

Une analyse de *la Barbe de François Hertel* de Jacques Ferron

Jean-Pierre Boucher

Volume 9, Number 1, 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/600301ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/600301ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-921X (print)

1918-5499 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Boucher, J.-P. (1975). Review of [Une analyse de *la Barbe de François Hertel* de Jacques Ferron]. *Voix et images du pays*, 9(1), 163–180.
<https://doi.org/10.7202/600301ar>

Une analyse de la *Barbe de François Hertel* de Jacques Ferron

La Barbe de François Hertel, soitie écrite en 1948 et publiée pour la première fois en 1951 avant d'être reprise à la suite de *Cotnoir* en 1970¹, est un des premiers textes en prose de Ferron et, à ce titre, constitue un moment important de son évolution. Une analyse de ce court texte nous renseignera sur sa vision du monde au moment où il commence à écrire ses premiers contes², sur sa façon de construire un récit, sa langue, ses procédés stylistiques.

Publier en 1951 et à son deuxième livre une soitie témoignait de la part de Ferron d'une grande originalité pour ne pas dire d'une certaine excentricité. Même si Gide qui mourait la même année avait donné l'exemple avec *les Caves du Vatican*, la soitie demeurait un genre peu pratiqué depuis le Moyen Âge où elle consistait en une pièce bouffonne truffée de satire politique et sociale. Si Ferron présente son texte davantage sous forme de récit, avec chapitres titrés, que sous forme dramatique (encore que les dialogues y tiennent une place importante), il obéit néanmoins, en

choisissant ce genre oublié, à la volonté de ne pas être emprisonné par le réel et de laisser libre cours à sa fantaisie. En parlant de François Hertel, personnage bien connu du monde littéraire québécois, Ferron indiquait d'autre part la dimension allégorique de son texte, invention d'un monde imaginaire qui oblige le lecteur à revenir constamment au réel.

La contestation de l'ordre établi

Ferron prend le parti de contester l'ordre établi sous toutes ses formes. Il divise les hommes en deux catégories. D'une part, les penseurs, les logiciens, dont Hertel, philosophe et académicien patenté, est le prototype et dont Ferron se moque comme de tous ses maîtres. D'autre part, ceux qui ont choisi de ne pas raisonner selon les règles de la logique et dont le narrateur se fait le champion.

Pour mieux tourner en ridicule cette logique, l'auteur centre son récit autour d'une hypothèse farfelue que le narrateur présente à Hertel de la façon suivante :

- Ou, plus précisément, cette absence de barbe : votre main en la caressant n'entraîne-t-elle pas votre esprit philosophique à une opération quelconque ?
- Oui, peut-être.
- Une sublimation : se pourrait-il que vous ayez des idées parce que vous n'avez pas de barbe ? (p. 106)

Hertel pense parce qu'il se caresse le menton. L'hypothèse est vérifiée : après s'être laissé pousser la barbe pendant un mois le pétillant Hertel est devenu complètement apathique. Ferron prend donc l'effet produit pour la cause : Hertel ne se caresse pas le menton parce qu'il pense mais pense parce qu'il se caresse le menton. Ferron suggère ainsi que l'envers de la logique peut être tout aussi vrai que l'endroit.

Il s'emploie donc à attaquer les principaux représentants de la pensée et de l'ordre établis. François Hertel est évidemment sa tête de Turc préférée. Il a exercé une grande influence sur toute une génération d'étudiants. Plusieurs, qui sont devenus écrivains par la suite, l'ont eu comme maître à une certaine époque. Le narrateur en donne un signalement très ressemblant : « J'aperçus deux yeux ronds, une mèche de cheveux jaunes, un nez qui dégringole : c'était mon maître François Hertel,

qui a le cœur d'un ange, l'esprit d'un démon, et qui remue comme la puce qui le chatouille » (p. 101).

Le portrait satirique du grand homme est complété par la description de sa chambre, sise au 19 rue du Bouffon et meublée d'un fauteuil épiscopal et d'une chaise monastique (p. 104), et par la scène hilarante où, la barbe rasée, le martyr de la philosophie passe de l'état aboulique à l'inspiration la plus vive. En s'attaquant de la sorte à Hertel, Ferron choisissait le représentant le plus connu, le plus sympathique peut-être de la pensée chez nous. Il admire cependant chez lui son respect sacré pour la blague : « Je connaissais en effet l'importance que François Hertel accorde à celle-ci : il la place au second rang, après la religion » (p. 116).

Mais il lui reproche d'être un penseur philosophique et religieux. Il le tourne tout d'abord en ridicule pour s'être laissé séduire par le mouvement existentialiste. Il remarque sur l'un des murs de sa chambre « le portrait de Jean-Paul Sartre, avec autographe, et celui du Christ-Roi, sans autographe » (p. 104). Hertel est d'ailleurs tellement obsédé par la notion d'engagement qu'il prendra le juge pour l'envoyé d'une revue existentialiste et lui déclarera, pensant faire l'éloge de son ami, tout ce dont la justice avait besoin pour le pendre. Le tort d'Hertel, aux yeux du narrateur, est de s'être enfermé à l'intérieur d'un système de pensée à travers lequel il juge toute chose, ce qui le conduit à des méprises incroyables. Ferron rejette l'idée de maître et de disciple, se moquant d'Hertel, qu'il a pu à un certain moment considérer comme son maître, comme il tourne le dos aux grands noms de la littérature française de l'époque, Sartre, Gide, Mauriac, Claudel.

L'Académie canadienne-française, dont Hertel est membre, en prend également un bon coup. Le narrateur rapporte ainsi sa fondation par Victor Barbeau : « Hertel m'expliqua l'académie : une malice de Victor Barbeau. À tout hasard, il avait réuni dix écrivains : « compères, leur avait-il dit, vous êtes académiciens. » Aucun d'eux ne protesta ; le choix leur sembla judicieux. L'académie canadienne-française était fondée » (p. 104). Institution divine puisque quatre curés en font partie, où l'on entre « pour raison de santé » (p. 105), dont les membres, si la proposition d'Hertel est acceptée, siégeront sur des chaises percées, et à laquelle, à la fin de ses aventures européennes, le narrateur rapporte « comme une sainte

relique [...] la barbe d'un de ses membres » (p. 127).

La religion et la justice, ces deux piliers de notre société, n'échappent pas non plus aux flèches ferronniennes. L'abbé Hertel a comme ange gardien un charmant diable au visage de madone du nom de Zazou auprès de qui sa concierge, « vierge ou veuve depuis longtemps » (p. 107) et qui fait brûler un perpétuel lampion devant la statue de saint Stanislas de Kostka, a l'esprit le plus sot et le cœur le plus méchant qui soient. La justice est pareillement ridiculisée : les supplices proposés au condamné font sourire (la roue, la corde ou le couteau), comme les agissements du juge qui « prit une plume d'oie, fit trois cercles dans l'air, puis, l'ayant mouillée d'encre, il écrivit dans son grand livre avec application et cérémonie » (p. 119), simulacre des chinoiserries de la justice.

L'espèce unique

Si Ferron conteste si énergiquement tout ordre établi c'est que toute règle implique des divisions nettes entre les choses. Se trouvent ainsi cloisonnés en des catégories étanches des êtres, des idées qu'il y aurait grand intérêt à réunir. Pourquoi ainsi distribuer en règne minéral, végétal, animal ce qui participe à une même vie ? *La Barbe de François Hertel* contient le paragraphe peut-être le plus clair de toute l'œuvre de Ferron sur cette idée qui lui est chère :

Nous sommes dans le monde depuis si longtemps, hommes, anges, diables, que nous nous sommes peut-être fondus dans une même espèce. Il n'est plus possible de distinguer la part du ciel et celle de l'enfer, et ces deux-là de celle de la terre. Les influences se sont mêlées, et les âmes, les unes aux autres, se sont mariées. Nous sommes comme les eaux de la mer, issus de sources innombrables et confondus dans une même saumure. Si je m'interroge, j'apprends avec effroi que je n'ai plus de Maître. (p. 124-5)

Ce n'est donc pas une esthétique de l'étonnement que cultive Ferron en confondant ce que nous avons pris l'habitude de voir comme séparé. Le réel est beaucoup plus riche et ample que nous le concevons. Nous l'avons rétréci aux dimensions de notre pensée logique. Il suffit de changer notre optique pour que d'étriqué et d'étouffant il s'ouvre à l'infini et pour que

nous communiquions avec la totalité des êtres et non plus avec une infime partie. Ferron nous convie à une disponibilité totale devant toutes les manifestations de la vie. Il nous invite à enlever à notre esprit les œillères de la raison.

S'il a réalisé pour son propre compte cette symbiose, il n'en va pas de même encore pour l'immense majorité des hommes. Accoudé au parapet d'un pont, le narrateur contemple le spectacle désolant de l'humanité « animant sur le pont courants et contre-courants, dons l'opposition, sous un prétexte aussi futile que l'acheminement contraire, ne laissait pas de [lui] paraître sotté » (p. 99). La sottise de l'humanité vient de sa division. Si elle prenait exemple des « eaux unanimes » (p. 99) qui coulent sous le pont, le silence et la paix remplaceraient bientôt la bousculade insensée :

Qu'advienne le contraire, qu'elle s'accorde dans un même courant, vers une seule fin, le silence et la paix régneront sur la terre : ce lieu de passage, qu'anime aujourd'hui la cohue, serait désert ; l'humanité ne passerait plus sur le pont ; cohorte pâle, semblable à celle des élus, enlacée par les algues, caressée par les mousses, elle glisserait dessous, entre les piliers immergés. (p. 100)

Même si cet accord semble bien illusoire, le narrateur ne participe pas à la bousculade collective mais se laisse doucement plonger « dans une longue rêverie, dont le fil réuni au fil des eaux [le] courbait davantage sur la rivière, comme [...] pris à la ligne d'un poisson » (p. 100).

Les règnes bouleversés

Cette fusion du narrateur avec toute vie transforme sa vision du réel. L'ordre habituel des choses est bouleversé d'agréable façon. Mêlant le fil de sa rêverie au fil des eaux, le narrateur est en quelque sorte pêché par le poisson :

L'attirance était douce, continue. Le pêcheur, amateur de papillons et de mouches, n'avait pas prévu capture aussi grosse que la mienne ; il n'osait me brusquer de peur de rompre le lien ténu qui nous unissait ; et je m'amusais de mon côté, me penchant davantage sur les eaux, à caresser l'espoir qu'il formait de ma chute... (p. 100)

Cet état de bonheur dans lequel se laisse couler Ferron est symboliquement interrompu par l'arrivée de François Hertel, philosophe, logicien, penseur, « qui remue comme la puce qui le chatouille » (p. 101) et participe à la bousculade générale.

Hertel sert de repoussoir à la vision des choses du narrateur qui s'amuse à opposer sa pensée à celle du philosophe. Le narrateur vit en harmonie avec les éléments des règnes minéral et végétal. Un pont est pour lui un être vivant comme en témoigne la première phrase du texte : « Je regardais couler la Seine, accoudé au parapet de je ne savais quel pont, qui, nonobstant son anonymat, sans souci de gloire, fidèle à sa mission, reliait la rive droite à la rive gauche » (p. 99). Jean Marcel³ a noté l'échange de rôles entre les deux hommes et les arbres, échange très net dans le passage suivant :

Nous jugeâmes prudent de gagner la rive. Fut-ce la droite ? Fut-ce la gauche ? Ce fut la première qui se présenta. Un tilleul vint à notre rencontre, suivi de deux platanes et d'une file interminable de sycomores. Ces arbres étaient tristes, le jour sombre ; à quoi bon la frondaison, s'il n'y a pas de soleil ? Néanmoins ils nous escortèrent jusqu'au no 19 de la rue du Bouffon. Ils croyaient nous être agréables ; ils nous importunaient. (p. 103)

Les deux hommes ne marchent plus ; ce sont les arbres qui agissent. Le narrateur retrouvera d'ailleurs les sycomores à chacune de ses sorties de chez Hertel. La première fois, en plein soleil, au moment de rencontrer Anne-Zazou : « Je sortis. Les sycomores, qui nous avaient accompagnés, bordaient encore la rue. Mais le ciel s'était éclairci. Chacune de leurs feuilles se gavait de soleil. Une sève chaude et dorée descendait vers la terre » (p. 107). La seconde fois, menottes aux mains, encadré de policiers : « Les sycomores repus dormaient sur une jambe. La nuit, les ailes étendues, couvrait la ville » (p. 114).

Si les arbres sont pour le narrateur des compagnons, Hertel les considère comme des ennemis : « Je n'aime pas parler sous un arbre, disait Hertel ; j'ai horreur des chapeaux, encore plus des feuillages. Et puis, il y a les oiseaux qui s'envolent : vous avez l'impression qu'ils vous plument » (p. 103-104). De même il craint les poils de sa barbe qui peuvent

à tout moment le transformer en mandarin, en Napoléon III ou en bouc (p. 105). À l'opposé, le narrateur entretient par exemple avec son ombre des relations amicales, se laissant en quelque sorte guider par elle : « J'hésitai sur le seuil, puis, l'éblouissement passé, j'allais m'élançer vers les boulevards à la poursuite de mon ombre... » (p. 107).

La composition des personnages

L'étude de la composition des personnages nous révèle que l'auteur les utilise pour illustrer sa contestation de l'ordre apparent. Il prend plaisir à opposer chez eux l'être et le paraître en les dotant d'une personnalité double et souvent multiple.

La personnalité d'Hertel est pour le moins complexe. Le narrateur dit de cet abbé qu'il a « le cœur d'un ange », ajoutant immédiatement qu'il a aussi « l'esprit d'un démon » (p. 101). On apprend plus loin qu'il a le diable comme ange gardien. S'il est un philosophe très sérieux, imbu d'existentialisme et d'engagement, académicien de surcroît, il est aussi un adepte de la blague. Sans barbe, il éblouit par son activité intellectuelle, capable d'écrire en une semaine, assis du bout des fesses sur sa chaise monastique, le fameux « Alléluia ou la délivrance de l'âme » (p. 113). Avec barbe, il n'est plus le même homme, complètement apathique, bien enfoncé dans le fauteuil épiscopal.

Le narrateur qui n'est pas identifié mais que l'on peut supposer être Jacques Ferron est tout d'abord présenté comme l'ami et le disciple d'Hertel, son maître. Il est donc lui aussi un intellectuel, un homme de lettres. La concierge le confond d'ailleurs avec Mauriac et ensuite avec Gide, et lui-même avoue être Paul Claudel. Un aspect important de sa personnalité est attiré par Hertel et le milieu intellectuel de l'époque. Mais il est aussi Jérôme qui a pris parti pour la jouissance de l'instant, qui se fond aux eaux de la Seine, qui goûte la sève chaude et dorée du soleil, qui est charmé par la belle densité de Zazou qui le prend pour un démon de sexe opposé « qui fait la réciproque avec les enfants de Marie » (p. 110), celui qui, pour sortir de prison, revêtra le costume du diable après avoir cocufié Hertel.

Les métamorphoses du diable sont encore plus spectaculaires. Pour être le diable, il n'en a pas moins un visage de Madone (p. 124) et il

est présenté comme l'ange gardien d'Hertel (p. 127). Tantôt il se manifeste sous les traits d'Anne, charmante jeune fille moqueuse, tendre et sensuelle de vingt-quatre ans, « une fleur de lys », ou sous ceux de Zazou, « le type adolescent, pour client de soixante ans » (p. 109). Tantôt au contraire, il prend l'apparence d'un homme, le juge, ou le monsieur à barbiche noire, jus sur les lèvres et chapeau melon. Le narrateur assiste même — il a cependant fermé les yeux par discrétion — à la métamorphose de Zazou en Anne.

Ces personnalités multiples des personnages témoignent de la volonté de l'auteur de ne pas les analyser logiquement et psychologiquement, et de créer des personnages dont la personnalité ne soit pas atrophiée mais soit au contraire capable d'épouser successivement toutes les formes de l'être. Ajoutons que les personnages ont tous leur vis-à-vis. À la concierge, chrétienne en apparence, perverse en vérité, s'opposent les putains du diable qui font figure de saintes (p. 124). À côté d'Hertel, abbé, représentant de Dieu et du bien, se tient le diable, son ange gardien. À Hertel, philosophe engagé, homme de lettres, tenant des idées, répond Jérôme, le narrateur, qui se fonde à toute vie et se satisfait de cocufier son maître en couchant avec Anne. Devant le diable qui se métamorphose en femme et découvre avec effroi qu'il n'a plus de maître se dresse le narrateur qui lui enseigne à vivre dans l'instant et qui, à la fin, se déguise en diable. Dans tous les cas la sympathie de l'auteur va à ceux qui représentent le renversement de l'ordre généralement reçu.

La langue et le style

La langue de *la Barbe de François Hertel* obéit aussi à la volonté de contester l'ordre établi et de rendre compte du réel dans sa totalité. Ferron utilise la langue comme un moyen très efficace pour modifier chez le lecteur la perception de l'univers. Le bouleversement des règnes repose souvent sur un bouleversement syntaxique, le sujet et le complément se croisant : les arbres viennent à la rencontre des hommes, le poisson devient pêcheur. Ailleurs des choses sont personnifiées par un verbe ou une épithète : les sycomores dorment repus, les eaux coulent unanimes, la nuit a les ailes étendues. Dans tous ces exemples la forme, tout à fait correcte syntaxiquement parlant, contraste avec l'idée exprimée qui surprend.

Ferron souligne aussi cette opposition de l'être et du paraître par des phrases dont la forme, caractérisée par le parallélisme ou la répétition, énonce avec harmonie une idée qui au contraire choque notre pensée. J'en donne deux exemples. « Sur l'un des murs, le portrait de Jean-Paul Sartre, avec autographe, et celui du Christ-Roi, sans autographe » (p. 104). Les deux constructions parallèles, nom-complément du nom-préposition-nom, s'opposent à l'idée exprimée qui va contre toute logique. Le deuxième exemple est constitué par une question de la concierge au narrateur — « Ne seriez-vous pas, par hasard, monsieur François Mauriac ? » — et la réponse de celui-ci — « Non, par hasard, je ne le suis pas. » (p. 107), — où la surprise est obtenue par une trop grande identité de forme entre la réponse et la question — il aurait fallu évidemment ne pas répéter « par hasard ».

En plus de contester notre perception de l'univers, la langue de *la Barbe de François Hertel* a comme fonction de présenter au lecteur une image totale de la langue, à la fois parlée et écrite, populaire et littéraire. Les expressions populaires sont nombreuses dans le texte, parmi lesquelles je relève : « Tu te conserves », « compris ? » « comme qui dirait », « prendre un petit blanc », « ferme ça ». La syntaxe est aussi très souvent celle de la langue parlée. L'usage de la parataxe est fréquent : « Ce geste me frappa d'attention ; j'examinai l'homme : il avait une barbiche... » (p. 120). L'utilisation de l'allégorie établit entre le lecteur et le narrateur un climat de complicité propre à la conversation : la barbiche noire, le chapeau melon, le jus sur les lèvres nous avertissent qu'il s'agit du diable. L'auteur recourt souvent aux points de suspension pour forcer la complicité du lecteur qui doit compléter par lui-même des phrases inachevées, comme dans la conversation : « Ma barbe, commença-t-il... » ; « Il commença à m'expliquer qu'après la religion, la blague est la chose... » ; « Viens prendre un verre avec moi, mais autant te dire... » ; « Puis, après cet étrange entretien... ».

Ces quelques remarques suffisent à souligner le caractère parlé de la langue de la sotie. Mais la langue de *la Barbe de François Hertel* est d'autre part souvent très littéraire. On y remarque des termes un peu vieilliss : « derechef », « nonobstant » « peu me chaloit... » ; des associations recherchées : « sottise pileuse », « démence hirsute » ; des mots

employés dans un contexte inhabituel : « une fille dont la densité me parut belle. » On découvre un champ sémantique important relatif à la mythologie et à la religion : Minotaure, muses, Alléluia, Apocalypse, martyre, sacrifice, Géhenne, âme, démon, diable, anges, célébration, immolation, anges de l'Éternel, autel, etc. La syntaxe est par ailleurs souvent nuancée, recourant à de nombreuses incises, jouant avec les relatives, les constructions inversées, comme dans l'exemple suivant : « Avant que je pusse lui rendre son sourire, sans que son geste fût vulgaire, avec beaucoup de grâce, mais d'une manière surprenante, elle releva sa robe » (p. 108).

Ainsi l'auteur prend-il plaisir à opposer les niveaux de langue tout au long de son récit, brisant lui-même constamment les règles qu'il semblait vouloir suivre, se contestant en quelque sorte lui-même, plaçant le lecteur dans un état de déséquilibre et l'obligeant à rester disponible à toutes les expressions, à toutes les manifestations de la langue.

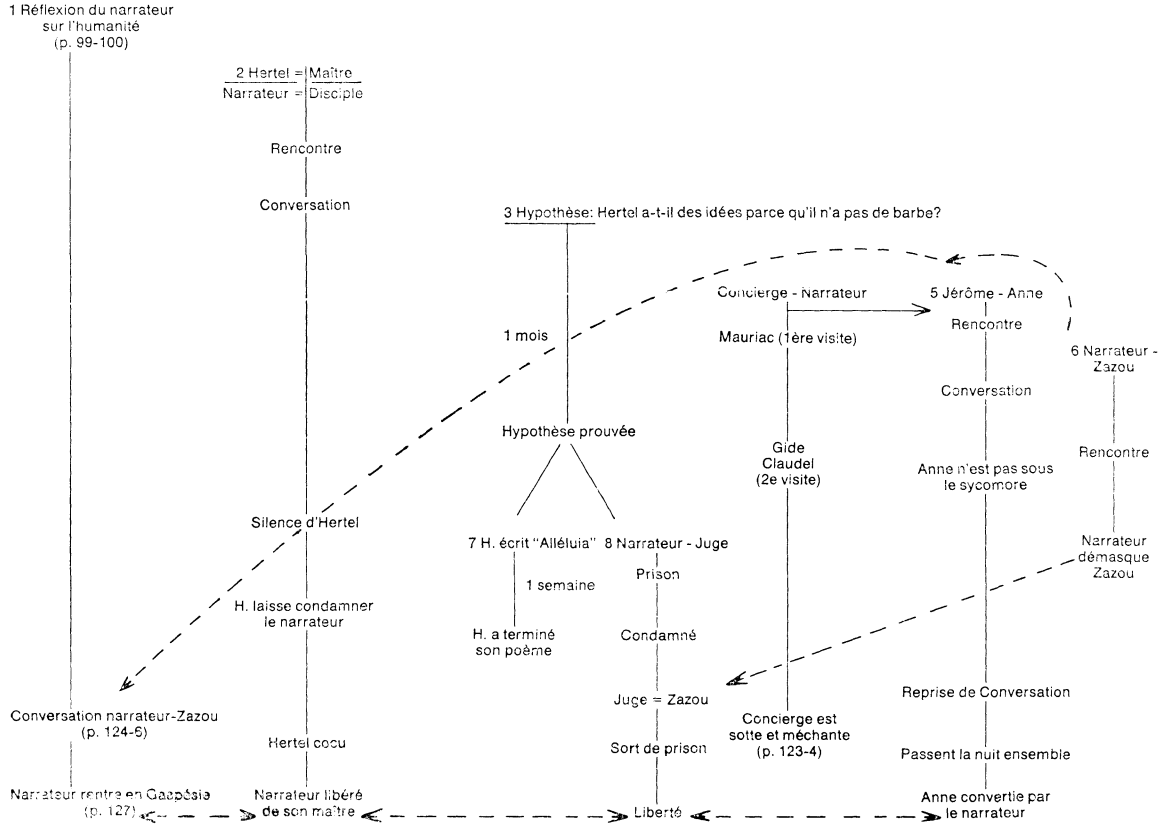
Forme et signification du récit

Attachons-nous tout d'abord à analyser le développement du récit. Le premier chapitre introduit le narrateur qui, accoudé sur le parapet d'un pont parisien, réfléchit sur l'humanité tout en regardant couler la Seine. Il est sur le point de se fondre à l'unanimité des eaux lorsque l'arrivée impromptue de François Hertel interrompt sa rêverie qui constituait l'ouverture de la séquence initiale du récit.

Le deuxième chapitre enchaîne chronologiquement, la suite de la rencontre d'Hertel et du narrateur y étant en effet racontée. À ces liens s'ajoute une transition très appuyée, constituée par la reprise en début de chapitre d'une comparaison — Hertel remue comme si une puce le chatouillait — qui avait clos le premier chapitre. La conversation entre les deux hommes s'engage et est alors posée l'hypothèse dont la vérification va devenir le centre de tout le récit : se pourrait-il qu'Hertel ait des idées parce qu'il n'a pas de barbe ? Les deux premiers chapitres ouvrent donc trois séquences successivement, l'ouverture de la deuxième, rencontre narrateur-Hertel, interrompant la rêverie du narrateur, et la formulation de l'hypothèse précitée interrompant la conversation des deux hommes.

Au lien chronologique qui relie le deuxième et le troisième chapitre — le narrateur sort de chez Hertel — s'ajoute un lien logique. La phrase

Le développement du récit dans la Barbe de François Hertel



initiale « Je laissai donc le Maître à son menton », renvoie au « Revenez dans un mois » sur lequel le deuxième chapitre s'était terminé. Au sortir de chez Hertel, le narrateur retrouve en outre les sycomores qui l'avaient accompagné à sa venue : « Je sortis. Les sycomores, qui nous avaient accompagnés, bordaient encore la rue » (p. 107). Une nouvelle séquence, la quatrième, s'ouvre cependant lorsque la concierge, s'enquérant de l'identité du narrateur, lui demande s'il est François Mauriac. Cette séquence est immédiatement interrompue par la rencontre que fait le narrateur d'Anne.

Le début du quatrième chapitre le relie aux chapitres précédents de façon très serrée. « Un mois plus tard » rappelle la fidélité de l'intrigue au déroulement chronologique en nous renvoyant au « Revenez dans un mois » qui terminait le deuxième chapitre. « ...je croisais un monsieur avec barbiche noire, le jus sur les lèvres et portant un chapeau melon » reprend une partie du dialogue Jérôme-Anne au troisième chapitre (p. 109). Lorsque le narrateur se souvient qu'il est « le type qui fait la réciproque avec les couventines » nous nous rappelons aussi la fin de la conversation dans les dernières lignes du chapitre troisième, où Anne avait dit à Jérôme : « Pas besoin, je te situe : tu fais la réciproque avec les enfants de Marie » (p. 110). La rencontre de Zazou ouvre une nouvelle séquence, la sixième.

La suite du chapitre révèle tout d'abord la vérification de l'hypothèse posée au chapitre deuxième : Hertel a des idées parce qu'il n'a pas de barbe. La fin de cette séquence en ouvre simultanément deux nouvelles, la septième — Hertel rasé entreprend la rédaction d'« Alléluia ou la délivrance de l'âme » — et la huitième — le narrateur est arrêté par les gendarmes et conduit devant le juge. Au milieu de cette activité, l'auteur poursuit le développement de deux séquences précédemment commencées. À sa sortie de sa deuxième visite chez Hertel, cette fois encadré par les gendarmes, le narrateur se voit demander par la concierge s'il n'est pas André Gide. À quoi il rétorque qu'il est Paul Claudel. Nous apprenons par la même occasion l'identité du jeune saint — saint Stanislas de Kostka — objet de la vénération de la concierge qui s'évanouit de stupéfaction. Au même moment le narrateur remarque la présence des sycomores — « Les sycomores repus dormaient sur une jambe » — dont il a déjà parlé à deux reprises. L'épithète « repus » renvoie au début du chapitre troisième.

me (p. 107) où, il y a un mois, après sa première visite à Hertel, le narrateur avait vu les sycomores se gaver de la sève chaude et dorée du soleil. La fonction de cette phrase est évidemment de nous rappeler que lors de la première sortie du narrateur Anne se tenait précisément appuyée au tronc d'un sycomore. Cette fois elle n'y est pas.

La première phrase du cinquième chapitre — « Cependant la délivrance de l'âme ne me servait guère ; j'étais dans un cachot de la prison commune » (p. 115) — souligne l'enchaînement logique et chronologique. Le titre du livre qu'Hertel a commencé d'écrire y est tout d'abord rappelé. En nous indiquant qu'il est en prison, le narrateur rappelle aussi qu'il avait dit à la concierge, à la fin du chapitre précédent, que les gendarmes, anges de l'Éternel, le conduisaient à la Géhenne (p. 113). Les démêlés du narrateur avec la justice forment la huitième séquence : il passe une semaine en prison, est interrogé par le juge et condamné à mort. Nous apprenons aussi (p. 117) qu'Hertel a mis une semaine — le temps que passe le narrateur en prison — pour compléter la rédaction de son poème, ce qui clôt la séquence septième. Le récit des relations du narrateur et d'Hertel connaît ici un brusque développement lorsque nous apprenons que tout à sa furie d'écrire Hertel a complètement oublié son ami qui pourrit en prison et, par une grave méprise, s'est trompé sur l'identité du juge. Pour bien montrer que cette partie du récit s'inscrit dans le développement de la deuxième séquence, l'auteur apporte une double réponse à la « trahison » d'Hertel, qui renvoie à la première rencontre des deux hommes. Le narrateur imagine tout d'abord qu'Hertel veut lui faire une bonne blague, ce qui rappelle la scène du chapitre deuxième (p. 105). La vérité, qu'il apprendra plus tard, est tout simplement qu'Hertel, féru d'existentialisme et d'engagement — nous avons précédemment appris qu'il avait dans sa chambre un portrait autographié de Jean-Paul Sartre — a confondu le juge avec l'envoyé d'une revue existentialiste.

Le chapitre sixième enchaîne logiquement et chronologiquement, notamment par son titre, « La roue, la corde ou le couteau », qui rappelle la condamnation à mort du chapitre précédent et surtout la dernière phrase de ce chapitre : « ... il déclara exactement ce dont la justice avait besoin pour me pendre » (p. 118). Mais il se produit alors un événement capital, la reconnaissance progressive par le narrateur de Zazou caché

sous les traits du juge. Il remarque tout d'abord que le juge a mis son chapeau melon (p. 119) et qu'il avait une barbiche et le jus sur les lèvres (p. 120). Ces indices nous rappellent le passage du troisième chapitre (p. 109) où Anne avait décrit ainsi le Diable au narrateur. Le pseudo juge répond ensuite au narrateur par « un petit signe amical du doigt » (p. 120) qui nous renvoie à la rencontre de Zazou et du narrateur au début du chapitre quatrième. Les séquences sixième et huitième, jusque-là séparées, ne font maintenant plus qu'une. Comme Zazou accepte aimablement de revenir à son incarnation femelle d'Anne, ce sont les trois séquences, sixième, huitième et cinquième qui se fondent. Anne-Zazou et le narrateur peuvent maintenant poursuivre leur conversation (p. 121-2) restée sans suite depuis la fin du troisième chapitre.

Les liens entre les chapitres VI et VII sont à la fois d'ordre logique et chronologique et aussi d'ordre stylistique. Tout le chapitre VII constitue en effet la suite de la conversation entre Anne-Zazou et Jérôme. Si la fin du chapitre sixième donnait Zazou comme « déconcertée d'avoir trouvé un camarade humain » (p. 122), le début du septième nous montre le narrateur prenant « la défense de l'humanité » (p. 123). L'évocation de la concierge par Zazou clôt cette quatrième séquence. Sont repris ici des éléments empruntés aux deux apparitions précédentes de la concierge, femme sotte et méchante en dépit des apparences chrétiennes, qui est devenue le lampion qui brûle devant saint Stanislas. La suite de la conversation nous force cependant à retourner au chapitre premier à cause des thèmes de l'humanité, des eaux, de la mer qui réapparaissent. Lorsque Zazou dit au narrateur : « Nous sommes comme les eaux de la mer, issus de sources innombrables et confondus dans une même saumure » (p. 125), qu'elle déplore ne pas pouvoir se perdre avec lui « dans le courant mortel qu'on appelle la vie » (p. 126), et, qu'en réponse, le narrateur lui réplique que peu lui importe « à quelle mer » il retourne (p. 125), nous nous rappelons les premières lignes du récit où il était question d'une rivière « dont les eaux unanimes descendaient vers la mer ». Le cercle est ainsi bouclé et nous revenons au point de départ, à la rêverie du narrateur sur l'humanité, à l'accord souhaité et maintenant possible avec toute vie. Les séquences sixième, huitième, cinquième, qui s'étaient déjà réunies, se fondent donc maintenant à la première.

Le « concluant » est la suite logique et chronologique du chapitre précédent : « Le lendemain... » (p. 127). Il met aussi un terme à l'emprisonnement du narrateur, ce qui clôt cette huitième séquence. Comme le narrateur peut s'évader grâce à un chapeau melon et à une barbe postiche qu'il trouve sur son grabat, on peut supposer que c'est Zazou qui les y a laissés après avoir passé la nuit avec lui, comme elle en avait manifesté l'intention à la fin du chapitre septième — « Ah ! disait-elle, que ne suis-je une femme pour me perdre avec toi dans le courant mortel qu'on appelle la vie ! » (p. 126). La chose est d'autant plus certaine que le narrateur affirme avoir cocufié Hertel dont Anne était l'ange gardien. La deuxième séquence est ainsi rattachée aux autres et trouve sa conclusion, le narrateur se vengeant de la trahison momentanée de son maître en le cocufiant et en rapportant religieusement sa barbe, véritable scalp, à l'Académie.

Le récit se développe donc selon le principe des intrigues à tiroirs. Le récit est en effet formé des nombreuses séquences dont j'ai montré le déroulement et auxquelles j'ajoute ici les deux contes dans le conte — l'histoire du docteur Berger et de son assistant Blanchi Blanchon (p. 112) et celle de Poucet et de l'Ogre de la forêt (p. 125) — dont je n'ai pas parlé plus tôt pour ne pas alourdir davantage le texte. Ces différentes séquences s'enchaînent l'une à la suite de l'autre, avant même que la précédente soit complétée, souvent sans aucune causalité intérieure.

La première phrase du récit offre à cet égard un bel exemple de cette structure qui se retrouve aux différents niveaux de l'œuvre. La phrase commence par poser un sujet qui est le narrateur : « Je regardais couler la Seine, accoudé au parapet de je ne savais quel pont... » Subitement, la phrase bifurque. Abandonnant le je à son sort, elle se développe à partir du dernier mot, pont, qui devient le sujet personnifié d'une longue relative : « ... de je ne savais quel pont, qui, nonobstant son anonymat, sans souci de gloire, fidèle à sa mission, reliait la rive droite à la rive gauche. » Non seulement le je est-il laissé pour compte au profit du pont qui commande désormais le reste de la phrase, mais encore chaque élément ajouté s'enchaîne au précédent, « anonymat » préparant « sans souci de gloire » qui annonce à son tour « fidèle à sa mission ».

Si j'ai constamment souligné les liens d'ordre logique et chronologique et les transitions stylistiques très appuyées qui lient les chapitres

entre eux, il faut cependant reconnaître que le hasard joue un rôle important. C'est une série de hasards qui expliquent les rencontres du narrateur avec Hertel, Anne, Zazou et la concierge. Le lecteur a en outre la très nette impression que l'auteur manie ses personnages comme des marionnettes et qu'il se joue également de lui.

Par de savants tours de passe-passe s'opère sous nos yeux une spectaculaire récupération des différentes séquences qui semblaient jusque-là évoluer de façon complètement indépendante les unes des autres jusqu'à n'en plus former qu'une seule. Toutes les séquences sont par ailleurs complétées. Aucune n'est laissée en suspens, inachevée. Après avoir pris plaisir à embrouiller l'écheveau, l'auteur le démêle avec une adresse consommée.

En construisant son récit comme il l'a construit, Ferron lui a donné une forme parfaitement significative de la notion qui en est le centre et que j'ai définie au début en citant cette réplique de Zazou :

Nous sommes dans le monde depuis si longtemps, hommes, anges, diables, que nous nous sommes peut-être fondus dans une même espèce. Il n'est plus possible de distinguer la part du ciel et celle de l'enfer, et ces deux-là de celle de la terre. Les influences se sont mêlées, et les âmes, les unes aux autres, se sont mariées. Nous sommes comme les eaux de la mer, issus de sources innombrables et confondus dans une même saumure. (p. 124-5)

Le récit qui tout d'abord explose dans toutes les directions de façon désordonnée est finalement ramassé par l'auteur qui le dénoue, image des eaux unanimes de la vie auxquelles participent tous les êtres. Ferron oppose donc à une forme apparente, qui est logique, linéaire et fautive, une forme cachée qui est retour au point de départ et fusion d'éléments apparemment inconciliables.

Remarquons en outre la présence d'un thème aussi central dans toute l'œuvre de Ferron, celui de la libération. La chose est évidente en ce qui concerne le narrateur : la sotie est en effet le récit de sa libération de celui qu'il considérait jusque-là comme son maître, François Hertel, et des influences littéraires et philosophiques de l'Europe. À cet égard, la présence d'un narrateur facilement identifiable d'ailleurs à l'auteur,

narrateur qui dit je, à travers le regard de qui tout est vu, qui commande le récit à sa guise, est significative de cette libération. *La Barbe de François Hertel* manifeste une prise de liberté par Ferron, liberté qu'il conquiert en rejetant d'une part ce que la pensée québécoise comptait de mieux, en la personne d'Hertel, et d'autre part en tournant résolument le dos à l'Europe, notamment au mouvement existentialiste dont c'était alors l'heure de gloire et à la remorque duquel beaucoup de nos écrivains allaient se ranger.

Cette entreprise de libération n'était pas le seul fait de l'auteur puisque ce dernier invitait indirectement, et bien malgré lui, le lecteur à le suivre. Le récit est ainsi construit qu'il oblige le lecteur à se perdre, à faire l'expérience de l'égarement, avant d'être un peu trop miraculeusement secouru par l'auteur. Plus tard, dans *l'Amélanchier* par exemple, Ferron construira des récits qui permettront au lecteur de se sauver, à condition qu'il veuille bien s'en donner la peine. Mais ici, l'auteur, véritable *deus ex machina*, sauve le lecteur presque malgré lui. Le lecteur assiste, impuissant, à son repêchage. Il risque fort de ne pas savoir, le moment venu, assurer seul son propre salut.

À cette nuance importante, qui distingue cette sortie des *Contes* et du reste de l'œuvre ferronienne, s'en ajoute une autre qui illustre l'évolution de la pensée de Ferron pendant ces années. Après avoir rejeté toute école de pensée philosophique, religieuse, littéraire, Ferron semble incapable de dire ce qu'il veut faire, comme si toutes ses forces avaient été dépensées à s'opposer, à se libérer d'influences extérieures. Le moment venu de répondre à Anne, qui vient de découvrir avec effroi qu'elle n'a plus de Maître, le narrateur lui fait une véritable profession de foi épiciurienne :

Nous sommes perdus dans l'existence comme Poucet dans la forêt : nous vivons sans laisser de trace, et rien, d'un côté ou de l'autre, ne nous commence ni ne nous achève. Tu as perdu ton Maître ; nous n'en avons jamais eu. Ne t'alarme pas ; nous sommes heureux quand même. Car peu importe d'où je viens, où que j'aïlle, à quelle source je participe, à quelle mer je retourne, je suis la minute présente, je me chauffe à l'étincelle d'un instant. (p. 121)

On comprend maintenant le désir du narrateur de se fondre dans l'unanimité des eaux coulant vers la mer, son intérêt pour les sycomores se gavant de soleil et pour la belle densité d'Anne, qui finit d'ailleurs par partager sa couche. Poursuivant sa réponse à la jeune fille, il dit : « Je suis heureux, [...] c'est le miracle ; heureux de n'être rien ; car le malheur, vois-tu, est de vouloir davantage, de chercher la piste que les oiseaux ont brouillée à jamais, de s'ouvrir à l'infini qui est l'Ogre de la forêt » (p. 125). Refus de s'interroger sur ses origines et sa destination, sur le sens de la vie en général, assorti de *carpe diem*, telle semble être la morale ferronnienne à l'époque de *la Barbe de François Hertel*.

Nous sommes encore loin de *l'Amélanchier*, tout entier construit autour du point d'origine dont la connaissance est essentielle pour l'orientation de l'homme. Cette sotie n'est cependant pas tellement éloignée des *Contes*, écrits à la même époque. Ferron ne revient-il pas, à la dernière page, en Gaspésie, lieu privilégié de plusieurs contes ? N'a-t-il pas à cœur non plus d'aider au salut d'Anne en lui révélant qu'elle pouvait être heureuse même sans Maître ? Ce n'est donc pas un salut individuel que cherchait le narrateur de *la Barbe de François Hertel*, en cela premier personnage d'une longue suite qui se sauveront en essayant de sauver autrui.

JEAN-PIERRE BOUCHER
Université McGill

-
1. *La Barbe de François Hertel*, sotie, Montréal, Editions d'Orphée, 1951, 40 p. ; et à la suite de *Cotnoir*, Montréal Editions du Jour, 1970. Les citations sont tirées de l'édition de 1970.
 2. « Suite à Martine » est datée de 1948 : voir *Contes*, édition intégrale des *Contes du pays incertain* et des *Contes anglais et autres*, augmentés de quatre contes inédits, Montréal, H.M.H., 1968, p. 131.
 3. Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Editions du Jour, 1970, 221 p.