

"L'amélanquier" : un fragment autobiographique

Suzanne Geoffre

Volume 23, Number 3, Winter 1991

Jacques Ferron : en exotopie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500942ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500942ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

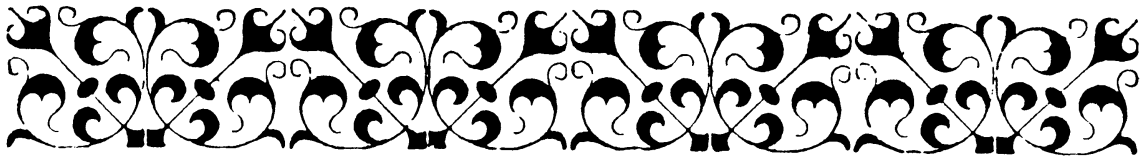
[Explore this journal](#)

Cite this article

Geoffre, S. (1991). "L'amélanquier" : un fragment autobiographique. *Études littéraires*, 23(3), 21–30. <https://doi.org/10.7202/500942ar>

Article abstract

L'Amélanquier offers resistance. Is Tinamer the sole narrator of her childhood? Or do other voices add their comments as well? Without laying claim to any psychoanalytical insight, this article proposes to show the novelistic use Ferron could make of his initial project: to have a single narrator assume the narration in the roles assigned to the actual father and to the father as hero face to face with the fictional heroine. In telling counterpoints, the narrators lay before us the story of Tinamer as well as of Coco, of the father(s) as well as of his/their daughter. Coco's fate is set off against the psychiatric institution; the wonderful garden against the malodorous street, a type of political reality. At once a history and a testimony of Québec in the 1970s, when reality, censorship and tensions held the dream of independence in check, *L'Amélanquier* shows that the country was there, but still adrift, and helps us better understand the difficulties of finding a haven.



L'AMÉLANCHIER

UN FRAGMENT AUTOBIOGRAPHIQUE

Suzanne Geoffre

■ Si j'excepte une première rencontre, noyée dans l'indifférencié des souvenirs d'enfance, d'infirmières canadiennes francophones venues nous libérer du joug de « la grande Allemagne disciplinée et musicienne », il me faut avouer que c'est seulement en 1970, à l'Université de Caen, que je connus vraiment le Québec, son histoire et sa littérature. Jean-Marcel Paquette y officiait, communicatif et ferroniste convaincu. Je savais du Québec ce qu'en savaient les Français de ma génération : qu'on y parlait français et qu'il faisait partie du Canada, Dominion anglais. J'ai sous les yeux mon livre d'histoire de la classe de terminale. Le mot QUÉBEC y est cité une seule fois¹.

C'est dire quelle révélation fut pour moi la lecture de l'œuvre de Jacques Ferron, qui m'apparut à la fois familière et étrange. De lui j'ai presque tout lu, mais *l'Amélanchier* a probablement dû toucher des cordes plus sensibles puisqu'il se trouve que j'ai aujourd'hui envie d'en parler, en qualité de lectrice française.

Pour écrire cet article, il m'a semblé utile de me procurer la dernière édition, à laquelle je renvoie (VLB éditeur, 1986). Mais quel choc quand, après quatre mois de longue attente², je reçus l'ouvrage! Dans son dépeuillement de 1970 (Éditions du Jour), *l'Amélanchier* était le livre de toutes les attentes, de toutes les surprises : point d'images accrocheuses, une graphie à la mode sans majuscules, en page 1 de couverture, une couleur tabac blond rehaussée de noir et, sur le rabat de couverture, une photo de Jacques Ferron souriant accompagnée d'une auto-citation d'annonce, sorte de contrat de lecture. On pouvait, sans références extra-éditoriales, comprendre que *l'Amélanchier* était un livre militant en opposition à un « esprit confus et malfaisant ». C'était tout, mais quelle liberté aussi. Le texte lui-même, imprimé en corps 14, était beaucoup plus lisible que nos austères livres de poche. Et puis, il était pigmenté autant que pimenté de noms propres complètement exotiques pour moi.

1 « *Le Canada* : C'est en 1867 que les "quatre provinces" du Canada — Haut-Canada (Ontario), Bas-Canada (Québec), Nouvelle-Écosse, Nouveau-Brunswick — ont formé le premier Dominion. En 1873, par une série d'additions successives (Manitoba 1870, Colombie Britannique 1871, île du Prince-Édouard en 1873), le Canada tout entier est Dominion » (p. 459; les parties entre tirets sont en note de bas de page).

2 Il faut tout ce temps pour obtenir un livre québécois en France!

Certes l'édition nouvelle est plus complète : le paratexte est très riche, on accède aux coulisses de l'œuvre. Une préface donne une interprétation générale, un avant-propos indique ses liens avec le réel, des notes, des extraits de presse, une bibliographie et enfin une courte biographie, fournissent d'indispensables informations.

Pourquoi, malgré cela, *l'Amélanchier* garde-t-il pour moi un tel mystère?

On peut tout simplement commencer par les questions que le lecteur moyen se pose : qui est la narratrice qui dit « je »? Le nom de Tinamer cache-t-il une personne réelle? *L'Amélanchier* est-il une autobiographie, ou un récit d'enfance? Tous ces récits accolés, emboîtés, ont-ils une fonction dans l'économie du texte, et laquelle? *L'Amélanchier* est certes un conte, mais n'est-ce pas aussi un pamphlet, un réquisitoire? Et l'onomastique? permet-elle d'accéder à une meilleure compréhension du texte? En bref, *l'Amélanchier* résiste : une voix désensorcelée nous invite à une réflexion sur l'enfance, au travers d'un conte-prétexte. Mais paradoxalement, c'est la perfection du conte qui permet d'entendre la voix désenchantée du témoin et qui indique la voie de la vérité.

Jacques Ferron définit ainsi le conte :

Le conte a deux faces. De prime face, il se montre tel qu'on l'écoute. Ce prime face-là est un masque. Il y a ensuite le visage du conteur qui, dans l'ombre, met un regard dans les trous du masque et surveille l'évolution du récit pour que passe et soit juste le difficile dessein de celui-ci, qui est de tromper mais de ne pas mentir. Cela suppose deux niveaux différents de compréhension [...], d'une part le niveau enfantin, de l'autre celui de l'initié (cité dans Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, p. 22).

Ainsi, le conte doit tromper mais non mentir, et Jacques Ferron montre bien l'aspect ambigu de son entreprise. Dans *l'Amélanchier*, il modélise une représentation du monde, dont la plus visible réalisation sera « le bon et le mauvais côté des choses » : Léon trompe Tinamer sans lui mentir *au regard de sa propre morale* — « Si un père n'est plus capable de présenter le monde à son enfant comme l'expression de sa volonté, c'est bien simple, il ne faut plus faire d'enfants » (p. 103).

L'épisode des clés répond à la même logique. La vérité à laquelle l'auteur désire faire accéder le lecteur n'est pas une vérité universelle, mais une vérité subjectivement construite, ou plus simplement une éthique personnelle. D'où le point de départ de cette étude : Ferron nous trompe-t-il aussi — sans nous mentir — quant à l'identité de la narratrice?

Le texte se présente comme un roman à la première personne ou une autobiographie du personnage principal. Différentes marques assurent cette réception à la lecture :

— Pour l'*autobiographie*, on notera l'emploi de la première personne grammaticale qui semble supporter l'ensemble de l'énoncé. De plus, la narratrice autodiégétique intervient comme sujet-écrivain, à plusieurs reprises, engagée dans un processus de rédaction de ses mémoires au présent de l'écriture :

Mon enfance je décrirai (p. 27);

la composition de ce livre, l'art du récit me commandaient plutôt de différer [...]. On n'écrit pas toujours comme on voudrait. J'ai tout précipité (p. 125);

Me voici seule dans ma chambre, la plume à la main, assise à une table encombrée des pages que j'ai déjà écrites et des livres dont je me suis inspirée (p. 147).

L'építex-te (choix de jugements sur *l'Amélan-chier* — qui, par le fait d'avoir été imprimé à la suite de l'œuvre, mérite peut-être d'être appelé aussi péritex-te) est assez clair :

C'est une petite fille qui parle (André Major, p. 185);

il trace le portrait d'une charmante petite fille (Jean-Éthier Blais, p. 191);

en écoutant la petite Tinamer de Portanqueu [...] me raconter sa difficulté d'apprendre à vivre (Réginald Martel, p. 192);

Tinamer emprunte à ces contes enfantins chacun des éléments qui composent son univers magique (J.-M. Paquette, p. 195);

la plupart des commentateurs ont feint de voir en Tinamer la narratrice-héroïne écrivant son autobiographie.

— Comme *fiction*, le péritex-te de couverture nous informe qu'il s'agit d'un récit (les éditions de 1971 à 1973 porteront même la mention « roman »). Le récit d'une enfance se déroule selon un ordre choisi, à la fois chronologique dans sa chaîne, mais rompu, achronique par endroits en raison des métarécits qui l'entrecoupent; ni tout à fait conte, ni tout à fait roman. Du reste, la fiction est fortement non vraisemblable, et l'intervention du merveilleux, fréquente. Le péritex-te encore, ici l'avant-

propos signé de Marie Ferron, accrédité de l'extérieur le caractère fabuleux de certains événements racontés, qui seraient la forme écrite d'un conte oral préexistant :

Il faut dire que le cadre évoqué par Tinamer dans le récit est celui qu'il avait créé pour notre enfance : [...] la maison [...] se trouvait en bordure d'un bois, exacte réplique de celui qui est décrit dans le livre [...]. Le bon et le mauvais côtés des choses existaient donc, de même que le clan des de Portanqueu qu'il avait inventé pour nous et qui doublait notre famille en l'agrandissant, incluant chiens, chats et amis (p. 21).

Toutefois, les études récentes sur l'autobiographie, d'une part, et sur le système narratif d'autre part³ ont montré à quel point le statut de l'énonciateur pouvait être ambigu. Ainsi, Philippe Lejeune s'interroge sur celui du narrateur autodiégétique et sur son rapport au nom de l'auteur :

Dans ces dix dernières années, du « mentir vrai » à « l'autofiction » le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indécise que jamais la frontière entre les deux domaines. [...] à quelles conditions le nom propre de l'auteur peut-il être perçu par un lecteur comme « fictif » ou ambigu? Comment s'articulent, dans ces textes, l'usage référentiel du langage, pour lequel les catégories de la vérité (opposée au mensonge) et de la réalité (opposée à la fiction) restent pertinentes, et la pratique de l'écriture littéraire, pour laquelle elles s'estompent? (*Moi aussi*, p. 24.)

Ailleurs, il note que sur le plan de l'analyse interne du texte, il n'y a aucune différence entre l'autobiographie et le roman autobiographique, et il ajoute : « Tous les procédés que

3 En particulier Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique* et *Moi aussi*, et Gérard Genette, *Figures III*.

l'autobiographie emploie pour nous convaincre de l'authenticité de son récit, le roman peut les imiter et les a souvent imités » (*le Pacte autobiographique*, p. 26).

Si, subrepticement, un doute s'installe dans l'esprit du lecteur, c'est que maints indices intra ou extra-textuels tirent *l'Amélanbier* vers d'autres eaux : celles de l'autobiographie littéraire.

Intratextuellement, les tout premiers mots du récit connotent bien le genre, par un signal qui fait entendre dès le début la voix autoréférentielle d'un narrateur. En second lieu, on a la surprise de rencontrer le nom et la généalogie des Ferron, qui fait suite à celle de Léon de Portanqueu (p. 84). On remarquera que, du point de vue des niveaux narratifs, la technique devient vertigineuse : Tinamer — première instance diégétique — écoute le récit au second niveau, métadiégétique, de son père, qui lit dans un livre, sa bible, une histoire, située à un troisième niveau par rapport au récit premier. Cette lecture fait intervenir l'intertexte imaginaire sous la forme d'une longue citation (p. 81-88). Les deux généalogies, sans être au même niveau narratif, semblent se présenter à distance, être assumées par un énonciateur inconnu, non identifiable, impersonnel. Du même coup, la lecture du patronyme FERRON (p. 84) constitue un fort effet de réel : le nom jouant le rôle d'indice encourage le lecteur à l'exploration des similitudes. Force est de constater que, concernant les deux familles, tout concorde : même lieu d'origine, Saint-Léon dans le comté de Maskinongé, pour les ancêtres mâles, Berthier et le quartier Hochelaga à Montréal pour Etna et

Madeleine Lavallée. Longueuil est le point d'origine de l'héroïne, mais aussi celui de la famille Ferron, puisque la maison de la rue Bellerive (dans la fiction comme dans le réel), avait été achetée en 1956, année de la naissance de Martine Ferron devenue Tinamer par anagrammatisation du prénom.

Mais le passage précité est remarquable pour une autre raison : Jacques Ferron, auteur, nous y révèle ses ficelles. Si l'on admet, à cause entre autres de son antériorité, la validité du premier contrat de lecture qu'il nous propose (rabat de couverture, édition originale de 1970), il s'agit d'une recherche de vérité. Ainsi peut s'expliquer la forme autobiographique adoptée, dans laquelle cette recherche est comme une loi de genre :

Toute censure littéraire se retourne contre le censeur et le stigmatise. Le livre relève de la juridiction du lecteur. [...] Cela dit pour qu'il soit bien compris que *l'Amélanbier* ne s'adresse pas aux Rémi Paul ni aux Claude Wagner et qu'il se dresse au contraire contre l'esprit qui les anime, confus et malfaisant (Jacques Ferron, cité dans la Notice à *l'Amélanbier*, p. 161).

Car, s'il est question de censure, de liberté et de « se dresser contre » des idées, c'est bien que l'auteur s'engage dans un processus de dévoilement, de révélation.

Par un procédé d'anticipation stylistique qui lui est cher, l'auteur pose l'existence des Ferron (« ils s'appelaient Ferron », p. 84), en même temps que l'irréalité des de Portanqueu (« c'est là que commence l'histoire des de Portanqueu », *ibid.*) puis, quelques pages plus loin, il révèle les liens qui les unissent : les Ferron vont « relancer le conte », c'est-à-dire

écrire, et « faire souche » des de Portanqueu, c'est-à-dire les *inventer* (p. 88).

Une hypothèse s'insinue alors dans l'esprit du lecteur fasciné : que la narration pourrait bien être assumée par un double narrateur. La distance établie par les trois niveaux narratifs affaiblit la voix unique de Tinamer comme personnage. Mais comme auteur fictif, et au présent de l'écriture, son intervention est constante, régulière (p. 27, 35, 37, 63, 125, 144sqq.). Un passage retiendra surtout l'attention :

- Pauvre Tinamer, tu serais septuagénaire que ta confession d'enfant de trois ans paraîtrait encore plus véridique. [...]
- Je suis septuagénaire, j'ai vingt ans, et je dis que je suis septuagénaire (p. 146).

Si on prend cette dernière phrase en son sens littéral, elle peut paraître incompréhensible, puisque deux assertions contradictoires sont posées comme équivalentes. Toutefois, si l'on affirme : « je dis que je suis septuagénaire », cela ne veut pas dire qu'on l'est, mais qu'on dit qu'on veut l'être ou passer pour l'être. Il s'agit d'une volonté revendiquée. Or, 70 ans = 50 ans + 20 ans. Tinamer a vingt ans, et Jacques Ferron a eu quarante-neuf ans le 20 janvier 1970, il est dans sa cinquantième année de vie. Il me semble possible d'affirmer que c'est à cet endroit précis du texte que Jacques Ferron assume et dévoile la paternité autodiégétique de l'œuvre.

Mais, tout de même, on remarquera que le prénom Jacques n'est jamais cité. Comment expliquer ce « je » collectif, et que recouvre-t-il vraiment?

On sait combien Jacques Ferron avait horreur du Moi :

Le moi est haïssable, a dit le Monsieur; il est surtout suffoquant. L'enfer est facile à deviner : on vous laisse tout seul dans votre sépulcre. On ne m'y prendra pas. [...]

— Certaines pages de vous, toutefois, sont d'une agressivité que bien de vos lecteurs ne s'expliquent pas. Comment l'expliquez-vous?

— Par l'emploi de la première personne au pluriel. Dans les collectivités menacées, on s'y hausse par devoir (entretien avec Jean Marcel, dans *Jacques Ferron malgré lui*, p. 29).

Bien qu'il n'y ait pas à proprement parler de concept du « je », on peut admettre, après les travaux de Philippe Lejeune, que tout énonciateur d'un discours à la première personne est renvoyé à un nom, commun ou propre. Ainsi, on peut avancer ici que le « je » de *l'Amélanchier* a la fonction d'un hypéronyme instable qui représente deux voix narratives : celle de l'auteur et celle de l'héroïne Tinamer, la plupart du temps indissociées. Le récit accepte sans dommages les différents niveaux narratifs auxquels le soumet l'auteur. En effet, si 55% du texte relève du projet de Tinamer — écrire ses mémoires —, 35% est constitué par deux catégories de récits inclus :

1. Ceux qui sont générés par l'un des personnages de la diégèse, Tinamer ou Léon :

— Un ensemble de quatre récits composant le rêve de Tinamer qui montre la transformation hiérarchisée de l'enfant en personnage de conte (p. 57-72);

— 5^e récit : l'enfance de Léon (p. 78);

— 6^e récit enchâssant un 7^e récit — la généalogie des Ferron et le retour de l'enfant perdu —, montrant la généalogie des de Portanqueu (p. 84);

— 8^e récit : Hubert Robson racontant son aventure avec Marie Mahon (p. 107);

2. Celui qui est issu de la narratrice-auteur de ses mémoires : l'histoire de Coco (chapitre 11).

Les métalepses narratives de la première catégorie sont tout naturellement à la première personne, et le changement de niveau narratif généralement indiqué par le sens lui-même ou par des guillemets. Il n'en est pas ainsi pour le chapitre 11 qui s'inscrit directement dans l'acte d'écriture de la narratrice. Le début du chapitre indique qu'un oubli a été fait : raconter le détachement du père et de la fille; « la composition de ce livre, l'art du récit me commandaient plutôt de différer ce détachement jusqu'aux dernières pages » (p. 125), ce qui, très habilement, ménage la suite, la fait espérer. Ce sera en effet le sujet du chapitre 12, et cela explique la prétérition fortement orientée sur l'énonciation, qui ouvre le dossier « Coco » comme par inadvertance — « Je n'ai pas raconté, non plus » (p. 126).

Ce long passage (p. 126-141) est très travaillé. De nombreux décrochements narratifs sont indiqués par tout un jeu de guillemets ou de points de suspension, dont l'analyse détaillée excéderait les limites de cet article. Le narrateur, ici Jacques Ferron, prend la relève pour lire et commenter en professionnel au fur et à mesure, le dossier de Coco. Du point de vue fictionnel, on apprend que Tinamer est, « comme » Jacques Ferron, une spécialiste des enfants aliénés (p. 147), et la logique narrative triomphe. Toutefois, c'est aussi dans ce chapitre que la conjonction des deux narrateurs groupés dans le « je » est la plus diffi-

cile à analyser. Jacques Ferron lui-même s'est trompé dans la transcription de ces différentes voix du récit. Jean-Marcel Paquette en a fait état dans un article déjà ancien (« Introduction à la méthode de Jacques Ferron », p. 193sqq.). Il s'agit du passage, malencontreusement corrigé dans la dernière édition, me semble-t-il; édition 1970 : « Je me suis trompé, ce n'est pas Etna qui parle » (p. 142); édition 1986 : « Je me suis trompée, ce n'est pas Etna qui parle » (p. 137).

Dans ce chapitre 11, que le péritexte de *la Conférence inachevée* distingue comme faisant partie d'une série de « véritables pamphlets dénonçant de façon virulente la psychiatrie moderne et ses grands prêtres » (p. 227), le narrateur parle cette fois en qualité de médecin et non comme un conteur. Les voix se brouillent, sous l'impulsion des choses nécessaires à dire au sujet de l'ordre psychiatrique, la fiction s'estompe au bénéfice du réel qui est ici la voix du fonctionnaire de bonne volonté. Et celle qui, en train d'écrire, dit : je me suis trompé, est bien celle de l'auteur, comme il ne fallait pas s'y tromper. Intrusion d'auteur, faute, inconscience, peu importe au fond. Elle serait passée inaperçue si les instances narratives avaient été toutes deux masculines.

Faire le départ, dans ce chapitre, entre le réel et le fictif serait sans doute illusoire. Mais l'intrusion, dans le texte, d'un récit d'enfance fortement réaliste et vraisemblable (au regard des informations extratextuelles que nous possédons), contamine l'ensemble du texte, pose le conte comme douteux. Du reste, la conjonction entre réel et fiction s'accomplit par le nom propre double Coco/Jean-Louis

Maurice. Coco appartient à l'univers diégétique de Tinamer et de son enfance. Jean-Louis Maurice et son numéro de dossier sont donnés comme un nom et une identification administrative réels : « Coco, de son vrai nom Jean-Louis Maurice, dossier 1449 » (p. 128). On a vu quelle séparation existe entre le vrai (la famille des Ferron) et le fictif (la constellation des de Portanqueu). La disparition de Coco sera définitive à la page 143, en même temps que celle des autres personnages du conte. Ceux-ci, à la fin du livre, reviendront sous forme de vision, sauf Coco : c'est Jean-Louis Maurice qui l'aura remplacé. Alors on pourra dire que le passé fictif aura rejoint le présent fictif.

Nulle part la présence autodiégétique multiple n'est aussi forte que dans ce chapitre. Les voix alternent : Tinamer, Léon, Jacques interviennent tour à tour dans le récit, Tinamer comme auteur fictif, Léon et Jacques comme témoins, l'un à l'intérieur de l'histoire, l'autre comme médecin bien réel (on sait qu'il pratiqua à l'Hôpital Mont-Providence de mai 1966 à novembre 1967, « transfiguré » dans le livre en Mont-Thabor). Mais il serait bien difficile d'être plus précis. On peut donc se demander quels avantages, au plan de l'agencement du récit et des effets à produire, présente ce système autodiégétique complexe?

G. Genette remarque, à propos du parti narratif choisi par Proust dans *la Recherche du temps perdu*, par rapport à celui de *Jean Santeuil*, qu'on assiste à une « condensation brutale des instances », et il ajoute :

agacement, plutôt, devant les obstacles, ou chicanes, opposés par la dissociation des instances à la tenue du discours narratif. Rien n'est plus gênant sans doute, pour

un narrateur si désireux d'accompagner son « histoire » de cette sorte de commentaire perpétuel qui en est la justification profonde, que de devoir sans cesse changer de « voix », raconter les expériences du héros « à la troisième personne » et les commenter ensuite en son propre nom, par une intrusion constamment réitérée et toujours discordante : d'où la tentation de sauter l'obstacle, et de revendiquer, et d'annexer finalement l'expérience elle-même [...] (*Figures III*, p. 251sq.).

Un peu plus haut, il rapporte le jugement de Germaine Brée, toujours à propos de Proust : « Le récit à la première personne est le fruit d'un choix esthétique conscient, et non le signe de la confiance directe, de la confession, de l'autobiographie » (p. 251).

Il semble que ces deux opinions puissent s'appliquer à *l'Amélanchier*, même si l'œuvre est teintée d'autobiographie. En effet, le système narratif adopté est englobant. Dans un récit où les métalepses incluses abondent, les décrochements narratifs pourraient devenir acrobatiques et le collage trop visible. D'autre part, Jacques Ferron ayant des intentions polémiques, le discours en première personne est plus direct. Il colore le texte d'un lyrisme contenu et le système modal du discours immédiat, qui installe d'emblée le lecteur dans la pensée du personnage principal, établit les conditions d'une communication affective et efficace.

Ainsi justifiée, l'utilisation de la première personne grammaticale à des fins esthétiques et autobiographiques n'en reste pas moins problématique. Car si toute autobiographie renvoie, en dernière instance, à une vérité que l'auteur veut proclamer, quelle est-elle ici, et qui en est le destinataire?

On touche à la morale d'un conte qui ordonne un étrange récit à quatre faces, où

quatre destins d'enfants sont présentés. Deux par deux, ils s'opposent. D'abord Léon et Tinamer, enfants ordinaires à première vue, puis Marie Mahon et Coco, enfants perdus et aliénés. Par ce système, Ferron développe le message déjà mentionné — « Si un père n'est plus capable », etc. — et il justifie l'éducation que Léon donne à sa fille. Il la trompe en l'immergeant dans le conte, mais ne ment pas quant à l'amour qu'il lui porte. On retrouve l'ambivalence ne pas mentir/tromper. Le message destiné au lecteur, au narrataire, pourrait se lire ainsi : « Voici ce que j'ai fait pour toi, et tu dois lire ton enfance comme je l'écris dans *l'Amélanchier* ». Toutefois, si le plaidoyer *pro domo* me semble indiscutable, il répond à d'implicites griefs que l'examen permettra de révéler.

À quelles conditions un enfant doit-il être soumis pour vivre et s'orienter librement? Tout

d'abord, il lui faut un point de départ fixe, un point d'origine connu. Puis, à partir de ce point, une direction où s'engager sans se perdre et accomplir son destin d'homme, et enfin une mémoire : celle des parents pour les premières années obscures et amnésiques, puis, construite à partir d'elle, une mémoire propre qui permet de se relier à son passé et qui détermine l'identité.

Au regard de ces principes, les destins présentés sont opposés comme en témoigne le tableau qui suit (+ est mis pour *positif*, - pour *négatif*).

Pour Léon, comme pour Tinamer, l'enfance s'est déroulée sans heurts. Pour Marie, le point d'origine est une forêt — lieu dont tous les contes disent qu'on s'y perd sans guide —, et pour Coco, il est inconnu; du reste Coco est aveugle. Quant aux repères affectifs, ils sont absents chez les deux, et les essais de substitu-

Conditions	Enfance de			
	Léon	Tinamer	Marie	Coco
Présence des parents	+	+	-	-
Point d'origine connu, précis, fort	+	+	-	-
Repères sensoriels	+	+	-	-
Repères affectifs	+	+	-	-
Prise en charge matérielle	Famille	Famille	Couvent	Asile
Mémoire extérieure	Parents	Parents	Néant	Néant

tion échouent, que ce soit avec Hubert Robson ou avec Léon, venu trop tard. Donc, la mémoire de l'enfance, ordinairement entretenue par les parents, ne peut rien retenir; la nuit domine, folie pour Coco, amnésie pour Marie devenue nonne.

Si la notion de point d'origine revêt une telle importance, c'est probablement en écho aux événements du moment de l'écriture, aux puissants remous provoqués par l'idée d'indépendance du Québec. Chacun s'interroge, et Ferron surtout, sur ce qu'est un pays souverain dans lequel l'homme est enraciné et situé.

Il est tout d'abord, dit Ferron, le lieu où vit le clan, la famille, où l'enfant perdu peut revenir sans crainte. Et il s'appuie sur une thèse déjà ancienne de P. Jaccard, qui pose l'hypothèse et démontre que les individus qui sont perdus en pleine nature retrouvent leur route non en vertu d'un quelconque instinct, mais parce que :

Les animaux et les hommes qui s'orientent par la méthode domocentrique ont pour centre de référence leur gîte, leur nid ou leur village natal. Dans tous leurs déplacements, ils conservent la notion exacte de leur point de départ et savent y revenir sans faute. [...] Ce qui caractérise vraiment ce procédé, c'est en somme un repérage sur des points fixes ou peu mobiles, constamment perceptibles, d'après lesquels le sujet règle sa course et calcule ses déviations (Jaccard, *le Sens de la direction*, p. 221).

Un pays joue donc son rôle lorsqu'il est fixe comme le foyer paternel et qu'on peut y revenir toujours. Ce n'est pas un pays mouvant ou compliqué, comme la forêt, ou obscur comme la nuit de l'orphelin aveugle. C'est un espace ancré depuis longtemps, même s'il est vaste, même si le déluge l'a détaché du continent

originel. Dans *l'Amélanchier*, l'onomastique est, de ce point de vue, révélatrice : tous les noms de lieux sont réellement attestés par la géographie alors que les noms de personnages sont fictifs (sauf — peut-être — Jean-Louis Maurice). De plus, le berceau d'origine des de Portanqueu (héros) et des Ferron (auteur), le comté de Maskinongé, est réitéré vingt et une fois.

Est-ce à dire que l'importance donnée par Ferron aux lieux constitue une quelconque réplique à des reproches formulés à un niveau réel ou fictif?

La question ne comporte pas de réponse, en l'absence hélas définitive du seul énonciateur-narrateur-héros principal : Jacques Ferron. Mais on peut étudier les points qui nous sembleraient sujets à controverse. Le principe qui consiste à éloigner, dans l'éducation, une réalité trop impitoyable pour la remplacer par une fiction, est sans doute plus pernicieux qu'il n'y paraît. Le conte semble bien avoir menti lorsqu'il mélange, en les plaçant au même plan diégétique, les noms de personnes réelles (Ferron, Hector Desmarais, P. Petroni, le Cardinal Léger, etc.), et les êtres imaginaires comme le lapin M. Northrop. De même, le monde extérieur se scinde en lieux mauvais (le quartier Hochelaga, le fleuve, etc., lieux réels) et en lieux bénéfiques mais irréels (la mer des Tranquillités), sans que la distinction soit posée pour l'enfant. Ses souvenirs sont ainsi globalement des fables et la mémoire, plus tard, éprouve des difficultés à trier le vrai du faux. D'où le repli sur soi de l'adulte ainsi désorientée : « C'était un beau conte facile et hétéroclite où à ma mémoire s'ajout[ait] la vôtre [...]. Maintenant c'en est fini. Je suis

toute à moi, en moi, et je ne me vois plus » (p. 145).

La seule réponse aux objections que le narrateur a pu entendre, c'est le livre qui la donne, peut-être pour essayer de se faire pardonner quelque chose, ou de reconquérir ce que trop d'amour ou d'autorité ont pu éloigner? *L'Amélanbier* apparaît bien comme une justification *a posteriori* où le narrateur assure avoir rempli le contrat que son éthique lui prescrivait.

Le dernier chapitre, ajouté sans doute, non nécessaire au récit (il était, dans la première édition, titré « Chapitre treize », et non « treizième », à l'image des autres), présente le vœu ultime du narrateur. Après la vision du paradis déjà perdu de l'enfance, et la présence de tous les personnages à l'exception de Coco, on assiste à l'envol définitif de Tinamer pour l'accomplissement de son destin personnel.

Ainsi, Jacques Ferron donne-t-il à lire dans *l'Amélanbier*, avec une pudeur que beaucoup peuvent lui envier à une époque où l'autobiographie inonde le marché du livre, un fragment de sa vie non exempt de souffrance : si une telle interprétation est possible, crédible, c'est qu'il a souscrit lui-même un pacte autobiographique en inscrivant son nom d'état civil dans le récit et en indiquant le lien qui l'unit à celui de Léon de Portanqueu. On peut le regretter. L'œuvre littéraire gagne-t-elle un surcroît d'intérêt, si on la soumet, comme tout un chacun, à l'épreuve du divan? On peut en douter. Mais on peut lire ici, entre autres, les souffrances d'un père dont l'enfant, « rendu à sa grosseur », s'éloigne de lui, le désavoue peut-être. Avec cette douleur supposée, Ferron a su construire un récit composite et très subtil, où l'art de la prose comme toujours enchante l'oreille et stimule l'esprit.

Références

- FERRON, Jacques, *l'Amélanbier*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.
- — — —, *l'Amélanbier*, Pierre Cantin, Marie Ferron, Paul Lewis éd., Montréal, VLB éditeur (Courant), 1986.
- — — —, *la Conférence inachevée. Le Pas de Gamelin et autres récits*, Montréal, VLB éditeur, 1987.
- GENET, L., *Nouveau Cours d'histoire. L'Époque contemporaine 1848-1939*, Paris, Éd. Hatier, 1946.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- JACCARD, Pierre, *le Sens de la direction et l'Orientation lointaine chez l'homme*, Paris, Payot, 1932.
- LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- — — —, *le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- MARCEL, Jean, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris (Frères chasseurs), 1978 (1970).
- PAQUETTE, Jean-Marcel, « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », dans *Études françaises*, Montréal, les Presses de l'Université de Montréal, vol. 12, n°s 3-4 (*Jacques Ferron*), octobre 1976, p. 181-215.