau» (C, 168) à la manière d'un clocher. Le docteur Hart, «accoucheur de renom», se pare de plus des couleurs du deuil (il est «toujours de noir vêtu» C, 171), tandis que les attributs du nouveau-né, «complice» et «bourreau» (C,

¹³⁰ Il est d'ailleurs un conte qui conjoint pareillement univers marin, maternel et mortuaire. C'est le conte des «Sirènes», où les souvenirs maritimes d'Ulysse, en s'étiolant, se métamorphosent subrepticement en un «vilain petit mouchoir», vestige autobiographique connu des lecteurs ferroniens : «Ah! l'Odysée, elle était loin! Son mât de misaine penchait, puis il tomba. Ulysse ramassa son cacatois dans la rue et le mit dans sa poche — ce n'était plus qu'un mouchoir souillé» (*Contes*, p. 151). Dans ses récits intimes, Ferron a plus d'une fois évoqué le «sale petit mouchoir brunâtre» (*PI*, 392) qui lui fut un jour montré par son père affolé, témoin des premiers symptômes de la maladie qui allait plus tard emporter sa mère. Voir à ce sujet les historiettes intitulées «Le vilain petit mouchoir» et «Un petit mouchoir sanguinolent», dans *Papiers intimes*, p. 391-400, ou encore les commentaires de Ferron dans ses *Entretiens*, p. 29.

171), suggèrent eux aussi le matricide. Que l'accoucheur s'avère une sorte d'agent double n'est pas étonnant si l'on considère la conception (elle-même un peu surprenante) qu'avait Ferron de la médecine, lui qui jugeait que «le premier rôle du médecin ce n'est pas de guérir, mais de signer un certificat de décès» (*E*, 96). L'«idole de la féminité» (*C*, 165) qu'aperçoit par ailleurs le père du narrateur dans la chambre d'accouchement rappelle pour sa part une autre idole de l'œuvre ferronienne, la statue peule du *Saint-Élias*, déesse du royaume des morts de Batiscan. Le trépas maternel se reflète jusque dans la structure narrative du récit : la description des père et mère est repoussée jusqu'à la deuxième partie, précédée par d'importants passages consacrés aux personnages de Madame Théodora et du docteur Hart, figures parentales symboliques qui devancent les parents génétiques ou biologiques eux-mêmes¹³¹. Or, cet ordre qui inverse la succession naturelle fait écho au cortège funèbre de la mère de Ferron, tel que décrit dans *l'Appendice aux Confitures de coings*, dans lequel les médecins avaient préséance sur la famille : «Les funérailles de ma mère furent réussies, fastueuses même [...]. Mais ce qui me les rend inoubliables, ce n'est pas ma colère, ma fureur contre Dieu, ses prêtres et ses saints, c'est la présence des deux médecins au premier rang du cortège, lors de la levée du corps» (*ACC*, p. 127)¹³².

¹³¹ Sur cette opposition entre les filiations naturelle et symbolique dans l'œuvre de Ferron, on se reportera à l'étude de Pierre L'Hérault, «*Le Saint-Élias : sauver l'enfant*», dans *l'Autre Ferron*, p. 89-116.

¹³² Pour une description de ce cérémonial, voir aussi «*La bergère*», dans *Papiers intimes*, p. 362-365. La nature équivoque du cortège, hésitant entre la célébration et le rite funèbre, entre la fécondité et les trépas maternels, est également soulignée par le «robineux» des *Contes* : «Le cortège nuptial se perd dans les broussailles; c'est le cortège funèbre qui le remplace. Personne ne peut crier. La substitution s'est opérée sans qu'on la dénonce. Dans un silence angoissé, les croque-morts diligents profitent du malentendu» (Jacques Ferron, «*Suite à Martine*», dans *Contes*, p. 178). Cette logique toute shakespearienne témoigne une fois de plus de l'influence qu'exerça cet auteur sur Ferron, qui s'approprie en les inversant les sombres propos d'Hamlet : «Les viandes rôties pour le repas funèbre furent froidement servies au festin de noces»

Le souvenir du décès maternel se manifeste également à travers le portrait que dresse Ferron de son père : lors de l'accouchement, celui-ci resta figé sur le pas de la porte, «appuyant le front contre le mur, [...] le cœur plein d'appréhension et pas loin de la colère» (C, 165). Cette posture, ce retrait, cette amertume contenue furent précisément ceux du jeune Ferron devant le lit de mort de sa mère. C'est du moins ainsi que Madeleine Ferron décrit son frère dans *Adrienne. Une saga familiale*, où elle évoque en ces termes le funeste événement :

Pendant quelques instants, la stupéfaction a paralysé tous ceux qui étaient là, puis mon père s'est écroulé sur le divan en sanglotant. Les enfants se sont précipités sur lui pendant que Jean-Jacques, *demeuré immobile dans l'embrasure de la porte*, fixait d'un regard impassible et sévère le visage de sa mère¹³³.

Jacques Ferron se souvient pour sa part être «arrivé le dernier à la chambre interdite» et précise : «On prétend qu'elle expira en disant : “Enfants...” et que deux larmes ensuite coulèrent contre ses joues. Je n'en vis rien. Je n'étais pas entré dans la chambre» (PI, 395). Cette exclusion du père et du fils, pétrifiés à dix ans d'intervalle sur un même seuil et posant un regard aveugle sur une chambre défendue, souligne le lien étroit unissant dans *la Créance* la mort de la mère et la naissance de l'auteur. Elle corrobore en outre les propos de Philippe Lejeune qui fait remarquer que le récit de naissance tend à condenser des problèmes liés en fait à des époques ultérieures de l'existence¹³⁴. La superposition de ces scènes autobiographiques trouve par ailleurs de lointains échos dans deux contes de naissance situés de part et d'autre de l'œuvre ferronienne. Dans «Les têtes de morues», le

(*Hamlet*, acte I, scène II, dans *Œuvres complètes*, vol. 2, traduction d'André Gide, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, p. 622).

¹³³ Madeleine Ferron, *Adrienne. Une saga familiale*, Montréal, Boréal, 1993, p. 246. Nous soulignons.

¹³⁴ Philippe Lejeune, «Récits de naissance», *op. cit.*, p. 319.

narrateur-accoucheur se rappelle l'appréhension l'ayant frappé au moment de franchir le pas d'une lugubre demeure où l'on réclama une nuit ses services : «Je me suis arrêté, interdit¹³⁵.» Dans «La Mi-Carême», c'est de nouveau le père du nourrisson qui se trouve rivé au chambranle, suscitant chez l'aîné de ses garçons un ressentiment qui n'est pas sans similitude avec la peine mêlée d'indignation éprouvée jadis par le jeune Ferron : «La porte s'ouvrit, mon père s'arrêta dans l'encadrure [...] et je pensais, moi, le flow, que c'était lui que la Mi-Carême aurait dû battre¹³⁶». Autant de pas suspendus au-dessus des naissances nous permettent d'insister sur l'image médusée du père dans *la Créance*, à qui l'auteur, une fois de plus, délègue sa propre stupeur.

Ce récit de naissance se présente donc comme le lieu de projection d'un drame familial et personnel. Mais il porte également la trace d'influences étrangères. En donnant la vie à un fils qu'elle nomma à bon escient Jean-Jacques, la mère de Ferron a en effet réitéré la scène de naissance de son célèbre homonyme, de ce «Rousseau qu'elle avait dans la tête¹³⁷» le jour du baptême, naissance funèbre dont le refrain a tant fait couler d'encre : «Dans le même acte, la mère fait naître Jean-Jacques et Jean-Jacques fait mourir la mère. Meurtrier, il est en même temps meurtri. Coupable et victime, et tous deux sans le vouloir ni le savoir¹³⁸.» Souvenirs littéraires et personnels s'unissent ainsi pour tracer les grandes lignes de ce récit autobiographique. Or, bien qu'il soit d'abord un discours de la mémoire, celui-ci recèle aussi d'importantes réflexions sur l'oubli.

¹³⁵ Jacques Ferron, «Les têtes de morues», dans *la Conférence inachevée*, p. 110.

¹³⁶ Jacques Ferron, «La Mi-Carême», dans *Contes*, p. 91-92.

¹³⁷ Jacques Ferron, *Gaspé-Mattempa*, édition préparée par Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, «Petite Collection Lanctôt», 1997, p. 14.

¹³⁸ Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique*, p. 102.

De la brèche au trou de mémoire

Récit privilégié de la brèche, où l'auteur se risque à l'indicible et tente d'exprimer l'«humble et dure réalité» (C, 153) de la naissance et de la mort, où il lève le voile sur les lieux interdits, éclairant ceux-ci d'un «soleil intolérable» (C, 154), *la Créance* rappelle la perte originelle, éprouvante mais indispensable pour qu'adviennent le langage et l'identité. Le sacrifice de la mère qui se dessine en arrière-fond d'un récit de naissance est, selon Julia Kristeva, «une nécessité biologique et psychique, le jalon premier de l'autonomisation. Le matricide est notre nécessité vitale, condition *sine qua non* de notre individuation¹³⁹». Outre cette perte inévitable, ce que l'auteur s'obstine à évoquer dans ce récit, c'est toute la lignée maternelle, comme l'«outrageante» (C, 161) histoire du grand-père Louis-Georges relatée lors de l'accouchement par Madame Théodora, symbole du mort refoulé, rejeté de la geste familiale¹⁴⁰. En effet, la formation de l'identité familiale ou collective est elle aussi conditionnelle à certaines mises à mort, à une pratique de l'oubli et à un découpage de l'Histoire. Ferron le sait, lui qui connaît bien les artifices de «l'art social» (C, 155) et les coulisses d'une «petite ville qui se donnait en spectacle à elle-même» (C, 155); lui qui affirme aussi s'être «rendu compte que la mémoire collective est une mémoire qui ne remonte pas très loin dans le temps» et qui n'hésite d'ailleurs pas à remodeler quelquefois l'héritage national pour ne pas «qu'on traîne derrière soi un passé qu'on ne peut pas assumer» (E, 128). Régine Robin rappelle ainsi que «les phénomènes de silence, de tabou et d'amnésie n'intéressent pas seulement la pratique du récit de vie,

¹³⁹ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 38.

¹⁴⁰ Sur l'importance accordée par Ferron à ce mystérieux grand-père qu'il supposait mort fou à Saint-Michel-Archange, voir l'étude de Patrick Poirier, «Feu Jean-Jacques, ou le legs maternel», dans Jacques Ferron, *Papiers intimes*, p. 119-166.

mais des cultures entières, des groupes de la population, qui, pour une raison ou une autre, ont dû se taire, oublier pour survivre, refouler¹⁴¹». Cette idée est reprise à Ernest Renan, qui fait de l'oubli un des critères fondateurs de l'identité nationale :

L'oubli, je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la création d'une nation, et c'est ainsi que le progrès des études historiques est souvent pour la nationalité un danger. L'investigation historique, en effet, remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine de toutes les formations politiques, même de celles dont les conséquences ont été le plus bienfaisantes. L'unité se fait toujours brutalement¹⁴².

Le sujet, quel qu'il soit, ne se construit jamais sans quelque secret, et dès le moment où l'on peut affirmer avec Ferron que, suite à cet effort d'oubli, «nos origines sont mortes» (E, 198), le mensonge et le mythe viennent pallier cette forme particulière d'amnésie.

Ginette Michaud a noté une telle «prééminence de la fiction identitaire sur ladite vérité historique ou généalogique¹⁴³» dans les fragments autobiographiques de Ferron, par exemple dans «Le père retrouvé», où le narrateur déclare d'emblée : «au-dessus de mon grand-père tout devenait vague, on préférait ne pas se souvenir, et l'on suppléait à la généalogie par une légende que mon père m'a apprise» (PI, 347). Afin de rester, comme le souhaite Ferron dans l'*Appendice aux Confitures de coings*, «de la famille de [ce] père, fidèle au patronyme» (ACC, 113), il s'agit donc non seulement de taire une part de la succession, mais aussi, écrit Patrick Poirier, «de croire, de faire crédit à une invérifiable histoire de filiation [...], c'est-à-dire de porter créance au nom du père¹⁴⁴». Ce

¹⁴¹ Régine Robin, *le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1990, p. 56.

¹⁴² Ernest Renan, «Qu'est-ce qu'une nation?», *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Calmann-Lévy, 1947 [1882], p. 891. Nous soulignons.

¹⁴³ Ginette Michaud, «Fragments d'origine», *op. cit.*, p. 101, n. 15.

¹⁴⁴ Patrick Poirier, «Feu Jean-Jacques, ou le legs maternel», *op. cit.*, p. 121, 146.

patronyme, qui occupe une place de premier plan dans ce récit, mais, notons-le, sans pour autant y être lui-même nommé, est le symbole par excellence du système patriarcal et du lien transgénérationnel, contrairement au prénom qui s'éteint avec l'individu. Le prénom de l'auteur lui fut ainsi donné par sa mère («elle me nommera Jean-Jacques» C, 168), qui le reprit partiellement au moment de son trépas : «La veille de sa mort, elle me demanda de changer mon prénom de Jean-Jacques en celui de Jacques et de ne pas me penser plus fin que les autres» (ACC, 117). En contrepartie de cette perte, le don de l'héritage paternel est mis en scène dans les dernières pages du texte, lorsque le nouveau-né est non seulement «adopté, nanti du patronyme, mais encore reconnu avec fierté au grand jour du comté et de toute la parenté» (C, 172) par un père néanmoins «impuissant» (C, 165), qui se voit remettre un enfant «en qui il ne se reconnaissait guère» (C, 171). Cette importance accordée au leurre et à l'aveuglement originels annonce la hantise d'une identité usurpée qui présidera à l'écriture du *Pas de Gamelin*. Elle évoque aussi le conte du «Chichemayais¹⁴⁵», dans lequel le jeune garçon est mystifié par l'abbé Surprenant, le nom initiatique qu'il s'approprie n'étant qu'un jeu de mots de l'ecclésiastique. Dans *la Créance*, c'est la reconnaissance filiale qui semble résulter d'une erreur, ce qui souligne à quel point l'identité ne saurait jamais être qu'une construction fictive du sujet, une formation imaginaire tissée d'artifices et criblée d'oublis.

D'emblée inscrite dans le registre de la dette et de la quittance, *la Créance* met donc en scène une forme particulière de retour initiatique, cette «constante de toute l'œuvre ferronienne¹⁴⁶» selon Jean-Pierre Boucher, puisque la naissance et l'accouchement y appellent un retour du refoulé. Les traits évanescents de la mère s'apparentent d'ailleurs à

¹⁴⁵ Jacques Ferron, «Le Chichemayais», dans *la Conférence inachevée*, p. 95-107.

¹⁴⁶ Jean-Pierre Boucher, «Ouvertures ferroniennes : "Retour à Val-d'Or" et "Ulysse"», dans *l'Autre Ferron*, p. 55.

ceux d'un fantôme ressurgi du passé. Mais peut-être devrions-nous plutôt parler de réminiscence ou de «ressouvenir», pour employer un terme cher à Ferron, lui qui affirmait, au sujet de la première enfance, que «Freud a dû se tromper en faisant d'une amnésie nécessaire un refoulement» (A, 151). C'est ainsi qu'il fait dire à l'héroïne de *l'Amélanchier* : «Un pays, c'est plus qu'un pays et beaucoup moins, c'est le secret de la petite enfance; [...] il est l'âge d'or abîmé qui porte tous les autres, dont l'oubli hante la mémoire et la façon de l'intérieur de sorte que par la suite, sans qu'on ait à se le rappeler, on se souvient par cet âge oublié» (A, 18; nous soulignons). Ces propos rappellent étrangement ceux d'Otto Rank, pour qui «le refoulement primitif du souvenir portant sur le traumatisme de la naissance serait la cause de la mémoire en général¹⁴⁷». Tout comme *l'Amélanchier*, *la Créance* est le récit d'une traversée de la nuit qui pose le problème de la survie mémorielle, tant sur le plan individuel que collectif : à la frontière entre Histoire et autobiographie, ce récit de naissance rappelle ce qui devra tomber dans l'oubli pour que soit colmatée la brèche entre passé et présent, pour que la filiation soit assurée et l'identité façonnée. «La mémoire, insiste Ferron, est une faculté qui peut servir à oublier» (E, 66).

Le personnage de Madame Théodora est emblématique de ce qui est ainsi sacrifié à la cohésion identitaire et à la mémoire patriarcale. Par son nom, cette sage-femme est signe de féminité et de tabou, car elle rappelle l'ancienne prostituée devenue impératrice d'Orient, inspiratrice de la législation justinienne concernant la femme et le mariage. Madame Théodora est elle-même décrite allusivement sous les traits d'une prostituée, puisqu'elle «était capable de susciter d'obscures rumeurs à propos de ses mœurs»,

¹⁴⁷ Otto Rank, *le Traumatisme de la naissance. Étude psychanalytique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968, p. 18, cité par Philippe Lejeune, «Récits de naissance», *op. cit.*, p. 328.

comme celles de «coucher avec le vieux docteur» (C, 159), de «s'accoupl[er], la nuit, avec les Tarlanes» (C, 154) et d'avoir fréquenté le grand-père Louis-Georges, «dont elle avait été la putain quelques fois» (C, 163). Mais ce qui frappe surtout dans le nom de cette sage-femme, c'est la racine grecque «théo», qui invite à voir en cette «prêtresse» (C, 153) la figure d'une déesse païenne¹⁴⁸. Le docteur Hart porte lui aussi le nom du Créateur, nom originaire par excellence, puisque «connu à Louiseville sous le nom de Michel, [il] avait été baptisé Adolphus Mordecai Michael» (C, 158), en hébreu *mi-ka-El*, «qui est comme Dieu». Cette onomastique rappelle «la fameuse bataille qui mit aux prises Lucifer et saint Michel¹⁴⁹» : dans le couple d'accoucheurs, si le médecin est l'homonyme de l'archange, son vis-à-vis, Madame Théodora, n'est pas sans évoquer le diable. Cette sage-femme se fait effectivement accuser par l'évêque du «Glas de la Quasimodo» de porter «l'étendard de la rébellion» (CI, 142). Déesse mutine, elle concilie donc la religion officielle et son envers, tout comme pour la question des sexes. Détentrice de l'histoire maudite du grand-père Louis-Georges, elle a de plus quelque chose d'une voyeuse et d'une voyante, seule au village à porter son regard sur les dépouilles des cimetières, sur les rebuts de l'histoire collective ensevelis en ces lieux d'exclusion et d'oubli, l'un ayant été «exilé», tandis que l'autre, «escadre perdue, rassemblait ses tombes autour d'une mitaine en ruine, sinon en démente» (C, 154). Ce domaine des morts qui se présente à elle au grand jour, «sous un soleil intolérable», sans le jeu d'ombres et d'interdits normalement permis par la proximité d'une église, elle l'aperçoit «[p]ar la fenêtre de sa cuisine, au-delà du potager où, chaque été, chaque automne, se dressaient des têtes curieuses, des têtes sans corps au bout d'une tige, grands soleils dont les graines lui

¹⁴⁸ Et l'on sait ce que Bataille fait dire à Madame Edwarda, prostituée figure de Dieu : le rapport peut paraître insolite, mais l'onomastique ferronienne pourrait s'en trouver indirectement éclairée.

¹⁴⁹ Jacques Ferron, «L'archange du faubourg», dans *Contes*, p. 64.

fournissaient une huile nécessaire à ses baumes» (C, 154)¹⁵⁰. Cette médiation est lourde de sens, puisque le regard qui traverse ainsi les hélianthes se confond dès lors avec l'autre soleil de ces lieux, lui empruntant au passage son caractère «intolérable», tandis que sa couleur d'or est reprise par le nom de la sage-femme. Les tournesols situés à proximité des cimetières catholique et anglican font également penser à la croix celtique qui suscitera l'intérêt de Ferron dans certains essais de *Du fond de mon arrière-cuisine*, croix «qui montre un cercle dont le centre se situe *au point de rencontre* des deux branches sinistres. Chez les Irlandais et les Bretons, ce dernier n'est que *l'œil étonné du soleil qui monte derrière la mort*» (DFAC, 134). Le cercle de cette croix est aussi décrit de manière significative par Ferron comme un «ostensoir» (DFAC, 134)¹⁵¹. Dans *la Créance*, cette pièce d'orfèvrerie se trouve donc déplacée à l'extérieur de l'enceinte du sacré et rappelle ainsi l'image de la messe funèbre célébrée dans *le Saint-Élias* pour le docteur Fauteux, contre-symbole de l'ordre social et religieux. La ressemblance est d'ailleurs grande entre les cimetières attenants au potager de Madame Théodora et le champ du Potier où sera enterré le médecin de Batiscan, «crucifié à lui-même sous les *intolérables* rayons du soleil noir¹⁵²».

Le portrait de cette sage-femme pourrait bien être la synthèse des principales topiques qui gravitent autour de la naissance homicide de l'auteur : subversion, duplicité, symbiose avec les sources de vie (les hélianthes, par exemple) autant que connivence avec la mort. Ces caractéristiques de Madame Théodora sont d'autant plus significatives

¹⁵⁰ Pour un commentaire sur cette image héliocentrique cardinale dans l'œuvre de Ferron, voir l'article de Ginette Michaud, «Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron», *Voix et images*, 22:2, 1997, p. 309-333.

¹⁵¹ Cette image apparaît également dans *Appendice aux Confitures de coings*, p. 143. Nous soulignons.

¹⁵² Jacques Ferron, *le Saint-Élias*, Montréal, Typo, 1993, p. 106. Nous soulignons. Désormais, toute référence à ce texte sera indiquée par le sigle *SE*, suivi de la page.

qu'elles correspondent presque trait pour trait aux attributs de la vieille Eulalie du *Ciel de Québec*, «capitaine et sage-femme¹⁵³» du village des Chiquettes. Tout comme Théodora, cette sage-femme concurrence avec le clergé et se fait traiter de «vieille Lucifer¹⁵⁴». Déroutante dans sa tendance à réunir l'incompatible, elle présente le même aspect androgyne que sa consœur de Louiseville : «Elle revêt, remarque Pamela Sing, le caractère contradictoire d'une "diabliesse" "sans fesses" qui est tout de même "belle", véritable créature grotesque à la fois féminine, masculine, asexuée — et appréciée¹⁵⁵.» Cette divinité païenne des Chiquettes réconcilie également la vie et la mort; elle personnifie le principe sacrificiel et régénérateur qu'on retrouve dans *la Créance* : «Qu'elle incarne le cycle vie-mort-(re)naissance est incontestable, écrit encore Pamela Sing, d'autant plus qu'après sa mort, elle ressuscitera, symbole du nouveau statut que le petit village aura acquis¹⁵⁶.» C'est d'ailleurs par sa proximité avec le royaume d'Hadès qu'elle ressemble le plus à l'autre sage-femme ferronienne. Tandis que Madame Théodora est sise aux abords des cimetières, la Capitaine côtoie pour sa part sa propre dépouille mortelle, son propre squelette : «— Oui, déclare le chef du village, la vieille Eulalie, rendue au bout de l'âge, n'a fait que s'endormir. Elle était toute ratatinée, si près de ses os et ses os si près de leur cendre qu'il ne lui faudra plus grand temps, dès que nous l'aurons mise en terre, pour qu'elle se réveille rajeunie¹⁵⁷.»

Il est une autre figure régénératrice qui se rapproche de la Capitaine et de Théodora : c'est Barbara, qui dans *la Nuit* permet à François Ménard de recouvrer son

¹⁵³ Jacques Ferron, *le Ciel de Québec*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 69.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁵ Pamela V. Sing, *Villages imaginaires. Édouard Montpetit, Jacques Ferron, Jacques Poulin*, Montréal, Fides-CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1995, p. 117.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 123.

¹⁵⁷ Jacques Ferron, *le Ciel de Québec*, p. 390.

âme, un rôle qu'elle reprendra plus tard dans *la Charrette*. Parce qu'elle concourt à une expérience initiatique et qu'elle engendre une nouvelle naissance, Barbara remplit une fonction similaire à celle d'une mère («tu me regardas avec le sourire d'une mère que son grand garçon quitte¹⁵⁸»). Mais elle évoque aussi chez le narrateur des souvenirs sortis tout droit de la troisième rue de Louiseville : «Barbara, tu es ma peur enfantine, oui, souviens-toi, ma peur lorsque le Tarlane se dressait entre les deux liards de la mitaine en ruine» (CC, 78). Prostituée à l'instar de Madame Théodora, elle en possède également l'ambiguïté, à la fois mère et épouse, comme elle est sombre et lumineuse. «Elle exprime, écrit Pierre L'Hérault, la totalité contradictoire du monde précosmique : elle a la peau noire et un visage radieux¹⁵⁹.» L'Hérault remarque que cette «totalité contradictoire» semble être l'indice d'un «retour au temps primordial», d'une régression à la confusion matricielle. L'expérience nocturne de François Ménard serait ainsi conforme au scénario initiatique décrit par Mircea Eliade, suivant lequel le néophyte doit réintégrer symboliquement le ventre de sa mère avant de renaître à une vie nouvelle¹⁶⁰.

Détentrices de quelque pouvoir occulte qui leur permet de rallier les contraires et de transmuier la mort en nouvelle existence, ces femmes ont enfin en commun d'être métisses ou étrangères : Barbara la Négrresse est originaire de «Sydney, Nova Scotia» (CC, 80), la vieille Eulalie a le sang mâtiné des Chiquettes et Madame Théodora porte un nom aux accents helléniques. En mettant la naissance entre les mains de ces trois sages-

¹⁵⁸ Jacques Ferron, *les Confitures de coings*, p. 80. Dorénavant, les renvois à ce texte seront indiqués par le sigle CC, suivi de la page. Nous avons décidé de désigner ce récit par son titre original, *la Nuit*, suivant en cela la tendance générale des études ferroniennes.

¹⁵⁹ Pierre L'Hérault, «Le voyage initiatique», dans *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, p. 205-206.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 201. Voir à ce sujet Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, «Idées», 1972, p. 242-246.

femmes, Ferron rappelle que le récit de soi, après un siècle de psychanalyse, ne peut plus advenir que dans la relation à une conscience étrangère, sous le regard d'un Autre que la complexité rend insaisissable. Cette altérité qui s'immisce dans la naissance n'est d'ailleurs pas fortuite dans l'œuvre ferronienne. Comme l'a révélé Simon Harel dans *le Voleur de parcours*, l'étranger y est souvent décrit comme «un passeur, un acteur initiant¹⁶¹». C'est le cas de Barbara et d'Alfredo Carone, nautoniers de *la Nuit*, comme c'est celui du docteur Hart et de Madame Théodora. Ferron lui-même a beaucoup insisté sur les vertus du métissage. Dans les *Entretiens* qu'il accorda à Pierre L'Hérault, il s'insurge contre la conception «vétérinaire» d'une race pure : «Ce qui fait la force d'une nation, c'est sa diversité, au contraire des troupeaux», soutient-il, et il renchérit en disant avoir souhaité «que le métissage eût été plus fort, que les Sauvages nous apportent les enfants» (*E*, 178)¹⁶². Mais Ferron rappelle aussi que «les gouverneurs anglais ayant défendu le mariage des Français et des Amérindiens, il n'en était jamais question dans les registres» (*E*, 178). Scrupuleusement passé sous silence dans les répertoires nominatifs, le mélange des sangs et des héritages appartient à la face cachée de l'Histoire officielle, à la part occultée de notre mémoire. Dans sa lecture du *Saint-Élias*, Pierre L'Hérault souligne pour sa part que le métissage chez Ferron apparaît comme «une déprise volontaire de l'origine, du destin. Absolument prévalent, il se définit comme une “origine

¹⁶¹ Simon Harel, *le Voleur de parcours*, Montréal, Éditions du Préambule, «L'univers des discours», 1989, p. 133. Betty Bednarski insiste pour sa part sur la notion d'exotopie à l'œuvre chez Ferron, particulièrement lorsqu'il est question de la mort et de la naissance, «inaccessibles toutes deux sans recours à la conscience d'autrui» (Betty Bednarski, *Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité*, Toronto, Éditions du GREF, «Traduire, écrire, lire», 1989, p. 87).

¹⁶² Cette légende des Sauvages livreurs de nouveau-nés à l'instar des cigognes a nourri l'imaginaire ferronien dès l'écriture des *Grands Soleils*, où elle s'incarne dans le personnage de Sauvageau. Elle trouverait sa source, selon l'auteur, dans une vieille coutume montréalaise «où les sages-femmes étaient des Iroquoises» (*E*, 178).

incertaine”, une incapacité à “s’y comprendre dans les généalogies” (*SE*, 52); il vient, comme un acte de liberté, contredire l'ordre déterminé des choses¹⁶³. Dans *la Créance*, les accoucheurs aux allures bigarrées concourent en effet à ce brouillage des origines; ils mettent en lumière la multiplicité des héritages et la complexité d'une mémoire souvent simplifiée à outrance par quelque instance supérieure, nationale ou patriarcale.

La Créance semble dès lors osciller entre deux tendances contradictoires : d'une part, celle qui éclaire les lieux mystérieux et interdits, le «fond des choses, derrière les apparences» (*C*, 162), rendant hommage à l'accoucheuse et reconnaissant la dette contractée jadis envers une mère qui triomphe momentanément de l'oubli, «debout dans la brèche, victorieuse, [...] écras[ant] la tête du serpent sous son talon» (*C*, 171); de l'autre, celle qui exhibe les lieux de passage officiels, les «cinq portes» (*C*, 164) de l'exubérante demeure familiale et les ponts «à la superstructure d'acier» (*C*, 164) qui se dressent à l'est et à l'ouest du village, insistant sur le legs paternel et l'identité collective. Ces impulsions contradictoires du texte sont reproduites dans les deux mouvements qu'on peut y déceler : au mouvement vers le bas, celui de l'expulsion du nouveau-né, de la Chute originelle et du chemin menant aux Magouas — dont le petit village concentre tout ce qui a trait à l'exclusion dans ce récit — se superpose un second mouvement, qui, suivant la description centripète des lieux, part des pourtours du village pour se rapprocher de la maison qui « s'élevait au milieu du monde» (*C*, 166). Cette oscillation se retrouve jusque dans le rythme de la toute dernière phrase, où «ce qui se passe — ce qui ne se passe plus» peut aussi bien évoquer la transmission — et l'interruption horriblement définitive, radicale — de l'héritage et de l'identité collective que celles du récit lui-même. En d'autres termes, plus ferroniens, on pourrait dire que ce mouvement de pendule conjoint le double

¹⁶³ Pierre L'Hérault, «*Le Saint-Élias : sauver l'enfant*», *op. cit.*, p. 103.

héritage reçu en partage par le fils et donne tour à tour la parole à la voix de la mère, au «ressouvenir» qui remet en cause la filiation en «redonn[ant] mémoire à ce qui avait été perdu¹⁶⁴», et à la mémoire qui «serait avant tout la faculté d'oublier [...] pour ne pas s'encombrer, passer outre, rester dans le sillage de son nez¹⁶⁵». Ces deux activités mnémoniques rejoignent la distinction que fait l'historien Yosef Hayim Yerushalmi entre «la réminiscence de ce qui a été oublié» (*anamnesis*) et la mémoire (*mneme*) qui désigne «ce qui demeure essentiellement ininterrompu, continu¹⁶⁶». Dans *le Pas de Gamelin*, ces instances seront incarnées par les personnages de Notaire et de Maski, le premier, avatar du père, reprochant au second de ne cesser «d'intervenir, de me ramener en arrière, si bien que nous risquons d'arriver à la fin du livre toujours sous le péristyle du Bourget, devant le pas de Gamelin¹⁶⁷», les deux compères hésitant sous l'influence d'un seuil qu'ils ne sauraient franchir.

¹⁶⁴ Jacques Ferron, «Le pavillon de chasse», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire, p. 72. Ferron écrit ailleurs : «J'ai remis en cause mon héritage, sous l'impression qu'il me mystifiait» (*DFAC*, 143).

¹⁶⁵ Jacques Ferron, «La berline et les trois grimoires», dans *l'Autre Ferron*, p. 306. Le «sillage de son nez» peut être lu comme une allusion au droit chemin de la vocation paternelle, Ferron écrivant qu'il se promet d'exercer la profession de son père «du moment où il s'est avéré [qu'il] aurai[t] le nez busqué comme le sien» («Notaire par le nez», dans *Papiers intimes*, p. 291).

¹⁶⁶ Yosef Hayim Yerushalmi, «Réflexions sur l'oubli», dans *Usages de l'oubli*, Paris, Seuil, 1988, p. 10.

¹⁶⁷ Jacques Ferron, «La berline et les trois grimoires», dans *l'Autre Ferron*, p. 306. Pour une réflexion sur cette dissension primordiale dans *le Pas de Gamelin*, nous renvoyons une fois de plus au mémoire de Patrick Poirier, «Au sujet de l'autre Ferron : expérience de l'écriture au seuil de Gamelin». Voir aussi, du même auteur, «La réécriture chez Jacques Ferron : une question d'usurpation», *Québec Studies*, 17, 1993-1994, p. 177-185.

Ce récit met en évidence la double face de l'origine, «l'équivoque de la fatalité¹⁶⁸», comme si toute naissance pouvait être lue à l'envers comme à l'endroit. Une telle conception de l'origine constitue également la toile de fond du «Chichemayais», texte autobiographique de *la Conférence inachevée*. Dans cette autre traversée initiatique de la nuit, le narrateur apprend l'ambiguïté du langage qui fait que «Vie-de-Poche» peut aussi s'épeler «Vide-Poche» et que tout «Bellemare» cache un «Bellemore», que l'on peut entendre comme «Bellemort». Dans les deux cas, la mort s'inscrit en creux, dans le défaut, la brèche. Le double sens de l'origine est d'autant plus évident dans ce texte que le mot initiatique par excellence, «le premier de mon troisième et dernier vocabulaire», repose sur une image inversée, «Chichemayais» étant l'anagramme de «Yamachiche», littéralement le pays lu à l'envers. Ce pays renvoie par surcroît aux tout premiers temps de la Genèse, puisque d'après l'abbé Surprenant, «quand Dieu demanda à l'homme de nommer sa création», les habitants de ces terres répondirent «Yamachiche», mot sauvage qui signifie «rivière de glaise» (*CI*, 105). À l'instar de cette dernière, le paysage associé à la mère, celui, peint jadis par celle-ci, de la «belle rivière du Loup qui avait ses frontières dans les montagnes, bien plus loin que le bout du monde» (*C*, 154), sera décrit comme «coul[ant] à rebours» (*CC*, 77), ses eaux remontant le cours. Dans «Le Chichemayais», cette expérience de l'inversion qui permettra à l'enfant de franchir le seuil du «Jardin de l'Enfance» est répétée dans l'image toute lacanienne de la vitre renvoyant au jeune garçon son propre portrait, nécessairement inversé. Le passage du seuil revêt ici une fois de plus l'aspect d'une transgression, non pas pour être associé à un acte illicite, mais parce qu'il entraîne un bouleversement de l'ordre – morphologique et linguistique –, un

¹⁶⁸ «Prenez le pas, n'y perdez pas le pied, d'emblée je vous l'avance : que vous sachiez l'équivoque de la fatalité» (Jacques Ferron, «Le pavillon de chasse», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire, p. 69).

renversement de ce qui ne saurait mieux symboliser l'identité : le nom du pays et le visage de l'enfant. Ginette Michaud précise à juste titre que

loin d'être une assomption du sujet, cette image [dans la vitre], venue du vide de la nuit, suscite une perception de soi fantomatique et spectrale, où l'enfant voit ce double dans la glace réfléchissante, "lui-même" plutôt que "je", éprouvant un profond désarroi devant une identité aussi évanescence¹⁶⁹.

Le tableau de la mère ne permet pas plus d'accéder à une présence pleine et rassurante, puisque malgré l'inversion du courant, l'amont demeure fuyant et l'exploration «n'entam[e] pas les prestiges du bout du monde. [...] Le détour de la rivière continuait de cacher un mystère, une épine, une beauté inconcevable, le sourire de ma mère cadette» (CC, 77-78). Dans les régions inaccessibles où leur source se perd, les eaux maternelles de la petite rivière du Loup semblent se mêler à celles du Léthé. Remontant le cours de l'Oubli, l'auteur provoque de multiples remous et renversements, dont le moindre n'est pas d'écrire un récit qui commence par la fin et se termine par le commencement, puisqu'il s'ouvre sur l'évocation de la «toilette des morts» (C, 153) et se clôt sur la naissance de l'auteur.

Ce revirement qui montre l'origine sens dessus dessous donne lieu, entre autres exemples, à la transformation du mythe de l'Immaculée Conception par un auteur qui semble rendre Satan responsable de sa création :

Malgré leur foi, en dépit de leurs dispositions complémentaires, du sexe aussi vanté que frauduleux, [mes parents] ne purent guère s'entamer. [...] Cette chair quand même était offerte, pénétrable et sans défense. L'ombre alors de l'investir. C'est l'esprit immonde qui m'a engendré (C, 170).

¹⁶⁹ Ginette Michaud, «Fragments d'origine», *op. cit.*, p. 73.

Si *la Créance* opère une réminiscence momentanée, un revirement de l'origine, on peut donc également y lire un retour aux mythes anciens, l'auteur ayant recours, pour évoquer sa venue au monde, à rien de moins qu'aux textes fondateurs par excellence que sont la Bible et la Genèse, prototypes en outre de tout récit de naissance. En plus des quelques allusions au sacrifice d'Isaac et à l'Immaculée Conception que nous avons commentées, Ferron fait, comme on peut s'y attendre, de nombreuses références au «péché d'origine» (C, 169), ce qui souligne une fois de plus la corrélation entre crime et naissance. Ainsi écrit-il que ses parents «se crurent en paradis parce qu'ils [...] trouvaient une pomme à partager», leurs amours servant «de couvert au serpent qui se faufilait pour les devancer» (C, 170). Le mythe, et particulièrement celui de l'origine, n'est toutefois pas un simple retour temporel à quelque époque très reculée de l'Histoire humaine :

[L]e temps des origines, écrit Henri Atlan, n'est plus un moment à l'intérieur du temps qui coule. Cela devient un temps hors du temps, celui qui crée le temps propre du monde dont il s'agit. Exactement comme le temps de ma naissance est, par rapport à moi qui parle, un temps hors du temps qui crée le temps propre du système de références que je constitue¹⁷⁰.

À l'instar du temps sacré, l'expérience de l'origine, tant individuelle que mythique, est atemporelle pour celui qui la vit et ne peut être représentée qu'à condition de sortir du système linéaire de l'Histoire. La présence de l'intertexte biblique dans *la Créance* apparaît donc comme une brèche supplémentaire dans ce récit, comme une issue hors de l'Histoire, mais aussi hors du récit purement autobiographique (de l'histoire avec un petit h), puisque le recours à cet autre texte fait évidemment éclater les frontières de l'écriture intime.

¹⁷⁰ Henri Atlan, «La mémoire du rite : métaphore et fécondation», dans Jean Halpérin (dir.), *Mémoire et Histoire. Données et débats*, Paris, Denoël, 1986, p. 33-34.

Tandis que ce temps confus des origines «a plutôt tendance à s'enrouler sur lui-même, à revenir au même¹⁷¹», l'Histoire, elle, est «balisée par une temporalité propre. Elle est scandée par des dates [...]. Il s'agit d'une gestion des traces, [...] d'une gestion de la saga identitaire, saga de la continuité de la Nation¹⁷²». Or, avant d'être décrite en termes mythiques, la naissance de l'auteur semble participer à une telle régulation du temps historique, puisqu'elle est d'abord présentée comme le terme d'une équation algébrique : «C'est en 1921 que je suis né, au mois de janvier, un an après le mariage de mes parents. Je suis né le vingt, ils s'épousèrent le quinze, cinq jours après la majorité de ma mère» (C, 159). Cette surprenante réflexion comptable, qui insère abruptement dans le récit une suite de chiffres et d'anniversaires, n'est pas exceptionnelle dans une œuvre où les origines sont fréquemment soumises à de minutieux calculs. On peut lire par exemple dans une historiette qui rappelle *la Créance* :

Le mariage de mes parents fut célébré à Louiseville, le 15 janvier 1920, cinq jours après la majorité de ma mère, née le 10 janvier 1899. [...] Après le voyage de noces classique en Floride, [...] il y eut, si je puis dire, des suites régulières. Je suis né du 20 janvier 1921, Madeleine du 24 juillet 1922, Marcelle du 29 janvier 1924 : nous naissons à seize mois d'intervalle¹⁷³.

Cette logique temporelle est propre à la mémoire historique, définie par Pierre Nora comme une mémoire qui «filtre, accumule, capitalise et transmet¹⁷⁴». Elle relève d'une mécanique comptable qui assure l'héritage et apparaît en effet comme un legs du père, une

¹⁷¹ Ginette Michaud, «Fragments d'origines», *op. cit.*, p. 34.

¹⁷² Régine Robin, *le Roman mémoriel*, p. 50.

¹⁷³ Jacques Ferron, «Feu Jean-Jacques», dans *Papiers intimes*, p. 416, 418.

¹⁷⁴ Pierre Nora, «Mémoire collective», dans Jacques LeGoff (dir.), *la Nouvelle Histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 399.

imitation du Notaire¹⁷⁵. Les relevés numériques s'avèrent d'ailleurs un véritable leitmotif dans la correspondance entre Joseph Alphonse Ferron et son fils. Il y est bien entendu beaucoup question de notes académiques, de frais de scolarité, de dépenses personnelles et, plus tard, d'emprunts à rembourser. Mais la propension au calcul s'y déploie jusque dans les lettres d'anniversaire qu'envoie le fils à son père. Deux d'entre elles nous semblent particulièrement révélatrices de la corrélation qui s'établit dans l'esprit de leur auteur entre le temps des comptes et celui des naissances. La première, écrite à l'époque où le jeune Ferron faisait ses études de médecine à l'Université Laval, souligne avec un léger contretemps l'anniversaire du Notaire :

Rassure-toi mon cher papa : je suis encore à Québec [la lettre porte l'en-tête d'un hôtel de New York]. Ou si tu as pensé un instant que c'était le Président de la république voisine qui t'écrivait, console-t'en : c'est ton fils Jacques, ton fils au désespoir d'avoir pensé le 9 que tu étais né le 8. Au désespoir parce que c'est une distraction qui afflige mon amour filial et pour une autre raison : je suis à apprendre l'obstétrique, c'est-à-dire l'art de collaborer avec la femme qui veut bien avoir un enfant. Franchement, je me demande à quoi me servira l'étude de cet art si j'ai des oublis semblables et si je prends l'habitude de me présenter le 9 quand le bébé braille depuis 24 heures.

Désolé, navré et repentant.

Ton fils qui t'aime, Jacques¹⁷⁶

Le souvenir de cette lettre retentit à la lecture d'une seconde, écrite vraisemblablement quelques années plus tard, à l'occasion cette fois du propre anniversaire de l'épistolier. Si en ce jour il prend la plume, c'est là encore mu par cet «amour filial» souvent ravivé en de semblables moments :

¹⁷⁵ En plus de désigner la profession qu'exerçait Joseph Alphonse Ferron, Notaire était le surnom que lui donnait son épouse et par lequel il est généralement nommé dans l'œuvre ferronienne.

¹⁷⁶ Lettre de Jacques Ferron à Joseph Alphonse Ferron, sans date [1942?], dans *Papiers intimes*, p. 218.

Mon cher Papa,

Je me rase depuis dix ans, j'étudie depuis quinze ans et voilà déjà plus de vingt-quatre ans que je suis ton fils. Cette filiation est donc ce que j'ai de plus ancien; elle est sans doute aussi l'événement primordial de ma vie, car sans elle, je me demande comment j'aurais pu m'y prendre pour avoir de la barbe, pour étudier. À l'occasion de mon vingt-quatrième anniversaire de naissance, je te remercie donc d'avoir bien voulu être mon père.

C'est la première fois que je le fais; je m'excuse de l'avoir oublié les vingt-trois premières années de ma vie¹⁷⁷.

La suite de la lettre est consacrée à célébrer cette heureuse filiation : l'auteur y «remercie ce bon vieux papa d'avoir bien voulu que je sois son fils», lui déclare être «fier que tu sois mon père», nullement désireux de «m'imaginer autrement qu'en étant ton fils», et ainsi de suite. Il y a, dans cette lettre qui scelle l'alliance entre le père et le fils, un rapport de causalité plus ou moins explicite entre la reconnaissance de cette paternité et l'aptitude au calcul. Si l'on prend l'épistolier au mot, on constate en effet que c'est parce qu'il s'est d'abord adonné à quelques déductions comptables («Je me rase depuis dix ans, j'étudie depuis quinze ans et voilà déjà plus de vingt-quatre ans que je suis ton fils») que la filiation paternelle lui est apparue comme ce qu'il avait «de plus ancien» et, *en conséquence*, comme «l'événement primordial» de sa vie («car sans elle, je me demande comment j'aurais pu m'y prendre pour avoir de la barbe, pour étudier»). L'héritage patrimonial et l'identité qui en découle relèvent donc une fois de plus d'une logique qui mesure; ils appartiennent à une temporalité chiffrée, forte de l'autorité que confèrent les nombres. Cette lettre nous semble d'autant plus intéressante que la réflexion comptable y est accompagnée d'un aveu de culpabilité, l'auteur s'excusant auprès de son père d'avoir *oublié* de le remercier les vingt-trois années précédentes. La première des deux lettres

¹⁷⁷ Lettre de Jacques Ferron à Joseph Alphonse Ferron, janvier 1945, dans *Papiers intimes*, p. 226.

citées, où la naissance du père côtoie de ludiques propos sur l'obstétrique, est pour sa part entièrement construite sur une question d'oubli. À un point tel qu'on se demande ce que l'épistolier aurait bien pu écrire à son père s'il n'avait d'abord oublié son anniversaire! Le trou de mémoire apparaît donc déjà primordial, voire conditionnel à l'«amour filial». Les lettres d'anniversaire portent ainsi, à l'état embryonnaire, les thèmes complémentaires de la filiation et de l'oubli qui se retrouveront plus tard au cœur de *la Créance*.

Dans ce récit, la mémoire numérique et patrimoniale participe évidemment au discours de la dette, comme si en s'imaginant avoir «coûté» la vie à sa mère, Ferron s'était littéralement engagé dans une relation chiffrée avec la parentèle. L'arithmétique qui ponctue ses textes de naissance peut aussi être comprise comme une façon de contrer le hasard. Transformer l'origine en formule permet de lire l'avenir, de résumer ou de prédire une destinée : «Lorsque l'enfant paraît, écrit Philippe Lejeune, le cercle de la famille se penche sur lui pour le déchiffrer, et du coup le *chiffre*¹⁷⁸.» L'obsession comptable prendrait donc part à l'«emballage généalogique, astrologique, météorologique, qui a pour fonction de surdéterminer l'événement et de conjurer l'angoisse¹⁷⁹». Car il entre un certain vertige dans le temps originel décrit plus haut, temps zéro qui fait fi de toute chronologie et demeure ouvert à tous les bouleversements, à tous les recommencements; cette expérience d'un «temps hors du temps» n'est d'ailleurs pas sans rappeler le «temps du désastre» mis en lumière par Patrick Poirier et Ginette Michaud, temps shakespearien véritablement «*out of joint*» qui trouble l'écriture du *Pas de Gamelin*¹⁸⁰. Dans *la Créance*,

¹⁷⁸ Philippe Lejeune, «Récits de naissance», *op. cit.*, p. 315-316.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 313.

¹⁸⁰ On consultera à ce sujet Patrick Poirier («Vers une poétique du désastre», dans *l'Autre Ferron*, p. 245-253 et «Au sujet de l'autre Ferron : expérience de l'écriture au seuil de Gamelin», p. 77-80) ainsi que Ginette Michaud («De Varsovie à Grande-Ligne : l'œuvre *in extremis*»).

on voit donc se superposer deux systèmes temporels, qui s'opposent et se complètent comme les deux faces inaliénables de tout récit de naissance : celui, linéaire et habité par une causalité, de la «continuité des jours» (C, 155), de la mémoire historique et de la filiation, et celui, mythique, de la Création, du «contre-temps de l'éternité» (C, 155), du péché originel renouvelé à chaque génération.

Récrire les origines

La Créance peut donc être lue comme une tentative pour s'acquitter de la dette envers la mère ou plus généralement envers tous ces exilés de la mémoire, ces «Créanciers souterrains / Qui ne rient ni ne pleurent / Mais benoîtement attendent / Le retour de leur don» (C, 172); tentative pour admettre le crime de la naissance, crime d'oubli pourtant nécessaire pour que, quittant les limbes, le nouveau-né puisse s'individualiser, appartenir à une famille, puis à une nation, et s'inscrire dans une continuité historique. Toute identité se doit en effet d'être sélective, la mémoire qui la sustente est un filtre ne retenant qu'une infime partie de la «totalité contradictoire» des origines. «Alors pourquoi écrire?» se demande Ferron dans *Du fond de mon arrière-cuisine*. Parce que ces contraintes, aussi indispensables soient-elles, créent parfois un malaise. «Parce que la société ne vous accorde qu'un nom, qu'un rôle, qu'une femme», qu'elle ne vous concède en somme qu'une seule histoire, qu'un seul destin, «et que ce n'est pas assez». Parce que «l'on reste avec l'énorme excédent de ses virtualités» :

On écrit pour ne pas les perdre, continue Ferron, [...] pour échapper à la société, se substituer à son super-ego. On écrit par révolte contre soi-même, pour libérer le monstre, le mégalomane, pour être soi-même et tout ce qu'on n'est pas et qu'on pourrait être (DFAC, 174).

Que l'écriture permette un tel retour du refoulé, c'est ce que suggère l'excipit de *la Créance*, où il est dit que le seul endroit où l'on puisse obtenir quittance se trouve circonscrit «dans un lieu rectangulaire, à peu près carré, bien ordonné, au cœur d'une civilisation tombée en désuétude, gardant encore ses p'tites rues et sa grande allée, ses injustices, sa hiérarchie, ses Magouas, ses Tarlanes, sa mitaine en ruine, son église» (C, 172). Cet espace évoque en effet le rectangle typographique du texte lui-même tout en faisant appel aux premiers paragraphes du récit et à une réécriture de celui-ci¹⁸¹.

Mais ce «lieu rectangulaire» n'est-il pas aussi le calque d'un tombeau? La toute-puissance de l'écriture invoquée par Ferron, et particulièrement celle d'une écriture qui se situe «en dehors de toute société» (DFAC, 174), semble remise en question par les derniers mots du texte : «ce qui se passe — ce qui ne se passe plus» (C, 172). L'ambiguïté du verbe fait ici peser la menace d'interruption à la fois sur ce qui «se déroule» (le récit), sur ce qui «se transmet» (l'héritage) et sur ce qui «se franchit» (le seuil). La création, tout comme la mémoire et l'identité, a besoin d'oubli :

[L]'homme qui veut conserver et vénérer le passé, écrit Nietzsche dans *les Considérations intempestives*, celui qui jette un regard frileux et aimant vers les origines [...] s'acquitte en quelque sorte de sa dette de reconnaissance envers le passé. Mais attention à l'excès d'histoire, attention à une piété trop grande. Si l'homme se livre à cette curiosité nostalgique et quasiment religieuse et sombre ainsi dans le culte des morts, alors il étouffe, le passé l'alourdit. Cette pesanteur du passé l'empêche justement de créer. Il a besoin d'une légèreté, d'une innocence, d'une sorte d'insouciance pour créer¹⁸².

¹⁸¹ Comme l'a noté Ginette Michaud dans «L'arrière-texte : lecture de trois fictions autobiographiques de Jacques Ferron», mémoire M. A., Université de Montréal, 1978, p. 24-26.

¹⁸² Nietzsche, *les Considérations intempestives*, cité par Régine Robin, *le Roman mémoriel*, p. 59-60.

Vouer un culte trop grand au «ressouvenir», c'est risquer que ceux que l'on tente de sortir de l'amnésie, ces dépouilles que l'on cherche à déterrer, finissent par triompher des vivants. N'est-ce pas d'ailleurs ce que suggère la menace mortifère représentée par la mitaine en ruine, «escadre perdue» (C, 154) peuplée de revenants et dont les anciens paroissiens, morts, repartis ou assimilés, ont perdu leur identité, rompant tout lien avec leur passé?

Et comment ici ne pas songer au *Saint-Élias* qui se clôt également sur l'image d'un retour et sur une invitation à l'écriture? Parmi les nombreux rapprochements qui pourraient être faits entre ces deux récits, on trouve cette sorte d'épave qu'est le cimetière catholique de Louiseville, «sans vaisseau amiral, sans nef propitatoire» (C, 154), qui pourrait bien être un avatar du trois-mâts échoué au large de Batiscan. Au terme de cette lecture de *la Créance*, quelques commentaires semblent s'imposer sur la façon dont ces deux textes, publiés la même année, s'appellent et s'entrecroisent. Faisant contrepoint au récit autobiographique, *le Saint-Élias* transpose dans le domaine fictif les thèmes qui gravitent autour du premier jour. «Tout y est tendu vers la naissance et le salut de l'enfant¹⁸³», observe Pierre L'Hérault dans la lecture tout en finesse qu'il consacre à cette œuvre. Il y est bien entendu question d'héritage, de métissage, de généalogie et d'émancipation, mais aussi de deuil et de dégradation. C'est un récit, écrit L'Hérault, «qui se construit sur la question de la mort et de l'amour, de l'individu et de sa perpétuation, de la détérioration du monde et de son renouvellement¹⁸⁴». On y trouve donc la même tension, la même ambivalence foncière que dans *la Créance*.

¹⁸³ Pierre L'Hérault, «*Le Saint-Élias : sauver l'enfant*», *op. cit.*, p. 114.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 91.

Le Saint-Élias s'ouvre sur un baptême, celui d'un grand trois-mâts, vaisseau éponyme du récit, construit au siècle dernier par l'audacieuse peuplade de Batiscan. Lancé à la conquête des vastes mers, le fier navire fut bâti pour «que soit brisé l'écrou du golfe», pour «briser l'écrou du pays» (*SE*, 33). Le chanoine Tourigny, curé de la paroisse, n'aurait pu user d'une image plus éloquente pour suggérer l'enfantement : c'est en vue de célébrer une véritable rupture des eaux que ses termes semblent avoir été choisis! Aussi l'enjeu de cette entreprise navale est-il fondamental, puisqu'elle permettra aux villageois de répondre à la question de Monseigneur Caron : «Qui êtes-vous donc, gens de Batiscan?» (*SE*, 28) Comment d'ailleurs ne pas entendre le «Baptiste» qui retentit en ce toponyme? L'inauguration du Saint-Élias, en faisant leur renom, sera donc également pour eux l'occasion d'un nouveau sacrement.

Or, ce récit de naissance, à l'instar de *la Créance*, met en scène un «péché d'origine» qui brouille les généalogies et ternit les mémoires en «liant l'amour à la mort» (*C*, 169). Une fois levée l'ancre du trois-mâts, le récit se déploie autour des amours interdites de Marguerite, grande dame de Batiscan, et du jeune vicaire Armour Lupien, qui mèneront au décès prématuré de ce dernier. C'était d'ailleurs écrit, observe L'Hérault : «A(r)mour mourra», l'anagramme condamne celui qui le porte¹⁸⁵. Mais tout comme dans *la Créance*, l'enfant qui naîtra sera, «malgré les obscurités de [s]on origine», «nant du patronyme» de l'époux légitime (*C*, 172). Adopté par le riche armateur mystifié, il pourra perpétuer le nom de Mithridate, qui n'est en fait qu'un sobriquet, et participer ainsi à une dynastie fondée sur «une manière de fantaisie» (*SE*, 150). La naissance est donc une fois de plus adjointe au deuil, à l'artifice et à l'usurpation. Il n'entre pas dans notre propos de méditer les développements multiples de cette saga

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 90.

identitaire. Si elle nous intéresse ici, c'est surtout à cause de sa fin, où les incursions autobiographiques se font insistantes. *Le Saint-Élias* se termine au moment où entre en scène Mithridate III, descendant des amours sacrilèges du vicaire et de Marguerite. Ce médecin qui «fai[t] des livres durant ses loisirs» (*SE*, 150) est originaire d'une «maison à cinq portes» de Louiseville (*SE*, 138). Il a «hérité de la plume d'or» de sa mère (*SE*, 147), jeune femme «aux cheveux fins, châtain clair, que le soleil dorait» (*SE*, 145, 149), morte malgré «la valériane et les bromures» (*SE*, 149); c'est pourquoi son père, en deuil et en banqueroute, fit appel à «la boisson blanche» et se mit «à voir des croix noires» (*SE*, 149)¹⁸⁶. Il suffirait de moins pour reconnaître l'auteur qui se cache à peine derrière ce personnage. Ce dernier ne se déclare-t-il pas d'ailleurs «roi d'un pays incertain», d'un pays dont il refait la réalité à son gré (*SE*, 150)? «[O]n écrit à un niveau qui n'est pas sujet aux lois», soutient Ferron dans *Du fond de mon arrière-cuisine* (*DFAC*, 175); «on écrit seul comme un roi», dit pour sa part Mithridate III (*SE*, 150). C'est aussi ce qu'a compris la vieille Marguerite, qui boucle le récit en conviant son petit-fils à «retourner à Batiscan» afin de repartir sur le Saint-Élias. À l'image du récit de naissance autobiographique dont l'excipit renvoie aux premières lignes, l'histoire des Mithridate invite à la reprise. Si l'on en croit les derniers mots de Marguerite, il n'y aurait pas «d'autre façon d'échapper à son désastre» (*SE*, 151) que de reprendre possession du livre. C'est en quelque sorte ce que disait aussi *la Créance* : seule la réécriture de l'Histoire permet d'être quitte avec son héritage.

Mais l'appel de Marguerite n'est pas non plus sans contenir une équivoque. Le grand trois-mâts qu'elle voudrait voir ressusciter n'est plus qu'une épave : après les folles

¹⁸⁶ La plume d'or d'Adrienne et les croix noires du Notaire sont des images récurrentes dans les récits autobiographiques de Ferron. La valériane et les bromures font référence au traitement de la tuberculose, dont mourut Adrienne Caron.

pérégrinations du siècle dernier, «le *Saint-Élias* resta échoué dans une anse vaseuse de la rivière de Batiscan» (*SE*, 137). Le livre-navire conçu jadis pour changer le cours de l'histoire, pour «découvrir l'Europe et [...] y planter la croix» (*SE*, 33), serait-il rongé par la même «avarie» (*C*, 172) qui mine de l'intérieur les navires de *la Créance*? Le dernier des Mithridate pourra-t-il sans risque, comme le suggère Pierre L'Hérault, sauver Marguerite de l'oubli en reprenant son récit¹⁸⁷? L'entreprise paraît d'autant plus périlleuse que l'ancêtre naturel de l'écrivain, le jeune vicaire Armour Lupien, n'eut guère de succès à tenter semblable aventure. Comme Mithridate III, comme l'auteur de *la Créance*, Armour Lupien eut trop tôt à faire son deuil d'une mère morte «de la poitrine» qu'il voulut «sauver de nouveau» par ses écrits. Or, la jeune disparue demeura inaccessible, «engloutie si profondément que des yeux de sa mémoire il ne la voyait même pas [...]. Il n'était parvenu à l'évoquer que pour la reperdre, que pour mieux se signifier qu'elle resterait toujours perdue» (*SE*, 77). «Ce roman est une impasse», dut-il constater malgré lui avant d'être à son tour emporté par la maladie (*SE*, 78). Récrire les origines comporte certains dangers. Les destins d'Armour Lupien et du *Saint-Élias* éclairent en cela l'ambiguïté finale de *la Créance* — ambiguïté à peine esquissée, suggérée par le «lieu rectangulaire», mi-livre mi-tombeau — et rappellent ainsi la base fragile sur laquelle tente de s'édifier toute identité.

Cette méfiance face à une écriture du «ressouvenir» n'est pas sans lien avec le double legs maternel de Ferron mis en lumière par Patrick Poirier : d'une part, le legs de la plume d'or d'Adrienne, précieuse et extravagante, çà et là évoquée comme en ex-voto dans l'œuvre ferronienne; d'autre part, le don du prénom amputé, endeuillé, mince résidu du «nom de bravoure» (*PI*, 419) d'abord porté, ultime rétraction qui fit croire à l'auteur

¹⁸⁷ Pierre L'Hérault, «*Le Saint-Élias* : sauver l'enfant», *op. cit.*, p. 110.

que sa mère «l'avait inclus dans son acte de soumission finale» (*ACC*, 117). Testament équivoque mais non moins programmatique étant donné, remarque Poirier, que «le legs de cette plume d'or semble inviter l'auteur à combler l'absence instituée par la perte de son nom¹⁸⁸... ou par la perte de sa mère, par la ruine de quelque narcissisme primaire.

Évidemment, continue Poirier, on ne saurait trop souligner ce qu'il y a de contradictoire derrière cet héritage. Il n'y a qu'à penser au malaise de son nom; il n'y a qu'à imaginer Ferron signant son œuvre avec la plume d'or de sa mère pour mesurer toute l'ambiguïté de la tâche à laquelle ce legs le soumet¹⁸⁹.

L'auteur peut-il en effet prendre la plume sans risquer de miner davantage son propre nom, clé de voûte de toute fiction identitaire? Peut-on écrire, donner libre cours à ses «virtualités», sans mettre en jeu son identité, sa signature? Est-il possible d'inverser le cours de l'oubli en toute impunité? Une seule chose semble assurée, nous dit Ferron, c'est que l'écrivain est un être «discordant» qui «n'écrit pas sans inquiétude» (*PI*, 297). *La Créance* laisse ces questions irrésolues, en suspens. À l'instar du vieux docteur Hart et de Madame Théodora, eux «qu'on ne dérange plus et qui doivent commencer à s'inquiéter» (*C*, 172), le récit, jusque-là fixé au passé simple, se perpétue en un éternel présent. L'indécision des accoucheurs rejoint le temps indéfiniment différé de la lecture; le lecteur, renvoyé de l'excipit aux premières phrases, ne saurait se résigner à conclure. Le récit de naissance, ouvert à toutes les reprises, semble ignorer la clôture. Comme s'il fallait s'en tenir à l'entre-deux des commencements.

¹⁸⁸ Patrick Poirier, «Feu Jean-Jacques, ou le legs maternel», *op. cit.*, p. 162.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 162-163.

CHAPITRE III
À REBOURS DES COMMENCEMENTS

Mise à part la naissance, seule irrémédiable, tous les départs sont sujets à reprises, les commencements à recommencements.

Jacques Ferron, *l'Amélanhier*

On ne saurait naître qu'une seule fois, cela va de soi. Mais l'écriture permet bien des licences, et sans la possibilité de tout reprendre, pourrait-il seulement y avoir autobiographie? Le récit de naissance ferronien, nous l'avons vu, n'appartient pas à un passé achevé, il n'a rien d'un souvenir anecdotique sur lequel on pourrait aisément tourner la page. Bien au contraire, la naissance laisse en reste, elle crée une dette qui appelle un retour, elle invite aux reprises. On pourrait affirmer à son sujet ce que dit Pierre L'Hérault de toutes les «figures de passage» chez Ferron : parce qu'elle remet en doute «l'acquis, l'admis, le fixé», elle n'est pas un simple dépassement, un déplacement linéaire et à sens unique; elle crée plutôt «un va-et-vient dans lequel ni le point de départ ni le point d'arrivée ne sont abolis, mais déportés¹⁹⁰». Ce qui ne revient pas à dire que l'écriture autobiographique soit engluée dans le passé : on ne remonte à l'ancien que pour en repartir, écrivait Ferron dans *le Saint-Élias*. Au seuil de l'existence, hésitant entre le ressouvenir et l'oubli, l'auteur ne demeure pas captif des limbes, médusé par les espaces liminaires tel Maski sur le pas de Gamelin. L'enfantement dans (et de) *la Créance* a bel et bien lieu. Mais le topos de la naissance ne cesse pas pour autant de jalonner le parcours autobiographique de l'écrivain.

Ce mouvement mémoriel ponctué de reprises, Ferron le décrit dans un passage de *la Nuit*. Dans une «interpolation d'auteur qui a oublié son narrateur, son personnage» (CC, 68), il évoque en ces termes la petite rivière du Loup peinte jadis par sa mère :

¹⁹⁰ Pierre L'Hérault, «Ferron l'incertain : du même au mixte», *op. cit.*, p. 40-41.

Mon enfance à moi, ç'a été une rivière et, tout au long de cette rivière, la succession d'un petit pays compartimenté *qui s'achevait et repartait à chaque détour*. [...] Après un détour, c'était un autre détour de la rivière et mon enfance *s'enfonce ainsi dans le passé*. Elle a un siècle ou deux, et même davantage. [...] J'y trouve ma genèse (CC, 68-69; nous soulignons).

Cette rivière qui ne cesse de repartir et coule à rebours du temps semble frayer la voie au ressouvenir. Nous nous arrêterons à deux de ces «détours» qui, dans l'œuvre autobiographique de Ferron, réactivent la mémoire des commencements.

Dans «Les deux lys», l'auteur reprend plusieurs des thèmes abordés dans *la Créance* et les développe jusqu'à un point limite où la naissance se confond au trépas. Il y a, au cœur de ce texte, le même appel insistant et douloureux du «ressouvenir», la même tension entre la mémoire et l'oubli que dans *la Créance*. «Peut-il y avoir un discours de la mémoire là où règne l'oubli?» demande Philippe Lejeune au sujet des récits de naissance¹⁹¹. La question, nous l'avons vu, prend un tout autre tour dans l'œuvre ferronienne. Plutôt que d'insister sur l'amnésie qui couvre le premier jour, Ferron, dans *la Créance*, met en scène la diversité des mémoires dont il hérite et qu'il devra gérer. C'est, transposé sur le plan individuel, le «complexe de l'enfant-né bicentenaire¹⁹²» qu'il a défini dans ses *Historiettes*. Il n'y a donc nulle vacuité originare ici : l'oubli n'est pas primordial, il résulte d'une trahison ou d'une défaillance, il est une disparition avant d'être une absence. Et s'il en va ainsi, c'est parce qu'il n'y a pas lieu de distinguer chez Ferron entre les souvenirs «vécus» ou «véritables» d'une part et les souvenirs reconstitués, légués ou inventés d'autre part. Les uns ne sont pas moins lourds à porter que les autres, et la mémoire, parce qu'elle procède d'un tri, est toujours quelque peu

¹⁹¹ Philippe Lejeune, «Récits de naissance», *op. cit.*, p. 312.

¹⁹² Jacques Ferron, «La soumission des clercs», dans *Historiettes*, Montréal, Éditions du jour, 1969, p. 13.

fictive. Faite d'oublis et de réminiscences, cette mémoire est tortueuse, discordante, hésitante. Après avoir recomposé les traits évanescents de sa mère dans *la Créance*, Ferron la congédie explicitement dans *l'Appendice aux Confitures de coings* («Ma mère cadette s'en va dans son chariot lugubre [...], qu'elle aille! qu'elle aille!») afin, dit-il, de suivre «désormais le corbillard de [s]on père» (ACC, 147, 148)¹⁹³. Mais on n'en est pas quitte pour si peu avec ses origines. Révoquée, escamotée, l'image originale de la mère ressurgit dans «Les deux lys» — accompagnée, il nous semble, d'une lourdeur en sus, voire d'une certaine lassitude, celle que laissent les efforts sans cesse insuffisants, sans cesse renouvelés de la réminiscence.

Faisant pendant à ce discours agonique, *Gaspé-Mattempa* relate pour sa part l'arrivée de Ferron en une lointaine Gaspésie où il alla entamer ses carrières de médecin et d'écrivain, arrivée célébrée telle une véritable nativité. À l'image de ce qui se produit dans *la Créance*, c'est en décrivant les frontières incertaines de ce pays que l'autobiographe aborde le sujet de sa propre naissance d'écrivain. *Gaspé-Mattempa* met en évidence l'impossibilité de cerner les origines; tout comme «Les deux lys», il dénonce l'illusion qui consisterait à vouloir user de la parole afin de retenir les commencements et d'en fixer le souvenir. L'écriture, dans ce texte, permet moins d'avoir prise sur le réel que de le redéfinir. *Gaspé-Mattempa* témoigne ainsi d'une pratique autobiographique où le souci de fidélité cède la place à l'inventivité.

¹⁹³ Dans l'édition originale de 1972, contrairement à celle de 1977 que nous utilisons, *la Créance* précédait en effet *l'Appendice aux Confitures de coings*.

«Les deux lys» ou la naissance à contre-jour

Si la cartographie ferronienne admettait les oppositions tranchantes, alors «Les deux lys¹⁹⁴» seraient situés aux antipodes de *la Créance*. Loin de se pencher comme cette dernière sur le berceau d'un nouveau-né, ce récit nous transporte en effet à l'autre extrémité de l'existence. C'est un texte écrit sous l'emprise d'un déclin, à l'heure tardive du «décours de l'été», là où les vociférations du petit naufragé ont cédé le pas au «cri strident de la sécheresse» (*CI*, 219). Le narrateur s'est transformé en «vieux cerf» qui ploie sous le fardeau de ses bois devenus trop lourds, comme on s'incline sous le poids des souvenirs. Et il attend patiemment sa «fin prochaine, toujours remise au lendemain» (*CI*, 219). «Les deux lys» sont le bref récit d'une lente agonie, un ultime «conte d'adieu», le tout dernier du recueil posthume qu'est *la Conférence inachevée*¹⁹⁵. Pourtant, y voir l'antithèse d'un récit de naissance serait commettre une méprise : la naissance, rappelons-le, a partie liée avec la mort chez Ferron et «Les deux lys» se présentent à bien des égards comme une suite à *la Créance*. Il y est également question d'héritages conflictuels, de deuil et d'oubli, et l'écriture une fois de plus est hantée par l'image de la mère, par son fantôme obstiné, obsédant. Nul contraste donc, nul antagonisme, mais des échos, des prolongements. C'est pour cette raison que «Les deux lys» nous semblent devoir être lus à contre-jour, c'est-à-dire à la lumière d'une *Créance* placée non vis-à-vis mais à l'arrière-plan, dans une simple position d'antécédence. Ainsi

¹⁹⁴ Jacques Ferron, «Les deux lys», dans *la Conférence inachevée*, p. 219-222.

¹⁹⁵ «Contes d'adieu» est l'un des titres que Ferron avait retenu pour ce recueil, de même que «Sornettes et contes du pays perdu» («Notice» de Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, dans *la Conférence inachevée*, p. 225).

perçue, la mort prend l'apparence d'une naissance que l'on ressasse et qui lentement s'étirole.

«Les deux lys» s'ouvrent sur une réminiscence, ou plus précisément sur une invocation ressurgie, telle la naissance, d'un lointain passé :

Seigneur, qu'advient-il de cette journée? [...] Sera-t-elle, tel hier le fut, tel demain le sera peut-être encore, une construction éphémère, le vitrail éclaté qui cède le passage à la galopade, à l'arroi furieux du temps à la course de lui-même et de moi, Seigneur, vieux cerf dont les bois sont devenus lourds et la fuite harassante? (CI, 219)

Il s'agit là, comme l'a relevé Ginette Michaud, d'une imagerie moyenâgeuse et légendaire, le cerf traqué étant issu de l'iconographie chrétienne et gréco-romaine¹⁹⁶. On dirait justement qu'il est ici un morceau du «vitrail éclaté» par le passage du temps, le fragment rescapé d'une verrière gothique. L'«arroi» — un terme qui, précise *le Petit Robert*, était vieilli dès le XVII^e siècle — n'est pas non plus sans évoquer quelque époque surannée. Et que dire enfin de l'invocation elle-même, qui reprend les appels incessants à «Toi, Seigneur» scandés par saint Augustin dans ses antiques *Confessions*? D'emblée, ce récit transporte dans un passé immémorial, il ranime des souvenirs non pas vécus mais légués par diverses traditions. Le récit de naissance, rappelons-le, est l'occasion pour Ferron de mettre en scène ces souvenirs postiches qui définissent l'individu au même titre que la mémoire «authentique», souvenirs qui viennent se greffer à l'expérience personnelle et sans lesquels il serait impossible de tenir un discours sur l'origine.

Parce qu'ils proviennent d'une époque antérieure à la mémoire, d'une époque archaïque et quelque peu mythique, ces mots donnent l'impression d'être une

¹⁹⁶ Ginette Michaud, «Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron», p. 325.

réminiscence, un souvenir enfoui qui soudainement refait surface. Le ressouvenir, rappelons-le, est le retour d'une image qui semblait effacée, retour néanmoins momentané, «construction éphémère» (CI, 219) car inéluctablement vouée à sombrer de nouveau dans l'oubli. Il participe donc à une expérience de la discontinuité, il relève d'un temps «éclaté» (CI, 219), marqué par l'alternance entre l'oubli et la réminiscence. Or, tout comme *la Créance* qui opposait le «contre-temps» des mythes originaires (C, 155) au système chiffré de la filiation, l'introduction des «Deux Lys» convoque tour à tour plusieurs conceptions du temps. Celui de l'anamnèse ou du ressouvenir y côtoie par exemple le temps cyclique des perpétuels recommencements, temps «harassant» toujours «à la course de lui-même» et qui tourne en rond jusqu'à s'enrouler «dans un circuit de vacance» (CI, 219). «Les deux lys» mentionnent aussi le temps historique, soit celui «du calendrier dont on arrache la page à la fin du mois, comme on jette le calendrier lui-même au bout de l'an» (CI, 219). Enfin, «le temps du temps qui passe» (CI, 219) s'oppose au «temps qui n'est déjà plus le temps — ou qui ne l'est pas encore —, à l'espace lumineux des bêtes et des enfants sans mémoire, du vieillard mourant, au moment éternel et glorieux de ton apothéose, Seigneur» (CI, 219)¹⁹⁷. Mais ce non-temps céleste auquel le narrateur aspire, cet espace sans durée qui ne connaît rien des tiraillements de la mémoire demeure inaccessible. L'éternité, visage serein de la mort, est «toujours remise au

¹⁹⁷ Le lecteur ferronien a déjà rencontré ce temps «lumineux des bêtes et des enfants sans mémoire» dans un passage de *la Nuit*, au moment où François Ménard souhaite saluer sa «vie enfin raccordée», sa «vie également partagée de part et d'autre, l'aiguille à son point éternel marquant le temps vif sur le temps mort ou à naître, le petit instant du miracle, rayon invincible, raie de Dieu [...] — voilà qui est difficile à comprendre», concède Ferron, alias Ménard, avant de conclure : «C'était peut-être le temps sans durée des enfants et des animaux» (CC, 81). Or, ce «miracle» se produit après que le protagoniste eût retrouvé en Barbara le sourire de sa mère cadette, comme si cette réincarnation, sauvant à jamais sa mère de l'oubli, mettait enfin un terme au temps du ressouvenir.

lendemain», aussi furtive que les autres notions du temps, qui cèdent le pas les unes aux autres sitôt mentionnées.

Toutes ces conceptions du temps condensées en une seule introduction (temps historique, cyclique, achronique, temps de l'anamnèse) montrent à quel point Ferron, à l'instar de ses contemporains, se distancie d'une chronologie purement linéaire et progressive. L'autofiction, nous l'avons dit, ne s'écrit plus sous le joug d'une logique évolutive. Contrairement à l'autobiographie classique, elle ne se définit pas comme «*l'histoire* d'une personnalité», elle n'a pas pour trame une succession cohérente d'événements et d'apprentissages. Plutôt que de transformer leur vie en destin, les nouveaux autobiographes écrivent dans la perspective d'un temps multiple et disloqué qui donne droit aux reprises. Après cette introduction débute en effet un récit fait de retouches et de ressouvenirs.

«C'est de nouveau le 12 juillet. Ma mère est revenue. Je l'accompagne, juvénile et légère malgré la lourdeur du matin» (*CI*, 219, 220). Le récit qui s'ouvre sur ces mots est d'emblée marqué par le sceau de la reprise. «Les deux lys» relatent en effet une anecdote qui, dans l'enfance de l'auteur, du vivant de sa mère, se répétait chaque année à pareille date; muée par la suite en ressouvenir, elle continue à battre le rythme des ans de son mouvement récurrent. Ces quelques mots laissent d'ailleurs indécis sur le temps du récit, qui semble hésiter entre celui de l'enfance et celui de la réminiscence : possiblement de retour à Louiseville après un séjour passé au sanatorium («revenue mourir à la maison», lit-on dans *l'Appendice aux Confitures de coings*; *ACC*, 117), cette mère peut tout autant être ici revenue de la mort, ressurgie du tréfonds de la mémoire.

Or, l'anecdote dont il est question tourne précisément autour d'une commémoration, d'une cérémonie qui rappelle le souvenir d'événements fondateurs.

«Les deux lys» traitent de deux anniversaires, l'un et l'autre célébrés par le même emblème : d'une part, la fête des Orangistes, soulignée le 12 juillet par la floraison du lys rouge; d'autre part, la prise de la Bastille, symbolisée deux jours plus tard par la mise en gerbe du lys blanc. La première de ces fleurs est «une plante qui vient facilement et ne demande pas plus de soin que la mauvaise herbe» (CI, 219). Semée à tout vent au siècle dernier, sa «vilaine graine» s'est répandue en bordure des routes du pays; c'est pourquoi le lys rouge prolifère aujourd'hui, «bon an, mal an», et ce au grand désespoir d'une mère qui, elle, cultive le lys blanc. Celui-ci, affirme-t-elle, demande au contraire «des soins et de la peine. Son parfum s'exalte des temps anciens, des temps de ferveur et de sagesse, nous embaume royalement, nous qui sommes restés des Français de bon aloi, fidèles à feu le Roi» (CI, 220). À l'occasion de ces jours qui ramènent le souvenir des origines, «Les deux lys», à l'instar de *la Créance*, mettent donc en scène un double patrimoine. Tandis que la naissance de l'auteur opposait la mémoire patriarcale à des réminiscences relatives au deuil maternel, «Les deux lys» illustrent le trouble d'un petit garçon aux prises lui aussi avec des héritages conflictuels : d'un côté, le legs de l'anglicité, dont Ginette Michaud et Betty Bednarski ont montré toute la portée dans l'œuvre ferronienne¹⁹⁸ — un legs qui semble d'ailleurs relever en partie du père, lui qui «cassait le français et donnait l'impression d'un anglophone» (PI, 275) —, et d'un autre côté, l'héritage français, symbolisé par le lys blanc et par une mère francophile «formée à la mode de l'Ancien Régime, fidèle à feu le Roi¹⁹⁹». Le récit de naissance ferronien, loin d'être l'occasion d'un discours sur la cohésion identitaire, met en évidence les héritages contradictoires qui se disputent une même mémoire.

¹⁹⁸ Sur cette question de l'anglicité, voir Ginette Michaud, «Lire à l'anglaise», dans *l'Autre Ferron*, p. 137-198 ainsi que Betty Bednarski, *Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité*.

¹⁹⁹ Jacques Ferron, «Maski sera vengé», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire, p. 170-171.

Placé devant une telle alternative, le narrateur se souvient avoir longtemps dû prendre parti pour le lys blanc, quand chaque année au jour dit sa mère l'envoyait porter un bouquet de ses précieuses fleurs au sénateur Legris. Ce dernier, «figé par le grand honneur de représenter son pays dans une capitale lointaine», recevait alors les fleurs sans mot dire, et c'est par cette ruse qu'une fois l'an la mère francophile faisait «triompher le lys de France contre le lys d'Orange» (*CI*, 222). Cette fugace revanche sur le cours de l'Histoire, le narrateur la transforme à son tour en victoire sur le temps lorsqu'il cultive et ressuscite le souvenir de sa mère. Et il le fait avec une diligence comparable aux soins que la défunte consacrait autrefois à ses lys. Ces soins, que détaille avec précision le texte, évoquent eux-mêmes le rituel de la réminiscence, puisqu'ils comportent une mise en terre suivie d'une longue période de latence et d'une brève renaissance. Puis les lys sont minutieusement cueillis, sacrifiés comme doit l'être l'objet du ressouvenir et enfin mis en gerbe — un geste, remarque Betty Bednarski, qui revêt en outre une dimension esthétique²⁰⁰. La culture des lys blancs exprime donc parfaitement le laborieux processus de la réminiscence que déclenche ce récit de naissance.

Mais malgré toutes ces peines, «les hivers sont longs, le gel profond. [...] Et la foi peut fléchir et ma mère en moi, une de ces années, pourrait ne pas revivre» (*CI*, 222). Pure et blanche comme ses lys, elle en possède en effet l'extrême fragilité : «Elle porte une robe de coton blanc, toute simple, et un chapeau de paille à ruban bleu dont le large bord lui ombrage le visage, plus indistinct d'une année à l'autre» (*CI*, 220). Cette image maternelle qui peu à peu s'efface, comme usée par le retour des ans, par la lente cadence du ressouvenir, c'est bien la même que celle dépeinte dans *la Créance*, souvenir fuyant d'une jeune femme trop délicate, évanescence, «comme morte avant de mourir» (*CI*,

²⁰⁰ Betty Bednarski, «De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements», dans *l'Autre Ferron*, p. 210.

103). Mais c'est aussi l'idole légèrement surannée du «Chichemayais», qui «subsistait comme une divinité dont la langue était trop belle pour avoir cours» (CI, 105) et dont le culte, qui parfois devient lourd, peut aussi sembler vain. Cette mère n'est-elle pas accusée d'être «trop subtile²⁰¹», à l'instar de ses fleurs et de ses dons au sénateur, astuces somme toute un peu futiles dès lors que «personne n'en comprend le sens» (CI, 220)? Ainsi les efforts accablants dépensés à cultiver le lys, comme ceux déployés à faire revivre une image fugitive, pourraient bien s'avérer inutiles, condamnés d'avance. Tout comme Armour Lupien dans *le Saint-Élias*, l'auteur ne parviendrait à ranimer le souvenir de sa mère «que pour la reperdre, que pour mieux se signifier qu'elle rester[a] à jamais perdue» (SÉ, 77). C'est ce que laissent entendre les derniers mots du texte, où le désespoir montre la voie du reniement : «Aurais-je vécu inutilement dans l'obsession d'un pays perdu? Alors, Seigneur, je te le dis : que le Diable m'emporte» (CI, 222). «Les deux lys» sont en quelque sorte l'antithèse d'un récit de naissance qui prétendrait pouvoir renouer sans peine avec l'origine. S'ils convoquent le «ressouvenir» de la mère, divinité originaire par excellence, c'est pour suggérer que sa disparition est irrémédiable, que son image est impossible à retenir. «Pays perdu», la terre natale qui suscite «l'obsession» du narrateur pourrait bien n'être qu'un mirage.

Le doute et l'abjuration ultimes de ce texte rappellent la méfiance face à une écriture du ressouvenir qui dans *le Saint-Élias* et *la Créance* était demeurée implicite. Cette méfiance, «Les deux lys» la reprennent et lui donnent corps. Ce conte d'adieu est en effet empreint d'une langueur nouvelle, mi-lassitude mi-défaillance, qui s'accroît à mesure que se déploie le texte. La galopade décrite dans l'incipit a vite «perdu la fureur de son train» (CI, 219), tandis que le pas chancelant du ressouvenir qui «s'enroule sur lui-même

²⁰¹ Jacques Ferron, «Maski sera vengé», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire, p. 171.

et bouge à peine» (*CI*, 219) mène à la scène quasi pétrifiée où le jeune protagoniste porte ses fleurs au sénateur : après avoir longtemps attendu pour traverser la rue déserte, le garçon se meurt d'ennui auprès de son hôte qui somnole, «figé» et muet, tandis que «les passants sont rares et longues, longues sont les minutes» (*CI*, 222). La lenteur des souvenirs qui s'épuisent se consomme enfin dans «l'espace livide du temps noir, coagulé sur une croix dérisoire» (*CI*, 222). Cette image finale du temps qui caille exprime elle aussi l'effacement progressif du visage maternel, blessure originelle qui peu à peu s'apaise sans toutefois guérir. Elle évoque une plaie ouverte qui lentement se résorbe et se fige, comme un flot de souvenirs qui tarit, comme une écriture à sec. Et l'on songe à la petite rivière maternelle, aux eaux du déluge qui tout au bout de l'œuvre se retirent. D'autres images encore se condensent en cet excipit. Celle par exemple de la croix celtique ou québécoise qui arbore en son centre «l'œil étonné du soleil qui monte derrière la mort» (*DFAC*, 134). Rendue «dérisoire», cette croix a perdu son soleil «incandescent», sa «grosse lune rouge» pleine d'espoir (*CI*, 219), n'en retenant que l'ancienne couleur de sang devenue noire²⁰². L'«espace livide» où la croix se profile a lui-même le teint blême des morts. Et c'est encore à la mère «aux cheveux cendrés» (*CI*, 222) que renvoie cette couleur plombée, cette pâleur terne et bleuâtre. On croirait en effet y voir l'ombre du ruban bleu déteint sur le visage maternel, sur ses lys et sur sa robe blanche. Au terme du conte, la blancheur tant prisée apparaît donc cadavérique. L'atonie qui imprègne cette scène, où le sang coagulé se mêle à une blancheur éteinte, suggère

²⁰² On croirait reconnaître ici le lointain reflet d'un crépuscule baudelairien, «Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...» (Charles Baudelaire, «Harmonie du soir», dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1980, p. 35). Notons par ailleurs que le soleil «incandescent» et la «grosse lune rouge» qui apparaissent dès le début des «Deux Lys» sont aussi les symboles par excellence du retour cyclique.

ainsi quelque ultime abandon. Ressasser les origines peut devenir harassant et «Les deux lys», parce qu'ils accusent les peines perdues et qu'ils s'épuisent en un vague désespoir, laissent entendre le faible appel de l'oubli et de la trahison.

Aussi le lys d'Orange, frappé d'anathème par la mère, demeure néanmoins aux yeux du narrateur «une fleur plaisante et familière» (*CI*, 220). Il ne faudrait pas non plus négliger l'attrait qu'exerce dans ce conte un personnage que nous avons jusqu'à présent laissé de côté, le révérend Soçarez, avatar du Diable qui tout à la fin pactise avec l'auteur et l'adjoint à sa suite. C'est lui qui, «au siècle dernier», a semé la «mauvaise graine» qui fait qu'aujourd'hui le lys rouge prolifère. Il est anglais, bien entendu, et le parfait antagoniste de la mère. Plutôt que de porter comme celle-ci «un chapeau de paille à ruban bleu dont le large bord lui ombrage le visage», il est coiffé d'un «tuyau de poêle à petit rebord, long comme la cheminée du diable, qui ne bronche jamais et tient aussi solidement que s'il l'avait vissé au crâne» (*CI*, 220). Ce chapeau, «toujours plus haut d'une année à l'autre» (*CI*, 222), aussi foisonnant que ses lys dirait-on, lui a valu la réputation de «pasteur miraculeux». Chaque année à la date fatidique, la mère et le fils le croisent sur le chemin bordé de fleurs rouges, monté dans «un boghei tiré par un très vieux cheval» (*CI*, 220). Ce personnage étrange, surgi comme la mère du fond des âges, le lecteur ferronien croit l'avoir déjà rencontré au détour d'une page; il possède, malgré sa profonde altérité, le même air familier que ses fleurs. Mais contrairement à l'extrême pureté de l'image maternelle, il est composé de souvenirs variés, dispersés çà et là dans l'œuvre. À l'image des sages-femmes qui peuplent l'univers ferronien, c'est un personnage hybride et complexe. Or, les éléments divers qui forment cet amalgame sont eux-mêmes empruntés à des figures initiatiques qui, dans d'autres récits autobiographiques, permettent au narrateur de s'affranchir de sa mère.

Betty Bednarski a par exemple reconnu en ce révérend les traits à peine modifiés de l'abbé Surprenant. La ressemblance qu'elle remarque est grande en effet entre le «pasteur miraculeux» et l'ethnologue spécialiste de l'Angleterre : «symétrie des fonctions de pasteur et d'abbé, symétrie des mots-énigmes, symétrie des associations diaboliques et des bons tours joués, symétrie des regards, enfin, à cause des “petits yeux gris souris” encerclés de montures métalliques²⁰³». À l'exemple du pasteur qui sur son boghei traverse imperturbablement les siècles, l'abbé Surprenant existe «en dehors du temps»; insensible au passage des ans, il se meut «dans l'intemporel de sa soutane élimée» et réapparaît «guère changé» au narrateur du «Chichemayais» après de longues années (*CI*, 102, 107). C'est lui qui, par ses devinettes portant sur les toponymes du pays, transmet au jeune protagoniste de cette autofiction un «troisième et dernier vocabulaire» (*CI*, 105) lui permettant de se libérer de la langue maternelle, inaccessible et trop belle. À la suite de sa rencontre, le garçon peut bravement «franchir le pas» du pensionnat. On ne saurait chez Ferron trouver image plus éloquente que ce passage d'un seuil pour signifier le deuil de l'origine. Le rapprochement avec le révérend Soçaurez s'impose d'autant plus que l'ecclésiastique du «Chichemayais» est lui-même au cœur d'une expérience temporelle : ayant regagné le foyer paternel pour les vacances d'hiver, le jeune pensionnaire avait «tenté d'arrêter le temps ou du moins de le fractionner à l'infini» pour ne pas se retrouver à nouveau «devant la porte du Jardin de l'Enfance» (*CI*, 95); mais après sa rencontre avec l'abbé, il devint «plus pressé d'accélérer le temps que de le retenir et de l'immobiliser» (*CI*, 107). En aidant le jeune garçon à faire le deuil de sa mère, l'abbé Surprenant le sauve donc d'un temps suspendu qui rappelle le temps des origines et de la réminiscence décrit dans «Les deux lys», là où l'immobilité des souvenirs trop longuement retenus s'avère

²⁰³ Betty Bednarski, «De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements», *op. cit.*, p. 217.

accablante. Et c'est ce qui laisse penser que le narrateur de ce récit, s'il déviait du parcours emprunté chaque année et se ralliait au convoi du révérend Soçauze, pourrait enfin échapper à la stagnation progressive qui accompagne l'éternel retour du souvenir maternel.

Mais il est encore d'autres résonances qui peuvent éclairer la figure initiatique qui sommeille en ce pasteur. Le fameux «tuyau de poêle», signe distinctif qui permet de le reconnaître au loin et dont l'«emprise extraordinaire» lui a valu le titre de «pasteur miraculeux», a déjà été aperçu dans le cortège funèbre d'Adrienne Caron. Dans *l'Appendice aux Confitures de coings*, il est en effet l'apanage des deux médecins qui, lors des funérailles, avaient préséance sur le jeune Ferron et sur son père :

Tous deux [les médecins] s'étaient mis en frais, conscients de leur rôle, et portaient la queue de morue, le plastron, coiffés du tuyau huit reflets, dont le noir avait quelque reflet verdâtre, plus marqué sur celui du docteur Agapit Livernoche, étant donné qu'il en avait hérité du sénateur Legris, coiffure que tout le monde nommait chapeau de castor (*ACC*, 127).

Le rapprochement entre le pasteur et ces personnages se trouve accentué par la présence du sénateur Legris, qui d'un récit à l'autre assure la transmission de l'important patrimoine²⁰⁴. Nous avons déjà mentionné l'influence qu'eurent sur Ferron et sur son œuvre les deux médecins qui, au premier rang du cortège, faisaient office de croque-morts. Les accoucheurs de *la Créance*, par exemple, ont eux aussi des allures de bourreaux et jouissent du même privilège d'être les premiers entrés en scène²⁰⁵. Ferron alla même jusqu'à suggérer qu'il avait choisi la profession de médecin afin de reprendre la

²⁰⁴ Le docteur Agapit Livernoche, héritier du chapeau de castor, devient même dans «La bergère» le docteur Agapit Legris (*PI*, 364).

²⁰⁵ L'image du docteur Hart avec sa barbe éclaboussée de sang (*C*, 171) n'est pas non plus très loin derrière ce pasteur «à la barbe rousse» qui sème des lys «barbouillé[s] de rouge» (*CI*, 221).

place qui lui revenait dans le cortège, «pour avoir le pas et pour passer le premier» (*E*, 77). Les deux médecins, à l'instar de l'abbé Surprenant, rappellent donc le deuil maternel tout en ayant auprès du jeune garçon un certain rôle catalyseur. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de retrouver leur tuyau de poêle «vissé» au crâne du révérend Soçauze. Transformé en «cheminée du diable» dans «Les deux lys», ce couvre-chef souligne le pouvoir subversif (eu égard à la mère) et initiatique de son nouveau propriétaire.

Il y a aussi un peu du père de l'auteur dans le portrait de ce pasteur. Un père idéalisé, qui aurait enfin appris l'anglais et qui aurait trouvé dans le long tuyau de poêle un excellent moyen de donner raison à celui qui, dans l'*Appendice aux Confitures de coings*, proclame que «[s]on père ne tolère personne au-dessus de sa tête» (*ACC*, 148)! Toujours grâce au chapeau «qui ne bronche jamais» (*CI*, 220) — et parce que «broncher» signifie tout à la fois «pencher» et «faire un faux pas» —, ce père bonifié aurait également pris sa revanche sur les riches cavaliers anglais à qui jadis il devait céder le pas, humilié, avant de repartir «sur le mauvais pied» (*ACC*, 138). Mais c'est surtout par son nom, Soçauze, que ce pasteur rappelle le Notaire. Ce curieux sobriquet s'explique ainsi : «au siècle dernier, quand il distribuait partout sa mauvaise graine, il disait en abordant les gens : “Moué, pâ palé lé frança, sorry, so sorry.” Et on l'a appelé le Révérend Soçauze» (*CI*, 220). Dans cette graphie étrange, à cheval sur deux langues, on croirait entendre résonner l'accent du père qui «cassait le français et donnait l'impression d'un anglophone» (*PI*, 275). Ginette Michaud a déjà attiré l'attention sur ce nom hybride qui fait violence à la pureté de la langue-mère²⁰⁶. C'est un mot à double tranchant, où le français peut sembler s'être approprié la langue du conquérant, mais où l'altérité est en

²⁰⁶ Ginette Michaud, «“À voix basse et tremblante” : phonographies de l'accent (Derrida, Joyce, Ferron)», communication prononcée à l'Université de Montréal le 10 octobre 1997 dans le cadre du colloque «Les langues du roman : du multilinguisme comme stratégie textuelle».

fait parvenue, sous un mauvais déguisement, à s'insinuer au cœur la langue maternelle. C'est en somme un nom composite et sournois à l'image de celui qui le porte.

Mais la trahison dont ce nom garde l'empreinte, cette infidélité à l'égard de la mère, n'est-ce pas le crime originel que doit commettre celui qui veut écrire? «Soçaurez», par-delà le malaise qui le traverse, est aussi un jeu de mots, une expérience ludique et libératrice qui célèbre la richesse de la langue dès lors qu'elle renonce à une pureté stérile. C'est un nom où le «sorry» côtoie le «saurez», où le regret cède le pas à la promesse d'un nouveau savoir. Autrement dit, il invite à se détourner de la nostalgie passive et des doléances, à faire le deuil d'une origine irrémédiablement perdue afin d'accéder au langage, seul mode de connaissance. Cette énigme linguistique dont se souvient l'auteur au terme de son œuvre ne serait autre que le fin mot de l'aventure verbale : transformer les plaintes et jeux de mots, user du langage pour accuser et alléger la perte de quelque complétude originale. Le nom du pasteur dévoile le secret de la parole, mais il indique aussi et surtout la voie de l'écriture : dans ce mot qui laisse transparaître le passage de l'oral à l'écrit, c'est d'abord la lettre qui saute aux yeux. La leçon que recelait ce mot mystérieux de l'enfance, Ferron l'aura comprise, lui qui dans un chapitre inédit du *Pas de Gamelin* convoque sa mère pour bien lui signifier l'usage séditieux fait de la plume d'or qu'elle lui a léguée :

Je crois entendre ma mère cadette derrière moi, toute proche dans un temps révolu, qui me dit préférer les gros caractères de mes lettres d'enfant aux cursives de maintenant. «D'ailleurs ce n'est plus pour moi que tu écris ainsi à l'anglaise.» Elle soupire, se gardant d'ajouter qu'elle a été française jusque dans sa calligraphie [...] ²⁰⁷.

²⁰⁷ Jacques Ferron, «Maski sera vengé», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire, p. 170-171. Au sujet de la fonction créatrice qu'assume la langue anglaise dans l'écriture ferronienne, voir Ginette Michaud, «Lire à l'anglaise», dans *l'Autre Ferron*, p. 137-197.

Cette écriture à l'anglaise, mouvement de la graphie qui reproduit l'accent étranger du père, est donc aussi le calque du nom initiatique, «Soçaurez», mot français mâtiné d'anglais dans sa transcription écrite. Malgré les sermons maternels, l'appel tacite du pasteur miraculeux aura été entendu, l'extrême pureté des origines aura été trahie.

«Les deux lys», parce qu'ils tentent jusqu'à épuisement de faire revivre l'image de la mère, participent à l'expérience du ressouvenir inscrite au cœur de *la Créance*; au terme de l'œuvre, le fantôme maternel revient, inlassable, hanter la mémoire autobiographique. Si ce texte peut être lu comme une variation sur le thème de la naissance, c'est surtout parce qu'il convoque ainsi le souvenir, factice bien entendu, de l'origine. Mais Ferron coupe court aux effusions qui, chez certains autobiographes, pourraient accompagner les retrouvailles avec un passé mythique. Ce texte est empreint d'une lenteur et d'une lassitude qui laissent entendre que l'auteur n'est pas dupe : il sait pertinemment que l'écriture autobiographique ne peut restituer une origine perdue. De la chronique lousevillienne au conte d'adieu où s'exprime d'emblée un souhait de mort, les efforts consacrés à ressasser les souvenirs se sont révélés accablants et sans espoir. Si l'autobiographe persiste malgré tout à évoquer l'image de la mère, c'est moins pour célébrer la victoire d'une mémoire à l'épreuve du temps que pour montrer les failles et les insuffisances de cette dernière. Mais «Les deux lys» ne rendent pas pour autant caduque l'entreprise autobiographique : en accomplissant le deuil d'une origine pure, ils montrent la voie d'une écriture qui cherche moins à retracer un passé perdu qu'à s'y substituer. Telle est, d'ailleurs, la perspective dans laquelle s'écrit l'autobiographie contemporaine : à défaut de pouvoir restituer d'anciennes certitudes, s'en remettre à la force créatrice du verbe; confier sa vie à l'écriture non pour que soit reconstitué quelque événement passé,

mais pour que l'aventure du langage soit l'occasion d'une nouvelle naissance. Cette puissance régénératrice de la parole, Ferron lui rend hommage dans *Gaspé-Mattempa* : dans ce récit autobiographique, les premières expériences littéraires de l'auteur sont relatées comme s'il s'agissait d'une seconde nativité.

Par la voix éraillée de Satan-Mattempa : naissance d'un écrivain

Lorsqu'en 1946 le jeune docteur Ferron alla s'établir sur la côte gaspésienne, il fit la rencontre d'un personnage fabuleux, complice notoire de toutes les sages-femmes entre Mont-Louis et Cloridorme, qui permettait de parer d'une aura de décence et de mystère la présence de celles-ci dans les chaumières. En Gaspésie, on raconte qu'un être malicieux, nommé la Mi-Carême, déjoue parfois la vigilance des petits enfants et s'insinue dans les chambres de leurs mères, engageant avec elles un frénétique combat dont seule l'issue est connue : les mères en sortent exténuées, tandis que l'intrus, étourdi par un tel sabbat, oublie dans sa fuite un nouveau-né. C'est ainsi qu'en cette province, «[I]a Mi-Carême [...] a remplacé les Sauvages devenus très fatigués et très vieux; elle personnifie l'accouchement, qui bouleverse toujours un peu la maison, et permet de l'expliquer aux non-initiés, du moins d'en rendre compte²⁰⁸». Peut-être Ferron s'est-il senti redevable auprès de cet être qui su marier les charmes de l'imaginaire au labeur quotidien de l'accoucheur, du moins s'en souvint-il lorsqu'à son tour il se fit conteur, lui dédiant le tout dernier de ses *Contes inédits*. Et l'on ne peut aujourd'hui parler des récits de naissance qui jalonnent l'œuvre ferronienne sans évoquer l'influence des pérégrinations au cours desquelles le jeune médecin menait ses portunas là où passait la Mi-Carême : des

²⁰⁸ Jacques Ferron, «La sorcière et le grain d'orge», dans *Contes*, p. 277.

«Méchins» des *Contes du pays incertain* aux «Têtes de morues» de *la Conférence inachevée*, c'est presque toujours sur fond de scène gaspésien que l'on vient au monde chez Ferron. À cet égard, *la Créance* semble faire exception dans son décor louisevillien, bien qu'à y regarder de près, elle ne soit pas totalement dépourvue d'un certain esprit venu des Bas : Madame Théodora, remarque Marcel Olscamp, «ne se trouve pas vraiment à sa place au chevet de la mère du romancier», puisque ce n'est que bien des années plus tard, établi à Rivière-Madeleine, que celui-ci fit la connaissance d'une sage-femme ainsi nommée²⁰⁹.

Si donc Ferron, continue Olscamp, imaginant dans *la Créance* sa propre venue au monde, a voulu placer au chevet de sa mère une sage-femme de Gaspésie, c'est sans aucun doute pour signifier que son séjour à Rivière-Madeleine représenta pour lui une seconde naissance, plus réelle encore que la première. Madame Théodora, bonne fée gaspésienne, témoigne de la réinterprétation que fait l'écrivain de sa propre vie; Ferron divisera dorénavant son existence en un *avant* et un *après* qui se situent de part et d'autre du séjour gaspésien²¹⁰.

La Gaspésie, «pays de naissances²¹¹» selon l'expression de Pierre L'Hérault, aurait donc acquis une telle connotation dans l'œuvre ferronienne non seulement grâce aux souvenirs anecdotiques qu'y recueillit le médecin-accoucheur, mais également, si ce n'est davantage, à cause de l'effet régénérateur qu'eut ce séjour sur l'homme et l'écrivain. Sans aller jusqu'à prétendre que cette «seconde naissance» fut pour l'auteur «plus réelle encore que la première», il convient de mettre en perspective les deux expériences et de

²⁰⁹ Marcel Olscamp, *le Fils du notaire : Jacques Ferron, 1921-1949. Genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Fides, 1997, p. 14.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 393.

²¹¹ Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, p. 65.

s'interroger sur ce qui, dans les souvenirs laissés par cette lointaine Gaspésie, peut faire écho à la scène du premier jour représentée dans *la Créance*.

De tous les textes ferroniens qui célèbrent la péninsule gaspésienne, *Gaspé-Mattempa* est peut-être celui qui témoigne avec le plus d'ardeur de la résurrection que fut pour Ferron ces quelques mois passés dans les Bas. Dans ce petit texte d'une rare densité publié en 1980, l'auteur relate, sous le couvert de son double Maski, son installation à Rivière-Madeleine, au moment même où le narrateur, lui, dit séjourner sur la rivière Etchemin, dans un imaginaire «Saint-William-du-Buton». Par le biais d'un échange épistolaire, Maski se fait le chantre de son coin de pays, tandis que son destinataire, devant ces éloquents missives, constate que son compère a manifestement «posé sa candidature d'écrivain²¹²». C'est en effet parce que ces pages semblent annoncer l'arrivée d'un homme de lettres, ainsi que le suggérait Gilles Marcotte au moment de leur parution²¹³, qu'on peut les lire comme un récit de naissance.

Que le séjour gaspésien, outre d'inaugurer sa carrière de médecin, fut pour Ferron l'occasion d'un avènement à l'écriture, c'est d'ailleurs ce que peuvent attester quelques repères biographiques. Dans *le Fils du notaire*, Marcel Olscamp présente cette époque comme une véritable période de gestation au cours de laquelle le jeune auteur fit assidûment ses gammes littéraires²¹⁴. C'est à Rivière-Madeleine que Ferron écrivit ses premières pièces, *le Licou* et *les Rats*, de même que la toute première de ses nombreuses lettres aux journaux, adressée le 27 mars 1948 au quotidien *le Canada*. Confiné en cette

²¹² Jacques Ferron, *Gaspé-Mattempa*, Montréal, Lanctôt éditeur, «Petite Collection Lanctôt», 1997, p. 34-35. Désormais désigné par le sigle *G*, suivi de la page.

²¹³ Gilles Marcotte, «Maski (et Ferron) sont bien vivants!», *l'Actualité*, 6:10, octobre 1981, p. 130. Cité par Marcel Olscamp, «Choix de critiques», dans Jacques Ferron, *Gaspé-Mattempa*, p. 56.

²¹⁴ Marcel Olscamp, «Cotnoir», dans *le Fils du notaire : Jacques Ferron, 1921-1949. Genèse intellectuelle d'un écrivain*, p. 307-338.

lointaine Gaspésie, il entretint également une correspondance soutenue avec Pierre Baillargeon, à qui il fit parvenir *la Barbe de François Hertel*²¹⁵ ainsi que divers autres textes que celui-ci faisait publier dans *Amérique française*. Une telle production contraste avec celle des années antérieures, qui semble en fait s'être résumée à un seul roman, inédit de surcroît, intitulé *la Gorge de Minerve*. C'est enfin à cette époque que remonte l'écriture des premiers contes; la Gaspésie, «province de langue verte²¹⁶», représente à cet égard une mutation capitale chez le jeune auteur qui délaisse les influences françaises au profit de la tradition orale de son propre pays, tradition qui ne cessera dès lors de nourrir son œuvre²¹⁷. Et c'est peut-être précisément par la source inépuisable de personnages pittoresques, de décors et d'anecdotes qu'il y trouva que la Gaspésie se révèle une étape fondamentale sur le parcours de l'écrivain. Comme le souligne encore une fois Marcel Olscamp, une large part des récits, des historiettes et des contes de Ferron semble directement issue des souvenirs laissés par ces quelques mois :

Après 1948, [...] les souvenirs reliés à son séjour dans la région de Rivière-Madeleine se déploient d'un bout à l'autre de l'œuvre, avec un luxe de détails tel qu'il génère une sorte de distorsion temporelle. À lire ces constantes allusions à la Gaspésie, un lecteur néophyte pourrait croire

²¹⁵ *La Barbe de François Hertel*, suivie de la pièce *le Licou*, fut publiée en 1951 aux Éditions d'Orphée. *Les Rats*, «comédie héroïque en cinq actes» selon Marcel Olscamp, sont pour leur part demeurés inédits.

²¹⁶ Jacques Ferron, «L'alias du non et du néant», *le Devoir*, 19 avril 1980, p. 22.

²¹⁷ Comme le note Marcel Olscamp, *op. cit.*, p. 337-338. Du «Mythe d'Antée» aux *Entretiens* avec Pierre L'Hérault, Ferron a beaucoup insisté sur sa déférence pour la tradition orale, à laquelle il souhaitait que son œuvre, après y avoir constamment puisé, puisse retourner. «Circuit solitaire et muet, [...] l'écriture vient de la parole et doit retourner à la parole», écrivait-il en 1976, illustrant son propos grâce à l'exemple de Dickens, «un modèle, avouait-il, dont la démesure me confond» : «Avant d'écrire, petit sténographe; après, tout à la fin de sa vie, lecteur public, son propre interprète [...]. Il fait la boucle. On le voit entrant et sortant de son œuvre [...] : parti de la parole, il est revenu à la parole» (Jacques Ferron, «Propos d'écrivain», *Études françaises*, 12:1-2, 1976, p. 84).

que l'écrivain a passé une bonne partie de son existence dans ce coin de pays²¹⁸!

Primordial dans l'œuvre ferronienne, l'épisode gaspésien le fut donc dans les deux sens du terme : non seulement il semble avoir coïncidé avec la première période intense d'écriture que connut Ferron, mais il représenta également une expérience déterminante dont toute la production ultérieure de l'écrivain porta l'empreinte. *Gaspé-Mattempa*, l'un des derniers récits publiés du vivant de l'auteur, est à cet égard fort révélateur : relatant ce lointain séjour passé dans les Bas, il célèbre en outre la verve épistolaire de Maski, qui par ses longues missives signe son entrée en littérature.

Dans cette correspondance, la naissance à l'écriture emprunte le chemin obligé de l'exposé géographique, à l'image de ce qui se produit dans *la Créance*, où ce n'est qu'après une minutieuse description de son village natal que l'auteur voit enfin le jour. «L'espace est là tout autour qui joue de bons tours au temps en le replantant comme du blé», écrivait Ferron dans *l'Amélanchier* (A, 81). C'est de toute évidence ce qui se produit en Gaspésie, nouveaux parages dont l'exploration suscite une renaissance. La cartographie gaspésienne constitue en effet le sujet de prédilection de l'épistolier en herbe. On ne sait d'ailleurs plus très bien, tant l'éveil à l'écriture et au pays sont enchevêtrés chez Ferron, si la découverte des rivages gaspésiens suscite l'éloquence de Maski ou si, comme le soupçonne à l'inverse le narrateur, ce n'est pas plutôt la «Gaspésie qu'à titre d'homme de lettres, d'envoyé de Dieu, Maski est en train de s'inventer» (G, 35). Que l'écriture puisse ainsi engendrer un nouveau pays révèle le pouvoir qu'attribuait Ferron au langage dans la constitution de l'identité. C'est là, nous l'avons vu, une particularité de l'autofiction que de souligner la force créatrice du verbe. Les nouveaux autobiographes

²¹⁸ Marcel Olscamp, *op. cit.*, p. 374.

reconnaissent que le sujet, à l'image de Maski et de sa Gaspésie, naît en même temps que son texte.

Dans le paysage que s'invente Maski, c'est l'origine indiscernable de la Terre promise qui retient d'abord l'attention. On apprend en effet que la contrée élue par l'épistolier «aurait pu être simple, mieux délimitée, s'il avait eu le bon sens de s'y établir au sud, dans la baie des Chaleurs» (G, 25), mais que du point de vue de la rive nord où il a fixé demeure, ses limites sont des plus incertaines : d'une part, si l'on scrute le large en aval de l'estuaire, il est malaisé de savoir «où commence le golfe, à proprement parler la mer qui mêle les eaux et le ciel» (G, 26) et qui indique ainsi qu'on a franchi le seuil entre le Bas-du-fleuve et la Gaspésie; d'autre part, laisser au plain le soin de tracer la frontière qui sépare cette fois les eaux des terres aurait pu être moins hasardeux si la côte était «restée sans faille», mais celle-ci est entamée de «brèches étroites et profondes» (G, 28), anciens fjords qui estompent aujourd'hui le rivage de leurs eaux résiduaires²¹⁹. Le voyageur découvre donc une péninsule «sans ligne de partage», aux confins «arrondi[s], émoussé[s], en mouvance» (G, 34). L'endroit précis où prend naissance la Gaspésie est «un point que je ne saurais fixer», finit par avouer Maski (G, 26). En s'attachant à décrire les fugaces contours d'une province qui commence «exactement dans l'imprécision», l'épistolier rappelle le caractère insaisissable des lieux originaires que nous avons déjà observé dans *la Créance* et dans «Les deux lys», dans la présence fantomatique de la mère

²¹⁹ Cette frontière qui se dérobe entre terre et mer trouve un lointain écho dans la Bible des De Portanqueu-Ferron. On y apprend en effet que le lac Saint-Pierre, prototype de la mer des Tranquillités, est une «grande étendue d'eau sans profondeur», entourée «par des prairies basses et mouillées [...] dont le grand foin cache le partage de la terre et des eaux» (Jacques Ferron, *l'Amélanchier*, p. 89; nous soulignons). Dans la «saga ferronienne et hérétique» (A, 88) à laquelle est initiée la jeune Tinamer, cette disparition du rivage participe au mythe du déluge, mythe originel s'il en est, comme nous l'avons déjà mentionné au chapitre précédent.

comme dans les «limbes de la naissance» (C, 170). La ligne d'horizon qui peu à peu s'efface sous le regard attentif de Maski incarne parfaitement cette évanescence des frontières et des commencements. Aussi furtive que l'origine, toujours fuyante lorsqu'on cherche à l'approcher, elle présente le même aspect éthéré qui la fait ressembler aux mirages :

Horizon, *dixit* le dictionnaire : «Ligne où se termine notre vue, où le ciel et la terre ou la mer semblent se rejoindre.» On avance vers cette ligne, on ne saurait y résider. Elle indique un *mouvement vers*, elle ne définit ni un lieu ni un temps. Croire [...] qu'on peut s'y installer à demeure et se l'approprier, qu'en elle pourraient s'incarner nos désirs est un leurre [...]²²⁰.

Et Pontalis d'insister sur le fait que la ligne d'horizon ne fait que simuler l'union, que les éléments *semblent* s'y rejoindre, mais que cette alliance, cette perfection ne sont en fait qu'illusion. Il en va donc de l'horizon comme de l'origine lorsque celle-ci prend les traits d'une plénitude perdue, d'une terre natale jamais connue que le langage tente néanmoins, toujours en vain, de retrouver. Le détour géographique dans *Gaspé-Mattempa* réitère l'équivoque des frontières chez Ferron : que ce soit celles de l'existence, des identités ou des territoires, elles sont à la fois nécessaires et fugitives, souveraines et toutes percées de brèches. C'est précisément cette ambiguïté que remarque l'épistolier quand il note, le regard toujours captif au large, que le «trait qui figure la rive septentrionale indique aussi qu'il la rature» (G, 27). On songe alors au grand œuvre de Ferron, cet aporétique *Pas de Gamelin* dont le «pas» désigne le seuil d'une œuvre qu'il menace à la fois de nier²²¹.

²²⁰ Jean-Bertrand Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'inconscient», 1997, p. 38.

²²¹ Sur ce sujet, nous renvoyons une fois de plus au mémoire de Patrick Poirier, «Au sujet de l'autre Ferron : expérience de l'écriture au seuil de Gamelin».

C'est dire qu'une fois de plus, s'il importe à l'auteur de dépeindre le pays, c'est avant tout pour qu'apparaissent ses bornes complexes et précaires et que soit ainsi réaffirmée la primauté des marges dans une œuvre où le passage d'un monde à l'autre «ne s'opère pas sans transition, aussi vite qu'on passe par une porte en levant le pied au-dessus du pas» (G, 26).

Dans ses lettres qui mettent en évidence la confusion des espaces liminaires, Maski se plaît à évoquer le culte d'un mystérieux génie, figure éponyme du récit, «nommé aussi le géant Mattempa», Satan-Mattempa «ou Mattempa tout court» (G, 33). En Gaspésie, c'est lui qui, «au commencement de tout, [...] a subtilisé la frontière du ciel à l'horizon des eaux [et] s'en est revêtu comme d'une buée, désormais insaisissable, libre de tout, capable de tout» (G, 33), se tenant dès lors «à la place du coin disparu de l'horizon confus» (G, 34). Cette légende qui relate les origines de Gaspé-Nord s'apparente fort à une Genèse à rebours : tandis que, dans *la Créance*, l'auteur évoquait sa venue au monde en ayant recours aux mythes bibliques du sacrifice d'Abraham, de la Chute originelle et de l'Immaculée Conception, l'entrée en scène du géant gaspésien permet non seulement de remonter au second jour de l'Histoire sainte, mais également d'en renverser le cours, puisqu'en escamotant la ligne de partage primordiale qu'est «l'orée du ciel et de la mer» (G, 34), le dit Satan-Mattempa annule l'œuvre de Dieu le père : «au commencement de tout» advint, non plus la séparation des eaux et des terres, mais leur apparente fusion. L'esprit malin qui dérobe ainsi les frontières est d'ailleurs soupçonné par Maski de n'être qu'«un alias pour le Vieux, le Bonhomme retombé dans la dernière enfance, resté à l'orée de sa création, au bout de la mer» (G, 34).

Cette logique de l'inversion, déjà observée dans *la Créance*, «Le Chichemayais» et *l'Appendice aux Confitures de coings* (dans le cours dérivé de la rivière maternelle par

exemple), est significative dans les récits autobiographiques de Ferron, lui qui se disait pourvu «d'un merveilleux esprit de contradiction» (*PI*, 323). Elle respecte le mouvement de la mémoire qui, remontant le fil des jours, procède à rebours du temps. Tel est du moins le mouvement de la mémoire analytique, comme c'est aussi celui d'une certaine investigation historique ou autobiographique qui admet que le passé ne puisse être interrogé qu'à partir des préoccupations du présent. Ces mémoires reconnaissent ainsi l'importance de la perspective, l'influence du point de vue dans la constitution de toute Histoire, personnelle ou collective. D'après la Bible des De Portanqueu-Ferron, cette démarche rétrospective qui élabore un passé va normalement de pair avec un élargissement du territoire, gardien de la mémoire : «On part de soi, on débouche sur le confinement de la maison, première mémoire de l'enfance, puis, de ce mickouam enfumé et doucereux, on passe à des espaces de plus en plus vastes qui, *en inventant le monde, approfondissent le temps*» (*A*, 84; nous soulignons). C'est ainsi qu'avec un peu d'imagination, apprend Tinamer, «de sa naissance, on tombe à l'origine de ses familles, après le déluge de l'Atlantique» (*A*, 84). Dans *Gaspé-Mattempa*, il n'est donc pas anodin que le retour aux premières pages de l'Histoire sainte soit suscité par un voyage au cours duquel, en descendant le fleuve, Maski découvre progressivement l'ampleur des espaces gaspésiens. Il semble qu'en accédant à de plus vastes contrées — contrées d'ailleurs qu'il «est en train de s'inventer» (*G*, 35) —, Maski suive à nouveau le parcours de l'enfance qui permet, en repoussant peu à peu les frontières territoriales, de remonter le cours du temps.

Outre ce mouvement vers l'origine, à contre-courant d'une conception linéaire et progressiste du récit autobiographique, la logique de l'inversion dans *Gaspé-Mattempa* implique surtout, nous l'avons vu, le revirement ou le travestissement d'un épisode

biblique. Selon Alexis Nouss, un tel «détournement mythologique», fréquent dans les *Contes* de Ferron, est le propre des littératures en situation mineure, qui affirment ainsi leur appartenance problématique à une tradition. Par cette pratique, «l'auteur revendique un héritage mais il l'affiche sur le mode de l'altérité, de la modification pour bien montrer sa différence, son particularisme²²²». Le mythe subverti, comme une citation tronquée, illustrerait l'«écartèlement» de l'écrivain devant un héritage qu'il ne saurait assimiler tel quel. Or, dans le cas de Ferron, il semble bien que ce malaise ne relève pas uniquement d'une appartenance identitaire problématique, mais doive aussi être relié à des préoccupations beaucoup plus intimes. Le déplacement mythologique nous apparaît particulièrement significatif lorsqu'il se trouve à l'œuvre dans les fragments autobiographiques, eux-mêmes profondément marqués par ces questions de legs, de dette et de filiation. Il y rappelle la part d'étrangeté que peut contenir un héritage, évoque l'altérité qui loge au cœur de toute origine, thèmes que nous avons déjà relevés dans *la Créance* et «Les deux lys». En montrant en quelque sorte l'envers de la mémoire officielle, il suggère que celle-ci est une construction précaire, souvent faite de souvenirs contradictoires. Une fois de plus, parce que le récit de naissance fait appel à une mémoire factice, transmise par l'entourage, l'autobiographe souligne le malaise que peut susciter pareil héritage; il met en évidence les transformations que ce legs devra subir pour être intégré aux souvenirs personnels. La reprise d'un mythe sous sa forme inversée exprime aussi, selon Alexis Nouss, «la nostalgie d'un sens stable et d'une plénitude perdue» — ce qui est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit, comme dans *Gaspé-Mattempa*, d'un mythe des origines. «La totalité mythologique n'est plus permise, continue Nouss, pas plus que la

²²² Alexis Nouss, «Faiseur de contes : Jacques Ferron, portrait d'une écriture en mineur», dans Sherry Simon et al., *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, «Études et documents», 1991, p. 166.

totalité textuelle, d'où cette esthétique du fragment, du désordre et de l'hétérogène où il est aisé de retrouver les *Contes de Ferron*²²³», mais qui s'observe surtout, exacerbée, dans les «débris» (comme il les nommait lui-même; *E*, 291) du *Pas de Gamelin*, textes épars au nombre desquels figure *Gaspé-Mattempa*. C'est ainsi que le détournement mythologique et la pratique du fragment semblent tous deux procéder, dans ces autofictions, d'un même deuil de l'origine.

Or, si le géant Mattempa se présente comme l'antagoniste du Créateur, il s'apparente aussi, à en croire Maski, au «Verbe devenu vent, soupir, mugissement» (*G*, 34). En vérité, avoue enfin l'épistolier, il n'est qu'une rhapsodie de sonorités, ou plus précisément «un phénomène acoustique perçu grâce à une peur diffuse qui règne sur les Bas» (*G*, 33) quand en automne y soufflent «les vents majeurs, furieux de ne pas couvrir, de ne pas noyer la voix en mineur, la voix écorchée de Mattempa» (*G*, 27). Aux frontières devenues invisibles est donc substituée la plainte d'un génie «qui braille, qui rit, qui chante et qui gémit» (*G*, 33). La légende qui relate les origines de Gaspé-Nord conjugue ainsi la perte de vue et l'avènement d'une voix. Ce passage du visible à l'audible nous semble emblématique de la naissance à l'écriture que célèbre *Gaspé-Mattempa*. La psychanalyse nous enseigne que le langage naît d'un manque, d'une défaillance; or, «le plus insupportable dans la perte, s'interroge Pontalis, serait-ce la perte de vue²²⁴?» L'attrait du visuel, suggère l'analyste à la suite de Freud, résiderait dans sa tendance à restituer «l'identité de perception, l'hallucination primitive de l'expérience de satisfaction». L'image, bien plus que le langage, tendrait vers «la possession de la *chose même*» et représenterait ainsi une régression vers la symbiose matricielle : «Telle l'icône,

²²³ *Ibid.*

²²⁴ Jean-Bertrand Pontalis, *Perdre de vue*, p. 275.

elle serait moins représentation dérivée que figure de la présence réelle²²⁵.» Si le langage est un travail de deuil (celui de la mère ou celui de «la chose même»), alors parler, écrire, entrer dans l'univers des signes, ce serait donc aussi apprendre à s'affranchir du visuel. Accepter de substituer les mots aux images reviendrait, en quelque sorte, à assumer la perte originelle. C'est pourquoi la légende de Mattempa, celle d'une voix qui efface et remplace le tracé des frontières, nous semble toute désignée pour présider à la naissance d'un écrivain²²⁶.

La voix de Mattempa reproduit elle-même les attributs des confins, seuils, brèches et autres lieux d'origine chez Ferron, lui qui se demande ailleurs «si la voix n'est pas à la jointure des choses²²⁷». Elle en possède en effet la riche imprécision : c'est une voix «éraillée, hagarde, écorchée, mal accordée à elle-même, en haut ou en bas de son registre, [...] diverse et changeante selon le temps et la saison, menue, rauque, criarde en plus ou moins, à la fois discrète et impérieuse, surtout troublante» (*G*, 33-34). Ginette Michaud a mis en lumière l'importance accordée par Ferron aux modulations de la voix, celle de son père plus particulièrement, à laquelle il consacra le récit autobiographique des «Trois p'tits

²²⁵ *Ibid.*, p. 280.

²²⁶ Déjà dans *la Créance*, ce passage initiatique de la vue à la voix avait été exprimé par Madame Théodora. Lorsque la parturiente, découragée de n'être encore rendue qu'aux contractions, demande à quel moment elle sera enfin autorisée à les nommer «douleurs», la sage-femme répond : «Maintenant, ça se voit. La nuit prochaine, au petit jour, demain peut-être jusqu'à midi, ça s'entendra» (*C*, 163). Dans *Gaspé-Mattempa*, il est par ailleurs un autre passage, des plus cocasses cette fois, qui pourrait bien illustrer ce même principe de succession entre la défaillance visuelle et l'avènement d'une voix. C'est celui où Maski, après avoir révélé ses ambitions littéraires au professeur Berger, se fait citer l'exemple du dénommé Farigoule, ancien confrère du professeur, qui après avoir soutenu une déplorable thèse sur la «vision extrarétinienne» fit «une grande carrière en littérature sous le nom de Jules Romain» (*G*, 37)!

²²⁷ Jacques Ferron, «Introduction», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire, p. 22.

steppes²²⁸». Cette voix à l'accent mâtiné à laquelle nous avons déjà fait allusion, l'auteur la décrit comme une «voix plutôt curieuse», modulée par «l'alternance d'une parole précipitée et trop lente», discordante quand le notaire «s'appliquait à mal chanter» (*PI*, 275). Dans cette tonalité et cette «élocution bizarre» (*PI*, 273), on retrouve donc le même tremblement, le même défaut d'harmonie que chez le géant. Or, «Les trois p'tits steppes» suggèrent eux aussi un éveil à l'écriture — cette autre voie que le jeune homme adoptera bientôt —, puisqu'en étudiant l'élocution paternelle, celui-ci prend conscience de sa propre voix en muance. Il est en outre significatif que ce soit d'abord par «des regards perdus» (*G*, 27), à l'instar de ce qui se produit dans *Gaspé-Mattempa*, que le protagoniste de cette histoire cherche à cerner l'objet initiatique :

[Mon père] me demanda ce que j'avais à le regarder.

— Tu as la voix curieuse. Je cherche à comprendre.

— Penses-tu l'apercevoir, ma voix curieuse?

Il ne semblait pas le moindrement surpris. Son visage était empreint d'une douce ironie. [...] Cependant, pour me rassurer, il trouva moyen de perdre encore le pas et de s'y remettre par un troisième p'tit steppe (*PI*, 276).

La démarche et la physionomie paternelles de cette scène font à leur tour contrepoint à un passage du «Chichemayais» où l'auteur se remémore qu'ayant pris place dans le wagon qui le mènerait au Jardin de l'Enfance, il observait par la fenêtre son père qui, lui, le «regardait attentivement avec un air de bonté que par pudeur il mitigeait *d'une douce ironie*»; et lorsqu'au moment du départ le notaire «glissa peu à peu hors de son encadrement», ce ne fut pas, là non plus, sans avoir d'abord tenté «quelques pas pour y rester» (*CI*, 99; nous soulignons). Or, ce conte des origines se développe lui aussi autour

²²⁸ Jacques Ferron, «Les trois p'tits steppes», dans *Papiers intimes*, p. 273-276. Ginette Michaud a traité ce sujet dans «“À voix basse et tremblante” : phonographies de l'accent (Derrida, Joyce, Ferron)».

d'une élocution vacillante : comme l'a relevé Ginette Michaud, c'est en réfléchissant sur «le défaut des langues — prononciation bizarre, orthographe fautive, accents déplacés», que l'écolier «apprend la leçon par excellence de l'écrivain, cet écrivain qu'il deviendra grâce au mot de passe secret de “Chichemayais”²²⁹».

Les protagonistes de ces récits initiatiques ne sont donc pas sans affinités avec le candidat écrivain qui, dans *Gaspé-Mattempa*, s'intéresse à une voix erratique et à quelques termes sibyllins : outre le «nom équivoque» (*G*, 34) du géant, Maski discourt longuement autour de l'utilisation du mot «morne» pour désigner en Gaspésie certaines collines, un mot qui l'intrigue puisque «d'après son dictionnaire, il n'y a de morne qu'aux Antilles» (*G*, 29). C'est encore le docte abbé Surprenant qui révélera l'origine de ce terme énigmatique : «de mornir, dans le sens de mettre une mouchette à l'épée, soit le contraire d'affiler, de rendre pointu, piquant» (*G*, 32), ce qui suggère quelque analogie entre ces mornes et le géant Mattempa dont la plainte diffuse émousse les démarcations tranchantes. Les expériences initiatiques chez Ferron ont donc partie liée avec un certain trémolo, avec une voix instable qui fait tressaillir le sens des mots et réaffirme de la sorte l'imprécision des seuils et la confusion des naissances. En effet, si l'on peut vaguement localiser le commencement de la Gaspésie là où «une sirène à la voix écorchée» dérobe au large la ligne d'horizon, il est également possible de pressentir cette frontière quand, du côté des terres, les toponymes se mettent soudainement à vaciller : «Je dirais que la Gaspésie commence quand les monts Notre-Dame perdent leur nom chrétien et deviennent les Shickshocks» (*G*, 26), écrit Maski. Une telle transmutation nominale n'est pas chose nouvelle chez Ferron, qui indique souvent de cette façon le passage d'un monde à l'autre. Il en va ainsi par exemple dans les souvenirs louisevilliens de l'auteur,

²²⁹ *Ibid.*

puisqu'on accède au village des Magouas en suivant la rue Notre-Dame jusqu'à l'endroit où celle-ci devient le chemin du Moulin, «point de partage de toutes les valeurs²³⁰» dont nous avons déjà souligné l'importance dans *la Créance*²³¹.

Les chemins initiatiques empruntés par Ferron permettent donc de relier l'imprécision des seuils à l'inconstance des noms propres, comme si tout baptême était nécessairement provisoire, sujet à caution. L'autobiographie ferronienne, nous l'avons dit, est faite de retouches et de variantes; parce qu'elle ne croit qu'à une vérité multiple et changeante, elle autorise la reprise et n'est jamais définitive. Une telle précarité est insinuée dès l'«Avant-dire» de *Gaspé-Mattempa*, dans un extrait de lettre à Clément Marchand qui donne le pouls du récit. Les dernières lignes de cette entrée en matière évoquent le changement de prénom qu'eut à subir Ferron à la mort de sa mère («Elle

²³⁰ Jacques Ferron, «Magoua fils de Notaire», *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire, p. 263. Ce texte, qui relate un épisode de l'enfance de Ferron au cours duquel le garçon aurait suivi un jeune loqueteux jusqu'au bout de la rue Notre-Dame, puis aurait été ramené à la dernière minute dans le droit chemin par son père, «gardien de l'ordre et de la dignité», évoque à son tour la fascination de Ferron tant pour le village des Magouas que pour cet infranchissable point de partage «entre le meilleur et le pire».

²³¹ Cette rue et ces monts semblent d'ailleurs porter un nom prédestiné dans l'œuvre ferronienne : dans «Le Sacré-Cœur du Grondin», un texte issu du manuscrit du *Pas de Gamelin*, l'auteur se souvient que c'est en parcourant une rue pareillement nommée qu'il se retrouva pour la première fois devant l'«entrée défendue» de Saint-Jean-de-Dieu, face à la guérite où prenait naissance une étroite avenue au bout de laquelle se profilaient les mystérieux bâtiments qui allaient tant marquer son œuvre et sa vie. À Montréal, nous apprend l'écrivain, c'est en effet par la rue Notre-Dame — qui longe le fleuve, à l'image des monts que sillonne Maski pour se rendre en Gaspésie — qu'on atteignait autrefois l'hôpital psychiatrique. Et bien qu'en cet endroit la rue Notre-Dame contourne le lieu de prédilection plutôt que d'y pénétrer pour aller y perdre son nom, il n'en demeure pas moins que ce «lieu primordial qu'on pouvait ne pas avoir vu» — et que le jeune garçon ne fait qu'entrevoir furtivement au loin — se distingue lui aussi par l'instabilité caractéristique de certains toponymes chez Ferron, puisque soustrait aux regards indiscrets, il est néanmoins «divulgué en langue commune par trois noms prestigieux, [...] de Gamelin, de Longue-Pointe et de Saint-Jean-de-Dieu» (Jacques Ferron, «Le Sacré-Cœur du Grondin», dans *le Pas de Gamelin*, édition préliminaire, p. 296).

m'avait nommé Jean-Jacques. Avant de mourir elle me rebaptisa Jacques [...]», *G*, 14). Cette altération à laquelle nous avons déjà fait allusion illustre bien le principe d'instabilité nominale qui régit le passage des frontières dans *Gaspé-Mattempa*, principe qui sera d'ailleurs rappelé dès l'incipit. Le récit gaspésien s'ouvre en effet sur un événement qui altéra le nom des deux compères, soit «le serment du vieux Grec, de l'Hippocrate content à cheval sur la mort impérissable», dont le principal effet, aux dires du narrateur, fut que

nous sommes devenus de facto, tout aussitôt, Maski et moi, deux Docteurs avec la plus grande majuscule et une p'tite licence de médecins compétents, notre parchemin l'affirmait en lettres gothiques, il fallait l'en croire, nous ne demandions pas mieux, pour une fois soumis et respectueux... (*G*, 15).

L'attribution d'un titre qui, affublé par surcroît d'une majuscule, menace de supplanter les patronymes des deux mécréants rappelle donc la leçon apprise par Ferron à l'âge de dix ans, que tout baptême est réversible, que les noms sont aussi labiles que les origines. Dans une lettre à son père qui remonte à l'époque où il préparait son entrée au Collège des médecins, Ferron feignait déjà d'appréhender ce même «serment fatal» en donnant précisément pour cause la mutation de son nom qui en résulterait : «C'est une chose non seulement très pénible, mais encore qui va me transformer. Je vais perdre ma personnalité. Au lieu de me dire Jacques, on va me dire en s'adressant à moi : docteur, ce qui est impersonnel, ce qui me déplaît» (*PI*, 228). Maski lui-même semble s'amuser de ce peu de fiabilité, modifiant à loisir les appellations des lieux et des correspondants sur ses enveloppes, au grand désespoir du maître de poste qui ne connaît pas plus de «docteur Gadagne» que de «Pataud-Bontrain» (*G*, 25).

Au-delà de l'altération toujours possible du nom octroyé, *Gaspé-Mattempa* laisse entendre que toute parole donnée est volage et suspecte, «Verbe devenu vent» (*G*, 34) qui

sans cesse nous échappe et risque de dévier. Faisant écho au serment de l'incipit, la dernière scène du récit représente en effet Maski quittant la Gaspésie et «promettant d'y revenir, [...] comme il avait promis au bon Dieu déjà de se convertir, oui, plusieurs fois, sans effet apparent» (G, 43), ce qui porte Notaire à présager «que Maski ne tiendra pas parole, tant pis pour lui!» (G, 43). Cette finale semble faire suivre à Maski le chemin des adieux maternels, puisqu'une parole donnée y est ensuite reprise. Et il n'est pas sans intérêt que par cette ultime promesse de retour, qui est aussi une requête (dire «je reviendrai», n'est-ce pas souvent un détour pour suggérer «attends-moi»?), Maski s'approprie en l'inversant le nom du géant, cet équivoque «(ne) *m'attends pas*» escamoté par le souffle du vent. Mattempa, mystérieux emblème d'un pays initiatique, s'apparente ainsi au «Chichemayais», mot fondateur s'il en est, que nous avons déjà présenté comme étant le revers de «Yamachiche». C'est également sur fond de trahison que se déroule ce conte, qui ajoute à l'imposture de l'abbé la fausse promesse du père, ce trompeur «on verra» qui fit croire au petit garçon qu'il pourrait ne point retourner au pensionnat²³². Serments trahis et noms chancelants procèdent ainsi d'une commune incertitude, d'une dérobage du sens qui, parmi toutes les autofictions de Ferron, se manifeste avec une insistance particulière dans les récits de naissance où il est question d'écriture : apprendre à jouer avec les mots, n'est-ce-pas apprivoiser leurs feintes, leurs subterfuges? Comme c'est aussi admettre leur inévitable fuite, reconnaître, sans s'y résigner, que «le langage n'est pas prise», qu'il «ne saisit rien de la substance du réel²³³». On écrit toujours à partir d'une fissure, nous enseigne d'ailleurs l'un des derniers avatars de l'auteur, le

²³² «Sa promesse! Quelle promesse? Il se souvient très bien de ce qu'il m'a dit. Seulement, comme je devais m'en douter un peu, le “on verra” est nullement une promesse de me garder à la maison [...]» (CI, 97).

²³³ Jean-Bertrand Pontalis, «Mélancolie du langage», dans *Perdre de vue*, p. 194.

docteur Adacanabran, né lui-même avec «une fêlure à la tempe gauche, juste au-dessus du centre de la parole» — une lésion qui, insiste-t-il, «loin de nuire à l'acquisition du langage, la favorise» (*CI*, 208).

Le jour de son arrivée à Sainte-Madeleine, faisant les cent pas devant la porte du presbytère, Maski remarque qu'«il fait beau, très beau, un matin de porcelaine, mais [que] l'air est drôlement vide, [...] avec une fameuse fuite en face, côté mer» (*G*, 19). Le récit témoignant des quelques mois passés dans les Bas porte l'empreinte de cette fuite : «au commencement de tout», apprend-on à la lecture de *Gaspé-Mattempa*, il y a la perte des frontières, la riche imprécision et la mouvance des espaces liminaires. Cherchant à décrire le pays d'une seconde naissance, Maski révèle surtout la difficulté qu'il y a à cerner les commencements et à nommer les lieux d'origine : s'il faut le faire, ce ne saurait être autrement qu'avec une voix qui fait vaciller les mots, les permute à loisir et en montre l'envers. Cette voix changeante et trompeuse brise l'illusion d'une écriture transparente, elle est l'antithèse d'un récit de soi qui serait fondé sur la spontanéité de l'aveu. Elle met en évidence les vicissitudes de la mémoire autobiographique et semble faire sienne la méfiance contemporaine à l'égard de ce genre. Quand par ailleurs vient le temps de conclure, une fois évoqués les serments trahis et le départ de Maski, Notaire a une dernière pensée pour le géant abandonné, constatant à son sujet que «[l]es grands espaces, dont il est une figure, se suffisent à eux-mêmes» (*G*, 43). On songe alors à l'écho engendré par la vastitude gaspésienne, à la voix unique qui malgré sa solitude obtient toujours réponse; les lettres de Maski ne sont-elles pas un écho des pensées du narrateur et des lointains souvenirs de l'auteur? La «fameuse fuite» que constate Maski «côté mer», là où le miroir des eaux reflète les images et les rend insaisissables, est ainsi

reproduite du côté des montagnes par l'écho qui renvoie la parole et l'altère. Aux tâtonnements des naissances, cet écho fait correspondre l'irrésolution des départs et la lente agonie des souvenirs qui s'effacent, à l'instar des mots emportés par le vent, qui prennent le large et reviennent pour aussitôt repartir en s'amenuisant.

CONCLUSION

Comment se construit une identité, comment s'écrit une vie à l'ère de l'autofiction? Une fois le doute jeté sur l'écriture référentielle, la mort de l'Auteur proclamée, l'insoumission du lecteur assumée, que reste-t-il à celui qui s'engage à dire sur soi la vérité? Des souvenirs épars autour desquels broder, des bribes d'intimité dont l'authenticité devient suspecte dès lors qu'elles sont confiées à la force créatrice du verbe. En reconstituant certains événements originaires de son existence, Ferron fait sienne la méfiance de ses contemporains à l'égard d'une autobiographie qui ignorerait les défaillances et les ruses de la mémoire. Ses récits de naissance témoignent des deuils portés aujourd'hui par ce genre : le temps n'est plus où l'autobiographe pouvait écrire sans vertige, où il pouvait faire confiance à la transparence du langage et croire en la cohérence d'une destinée. Au commencement de tout, lit-on dans *Gaspé-Mattempa*, il y a la fuite des horizons stables, la perte des repères. Les frontières chez Ferron — celles de l'existence, des identités et des territoires — sont complexes et précaires, à la fois nécessaires et fragiles, marquées par la profonde ambivalence qui caractérise la relation de l'écrivain à l'investigation autobiographique.

La Créance, «Les deux lys» et *Gaspé-Mattempa* portent l'empreinte de cette incertitude. Parce qu'ils convoquent le souvenir plus ou moins factice des commencements, ces trois récits explorent en quelque sorte les coulisses de la mémoire autobiographique. Ils mettent en lumière ce que celle-ci recèle d'artifices, ils rappellent que l'identité repose en partie sur le leurre et sur l'oubli. À partir de quelques lieux originaires — les frontières de Louiseville, les contours de la péninsule gaspésienne —,

autour également de certaines figures emblématiques — la sage-femme du village, la mère fantomatique —, se met en place un réseau d'images où s'entrelacent le deuil et la trahison. Tandis que *la Créance* met en scène la propre naissance de l'auteur, «Les deux lys» traitent d'un double anniversaire, ils évoquent le «ressouvenir» d'événements fondateurs. Dans *Gaspé-Mattempa*, c'est de l'avènement à l'écriture qu'il s'agit, véritable renaissance dans la mesure où l'identité procède de la parole, où l'autobiographe est le fils de ses œuvres. Au terme de cette triple lecture, nous aimerions revenir sur un certain nombre d'images, de thèmes et de motifs qui traversent ces autofictions et rendent compte du rapport particulier qu'entretenait Ferron avec les questions de l'origine, de la mémoire et de l'identité.

Loin d'être l'occasion d'un discours sur la cohésion identitaire, les récits de naissance ferroniens montrent la face cachée de toute mémoire et de toute histoire, ils laissent entendre qu'une genèse possède toujours un envers. Ils remettent en question ce qui semblait acquis en insistant sur la perméabilité des frontières, sur les failles par lesquelles l'hétérogène s'immisce au cœur du même. La présence de Madame Théodora dans *la Créance*, sage-femme hybride et étrangère, traduit ce refus d'une origine pure, d'où seraient exclus le métissage et la nuance. En confiant sa propre naissance à un tel personnage, Ferron rappelle que l'individu se définit toujours dans la perspective d'une différence, que le récit de vie ne peut advenir que dans la relation à une autre conscience. Parce qu'il ne saurait se passer d'une altérité, l'autobiographe n'est pas souverain, il n'a pas un contrôle absolu sur la vérité qu'il tente de dévoiler. Ce postulat rapproche Ferron de nombre de ses contemporains qui s'opposent également à une conception narcissique et individualiste du genre. Plutôt que de célébrer la toute-puissance d'un sujet jaloux de son indépendance, les autofictions ferroniennes suggèrent que l'identité est façonnée par

l'altérité. Bien entendu, cette «épreuve de l'étranger» dont l'autobiographe est tributaire ne saurait être réduite, comme elle pouvait l'être autrefois, à une expérience qui permette de prendre appui sur quelque regard univoque. L'Autre qui hante ces récits n'a rien d'un alter ego, il est immaîtrisable et déstabilisant. Les accoucheurs de *la Créance*, tout comme le révérend Soçauze des «Deux Lys», sont en effet des êtres complexes et indéfinissables, qui logent au carrefour de plusieurs mondes, là où le sens ne peut être fixé. Ils rallient les contraires, brouillent les distinctions fondatrices de l'identité et fraient tout aussi bien avec la naissance qu'avec la mort. Ces personnages déroutants aux allégeances multiples sont à l'image des frontières géographiques dans ces textes, ils ouvrent une brèche dans l'*auto*, dans l'«enceinte privilégiée» du même (C, 154) et y introduisent l'indéterminé.

Les récits de naissance ferronien, en insistant sur l'altérité qui loge au cœur de l'origine, révèlent la précarité de toute construction identitaire : sise sur des bases aussi mouvantes, elle risque sans cesse de basculer. L'autobiographie n'offre-t-elle pas pourtant la possibilité de consolider une identité? Écrire une vie, n'est-ce pas la transformer en histoire afin de lui donner un sens, une cohérence? Bien au contraire, confier une existence au langage, c'est aux yeux de Ferron la livrer au pouvoir capricieux et déstabilisant du verbe. Que la parole ne puisse rien fixer, qu'elle suscite l'équivoque et parfois même la confusion ne saurait être mieux insinué que par la voix incertaine de Satan-Mattempa. Cette voix légendaire qui participe à la création mythique de la péninsule gaspésienne évoque également la naissance d'un écrivain, la genèse d'une expérience littéraire. C'est une voix imprécise et discordante, marquée par un profond défaut d'harmonie qui la rend erratique. Elle joue sur plusieurs registres et fait tressaillir le sens des mots, révélant l'aspect labile des toponymes et des patronymes. Le géant éponyme de

Gaspé-Mattempa témoigne ainsi de la difficulté qu'il peut y avoir à nommer les lieux originaires, à user du langage pour avoir prise sur quelque passé fondateur. Mais il rappelle surtout qu'à l'ère de l'autofiction, l'énonciation et la mise en récit ont partie liée avec la feinte, la duplicité et la polyphonie. Sa voix trompeuse qui dérobe les frontières laisse entendre en effet que toute parole est volage, que les baptêmes sont provisoires, les naissances, des faux départs. Elle annonce une autobiographie qui autorise la reprise, la retouche; en attirant l'attention sur l'inconstance du langage (autrement dit, en jetant cette fois le doute non sur l'*auto* mais sur la *graphie*), elle accuse le peu de fiabilité d'un récit de soi qui n'est jamais définitif.

La «vérité autobiographique» chez Ferron est changeante et multiple. Le sens d'une vie n'est pas déterminé d'avance, il est à construire et à redéfinir continuellement. Les récits de naissance ferroniens n'offrent guère l'image d'une prédestination. Contrairement à certains de ses prédécesseurs, l'écrivain ne place pas «dans [son] berceau l'image de [ses] destinées²³⁴». Il y a bien à cela une exception, celle du décès maternel qui résonne comme un présage entre les lignes de *la Créance*. Mais de façon générale, parce qu'elle met en valeur l'hétérogène, parce qu'elle convoque tout à la fois Louisevilliens et Magouas, lys de France et lys d'Orange, l'écriture des origines permet plutôt à l'autobiographe de donner libre cours à l'«excédent de ses virtualités», d'être «tout ce qu'[il] n'est pas et qu'[il] pourrait être» (*DFAC*, 174). Ferron ne croit point aux vocations, comme il refuse d'adhérer aux schémas évolutifs, aux conceptions progressistes de l'Histoire suivant lesquelles le présent serait logiquement issu du passé, en découlerait naturellement. On trouve dans ses récits, il est vrai, une temporalité

²³⁴ Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 18. Cité par Philippe Lejeune, «Récits de naissance», *op. cit.*, p. 315.

chiffrée, qui mesure et sanctionne, qui transforme la naissance en formule afin de contrer le hasard et de surdéterminer l'existence. Mais à ce système linéaire et téléologique, Ferron oppose le temps mythique et achronique de la Création, temps zéro du récit de vie, qui opère une sortie hors de l'Histoire et ouvre la voie à tous les recommencements. L'origine n'est pas, selon lui, le premier maillon d'une chaîne causale :

Souvent, j'ai entendu parler de ma vocation, écrit Ferron dans «Notaire par le nez». On m'en a même félicité. Chaque fois, j'en étais éberlué. Je le reste. Ma vocation, laquelle? Celle du médecin, de l'écrivain ou de Mithridate? Et que fait-on de mon mérite? J'ai l'impression qu'on me cherche noise, qu'on veut me diminuer, m'humilier; qu'on me dénie toute faculté d'adaptation, qu'on réduit mes virtualités à celles dont j'ai tiré parti et qu'on me laisse à sec, à vide, privé d'eau, d'air, de mon élément, de ma liberté. Moi, un bienheureux prédestiné! Pourquoi pas un personnage machiné à son insu, plein d'idées innées, qui ne penserait pas par lui-même? [...] Que tout cela est ridicule! Qu'on me voudrait sot! (*PI*, 305)

Ce rejet des vocations, qui est aussi un parti pris d'incertitude, est commun à plusieurs adeptes de l'autofiction, comme le fait remarquer Alain Goulet : «Le grand risque de l'autobiographie, pour Robbe-Grillet comme pour tout autre, c'était de transformer sa vie et ses souvenirs (anecdotiques, flottants, incertains, insignifiants) en histoire, en nature, en destin²³⁵.» Nul déterminisme, donc, qui sous-tende ces récits de soi fragmentés, et en conséquence nul principe originel qui contiendrait en son sein le tracé d'une vie.

Si le sujet n'est pas prédestiné, s'il participe, grâce à sa parole et aux questions qu'il se pose, à la formation de son identité, il n'est pas pour autant un *self-made-man*, un être autogène exempt de toute dépendance. L'identité ferronienne est indissociable de l'héritage, des traditions et des antécédents familiaux. *La Créance* et «Les deux lys»

²³⁵ Alain Goulet, «L'Autre de l'écriture du Moi : Henri de Corinthe, le vampire», dans *Autobiographie & avant-garde*, p. 67.

mettent en évidence les histoires nationale et familiale à l'intérieur desquelles l'individu doit prendre place. On décèle dans ces autofictions un désir de s'acquitter d'une dette en rendant hommage aux instances parentales, de même qu'une tendance à inverser l'ordre des générations pour alléger le poids de la succession. Le rôle primordial du legs dans la formation de l'identité est ainsi sans cesse rappelé. La mémoire autobiographique est d'ailleurs constituée en bonne partie de souvenirs que l'on pourrait qualifier de seconde main, souvenirs transmis par la parentèle, comme ceux du grand-père Louis-Georges et de la scène de l'accouchement dans *la Créance*. Les autofictions ferroniennes puisent également dans un plus vaste patrimoine culturel, trouvant par exemple dans certains épisodes bibliques des matériaux pouvant servir à relater l'histoire personnelle. L'autobiographe revendique des droits d'auteur sur son identité et sur ses écrits, mais il travaille néanmoins à partir d'archives qui le rattachent à une tradition.

Cet héritage sur lequel insiste Ferron est toutefois malaisé. «Les deux lys» mettent en scène une mémoire déchirée entre deux versions d'un unique passé, entre la commémoration d'une victoire anglaise et la célébration d'une libération française. Symbolisés tous deux par une même fleur, ces mythes fondateurs se présentent comme les versants irréconciliables d'une seule Histoire. Dans *la Créance*, ce défaut de cohérence est illustré par l'oscillation entre les fidélités au père et à la mère, entre le «ressouvenir» qui ressuscite l'image de celle-ci et la «mémoire continue» qui assure la filiation et consacre l'autorité patriarcale. Ces héritages discordants rappellent que l'investigation autobiographique peut déboucher sur des vérités multiples et contradictoires. En présentant plusieurs versions d'une même origine, Ferron souligne aussi que l'allégeance à un mythe fondateur est toujours quelque peu arbitraire. Afin de gérer un tel legs, l'individu, en effet, doit faire un tri, il doit privilégier certains souvenirs ou certains

mythes au détriment des autres. La mémoire que convoque les autofictions ferroniennes n'est donc pas une simple opération d'enregistrement et de conservation. Elle est une activité créatrice, elle implique des choix et des abandons. Les souvenirs de seconde main qu'elle recèle ont dû être remodelés avant de pouvoir intégrer l'histoire individuelle. Que nul patrimoine ne puisse être reçu passivement est particulièrement évident lorsqu'on considère la transformation que Ferron fait subir aux épisodes bibliques qui jalonnent ses récits de naissance : le détournement mythologique indique une fois de plus qu'un héritage assimilé est toujours reformulé, que la mémoire ne garde jamais intact un passé.

C'est pourquoi l'autobiographe ne détient pas le secret de son origine, mais tente plutôt, à partir de souvenirs douteux, de se forger une histoire qui lui paraisse convaincante, qui puisse gagner sa propre confiance. Écrire sa vie, dépeindre sa naissance, c'est ajouter foi à une fable incertaine mais nécessaire. Aussi la possibilité d'un leurre est-elle omniprésente dans les autofictions ferroniennes, comme dans «Le Chichemayais» et dans *la Créance*, où la reconnaissance filiale semble résulter d'une erreur. Malgré les efforts déployés pour reconstituer l'origine, celle-ci demeure une question obscure, une énigme. Ferron laisse entendre qu'on ne saurait avoir accès à une antériorité à tout jamais perdue. Ses récits de naissance ne mènent à nulles retrouvailles, ils accusent l'impossibilité de renouer avec les commencements; l'image maternelle dans «Les deux lys» s'efface ainsi progressivement, en dépit des peines pour en ranimer le souvenir. La mort sacrificielle de la mère qui hante *la Créance* suggère cependant que ce deuil de l'origine est indispensable afin qu'adviennent le langage et l'identité. L'histoire d'une vie, rappelle Ferron, est conditionnelle à certaines mises à mort, elle ne peut faire l'économie d'une «amnésie nécessaire» (A, 151), d'une pratique de l'oubli qui permet au sujet de s'individualiser et de se forger tant bien que mal sa propre fiction identitaire.

Entre les lignes de ces récits de naissance, là où l'on pourrait s'attendre à une consolidation des assises du sujet, règne donc en fait un discours sur l'incertitude, sur le leurre et sur l'oubli. Cette écriture à rebours de l'histoire, en voulant refouler les frontières de la mémoire, dévoile surtout les failles, les équivoques de celle-ci. À mi-chemin entre la fiction et l'autobiographie, à la croisée des histoires individuelle et collective, le récit de naissance se situe dans un entre-deux qui se prête à une esthétique de l'ambiguïté et de l'indécision. Chez Ferron, cette position intermédiaire devient prétexte à de nombreuses oscillations : entre le ressouvenir et l'oubli, entre la singularité et l'hybridité, entre l'obéissance à une tradition et le désir de se tenir responsable de son propre destin. Les récits de naissance ferroniens sont de véritables «textes flottants» au sens défini par Alexis Nouss, celui d'une écriture subversive qui nie «toute parole pleine et univoque²³⁶». Ils sapent les fausses certitudes qui accompagnent parfois les inaugurations. Parce qu'ils refusent de fixer le sens et l'identité, ils échappent à l'irréversible, aux interprétations définitives, ils invitent à une lecture sans cesse renouvelée et soulignent la précarité de toute clôture.

²³⁶ Alexis Nouss, «Ferron, Kafka : le texte flottant», *Littératures*, «Présence de Jacques Ferron», n^{os} 9-10, 1992, p. 114.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

FERRON, Jacques, *la Créance*, dans *les Confitures de coings et autres textes*, Montréal, Éditions Parti pris, «Projections libérantes», 1977 [1972], p. 153-172.

FERRON, Jacques, «Les deux lys», dans *la Conférence inachevée. Le Pas de Gamelin et autres récits*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 219-222.

FERRON, Jacques, *Gaspé-Mattempa*, édition préparée par Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, «Petite Collection Lanctôt», 1997 [1980].

Autres textes de Jacques Ferron

Les Grands Soleils, Montréal, Éditions d'Orphée, 1958.

Contes, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993 [1968].

Historiettes, Montréal, Éditions du jour, 1969.

Le Ciel de Québec, Montréal, VLB éditeur, 1979 [1969].

L'Amélanchier, Montréal, Typo, 1992 [1970].

La Chaise du maréchal ferrant, Montréal, Éditions du jour, 1972.

Le Saint-Élias, Montréal, Typo, 1993 [1972].

Appendice aux Confitures de coings ou le Congédiement de Frank Archibald Campbell, dans *les Confitures de coings et autres textes*, Montréal, Éditions Parti pris, «Projections libérantes», 1977 [1972], p. 101-148.

Du fond de mon arrière-cuisine, Montréal, Éditions du jour, 1973.

«L'artéfact littéraire», dans «Maski fils de Maski» (À paraître)», *le Devoir*, 26 novembre 1974.

«Propos d'écrivain», *Études françaises*, 12:1-2, 1976, p. 84.

«L'alias du non et du néant», *le Devoir*, 19 avril 1980.

Rosaire précédé de l'Exécution de Maski, Montréal, VLB éditeur, 1981.

La Conférence inachevée. Le Pas de Gamelin et autres récits, Montréal, VLB éditeur, 1987.

Le Désarroi. Correspondance, Montréal, VLB éditeur, 1988 (en collaboration avec Julien Bigras).

Une amitié bien particulière. Lettres de Jacques Ferron à John Grube, Montréal, Boréal, 1990.

«La berline et les trois grimoires», dans *l'Autre Ferron*, sous la direction de Ginette Michaud, avec la collaboration de Patrick Poirier, Montréal, Fides-CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1995, p. 305-312.

Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes, édition préparée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Jacques Lanctôt éditeur, «Cahiers Jacques-Ferron», n^{os} 1-2, 1997.

Par la porte d'en arrière. Entretiens avec Pierre L'Hérault, avec la collaboration de Patrick Poirier pour l'établissement du texte et de Marcel Olscamp pour les notes, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997.

Le Pas de Gamelin, édition préliminaire préparée par Patrick Poirier dans le cadre du projet de recherche «Famille, nation, folie : politiques du sujet dans l'œuvre de Jacques Ferron», d'après le manuscrit déposé à la Bibliothèque nationale du Québec dans le fonds Victor-Lévy Beaulieu, MSS 408, carton n^o 4.

Critique ferronienne

BEDNARSKI, Betty, *Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité*, Toronto, Éditions du GREF, «Traduire, écrire, lire», 1989.

BEDNARSKI, Betty, «De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements», dans *l'Autre Ferron*, sous la direction de Ginette Michaud, avec la collaboration de Patrick Poirier, Montréal, Fides-CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1995, p. 199-220.

BOUCHER, Jean-Pierre, «Ouvertures ferroniennes : “Retour à Val-d'Or” et “Ulysse”», dans *l'Autre Ferron*, sous la direction de Ginette Michaud, avec la collaboration de Patrick Poirier, Montréal, Fides-CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1995, p. 47-68.

FERRON, Madeleine, *Adrienne. Une saga familiale*, Montréal, Boréal, 1993.

HAREL, Simon, *le Voleur de parcours*, Montréal, Éditions du Préambule, «L'univers des discours», 1989.

L'HÉRAULT, Pierre, *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, «Lignes québécoises», 1980.

L'HÉRAULT, Pierre, «Ferron l'incertain : du même au mixte», dans *l'Étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, sous la direction de Simon Harel, Montréal, XYZ éditeur, «Théorie et littérature», 1992, p. 39-51.

L'HÉRAULT, Pierre, «*Le Saint-Élias* : sauver l'enfant», dans *l'Autre Ferron*, sous la direction de Ginette Michaud, avec la collaboration de Patrick Poirier, Montréal, Fides-CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1995, p. 89-116.

MARCEL, Jean, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris, «Frères chasseurs», 1978.

MARCOTTE, Gilles, «Maski (et Ferron) sont bien vivants!», *l'Actualité*, 6:10, octobre 1981, p. 130.

MELANÇON, Robert, «Géographie du pays incertain», *Études françaises*, «Jacques Ferron», 12:3-4, 1976, p. 267-292.

MICHAUD, Ginette, «L'arrière-texte : lecture de trois fictions autobiographiques de Jacques Ferron», mémoire M. A., Université de Montréal, 1978.

MICHAUD, Ginette, «De Varsovie à Grande-Ligne : l'œuvre *in extremis*», *Littératures*, «Présence de Jacques Ferron», n^{os} 9-10, 1992, p. 81-112.

MICHAUD, Ginette, «Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie : une double version», *Voix et images*, 18:3, printemps 1993, p. 507-536.

MICHAUD, Ginette, «Lire à l'anglaise», dans *l'Autre Ferron*, Montréal, Fides-CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1995, p. 137-198.

MICHAUD, Ginette, «Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron», *Voix et images*, 22:2, 1997, p. 309-333.

MICHAUD, Ginette, «Fragments d'origine», dans Jacques Ferron, *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Jacques Lanctôt éditeur, «Cahiers Jacques-Ferron», n^{os} 1-2, 1997, p. 17-118.

MICHAUD, Ginette, «“À voix basse et tremblante” : phonographies de l'accent (Derrida, Joyce, Ferron)», communication prononcée à l'Université de Montréal le 10 octobre 1997 dans le cadre du colloque «Les langues du roman : du multilinguisme comme stratégie textuelle».

NOUSS, Alexis, «Faiseur de contes : Jacques Ferron, portrait d'une écriture en mineur», dans Sherry Simon *et al.*, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, «Études et documents», 1991, p. 151-185.

NOUSS, Alexis, «Ferron, Kafka : le texte flottant», *Littératures*, «Présence de Jacques Ferron», n^{os} 9-10, 1992, p. 113-126.

OLSCAMP, Marcel, *le Fils du notaire : Jacques Ferron, 1921-1949. Genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Fides, 1997.

POIRIER, Patrick, «La réécriture chez Jacques Ferron : une question d'usurpation», *Québec Studies*, 17, 1993-1994, p. 177-185.

POIRIER, Patrick, «Au sujet de l'autre Ferron : expérience de l'écriture au seuil de Gamelin», mémoire M. A., Université de Montréal, 1994.

POIRIER, Patrick, «Vers une poétique du désastre», dans *l'Autre Ferron*, sous la direction de Ginette Michaud, avec la collaboration de Patrick Poirier, Montréal, Fides-CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1995, p. 221-263.

POIRIER, Patrick, «Feu Jean-Jacques, ou le legs maternel», dans Jacques Ferron, *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Jacques Lanctôt éditeur, «Cahiers Jacques-Ferron», n^{os} 1-2, 1997, p. 115-162.

SING, Pamela V., *Villages imaginaires. Édouard Montpetit, Jacques Ferron, Jacques Poulin*, Montréal, Fides-CÉTUQ, «Nouvelles Études québécoises», 1995.

Autobiographie et formation identitaire

ARBAN, Dominique, «Le seuil – thème, motif et concept», *l'Herne*, n° 24, 1973, p. 205-214.

ASHLEY, Kathleen, Leigh GILMORE et Gerald PETER (dir.), *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, «Écrivains de toujours», 1975.

BARTHES, Roland, «La mort de l'auteur», dans *le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, «Points», 1984, p. 63-69.

BRUSS, Elizabeth W., *Autobiographical Acts : The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1976.

BRUSS, Elizabeth W., «L'autobiographie considérée comme acte littéraire», *Poétique*, 17, 1974, p. 15-26.

CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.

DARRIEUSSECQ, Marie, «Le "je" de fiction», *le Monde*, 24 janvier 1997.

DE MAN, Paul, «Autobiography as De-Facement», *MLN*, 94:5, décembre 1979, p. 919-930.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, «Perspectives critiques», 1988.

DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions & Cie*, Paris, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, Université Paris X, 1993.

FREUD, Sigmund, *l'Interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

HALPÉRIN, Jean (dir.), *Mémoire et Histoire. Données et débats*, Paris, Denoël, 1986.

HORUNG, Alfred et Ernsperger RUHE (dir.), *Autobiographie & avant-garde*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992.

JAUSS, Hans Robert, «Littérature médiévale et théorie des genres», dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, «Points», 1986, p. 36-76.

KHAN, Masud, *le Soi caché*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'inconscient», 1976.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

LACAN, Jacques, «Le stade du miroir», dans *Écrits I*, Paris, Seuil, «Points», 1966, p. 89-97.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, «Poétique», 1986.

LEJEUNE, Philippe, *le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, «Essais», 1996.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *la Scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, «Écriture», 1996.

NORA, Pierre, «Mémoire collective», dans Jacques LeGoff (dir.), *la Nouvelle Histoire*, Paris, Retz, 1978, p. 398-401.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'inconscient», 1997.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, «Connaissance de l'inconscient», 1988.

RANK, Otto, *le Traumatisme de la naissance. Étude psychanalytique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1968.

RENAN, Ernest, «Qu'est-ce qu'une nation?», *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Calmann-Lévy, 1947 [1882], p. 887-906.

ROBIN, Régine, *le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, «L'Univers des discours», 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *les Confessions*, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1973.

SCARPETTA, Guy, «Écrire l'intime», dans *l'Impureté*, Paris, Grasset, «Figures», 1985, p. 284-291.

SMITH, Robert, *Derrida and Autobiography*, Cambridge, Cambridge University Press, «Literature, Culture, Theory», 1995.

STAROBINSKI, Jean, «Le style de l'autobiographie», dans *l'Œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 83-98.

TAYLOR, Charles, *les Sources du moi. La formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998.

VIËTOR, Karl, «L'histoire des genres littéraires», dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, «Points», 1986, p. 9-35.

YERUSHALMI, Yosef Hayim, «Réflexions sur l'oubli», dans *Usages de l'oubli*, Actes du colloque de Royaumont, Paris, Seuil, 1988, p. 7-21.

Autres œuvres citées

BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1980.

DERRIDA, Jacques, *la Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses universitaires de France, «Épiméthée», 1967.

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, Paris, Seuil, «Poétique», 1979.

SHAKESPEARE, *Œuvres complètes*, traduction d'André Gide, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1959.

REMERCIEMENTS

À Ginette Michaud, ma directrice, pour sa grande disponibilité et pour la finesse de ses lectures;

à Benoît Melançon, pour ses précieux encouragements tout au long de cette maîtrise;

à mes parents, sans qui tout serait à recommencer...