

Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron

Ginette Michaud

Volume 22, Number 2 (65), Winter 1997

Henri-Raymond Casgrain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201304ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201304ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michaud, G. (1997). Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron. *Voix et Images*, 22(2), 309–333.
<https://doi.org/10.7202/201304ar>

Article abstract

Abstract

The author provides a comparative reading of two texts by Jacques Ferron - "Une fâcheuse compagnie" and "Les têtes de moaies" - from Ferron's first and last collections, *Contes* (1968) and *La Conférence inachevée* (1987). Through a microreading of textual details, and with borrowings from the psychoanalytic approach, Ginette Michaud focuses on the different aesthetics of the tale embodied in these two collections. She demonstrates the remarkable consistency of Ferron's writing throughout the modifications and corrections he made from one version to the next, as he shifted the major signifiers of what might be termed his "autobiographical fiction".

Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron*

Ginette Michaud, Université de Montréal

Cette étude propose une lecture comparée de deux textes de Jacques Ferron : « Une fâcheuse compagnie » et « Les têtes de morues », qui font respectivement partie des recueils marquant les extrémités de l'œuvre ferronienne, les Contes (1968) et La Conférence inachevée (1987). Pratiquant une microlecture du détail textuel qui emprunte également à la démarche psychanalytique, l'auteure interroge les différences relatives à l'esthétique du conte mise en scène dans ces deux recueils et met au jour la remarquable cohérence de l'écriture de Ferron qui, d'une version à l'autre, « retouche » et remanie en profondeur des signifiants majeurs de ce qu'on peut appeler sa « fiction autobiographique ».

La parution posthume de *La Conférence inachevée* — ce recueil auquel Jacques Ferron travaillait dans les dernières années de sa vie et qui fut publié après sa mort — imposa, on le sait, une ponctuation singulière à son œuvre, telle du moins qu'une certaine critique aimait à se la représenter, c'est-à-dire à l'enseigne du conte. La parution de cet ultime recueil soulève en effet une série de questions intéressantes pour les lecteurs de Ferron. Des *Contes* à *La Conférence inachevée*, qu'est-ce qui se déplace? S'agit-il toujours du même univers, mais aussi plus fondamentalement de la même esthétique? Même si plus de vingt-cinq ans — le temps d'une génération : le temps de l'œuvre et de toute une vie d'écrivain — séparent les deux recueils, plusieurs indices (notamment, le retour de certains personnages tels Cadieu dans « Monsieur! Ah Monsieur! » ou Madame Théodora, Nelly, Peter Bezeau et Samuel dans « Le glas de la Quasimodo », ou encore la reprise de thèmes ou de motifs antérieurs), plusieurs indices donc nous invitent à rapprocher les deux œuvres, à les

* Ce texte est la version remaniée d'une conférence donnée à l'Université d'Ottawa, le 29 mars 1996; il s'inscrit dans le cadre d'une recherche subventionnée par le CAFIR de l'Université de Montréal : « La succession de Jacques Ferron : inventaire et pistes ».

situer l'une par rapport à l'autre, à mesurer leurs similitudes et leurs différences, bref, à entreprendre un exercice de lecture comparée comme celui que je propose ici à propos d'«Une fâcheuse compagnie», conte bien connu du premier recueil de l'écrivain, et des «Têtes de morues», texte tout aussi significatif du dernier recueil. Cette lecture comparée, ou mieux, cette microlecture attentive au détail du texte (un peu à la manière de la méthode du *close reading* de naguère, qui prenait le temps de plonger longuement dans le tissu textuel, de coller à son grain), consistera en un travail de superposition et de surimpression des textes, redevable aussi à la démarche de la psychanalyse dans sa mise au jour oblique de signifiants enfouis sous les voiles du texte palimpseste. Dans ce cas-ci, deux versions¹ de la même histoire existent et cette lecture en surimpression permettra donc de ramener à la surface certaines transformations (remaniements, suppressions, ajouts, retouches) apportés par Ferron. On sait à quel point l'écrivain est, de manière générale, le maître de la réécriture et de la variante, se pillant régulièrement lui-même, agençant diversement certains fragments dans d'autres contextes qui, en retour, modifient leur sens. Dans le cas de ces deux textes qui, jusqu'à un certain point, font figure de *doublets*, ces altérations marquent non seulement le passage d'un texte à l'autre mais, de manière plus significative encore, inscrivent les traces de la perte ou, si l'on veut, les retours du refoulé ressentis par l'écrivain d'un recueil à l'autre, d'une extrémité à l'autre de son œuvre, pourrait-on dire. Autrement dit, *La Conférence inachevée* présente cette particularité assez singulière : elle nous force à opérer une lecture rétrospective des *Contes*, que nous croyions bien connaître et avoir lus il y a longtemps déjà ; le dernier recueil peut même, en ce sens, être décrit comme une relecture du premier, un peu comme si Ferron, à vingt-cinq ans d'intervalle, après nous avoir montré l'endroit, retournait le tissu et nous donnait aussi à voir l'envers, la trame de l'œuvre. Dans un autre contexte, à propos du *Pas de Gamelin*², son grand œuvre demeuré inachevé (non pas le texte éponyme qui ouvre *La Conférence inachevée*), j'ai déjà laissé entendre que Ferron, après avoir monté à toute vitesse, pièce sur pièce, son œuvre dans les années soixante et soixante-dix, s'était ensuite employé à la défaire, un peu comme Pénélope qui détisse chaque nuit l'ouvrage accompli durant le jour. Il y aurait ainsi deux versants dans l'œuvre de Ferron, et les textes mis en présence ici emblématisent à leur façon ce travail de désécriture, de désœuvre.

1. Deux versions, à laquelle il faut ajouter une troisième variante, éminemment importante, puisqu'il s'agit de la toute première version de ce conte, à ma connaissance du moins, contenue dans une lettre de l'écrivain adressée à sa sœur, Madeleine Ferron, et remontant aussi loin dans le temps que l'hiver 1947. Je remercie M. Marcel Olskamp de m'avoir aimablement communiqué cette lettre, et Madeleine Ferron de m'autoriser à la citer. Voir la lettre-conte en annexe de ce texte.
2. Ginette Michaud, «De Varsovie à Grande-Ligne : l'œuvre *in extremis*», *Littératures*, «Présence de Jacques Ferron», n^{os} 9-10, 1992, p. 83.

Revenons donc encore, pour un moment, au recueil de *La Conférence inachevée*, qui apparaît à plusieurs égards comme le pendant symétrique, le double ou le miroir de l'œuvre qui marqua l'entrée de Ferron sur la scène littéraire, les *Contes*, qui imposèrent sa réputation et sa maîtrise littéraire comme écrivain. Les autres titres suggérés par Ferron sur la première page du manuscrit de *La Conférence inachevée* — titres non retenus par les éditeurs : *Sornettes et contes du pays perdu* et *Contes d'adieu* — sont en effet en eux-mêmes assez éloquents quant à cette nécessaire *comparaison* entre les deux œuvres : celles-ci marquent les points d'entrée et de sortie, le commencement et la fin de l'œuvre, ses temps forts par excellence, comme le sont à une échelle textuelle plus réduite, l'incipit et la clausule d'une œuvre particulière. Or, si *La Conférence inachevée* paraît bien de fait, jusqu'à un certain point, faire écho au premier recueil, en opérant un retour aux premiers temps de l'œuvre et au genre qui la portait, il faut d'ores et déjà souligner qu'il ne saurait s'agir d'un simple retour aux sources — et au conte comme genre primordial, originaire : le conte, on le sait, est le genre par excellence de l'oralité et de la parole des origines —, mais que se produit au contraire un assez étonnant retournement de l'œuvre ferronienne, une remise en question de ses fondements, un approfondissement de ses thèmes les plus insistants.

Dans *La Conférence inachevée*, Ferron n'opère donc pas un retour aux sources, en retrouvant dans le conte une forme d'écriture et une vision du monde qui lui étaient familières, avec lesquelles il se sent à l'aise et prend ses aises ; il fait plutôt l'expérience de ce retour sur le mode de la régression et de la perte, d'un infini travail de deuil, pour parler en termes psychanalytiques. Autrement dit, il retrouve ici un univers textuel familier (et familial aussi), mais c'est au prix d'une inquiétante étrangeté, comme dans « Les têtes de morues ». Dans un premier temps, on pourrait être tenté de voir les *Contes* et *La Conférence inachevée* comme les deux versants symétriques de l'œuvre, mais force est de souligner les différences entre ces deux recueils, notamment en ce qui a trait à l'univers représenté. Tout en étant incertain dans les *Contes*, celui-ci était encore cohérent, capable de susciter espoir dans l'avenir, dans la possibilité de régénération du réel par le conte, dans ses métamorphoses relevant du merveilleux. Dans *La Conférence inachevée*, le conte, dont la forme même échappe à toute désignation précise dans le titre (la mention générique « autres récits » s'y substitue), est désormais définitivement frappé d'inachèvement, état qui diffère tout à fait de l'incertitude antérieure qui le menaçait : l'inachèvement représente surtout, au-delà d'une certaine ouverture qui peut encore être perçue comme positive, l'impossibilité même de la clôture, le motif de la mauvaise fin, de la fin qui ne finit pas et qui ne peut pas finir, l'image de l'interminable et d'une négativité à l'œuvre jusqu'à la fin et pour toujours, négativité telle qu'elle rend tout salut impossible. En ce sens, la toute dernière image qui clôt « Les deux lys », le dernier texte du recueil, où le narrateur à l'agonie voue toute son

œuvre, consacrée peut-être en vain au pays perdu, au Diable («Aurais-je vécu inutilement dans l'obsession d'un pays perdu? — «Alors, Seigneur, je te le dis: que le Diable m'emporte³»), fait figure de geste testamentaire blasphématoire assez extraordinaire, cette répudiation violente de l'œuvre revêtant un fort impact performatif, puisque ce sont là les dernières lignes du texte, mais aussi du recueil et ultimement de toute l'œuvre de Ferron.

On ne s'étonnera donc pas que le conte dans *La Conférence inachevée* soit lui-même atteint jusque dans sa capacité de narrer, et que cette difficulté soit mise en scène dans plusieurs récits dont la fonction précise est d'établir des liens avec l'univers antérieur des *Contes*. Je pense tout particulièrement à «Monsieur! Ah Monsieur!», qui entreprend une réécriture de «Cadieu» en en modifiant profondément l'issue, retournant l'illusoire libération du conte en défaite désormais inéluctable: Cadieu déchu n'a pas été reconnu par les siens et, sur fond d'un inceste pour lequel il ne sera même pas puni, il est devenu un robineux qui raconte inlassablement, soir après soir, la même histoire au bar du Baccardi où, dit-il, il «brosse pour parler» (*CI*, p. 162). On pourrait aussi évoquer «Le glas de la Quasimodo», reprise de «Le chien gris», tout entier consacré à la dévaluation et à la perte de pouvoir du conte ancien, de même qu'un autre texte majeur du recueil, «Adacanabran», ce conte du «Conteur à la tête fêlée» qui ne peut être répété et pousse dans ses derniers retranchements le genre même du conte, en le détournant de l'intérieur au profit de l'autobiographie. Dans tous ces textes, Ferron met en scène de manière plus ou moins appuyée un conflit générique qui prend la forme d'un affrontement entre le conte et le récit. Ainsi le révèle ce passage de «Le glas de la Quasimodo»: «La veuve Bernachez souriait et montrait qu'elle n'accordait pas à cette histoire une entière créance. — Qu'en dis-tu, Louise? — C'est une histoire qui en cache une autre» (*CI*, p. 122); plus loin, la veuve Bernachez tente «de démasquer par son récit le conte de Madame Rose» (*CI*, p. 124). Ce conflit entre conte et récit ressurgit par petites touches tout au long de *La Conférence inachevée*. Et même lorsque l'écrivain cherche à équilibrer le rapport de forces qui les opposent — «Ainsi parla la veuve Bernachez, l'hôtelière du petit Cloridorme, mais sans réussir à démasquer par son récit le conte de Madame Rose; il était peut-être exact, l'autre n'en restait pas moins vrai. Par leur concorde, ils se rehaussaient l'un l'autre, plus unis et plus simples d'être plus complexes et variés⁴» (*CI*, p. 124-125). —, même lorsqu'il tente de masquer le différend derrière les

3. Jacques Ferron, *La Conférence inachevée. Le Pas de Gamelin et autres récits*, préface de Pierre Vadeboncœur, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 222. Toute référence à cet ouvrage sera désormais désignée par le sigle *CI*, directement suivi de la page. Quand plusieurs citations rapprochées renverront à la même page du texte, seule la dernière citation sera suivie de la référence.

4. Ce passage est lui-même une réécriture du préambule qui précède «La sorcière et le grain d'orge» dans les *Contes*: «Cette façon de s'exprimer, correcte et efficace, donne

apparences de la concorde et de la réconciliation des genres, c'est bien plutôt l'affrontement qui ressort, malgré qu'il en ait, confrontation dont le conte ancien sort perdant. La fin de «Le Glas de la Quasimodo» où, en dernière instance, le petit-village est divisé par un schisme, témoignerait, si besoin était, de l'issue du combat: Eudore, le neveu de Madame Marie, faisait danser les marionnettes dans le ciel boréal [...]. Et quand il était saoul, il lui arrivait de pleurer comme si la danse des marionnettes était, elle aussi, une chose ancienne et passée» (*CI*, p. 144).

De manière significative, ces récits de *La Conférence inachevée*, lorsqu'ils font encore allusion à la parole du conte, à sa langue souveraine, soulignent une perte irrécupérable et marquent l'écart qui sépare désormais l'univers des *Contes* de celui d'aujourd'hui: entre le monde ancien et celui de *La Conférence inachevée*, les ponts sont désormais coupés. Dans «Le glas de la Quasimodo» encore, une interrogation comme celle-ci: «Décrocha-t-il le bon Dieu du Ciel? Cela me semble une façon de parler comme dans les contes» (*CI*, p. 123) ne formule plus seulement un doute qui relativise le pouvoir accordé au conte, mais plus absolue, elle lui retire toute validité et touche à la foi, à la possibilité même de la croyance qu'on pouvait encore investir dans le langage du conte et son pouvoir de transformation du réel. Le conte, dans *La Conférence inachevée*, fait donc, tout au contraire de ceux des *Contes*, l'objet d'une dévaluation, d'une dénaturaton, voire d'une désacralisation (en certaines occasions, ce retrait de l'authenticité et du pouvoir du conte va jusqu'à la profanation, puisqu'il représentait une parole encore en contact avec le sacré). Ainsi, la parole poétique du conteur dans le dernier recueil mettra souvent l'accent sur l'impuissance du conteur, le manque d'intérêt de son conte, comme c'est le cas dans «Adacnabran». Dans ce texte, il est clair que le retour au conte ne s'accomplit pas sous le signe de retrouvailles heureuses, mais que sa pérennité et sa transmission sont plus que jamais impossibles, interdites même, puisque le conte, de parole collective, devient le signe d'un sujet unique, singulier, pour ne pas dire fou, et qu'il emprunte alors au genre qui devrait, en principe, lui être le plus étranger, le plus éloigné: l'autobiographie. Le conte dans *La Conférence inachevée*, lorsqu'il n'est pas miné par l'hybridité du récit ou le mélange des genres, est détourné par l'autobiographie qui, loin de pouvoir s'accorder à l'esthétique objective, événementielle du conte, en nie plus sûrement l'essence, la nature: que serait en effet un conte, si étroitement lié au sort du conteur défaillant, qu'il ne saurait être répété?

lieu à la rencontre de deux personnages [...], qui se donnent la main et se complètent, l'un garant de l'autre». Ce texte était une sorte de profession de foi dans le pouvoir du conte: «[...] le conte est intimement lié à la réalité et [...] on peut le concevoir comme un moyen d'expression à la fois audacieux et décent» (Jacques Ferron, *Contes*, Montréal, HMH, coll. «L'Arbre», 1970, p. 203). Toute référence à cet ouvrage sera désormais désignée par le sigle *C* suivi de la page. Quand plusieurs citations rapprochées renverront à la même page, la référence suivra la dernière citation.

On le voit à ces quelques remarques : des différences incommensurables empêchent de relier entre elles les extrémités de l'œuvre de Ferron. Du conte au récit, on change non seulement de genre, mais d'esthétique et de vision du monde, on passe d'une incertitude à une interrogation plus radicale, plus désespérée et tragique. Le doute n'épargne plus l'écriture du conte ni le conteur lui-même, et contrairement aux *Contes* des débuts, la dimension autobiographique prend une importance croissante, le plus souvent sur le mode pathétique, alors que dans les *Contes*, lorsqu'elle apparaissait, c'était toujours sous un mode ironique, impliquant force procédés de mise à distance, comme c'est précisément le cas dans « Une fâcheuse compagnie ».

« Une fâcheuse compagnie » : entre humilité et humiliation

Un médecin suivi de quatre cochons : l'effet majeur de ce conte est immédiatement perceptible dans le sourire qu'il déclenche irrésistiblement chez le lecteur. Mais de quel sourire s'agit-il ? Autrement dit, avec qui est-on amené à s'identifier ici, à se faire le complice ? Est-ce avec le narrateur-médecin qui, dans ce *Bildung*-conte (« Une fâcheuse compagnie » est bien en effet un conte d'apprentissage, d'initiation en quelque sorte), est amené à s'abaisser, à s'humilier en encaissant la leçon d'humilité que lui donnent le villageois et les cochons ? Dans ce cas, notre sourire en est un de supériorité, de condescendance légère : Ferron a déjà indiqué, dans une lettre à John Grube, qu'il cherchait souvent à déclencher chez le lecteur un tel sentiment, en usant de « maladroites feintes⁵ », en mettant volontairement son personnage en situation d'infériorité. Nous identifions-nous plutôt au paysan, à son ironie légèrement matoise, rusée, dont la « politesse exquise » déjoue nos attentes de lecteur faussement urbanisé, en démasquant au contraire notre hypocrisie ? L'attente, déçue, du narrateur lorsqu'il prête à son interlocuteur une pointe ironique blessante : « — Ne vous gênez pas docteur, faites entrer vos amis » (*C*, p. 44) — est ainsi celle du lecteur qui, lui, n'aurait peut-être pas épargné aussi aimablement l'amour-propre du narrateur⁶. Ou encore empruntons-nous le point de vue le plus bas, le plus comique aussi, pour parler en termes bakhtiniens, c'est-à-dire celui des cochons eux-mêmes, point de vue qui accomplirait jusqu'au bout la logique de renversement à l'œuvre dans le conte, en animalisant à son tour le lecteur ? Quoi qu'il en soit, on peut induire de ce triple point de vue que notre réaction devant cette scène ne peut

5. Jacques Ferron, *Une amitié particulière. Lettres de Jacques Ferron à John Grube*, Montréal, Boréal, 1990, p. 84.

6. Dans la toute première version de ce conte, l'habitant n'épargne pas en effet le narrateur : « le farceur de l'endroit » lui décoche deux remarques désobligeantes : « Vous êtes en train de vous faire aimer, docteur », ajoutant ensuite (pour dissiper le sous-entendu sexuel ?) que « Les cochons vous aiment parce que vous mettez tout le monde au régime (lettre inédite à Madeleine Ferron, [janvier 1947]). »

simplement être celle d'un gros rire franc⁷, fusant d'un bloc, mais qu'elle relève plutôt d'un sourire en coin, position en retrait, révélant un amusement goguenard, dont les sources ne sont pas si avouables, si claires qu'il y paraît et où se glisse aussi un peu de gêne...

Ces remarques sur les effets un peu pervers produits par ce texte nous amènent à nuancer considérablement la lecture qui a déjà été faite de ce conte, dans lequel Jean-Pierre Boucher, par exemple, a vu un conte dédié tout à la joie et à l'humour de la vie gaspésienne, l'un des rares contes de Ferron où celui-ci «ne vise pas à corriger une situation sociale pénible⁸». Dans «Une fâcheuse compagnie», poursuit Boucher, Ferron insiste sur le caractère positif de la vie villageoise à Saint-Yvon: pas question ici «d'exil, de dépossession, de vie misérable⁹», comme à Gros-Morne, le village des «Têtes de morues», qui est, lui, caractéristique de la désorganisation, de la désagrégation du petit-village ferronien, un peu comme si la communauté humaine de Saint-Yvon était le «grand-village» civilisé, par opposition à celle beaucoup plus éclatée, du petit-village déchu de Gros-Morne.

Dans «Une fâcheuse compagnie», l'univers est bien celui du conte, même si, d'entrée de jeu, une indécision quant au genre est soulignée par la tentation de l'autobiographie: «J'étais nouveau dans la pratique; par un air de suffisance je cachais les inquiétudes que me causait mon personnage» (C, p. 42). Cette première phrase est significative, signalant un dédoublement du sujet, à la fois narrateur et personnage, un effort également de mise à distance par l'humour (il est à la fois acteur et juge): on verra que ces faits masqués derrière la drôlerie du conte, qui va tenter de distraire l'attention du lecteur, sont fondamentaux, puisqu'ils vont précisément ressurgir dans «Les têtes de morues» avec une force décuplée. Ces

-
7. Paradoxalement, même si la scène des «Têtes de morues» est beaucoup plus sombre, on y rit tout de même «aux éclats», comme si le rire contraint — rire «jaune» du conte — éclatait abruptement dans l'autre récit: «je restais encore ahuri que tout le monde riait aux éclats, le mari, la vieille, et Rita elle-même, oubliant qu'elle accouchait» (CI, p. 111). Dans le conte, le rire restait inhibé, sourire en coin qui préservait une certaine complicité entre le médecin et ceux qui l'observaient; dans le récit, le rire résonne comme une vengeance agressive contre le médecin qui n'a rien fait durant l'accouchement: non seulement ne sera-t-il pas payé pour cette nuit de travail, qu'il passe d'ailleurs à dormir, mais tous les habitants de la maison et même les morues à l'extérieur «et les chiens, alertés, [quil] se mirent à aboyer des quatre coins du village» (CI, p. 112) se retournent contre lui et se payent littéralement sa tête. On soulignera aussi les répliques feutrées, le sous-entendu, la *sourdine* des effets dans le conte, par opposition au «tintamarre» de la souris dans la boîte, aux lamentations redoublées de cris de la parturiente, aux aboiements et au vacarme général déclenché par ce «rire aux éclats», qui est moins un signe joyeux qu'un signal indiciel de l'éclatement psychique ressenti par le narrateur.
 8. Jean-Pierre Boucher, *Les «Contes» de Jacques Ferron*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974, p. 36.
 9. *Ibid.*, p. 37.

«inquiétudes» cachées, qui appartiennent davantage à l'aveu d'un pacte autobiographique, forment donc le sol, le souterrain¹⁰ si l'on veut, du conte joyeux qui va venir se substituer à ce qui a été à peine évoqué pour être aussitôt dissimulé. On aurait donc tort de penser que le conte est sans failles, genre de la parole heureuse et accordée à elle-même: d'emblée, même dans ce conte réputé pour être l'un des plus amusants de Ferron, une perte, une inquiétude, un malaise sont donnés à lire, qui laissent des traces textuelles et font retour dans certaines images: j'y reviens à l'instant.

Mais retournons au conte, qui est bien, dès la seconde phrase, un «vrai» conte: «Un jour je fus appelé à St-Yvon...» Le signal d'ouverture est clair, de même que la métamorphose qui va bientôt se produire, selon la règle de réversibilité des règnes humain/animal à l'œuvre dans les contes. D'une part, les cochons qui suivent le médecin sont dotés de qualités humaines: ils sont «impudents et familiers», s'en «donnent à cœur joie, sans aucune retenue» (C, p. 42), ils tiennent des fonctions sociales («cochons-voyers», ils ouvrent le chemin et «tracent des sentiers dans la neige fraîche» [C, p. 42-43], ils sont «fabricants de lard comme leurs confrères des vieux contés» [C, p. 43]); ils forment une communauté qui double et parodie celle des humains («ils se divisent en truies et en verrats, mais c'est pour mieux se rapprocher¹¹»). Les cochons sont à ce point humanisés que le narrateur doit rappeler leur nature animale («comme de vrais cochons» [C, p. 42]); ils sont sur un pied d'égalité avec le narrateur, sinon supérieurs à lui. Car lui, d'autre part, en contrepoint, sera rabaisé au rang d'animal: d'abord, première allusion, sa trousse a l'apparence d'un chien («une belle trousse noire et luisante, qui a les oreilles en l'air»), elle porte un nom bizarre, exotique, car elle est désignée par le marchand comme un «portuna»: «Acré, dit le marchand, vous avez là, docteur, un beau portuna!», mot qui résonne étrangement aux oreilles du jeune docteur, cultivé mais inculte, ignorant («Je suis déconcerté: pourquoi nomme-t-il ainsi ma trousse? Veut-il se moquer de moi?» [C, p. 43]). Ce mot de la langue populaire, mais qui est retourné ici en mot savant, qui fait énigme, aura, on le sait, tout un destin dans l'œuvre de l'écrivain, puisque c'est le seul néologisme (ou archaïsme?) que Ferron introduira dans son œuvre et dont il devra rendre compte à plusieurs reprises. Mais «portuna» a aussi un intérêt sur le plan du signifiant, puisqu'il agit comme un mot magique, un mot de passe qui encode secrètement, jusque dans

10. De fait, le sol du conte est plus meuble que ses apparences d'étendue plane et glacée ne le laissent croire: l'immense «champ de glace» est trompeur, peut craquer et céder sous les «trouées noires et fumantes»...

11. Cette dimension était longuement soulignée dans la première version du texte: voir la lettre citée en annexe. Ferron atténue beaucoup ce motif sexuel dans le conte, et élimine complètement l'emblème du village formé par les cochons copulant; ironiquement, l'image de ce conte – le médecin suivi de «quatre cochons éternels» – deviendra elle, en contrepoint, l'emblème de l'œuvre.

l'onomastique, la transformation à l'œuvre dans le conte par un jeu de mot dont le sens véritable demeure latent : le jeune médecin prétentieux au portuna neuf, qui fait l'important, sera justement bientôt *importuné* par les cochons... Dans cette perspective, les cochons, en suivant le médecin ou son portuna-chien, vont lui infliger une blessure d'amour-propre qui prolonge l'effet d'humiliation de cette première défaillance : parce qu'il n'a pas su s'expliquer le sens du mot¹², parce que son savoir a été pris en défaut, il devra subir la sanction et régresser jusqu'en ce « coin obscur, quelque peu truffé, [qu'il] avait] dans le cœur et qu'il] croyait], à cette époque, être le seul à posséder », c'est-à-dire affronter le cochon qui sommeille en lui, comme le veut un autre dicton populaire. Notons ici le retour des inquiétudes cachées du tout début, le registre comique étant brusquement rompu : « Mon amusement, hélas, ne dura guère [...] cette horrible bête, de son groin infallible, découvrirait ce coin caché à la vue de tout un village ! » « Découvrir ce coin caché », s'exposer dans sa vérité, laisser voir que la fatuité n'est qu'un masque pour une fausseté bien plus fondamentale, une faille intérieure de l'être qui fait trou dans son cœur, son « âme », voilà bien en effet un enjeu autrement plus grave de ce texte¹³...

Par ailleurs, l'animalisation du narrateur se poursuit d'une autre manière encore : sa démarche, par exemple, lui donne l'allure d'un « cheval de corbillard » (C, p. 43). Image très importante, cardinale même dans l'œuvre de Ferron, mais qui ne pouvait certes pas être reconnue comme telle par le lecteur des *Contes* en 1962, ou lors de la parution en recueil de 1968 ; à cette époque, Ferron n'avait pas encore livré les fragments autobiographiques de son roman familial : l'*Appendice aux Confitures de coings* et *La Créance* ne paraîtront en effet qu'en 1972. Seule une lecture rétrospective permet vraiment de dévoiler ce qui se cache derrière cette

-
12. Les énigmes linguistiques sont souvent au cœur de la réflexion de Ferron : elles occupent, on le sait, une part essentielle de toute initiation réussie, depuis la scène archétypique d'Œdipe jusqu'au « Chichemayais » de *La Conférence inachevée* où l'enfant doit précisément résoudre les « devinettes » ayant trait à la nature — aux origines — du langage, que lui soumet l'abbé Surprenant, avatar de Tirésias : comme lui, il est homme de robe, mi-homme mi-femme, mi-ange mi-diable. Dans « Les deux lys », le narrateur revient également sur une autre énigme linguistique qui a marqué son enfance et l'a fait rêver sur les langues à travers le mot « Soçauerez ». Sur le déchiffrement de cette ultime énigme, voir Betty Bednarski, « 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, coll. « Nouvelles Études québécoises », 1995, p. 199-220.
 13. Dans la lettre-conte, Ferron dit qu'il était « en rac », c'est-à-dire « en panne » d'écriture depuis une semaine, lorsqu'il écrit ce conte « pour [se] faire la main » (lettre inédite à Madeleine Ferron, [janvier 1947]). Déjà dans la lettre-conte, l'arrière-fond affectif — la solitude, l'ennui, la « paresse » — qui marque les circonstances de l'écriture de ce conte n'est pas si léger... Sur le climat des années gaspésiennes de Ferron, voir Marcel Olscamp, « Jacques Ferron en Gaspésie : de quelques paradoxes politiques et esthétiques », dans *L'Autre Ferron, op. cit.*, p. 15-46.

image, qui rappelle une scène essentielle du roman familial de l'écrivain, alors que le jeune Ferron doit suivre le corbillard de sa mère, en *étant précédé* (je souligne ce détail qui aura son pendant dans «Les têtes de morues») par les membres du haut clergé et par les médecins, la famille étant reléguée au troisième rang. Dans les deux contes, cette question du rang, loin d'être seulement une question d'étiquette ou de rite social, touche à l'être même des choses, à leur identité, comme si être devant ou derrière modulait, pour le narrateur ferronien, l'interrogation ontologique de Hamlet, «*To be or not to be*»; comme si la place occupée par le sujet, devant ou derrière, révélait son être le plus intime. De manière analogue, dans «Les têtes de morues», Horace Goupil «précède cérémonieusement¹⁴» (*CI*, p. 109) le narrateur, mais celui-ci ne retirera aucun avantage de cette position, le suivant péniblement, alors que, dans «Une fâcheuse compagnie», il est suivi par les cochons, il les précède donc dans une procession désacralisante, parade grotesque qui profane sa «noble profession» (*C*, p. 43), son honneur («je suis déshonoré à jamais» [*C*, p. 44]) et peut-être aussi, plus secrètement, un souvenir sacré (la mort de la mère, le cortège solennel des funérailles qui a tant marqué le jeune Ferron).

On voit donc dans ce conte léger, plein d'humour, affleurer en surimpression, dans la trame obscure du texte, des signes plus sombres, qui forment un contraste saisissant avec l'univers en apparence léger de ce conte. Mais chez Ferron, les apparences sont toujours trompeuses : «LA RÉALITÉ SE DISSIMULE DERRIÈRE LA RÉALITÉ¹⁵», comme il est écrit dans *La Nuit*; autrement dit, un conte en cache toujours un autre. Bien plus, on pourrait dire que ces signes font trou, un peu à la manière de ces «trouées noires et fumantes», qui creusent soudain l'immense champ de glace» (*C*, p. 42) du paysage hivernal de Saint-Yvon (remarquons au passage l'assonance entre ces «trouées noires et fumantes», reprises en écho dans la trousse «noire et luisante¹⁶» du portuna : même inquiétante étrangeté dans les deux cas, qui s'insinue dans le paysage familier, la réalité domestique).

14. Soulignons un déplacement significatif de «Une fâcheuse compagnie» aux «Têtes de morues» : dans le premier texte, la raideur, la dignité sont celles du médecin-narrateur imbu de son titre (trait encore renforcé dans la lettre-conte, où «Monsieur le docteur de la Madeleine» est répété trois fois); dans le second, cette raideur empesée s'est transférée sur Horace Goupil qui est désigné à deux reprises, au début et à la fin du texte, par les mêmes formules : «Horace Goupil, dit le Rouge, me précède cérémonieusement, les bras raides, écartés du corps, tenant à la main mes deux précieux portunas»; le médecin, lui, a déjà perdu toute sa superbe, et son attitude physique en est une de soumission — «Tête baissée [...], j'obtempère» (*CI*, p. 109) —, de tassement sur lui-même.

15. Jacques Ferron, *La Nuit*, Montréal, Parti pris, coll. «Paroles», 1965, p. 45.

16. L'écho d'une assonance peut résonner longtemps. Celle-ci a une très longue portée dans l'œuvre de Ferron, se retrouvant à l'autre extrémité de l'œuvre, dans l'image du train qui traverse le paysage de l'enfance du «Chichemayais» : «[...] monstre borgne ébranlant les mondes fragiles et se frayant chemin au milieu de leurs secousses, apparaissait, noire et fumante, l'inexorable locomotive» (*CI*, p. 98).

Parmi ces signes inquiétants, il faut souligner au premier chef le dédoublement qui affecte le narrateur, tendu entre le «je» et son personnage qui lui fait honte: ce personnage cherche à se détacher de lui-même («Je m'aperçus alors que mon personnage soulevait de l'intérêt»), il parle de lui à la troisième personne, cherche à s'éloigner de lui-même autant que des cochons qu'il veut mettre à distance, comme le laissent entendre ses répliques gourmées, livresques: « — Le mieux, me dis-je, est de n'en pas faire cas» (C, p. 43). Même lorsqu'il s'adresse à lui-même, le narrateur garde les formes; «pénétré de son importance¹⁷», il est dépourvu de tout naturel, son expression se fige dans les formules toutes faites ou les poncifs sociaux de la politesse la plus convenue, qu'il s'applique indifféremment à lui-même comme aux autres: «Si je m'arrête, me dis-je, ils passeront peut-être devant moi. Il s'agira alors de ne pas les suivre» (C, p. 44). Les pensées et les pulsions intérieures du narrateur, alors même qu'il est «sur le point de perdre la tête» et de céder à la colère en passant à l'acte («me retourner contre ces maudits cochons pour leur botter le groin»), restent donc contraintes dans une langue élevée, «écrite», «raide¹⁸», dénuée de toute spontanéité, aux antipodes de l'oralité et de la verve populaires. Question de convenance, et de contenance, cette contenance qu'il cherche désespérément à se donner en allumant une cigarette, et qui ne l'empêchera pas tout à fait de perdre la tête en remarquant que «Les cochons n'ont rien à fumer», et que «rien n'indique qu'ils se laisseront persuader de prendre les devants» (C, p. 44). Ce conflit entre deux codes — celui de la langue parlée, naturelle, et celui de la langue écrite, digne et empesée — constitue l'une des sources comiques de ce conte qui met en scène, de l'intérieur des pensées du médecin qui devrait s'exprimer non dans ce style relevé, mais dans le style bas réservé ici au langage indirect («ces maudits cochons»), un dédoublement esthétique significatif au

-
17. La première version du conte-lettre accentue beaucoup ce motif du «notable des lieux», que «les écoliers ont la consigne de [...] saluer comme le curé» et qui est désigné tout au long du récit par son titre ironique, «Monsieur le docteur de la Madeleine»; le «je» est ici détourné au profit de ce «il» costumé «dans sa grande capote militaire qui lui traîne sur les talons, coiffé de son bonnet de castor et pénétré de son importance», qui avance «lentement, gravement», d'un «pas august[e]» (lettre inédite de Jacques Ferron à Madeleine Ferron, [janvier 1947]). Le personnage a toute la pompe d'un ecclésiastique haut placé, comme si les chiens, «dans leurs niches enneigées», «regardaient passer avec admiration» un évêque qui, en retour, «ne daignait même pas les voir»; on entendra ici encore l'écho du dicton populaire, «Un chien peut bien regarder un évêque», dicton qui sera amplifié au niveau de la fresque épique dans *Le Ciel de Québec*, où effectivement le haut-clergé devra bien s'abaisser et regarder en retour... les Chiens.
18. Cette «raideur» linguistique n'était pas présente dans la première version du conte, où le médecin ne parlait pas; par contre, son attitude physique l'accentuait par des signes extérieurs (la capote militaire, le bonnet de castor et la démarche auguste du docteur qui «se raidit dans sa dignité»). D'une version à l'autre, le comique change donc de nature, passant de la situation et d'éléments extérieurs (le costume) à certains effets psychologiques, plus intériorisés (la manière de penser et de raisonner du personnage-narrateur).

cœur même du conte. En effet, Ferron subvertit l'opposition hiérarchique censée séparer la langue orale et la langue cultivée : ici la naïveté n'est pas où l'on croit, pas plus que la vraie culture, parodiée dans les énoncés doxiques du médecin.

Quoi qu'il en soit de ce conflit mis en abyme dans le conte, le narrateur-médecin se trahit tout aussi bien par les gestes naturels qu'il n'ose pas poser, que par son langage et ses pensées inhibées, qui le ridiculisent à son insu. On verra ce que devient dans « Les têtes de morues » cette inadéquation du sujet avec lui-même, mais soulignons déjà, dans « Une fâcheuse compagnie », les affects associés à cette scène par le narrateur, et que le comique de la situation nous fait momentanément oublier : « Il n'y a plus rien à faire. Je suis déshonoré à jamais » (C, p. 44). Ces affects de honte, de faillite, d'atteinte à sa réputation, « à jamais », sont ici neutralisés par l'humour, mais ressurgiront dans « Les têtes de morues » avec une acuité redoublée. Et la phrase suivante, « Les maisons se pressent sur mon passage » — qui fait penser au merveilleux de « Mélie et le bœuf » où le cerisier « distrair lui-même, ne l'a pas vue venir » (C, p. 28) —, résonne déjà un peu différemment à nos oreilles, comme si le sujet perdait effectivement la tête (ce qu'il craignait de faire plus haut), et que, en proie au vertige, il percevait la réalité de manière quelque peu hallucinatoire (ce n'est plus lui qui marche, les maisons s'animent sur son passage). Cette impression de déréalité fera de fait retour dans « Les têtes de morues ». Ajoutons une dernière remarque concernant la chute du conte, où l'on reçoit le docteur avec une « politesse exquise » : à Saint-Yvon, la nature est en effet plus cultivée que la culture toute de bienséance, apprise, du narrateur. « Une fâcheuse compagnie » est bien en ce sens, comme l'a vu Jean-Pierre Boucher, un conte « d'initiation à la vision du monde gaspésienne¹⁹ » où ne règne pas le cloisonnement entre les différentes espèces ; le conte a pour visée d'intégrer, d'accueillir le médecin au sein de la communauté : « J'arrivais d'ailleurs à la maison où j'étais attendu. Je frappai. On vint m'ouvrir. Je m'attendais au pire » ; contre toute attente, ce n'est pas le pire qui se produit, mais le meilleur : il passe le seuil sans encombres, et « Les cochons restèrent dehors » (C, p. 44). Contrastant avec cet accueil rassurant, « Les têtes de morues » sera pour sa part d'emblée sous le signe de l'exclusion la plus radicale.

« Les têtes de morues » : du souvenir au ressouvenir

« Je ne les ai pas oubliées. Elles me reviennent du fond des âges, de plus loin que le mien... » (CI, p. 109) : on reprend donc, à quelque vingt-cinq ans d'intervalle²⁰, la scène là où on l'avait laissée, sur le pas de

19. Jean-Pierre Boucher, *op. cit.*, p. 39.

20. De fait, il serait plus juste, si nous considérons aussi la version du conte-lettre, de parler d'un intervalle de près de quarante ans, soit de 1947 à 1985.

la porte, au moment où le médecin-narrateur pénètre dans la maison, la même une autre, où il est également attendu...

Première transformation immédiatement perceptible dans «Les têtes de morues»: la tonalité sombre, tragique de la scène, qui passe de l'extérieur à l'intérieur de la maison, mais aussi de la vision objective, événementielle du conte à une vision intériorisée par le sujet, mêlant au récit proprement dit les émotions, les associations et les images vivaces qui l'envahissent encore vingt-cinq ans plus tard lorsqu'il raconte cet épisode. Seconde transformation: le temps du conte était celui du passé, et le passé le plus définitivement passé, si j'ose dire, avec l'usage dominant de l'aoriste, alors que dans le récit, le passé ne cesse toujours pas d'arriver au présent. C'est en effet le présent d'un temps mythique, incantatoire, éternel qui s'impose au sujet, le même temps immémorial, hors du temps, qui affleure d'ailleurs dans les autres textes autobiographiques majeurs de ce recueil, «Le Chichemayais» et «Les deux lys». Troisième transformation d'importance: le «je» du narrateur n'est plus mis à distance comme dans le conte mais, au contraire, les «inquiétudes cachées» viennent ici au premier plan, et la dimension autobiographique prend nettement le pas sur l'esthétique du conte. Dans «Les têtes de morues», il est clair qu'il ne s'agit plus d'un conte, mais d'un fragment autobiographique où l'écrivain poursuit l'exploration de son monde intérieur, intime. L'angle, le point de vue et le genre même du texte sont donc, d'entrée de jeu, à la fois mêmes et autres: *mêmes*, puisque le lecteur peut rétablir et reconnaître un souvenir de lecture, lui-même ancien, en raccordant ce texte à une situation non pas exactement mais assez semblable à celle-ci; *autres*, car il ne s'agit pas seulement pour Ferron de répéter l'expérience par des signes identiques, mais bien d'altérer, de prolonger, d'élaborer par d'autres voies — par un texte tout autre, inédit — les effets déclenchés par le *ressouvenir*²¹.

Mais quels sont les éléments qui nous permettent de relier explicitement les deux textes et de voir dans «Les têtes de morues» la réécriture d'«Une fâcheuse compagnie»? Les plus évidents sont certes l'image du cortège où, au lieu d'être suivi par les cochons, le médecin-narrateur est précédé par Horace Goupil, qui porte «cérémonieusement, les bras raides, écartés du corps» deux portunas, car «À Gros-Morne, comme ailleurs sur la côte, on ne me les laisse pas porter». Dans «Une fâcheuse compagnie», il portait encore lui-même sa trousse et ne trouvait pas «tout naturels les égards dont on [l']entour[ait]» (*CI*, p. 109). On comprend que, d'un texte à

21. Le *ressouvenir* se distingue du souvenir qui relève de la mémoire volontaire, en ce qu'il tente de «redonner mémoire à ce qui avait été perdu» (Jacques Ferron, «Le pavillon de chasse», manuscrit inédit du *Pas de Gamelin*). La mémoire est avant tout pour Ferron «la faculté d'oublier et ensuite, seulement alors la faculté de retenir, ou plutôt d'avoir retenu tout en oubliant, [...] [d']emmagasine[r] [...] à la sauvette, sans trop savoir ce qu'[on] retient, quitte à s'en ressouvenir ensuite à tout propos, mal à-propos, de façon impetive» («La berline et les trois grimoires», dans *L'Autre Ferron*, *op. cit.*, p. 306).

l'autre, le temps a passé, tout comme la saison est un peu plus avancée ; c'est l'hiver dans le conte, le mois d'avril dans le récit, ce mois, le plus dur de l'année en Gaspésie, que Ferron qualifie souvent de mois jaune, ce moment où la terre, épuisée par l'hiver, laisse à découvert la paille dont on l'avait couverte à l'automne (dans le conte, on se souviendra qu'il était question de «trouées noires et fumantes²²»).

Un autre élément important relie les deux textes en renversant cette fois deux aspects majeurs : d'abord, l'attitude de fatuité, de supériorité du médecin qui doit ici s'abaisser à la fois physiquement (il doit baisser la tête pour pénétrer dans la maison) et moralement (il a l'impression de ne pas être à la hauteur, justement, de la situation, ce qui engendra un puissant sentiment d'usurpation : «Je n'y étais pas à ma place, aujourd'hui je le sais, pas plus que la boîte à pain métallique, toute neuve...» [*CI*, p. 111]). Dans le conte, le médecin croyait encore avoir le contrôle de la situation, tenir le point de vue du haut ; dans le second récit, non seulement s'enfonça-t-il, mais la lumière de la maison «n'en éclaire que le bas» (*CI*, p. 109) et lui-même doit s'y «enfournier» sous le regard vide des têtes de morues. Ensuite, la communauté représentée dans le second texte n'est plus homogène, serrée, «pure laine» en quelque sorte, mais bigarrée, disparate, dispersée. On n'est plus dans la communauté liée du grand-village, mais devant une communauté à peine agrégée, dont la généalogie brouillée est fortement métissée : Rita Laflamme, la femme d'Horace Goupil, est «issue de Paspéias, de Micmacs, de Montagnais, d'Irlandais et peut-être aussi, bien peu, de Canadiens» ; Horace Goupil est Canadien pour sa part, mais «[c]ela ne l'empêchait pas d'avoir pour aïeule une métisse esquimaude» (*CI*, p. 111). Le métissage, habituellement valorisé partout ailleurs dans l'œuvre de Ferron, paraît lui-même dévalué ici, à l'image de la désagrégation de la communauté minimale de Gros-Morne, avec ses amas de cabanes et ses rares habitants taciturnes et «sauvages», comme si une méfiance archaïque, ancestrale envers l'autre, ressurgissait elle aussi du «fond des âges»...

Une autre inversion majeure doit également être soulignée : dans «Une fâcheuse compagnie», les différents règnes n'étaient pas cloisonnés ; à Saint-Yvon, «on subit l'influence de la mer, qui est à tous et à chacun. Cela donne un régime moins mesquin, favorisant l'entraide et la société. Par exemple, chats et chiens sont au soin de tout le monde» (*C*, p. 42). Dans «Les têtes de morues», il en va tout autrement ; nous sommes dans

22. Le paysage hivernal de Saint-Yvon, avec ces «trouées noires et fumantes» avait lui-même quelque chose de légèrement infernal, aspect qui sera accentué dans «Les têtes de morues» où la «chaleur moite [de la maison] s'échappe en buées blanches, encens qui monte vers les divinités cruelles de la nuit» (*CI*, p. 109-110). Incidemment, on retrouvera aussi ces «grosses buées blanches, effarouchées par le froid» (*CI*, p. 99) dans «Le Chichemayais», où elles sont associées à la locomotive «noire et fumante» qui traverse le paysage d'enfance, hivernal lui aussi.

un monde d'un dénuement, d'une dépossession extrêmes, monde de la dévoration où il n'y a plus de place pour l'entraide et le passage merveilleux des frontières: «Au-dehors règnent les chiens qui dévorent tout à l'exception des têtes de morues, perchées hors de leur portée; au dedans, les souris. Entre ces deux espèces, il n'y a pas de place pour un chat» (*CI*, p. 110). La chaîne naturelle elle-même est rompue («pas de place pour un chat»), et on sait quelle importance peut avoir, chez Ferron, un «chaînon manquant»²³... Dans cet univers âpre, les souris sont jetées, «toute[s] gigotante[s]», dans le feu, et ce sont les têtes de morues, au bout de leurs perches, qui dominent la scène de leurs yeux vides («elles se penchent et me regardent descendre» [*CI*, p. 109]). L'humanisation plaisante des cochons dans le conte prend donc dans cette nouvelle version un tour beaucoup plus inquiétant, l'animalisation étant plutôt déportée vers une animation de l'inanimé, soit une transgression des limites entre la vie et la mort: ce sont les têtes de morues qui ont, dans ce texte, le dernier mot: «Les têtes de morues redressèrent leurs perches pour mieux me regarder partir» (*CI*, p. 112). Signalons également les objets suspendus dans la cabane, porteurs d'une semblable connotation macabre, exécutant une sorte de danse du pendu. Par ailleurs, l'animalisation — du médecin, puis de la petite fille, transformés en souris piégée dans la boîte à pain et jetée dans le feu — n'a plus rien de joyeux, et les têtes de morues renvoient à un fantôme beaucoup plus primitif, avec leurs «gueules béantes», leurs dents «fines comme celles d'un raclor» sous la «lune bleue» (*CI*, p. 109)... Il est inutile d'insister sur la force médusante, pétrifiante de cette image...

Mais revenons encore un peu sur nos pas, au commencement du texte qui s'ouvre avec le franchissement du seuil de la maison, et quel seuil²⁴! Décrit en termes de transgression («Je me suis arrêté, interdit» [*CI*, p. 110]), le passage du dehors au dedans s'accompagne également d'un mouvement de descente dans un lieu souterrain: la maison est «à moitié enfoncée dans la terre», on doit «descendre pour y entrer» (*CI*, p. 109) et même baisser la tête pour ne pas se heurter au chambranle de la porte. Or, ce mouvement de descente est double, à la fois spatial et temporel: sur le plan spatial, il s'oppose à l'espace qui s'étendait à perte de vue dans «Une fâcheuse compagnie», où la mer efface toute frontière avec les terres, se confondant avec elles en «un immense champ de glace» (*C*, p. 42). Là, malgré la perte de maîtrise du narrateur, son regard pouvait toujours se faire panoptique, rester en surplomb ironique de la

23. Je fais allusion ici à deux importantes pièces du roman familial de l'écrivain, «Un chaînon qui manquait» et «Anamnèse» (*L'Information médicale et paramédicale*, 7 et 21 mars 1976).

24. On sait à quel point cette question est importante dans ce recueil où plusieurs seuils sont franchis, non sans difficultés, notamment dans «Le pas de Gamelin», «Le Chichemayais» ou «Adacanabran»: seuils de la folie, de la vie ou de la mort, comme dans le tout dernier texte, «Les deux lys»...

situation. Ici, il est au contraire forcé de s'engager vers le bas, s'enfonçant dans un lieu proprement infernal où, appelé pour un accouchement, il devra de fait affronter «les divinités cruelles de la nuit» (*CI*, p. 110) et la mort²⁵. On pourrait évoquer à ce propos la résurgence fugitive du mythe d'Orphée, si fréquent dans l'œuvre de Ferron, qui affleure dans ce contexte de manière évanescente, comme une trace ancienne, à moitié effacée, puisque le narrateur, en pénétrant de la sorte au royaume des morts, ne peut et ne doit ni se retourner ni revenir sur ses pas, sous peine d'être transpercé par le regard aveugle des têtes de morues («à la place des yeux deux points sombres, plus noirs que le ciel» [*CI*, 109]) qui lui «rest[ent] dans le dos» (*CI*, p. 112). La question des yeux dans le dos est encore suggestive en ce que, au-delà de l'image de la persécution ou de la trahison qu'elle évoque (le traître, par définition, reçoit souvent un couteau dans le dos, en guise de rétribution), elle représente peut-être aussi la posture du texte lui-même qui offre ici son dos, après avoir exhibé sa face diurne dans le conte.

Mais la descente est aussi temporelle, le texte insistant sur la régression du narrateur : dès les premières lignes du texte, la dimension du temps — temps réel et temps imaginaire, temps présent et temps de la mémoire réactualisant le passé le plus éloigné — est fortement mise en relief, soulignant peut-être l'intervalle *réel* qui préside à l'écriture de ce texte et qui le sépare de sa version antérieure. Plusieurs indices appuient cette hypothèse, notamment le fait que le médecin d'«Une fâcheuse compagnie» — dont on aurait effectivement pu dire ce que le narrateur des «Têtes de morues» dit de lui-même : «Je viens d'avoir vingt-sept ans. Je nage encore dans le lait» (*CI*, p. 108) —, se trouve dans le second texte, malgré son jeune âge, singulièrement alourdi ; il est doté de «deux précieux portunas» (*CI*, p. 109) au lieu d'un seul, un peu comme si, d'un texte à l'autre, il avait, en dépit de son âge qui est resté le même, vieilli, pris du poids, à défaut d'expérience : son savoir s'est fait plus pesant, mais son ignorance et son inexpérience sont toujours aussi grandes. Ce travail du temps entre les deux textes constitue une dimension fascinante de la réécriture de Ferron et est un élément important de la rhétorique du retour qui y est mise en œuvre.

Avec «Les têtes de morues», nous ne sommes donc plus dans le temps du souvenir et des anecdotes, mais dans le temps de la mémoire longue, le temps du ressouvenir et de la mémoire oubliée, un temps immémorial et archaïque, que traduit bien l'image médiévale du pont-levis : ainsi, lorsque la vieille pousse la porte, le narrateur note qu'«un panneau de

25. La mort rôde en effet dans ce texte de naissance, où elle prend plusieurs formes, depuis la souris qu'on jettera dans le feu au moment où l'enfant naît, jusqu'à l'attitude du médecin au cours de cette nuit de veille, où il s'encante et sommeille, en contrefaisant le mort en quelque sorte.

lumière jaune, tel un pont-levis, s'abat jusqu'à nous, entre les deux amas» (*CI*, p. 109). Cette image est particulièrement intéressante lorsqu'on la relie à une autre de même nature qui ouvre le tout dernier texte du recueil, «Les deux lys», où l'écrivain évoque son agonie en recourant aussi à cette métaphore moyenâgeuse : «Seigneur, qu'advendra-t-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*, p. 222). L'image du cerf traqué par la meute, image mythique et légendaire²⁶, appartient elle aussi à ce temps archaïque du Moyen-Âge et n'est pas sans évoquer la lanterne magique du petit Marcel dans *À la recherche du temps perdu*, qui projette sur les murs de sa chambre l'histoire de Geneviève de Brabant et de Golo, souvenir de lecture palimpseste là aussi, qui plonge dans le temps «du fond des âges, de plus loin que le mien» (*CI*, p. 109) de la mémoire culturelle. Cette allusion à Proust est d'autant plus pertinente qu'on connaît l'attrait de Ferron, surtout dans cette dernière partie de sa vie occupée par le manuscrit inachevé du *Pas de Gamelin*, pour ces questions proustiennes liées à la mémoire et au ressouvenir²⁷. Cette mémoire involontaire est certes présente ici et emprunte aussi bien les voies de la perception visuelle qu'olfactive («Et quelle odeur! Un mélange de sueur, de tabac, de bois brûlé et de hareng fumé. Une odeur trop ancienne pour moi, trop humaine peut-être²⁸, [*CI*, p. 110]), opérant en profondeur dans cette réécriture d'un souvenir appartenant à une époque si «reculée» que le sujet a l'impression, au cours du processus de remémoration, d'être retourné en plein Moyen-Âge de l'humanité. Quant au «panneau de lumière jaune» (*CI*, p. 109) — un petit pan de mur jaune? — qui éclaire la scène et divise dramatiquement l'espace en dehors et dedans, il colore toute la scène remémorée en lui donnant un effet spécial, un peu comme au théâtre ou au cinéma lorsqu'on veut indiquer le passage au passé par un flash-back. Le jaune déteint effectivement sur toute cette scène et surimpose un filtre jaunissant à ce souvenir ancien; il

-
26. Image du Christ dans la tradition chrétienne, le cerf est le «symbole du don mystique, de la révélation salvifique», sans mentionner l'abondante iconographie mythologique gréco-romaine ou la symbolique celtique». Sur ces traits mythographiques, voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. «Bouquins», 1982, p. 195-199.
27. «Ces derniers temps j'ai lu Proust, écrit par exemple Ferron à l'un de ses correspondants. J'ai réfléchi aussi à l'inévitable pastiche auquel on se livre en écrivant et trouvé moyen de continuer à écrire» (lettre inédite à Jean-Marcel Paquette, 23 juillet 1971).
28. Très significative et garante, me semble-t-il, de l'authenticité et de la force de ce souvenir, est cette odeur, qui arrive seulement *après* l'évocation visuelle, proche de l'hallucination, où le sujet est pris de vertige. On sait que l'odorat est, pour le nouveau-né, le sens premier, le plus archaïque, le plus puissant également sur le plan des affects: que le narrateur passe, sur le plan de ses perceptions, de la vue à l'odeur témoigne encore exemplairement de sa régression.

envahit vraiment les perceptions du narrateur : «Les têtes de morues» est bien une image jaunie, surgie de la mémoire, un épisode aussi où le médecin, cédant à la peur, voit jaune²⁹, littéralement.

Les tout premiers mots du texte — «Je ne les ai pas oubliées. Elles me reviennent du fond des âges» (*CI*, p. 109 —, d'ailleurs repris en écho dans la clausule finale — «Comment les aurais-je oubliées? Elles me sont restées dans le dos» (*CI*, p. 112) —, produisent par leur répétition quasi circulaire un puissant effet incantatoire; ils sont également significatifs en ce qu'ils insistent sur l'importance du *retour*. Jean-Pierre Boucher a montré ailleurs, dans une analyse comparée des textes d'ouverture des *Contes*, «Retour à Val-d'Or» et «Ulysse», comment tout commence chez Ferron par la «nécessité de revenir en arrière», l'histoire étant incapable «de commencer sans ce retour³⁰».

Mais c'est tout le texte, une fois le retour commencé, qui ne peut plus s'arrêter de souligner, dirait-on, ce mouvement de retour par lequel on repasse par ses traces anciennes. Cette rhétorique du retour est en effet particulièrement active dans ce texte où tout se met à se doubler, à se redoubler de manière assez inquiétante : ainsi, par exemple, j'ai déjà parlé des «deux précieux portunas», mais il ne suffit pas que la vieille qui ouvre la porte soit une grand-mère, il faut encore qu'elle soit une bisaïeule (elle est non pas la grand-mère du nouveau-né, encore à naître, mais celle d'Horace³¹); Horace Goupil, dont le portrait est répété deux fois, au début et à la fin du conte, avec pour seul changement, le passage du temps, du présent au passé simple, devra lui-même répéter son invitation, à vrai dire plutôt un ordre, deux fois au docteur, figé sur le pas de la porte : «— Entrez, mais entrez donc!»: revenant sur le pas de la porte, il insiste : — Entrez donc, voyons» (*CI*, p. 110). On ne peut qu'être frappé par la

-
29. On remarquera le déplacement du signifiant, de la toute première version du conte où le narrateur en faisait la chute du texte : «Il faut rire, un peu jaune, suivi de quatre cochons éternels» (lettre inédite de Jacques Ferron à Madeleine Ferron, [janvier 1947]), à la dernière, où le jaune, plus diffus, est diffracté dans l'ensemble de l'épisode et lui donne sa couleur particulière, levant le voile sur la gêne, la honte et l'angoisse du narrateur. Par ailleurs, on rappellera que, étymologiquement cette fois, le jaune est souvent considéré comme infamant; couleur de la honte, le jaune est aussi passé dans la langue populaire où «passer pour un jaune» désigne... le traître (Jean-Paul Colin, *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse, 1990, p. 345). Le Littré recense pour sa part «jaune comme un coïng», une expression qui aurait intéressé Ferron, et parmi différentes acceptions, celle-ci qui éclaire encore la tonalité agonique des «Têtes de morues»: «Être jaune, avoir le teint jaune par la maladie, la fatigue, l'inquiétude» (A. Beaujean, *Petit Littré*, Paris, Gallimard Hachette, 1959, p. 1176).
30. Jean-Pierre Boucher, «Ouvertures ferroniennes: "Retour à Val-d'Or" et "Ulysse"», *L'Autre Ferron*, *op. cit.*, p. 67.
31. Il est lui-même fort avancé en âge, avec sa tignasse rousse — signe souvent diabolique chez Ferron — que contredisent «des sourcils presque blancs» (*CI*, p. 111): Canadien qui a pour aïeule «une métisse esquimaude», entre deux âges et entre deux mondes, Goupil dit le Rouge porte sa division jusque dans son visage.

fréquence de ces répétitions dans un récit aussi bref où tout se passe comme si le texte soulignait, par ces redoublements, le dédoublement intime qui affecte le narrateur. D'autres redoublements symboliques plus importants encore interviennent ailleurs dans le texte, comme cette souris dans la boîte à pain à laquelle s'identifie, d'une part, à deux reprises le médecin («La vieille referme le panneau et me voilà pris, à la merci d'une souris dans la boîte à pain» [CI, p. 110]; «Une souris, attirée par le pain, venait de tomber dans la boîte métallique, aussi prise que moi» [CI, p. 111]), mais aussi, d'autre part, la petite fille qui naît juste au moment où Horace jette la souris dans le poêle³², dans une sorte d'échange symbolique, la mort pour la vie, un sacrifice exigé par les «divinités cruelles de la nuit» (CI, p. 110) mentionnées au début du texte. On soulignera également le fait que le narrateur hésite «à [s']enfournier dans la cabane» un peu plus tôt, inscrivant déjà par cette image une prolepse qui annonce le sort de la souris jetée dans le four. Autre redoublement significatif, cet aveu du narrateur : «Loin de l'aider [la parturiente], je redoublais son mal par mon indifférence et ma cruauté», et lorsqu'il feint de ne pas être inquiet et finit par s'endormir, il est «parti assez longtemps, une heure ou deux» (CI, p. 111).

On le voit, la question du retour, la rhétorique du double travaillent en profondeur l'écriture de ce texte. Mais il y a plus. Car si «Les têtes de morues» font remonter à la surface les inquiétudes cachées d'«Une fâcheuse compagnie», le texte fait aussi revenir en surimpression bien d'autres récits d'accouchement où le médecin est impuissant, «ne [fait] rien alors qu'[il avait] tout sous la main dans [s]es précieux portunas, pour l'endormir [sa patiente] et la délivrer» (CI, p. 111) Et, comble de défaillance, il se trompe même ici de diagnostic lors de la naissance («Une petite fille naquit, les yeux un peu bridés, que pour un moment, imbu de ma médecine toute neuve, je crus mongolienne» [CI, p. 112]), nouvelle faute de «savoir», mais qui a une tout autre portée que celle d'ignorer la signification du mot portuna. Le médecin des «Têtes de morues» ne sera donc pas payé pour ses services non rendus... Cet échec mortifiant rappelle d'autres accouchements, où il s'en était un peu mieux sorti : par exemple, «Le petit William» dans les *Contes*, où le médecin-narrateur, perdant aussi «son latin», découvre la posture à l'anglaise et doit boire «sa leçon» (C, p. 145) infligée par la vieille sage-femme ; ou encore «La

32. Il est aussi question d'un autre poêle dans *La Conférence inachevée*, mais «hélas! [...] mort» dans «Le Chichemayais», alors que le narrateur, éprouvant tous les signes du deuil et de la perte liés à la mort de sa mère, raconte un micro-récit, très rousseauiste d'esprit (on pense aux épisodes de la fessée ou du ruban volé), où le narrateur s'accuse d'un vol : «L'été précédent, j'avais trouvé, au pied d'une talle d'aulnes, un nid rempli d'œufs sur le point d'éclore; je les rafle tous, les gardant chauds contre ma poitrine et pédalant vite vers la maison où le poêle, hélas! est mort»; le narrateur perd toute la couvée et, s'identifiant à la «cane éperdue, orpheline», porte ce jugement sévère sur lui-même, qui le rapproche du médecin sans illusions des «Têtes de morues»: «[...] je voulais tout avoir et je ruinais tout» (CI, p. 100).

mi-Carême» où, l'accouchement fini, le père arrive «dans l'encadrure» de la porte, «les mains couvertes d'écailles»: «[...] les écailles de hareng brillaient sur ses bras; il se frottait les mains, il trépigait dans ses grandes bottes, et je pensais, moi le flow, que c'était lui que la Mi-Carême aurait dû battre» (C, p. 67). Les têtes de morues, qui emblématisent jusque dans le signifiant la morsure de la mort, sont certes infiniment moins brillantes que ces écailles de hareng scintillantes dans la lumière, avec leurs yeux, «deux points sombres, plus noirs que le ciel» (CI, p. 109), noir sur noir...

Mais comment ne pas penser aussi à l'accouchement de Ferron lui-même tel qu'il le met en scène dans *La créance*, où la parturiente, sa mère cette fois, en passant des contractions aux douleurs, apprend, entre autres choses, qu'elle ne vaut «guère mieux qu'une Magoua³³»: cette fois, le docteur Hart, qui présentera l'enfant au père, n'a pas les bras couverts d'écailles de poisson, mais «le tablier éclaboussé de sang et la barbe aussi vers le bas, [il a] les mains rougies jusqu'aux coudes», et le père de Ferron, en recevant l'enfant dans ses bras, éprouvera les mêmes sentiments mêlés — «le désarroi, la honte et la colère³⁴» — que les affects ressentis par le médecin des «Têtes de morues». Que cette scène première, primitive, soit réactivée dans l'un des tout derniers textes³⁵ de l'écrivain écrits avant sa mort, confirmerait encore, si besoin était, à quel point les extrémités de la vie et de l'œuvre se touchent chez Ferron.

On peut donc émettre l'hypothèse que certains fragments de *La créance* se trouvent également réinscrits dans «Les têtes de morues»: les sentiments du père, par exemple, exacerbés chez le médecin, induisent un dérèglement de la perception et un fort sentiment de déréalité, mais aussi le retour de certains détails significatifs comme ces têtes de morues «au bout de leurs longues perches» (CI, p. 109), qui ne sont pas sans rappeler une figure fondatrice, et très éloignée dans le temps, de l'œuvre de Ferron, celle des grands soleils. Or, c'est précisément cette image évoquée dans *La créance* qui revient, mais déplacée, dans «Les têtes de morues»: «Par la fenêtre de sa cuisine, au-delà du potager où, chaque été, chaque

33. Dans ce récit d'accouchement, qui est aussi un récit d'apprentissage, la mère découvre «le fond des choses, derrière les apparences» en apprenant, entre autres choses, la vérité sur son père au cours de sa nuit de travail. Mais la progression de l'accouchement se mesure lui-même en termes linguistiques: «Ma mère de dire alors qu'elle n'avait pas tellement hâte de se trouver en douleurs, ayant peine à supporter ses contractions. Et puis: — Comment saurais-je que je suis passée des unes aux autres? — Maintenant, ça se voit. La nuit prochaine, au petit jour, demain peut-être jusqu'à midi, ça s'entendra. Écoute-toi, tu le sauras» (*Les Confitures de coings et autres textes*, Montréal, Parti pris, 1972, p. 245-246). La Magoua des «Têtes de morues» n'accouche donc pas de manière typique, elle qui se lamente entre les contractions et hurle lorsqu'elles surviennent, rappelant plutôt le difficile accouchement de la mère du narrateur...

34. *Ibid.*, p. 258.

35. On sait que «Les têtes de morues» est l'un des quatre textes vraiment inédits du recueil.

automne, se dressaient des têtes curieuses, des têtes sans corps au bout d'une tige, grands soleils dont les graines lui fournissaient une huile nécessaire à ses baumes³⁶. Comment ne pas reconnaître dans les têtes de morues ces mêmes «têtes sans corps», écho surprenant des grands soleils³⁷? L'image est pour ainsi dire tout simplement inversée, du soleil à la nuit; le trait essentiel de cette fleur héliocentrique³⁸ est déplacé, disséminé dans le jaune rougeoyant qui colore par touches insistantes toute la scène, ce jaune sanglant qui se détache et se transfère d'un récit d'accouchement à l'autre.

Et ce jaune flamboyant se trouve bien entendu condensé dans l'image insolite de la fameuse boîte à pain métallique, flambant neuve, objet moderne étincelant qui détonne dans la pauvreté absolue de cette cabane, «petit soleil» miniaturisé si l'on veut. Cette boîte à pain a en outre pour fonction, sur les plans narratif et symbolique, de condenser en une mise en abyme le sujet même du texte, l'accouchement en cours: le narrateur doit en effet affronter une série de matrices emboîtées les unes dans les autres, passant par des épreuves successives — la maison, la parturiente, puis la boîte à pain et le four. Piégé comme la souris, il n'arrive pas à délivrer sa patiente, à libérer l'enfant à naître. Mais le médecin est aussi piégé à l'intérieur de lui-même à mesure que l'accouchement avance, se réveillant par exemple avec «un grand tintamarre dans la tête» (*CI*, p. 111). On peut donc dire que le fil rouge qui relie les différents éléments de cette scène et l'empêche de voler en éclats, c'est bien cette couleur jaune qui s'infiltré dans tout l'épisode, depuis le «panneau de lumière jaune» qui s'abat sur le narrateur au début, en passant par le «flamboyant» Horace Goupil dit Le Rouge (*CI*, p. 110) et sa femme Rita Laflamme, sans oublier le feu qui rougoie dans le poêle et la finale du texte: «Le soleil n'avait pas encore flambé; il restait jaune, de la couleur de la boîte à pain. J'eus l'impression de la

36. Jacques Ferron, *Les Confitures de coing et autres textes*, op. cit., p. 234.

37. Dans la pièce *Les Grands Soleils*, cette fleur sauvage est déjà posée comme une «fleur-soleil», un «soleil-astre», une «plante-cri» qui éclaire et flambe, comme l'a bien vu Laurent Mailhot (*Le Théâtre québécois*, Montréal, HMH, 1973, p. 166-168). Le tournesol est, par sa mythologie héliocentrique, lié à un temps mythique, cyclique: «Le soleil! mais il n'est plus qu'une grande corolle vide, une nacelle abandonnée, un astre mort et trompeur», déclare Sauvageau en annonçant que d'autres soleils refleuriront: «Leurs fleurs ont tourné à la graine et penchent vers la terre. L'espoir tombe et cherche à s'ensevelir: ne faut-il pas mourir pour renaître?» (Jacques Ferron, *Les Grands Soleils*, Montréal, Librairie Déom, 1968, p. 76). La question lancée dans *Les Grands Soleils* résonne donc, de manière troublante, jusqu'à la fin, dans ce texte où le narrateur cherche aussi à «s'ensevelir», mais en vue de quelle renaissance?

38. Dans «La sorcière et le grain d'orge», il est aussi question d'un récit des origines: lorsque la petite fille planta le grain, «[il] en sortit une fleur toute rouge qui se balançait au-dessus de moi sur sa tige [...]. Toutes [sic] ses pétales s'entrouvrent et deux par deux formaient des dizaines de petites bouches [...] il y avait dans son cœur un bébé, plus petit que le pouce, qui tomba dans ma main comme dans un berceau» (*C*, p. 209). Ces petites bouches rouges contrastent ici avec les gueules béantes et les dents aiguës des morues...

porter sur ma tête» (*CI*, p. 112). On voit l'importance de la couleur, d'une précision quasi hallucinatoire dans toute cette scène, et tout comme la lumière rougeoyante de la maison est complémentaire du bleu glacial de la nuit à l'extérieur, on peut penser que les têtes de morues sont une image inversée, retournée, des grands soleils héliocentriques du début de l'œuvre, symboles de fécondité et de régénérescence.

«Les têtes de morues» font en ce sens retour sur l'œuvre, sur ses images fondamentales, mais pour y inscrire le travail de deuil et la perte de manière éminemment troublante et tragique. À travers le feuilleté des versions et la réécriture, c'est bien *son* conte perdu que l'écrivain nous donne à lire en filigrane. Et le regard surplombant, rétrospectif, mieux *respectif*³⁹ qu'il porte sur lui-même au moment où il se «regard[el] partir» (*CI*, p. 112) en endossant la scène du point de vue du mort en quelque sorte, en se voyant être vu par les yeux vides qui portent loin et de haut des morues, prend alors tout son sens comme conte d'adieu. Plus qu'une sous-catégorie générique qui s'ajouterait à tous les genres pratiqués par Ferron, le conte d'adieu est bien le genre ultime par excellence, appartenant déjà à la logique testamentaire du posthume. Se détachant de son image et de son œuvre qu'il laisse derrière lui, l'écrivain s'éloigne de lui-même, prend congé, après avoir remanié une dernière fois, jusqu'à la fin, les signifiants majeurs du conte-écran par lequel il avait commencé, dans une lettre, à écrire son œuvre⁴⁰. Celui qui apparaissait à l'horizon du sentier des cochons-voyers, voilà qu'il se voit disparaître au terme de la nuit qui finit et de l'aube qui lève, comme pour saluer tristement tous les autres matins initiatiques célébrés par son œuvre. Car l'aube ici est crépusculaire, fausse promesse de renaissance, la succession des jours est, malgré les apparences, rompue. Vu de dos pour l'éternité («Elles me sont restées dans le dos» [*CI*, p. 112]), perdu à jamais dans une écriture qui infinitise elle-même cette perte, le narrateur s'efface, disparaît, nous laissant nous aussi interdits et fascinés par le regard médusant des têtes de morues. Et l'on pense à ce regard d'Orphée, au «respectus», ce «regard en arrière interdit par les divinités de la mort et qui ravit Eurydice à Orphée une deuxième fois⁴¹»: ce regard terrifiant des morues n'accomplit-il pas

39. Je fais ici allusion au regard-*respectus* (voir *infra*), notion utilisée par Pascale Sirard dans *Narcisse et Orphée: variations d'un mythe ferronien*, mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1995, p. 72.

40. On pensera ici à la structure même de la cabane des «Têtes de morues», dont l'architecture est décrite avec beaucoup de précision: «Au plafond, simple envers du toit au pignon obtus, et aux deux poutres transversales [...]» (*CI*, p. 110), comme si Ferron soulignait encore de cette manière ce qui le retient dans l'écriture de ce souvenir, soit l'envers du décor, la mise au jour de l'angle obtus, le point de vue du «dessous des choses» (du contrepoint) qui opèrent dans la réécriture/désécriture de cet épisode.

41. Eva Kushner, *Le Mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961, p. 242. À la plongée proustienne au fond de soi, à la recherche du souvenir perdu, que j'évoquais plus haut, fait également écho cette descente orphique, manière,

ici, d'une certaine manière, ce geste du *respectus*, condamnant le narrateur à mourir d'une mort sans fin, une mort, disait Ferron lui-même à propos d'Orphée précisément, plus terrible que la vraie « qui a pour caractère principal de ne pas être vécue⁴² » ? Par cet ultime regard où il se penche sur lui-même et recueille jusqu'à ses dernières traces, telle que vues de l'extérieur, du point de vue étrange et altérant de l'autre, l'écrivain a bien passé une dernière frontière, celle qui sépare le monde des vivants et celui des morts⁴³. Inscrivant la mort dans l'écriture à la fois comme ressouvenir et expérience, c'est-à-dire comme remémoration entraînant des effets performatifs dans le présent même de l'acte d'écrire, ce regard-*respectus* signe le règlement de la dette — un compte en effet n'avait pas été réglé, mais pas celui auquel le médecin s'attendait —, il acquitte l'antique redevance aux morts et aux fantômes qui l'ont hanté si longtemps, et peut-être aussi, au-delà, l'impossible quittance de soi du sujet aux prises avec son « autobiographie ».

pour le héros, de faire revivre le passé en lui-même. La descente aux enfers — enfers de la souffrance, du souvenir, de l'inconscient — devient alors, note Eva Kushner, « le thème central : Orphée s'y enlise sans trouver le bonheur dans ce monde ou dans l'autre ». Mais, ajoute-t-elle, la descente représente aussi parfois une « véritable purification » (*ibid.*, p. 75), une tentative pour libérer l'esprit « des images qui l'obsèdent » (*ibid.*, p. 348). Cité par Pascale Sirard, *Narcisse et Orphée : variations d'un mythe ferronien*, *op. cit.*, p. 67-68).

42. Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, « Les Romanciers du Jour », 1973, p. 231. Cité par Pascale Sirard, *Narcisse et Orphée : variations d'un mythe ferronien*, *op. cit.*, p. 73.
43. Ariane Eissen, « Orphée », *Les Mythes grecs*, Paris, Belin, coll. « Sujets », 1993, p. 109.

Annexe

Lettre de Jacques Ferron à sa sœur, Madeleine Ferron.

[Janvier 1947]

Tendre Merluche,

Je n'ai pas pour une semaine écrit une seule ligne ; j'étais en rac dans le bas du comté. Être en rac, c'est être en panne. On m'en a tiré, me voici de retour. Et pour me faire la main, je songe à toi ; pour me faire la main, et non pour autre chose, car tu ne mérites pas que je t'écrive, muette que tu es.

Dans le bas du comté est Saint-Yvon, bourgade où les cochons abondent. Ils passent l'hiver dehors, et comme ce sont de bonnes bêtes, quand il fait beau, pour rendre grâce à Dieu, ils font l'amour et si souvent que c'en est réjouissant. Les truies, tout en ayant l'air réservé, ne sont jamais cruelles ; les verrats sont moins décents, ils grognent, ils s'agitent autour de la dame de leur cœur ; celle-ci leur dit : « mangeons du foin ». Mais ce n'est pas leur affaire ; ils font tant et si bien que dame Truie en est séduite ; elle offre son cœur et son échine au gai verroat. Et l'on a la bête à six pattes qui figure sur l'Armorial de Saint-Yvon, car elle est la caractéristique de ce bourg.

Ces cochons sont réjouissants, ai-je dit, mais ils peuvent être aussi gênants. Ils m'ont gêné. Et pour le comprendre, il faut que tu saches que je suis un notable des lieux, Monsieur le docteur de la Madeleine, et les écoliers ont reçu la consigne de me saluer comme le curé. Or donc, Monsieur le docteur de la Madeleine, dans sa grande capote militaire qui lui traîne sur les talons, coiffé de son bonnet de castor et pénétré de son importance, s'en allait aux malades. Il marchait lentement, gravement ; les chiens dans leurs niches enneigées, le regardaient passer avec admiration, mais Monsieur le docteur ne daignait même pas les voir. Chemin faisant, il entend du bruit derrière lui ; il se retourne : c'est un gros cochon hilare qui le suit. Le bruit augmente : au premier un second cochon s'est joint, et un troisième, et un quatrième. L'un après l'autre, la bouche fendue jusqu'aux oreilles, ils s'attachent aux pas augustes de Monsieur le docteur de la Madeleine. Celui-ci se raidit dans sa dignité. Les rideaux se soulèvent et l'on regarde des maisons, passer le cortège.

Comment ne pas trouver ces cochons gênants ? Surtout quand le farceur de l'endroit vous arrête et vous dit : « Vous êtes en train de vous faire aimer, docteur. »

— ???

— Les cochons vous aiment parce que vous mettez tout le monde au régime.

Il faut rire, un peu jaune, et continuer suivi de quatre cochons éternels.

Ma chère Merluce, tu n'es pas — et Robert est comme toi — encline à m'écrire. On peut s'ennuyer de vous. Tu m'écriras quand tu sauras que le courrier est le grand événement de la journée; on l'attend avec hâte. Et c'est un peu triste quand il n'y a que *Le Canada*.

Affectueusement,
Jacques

- P. S. : 1° Il faut que tu me dises le montant que je dois envoyer à la secrétaire de Robert.
- 2° Si tu envoies de la céramique, fais un bon paquet pour qu'elle n'arrive pas cassée.
- 3° Aimeriez-vous à avoir du chevreuil?