

Ferron funéraire

Stoyan Atanassov

Volume 23, numéro 3, hiver 1991

Jacques Ferron : en exotopie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500941ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500941ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

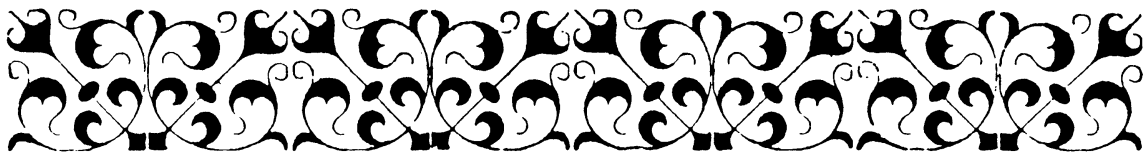
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Atanassov, S. (1991). Ferron funéraire. *Études littéraires*, 23(3), 9–20.
<https://doi.org/10.7202/500941ar>

Résumé de l'article

Le motif de la mort préside souvent à l'organisation du discours narratif chez Ferron, dont l'écriture hiératique puise fréquemment au rituel funéraire. Les composantes essentielles de celui-ci, tels le cadavre, le cercueil, le char funèbre, le croque-mort, reviennent en permanence au point que, d'un texte à l'autre, se tisse un réseau privilégié de sens. La présente étude trace les contours de trois domaines d'intérêt - anthropologique, symbolique et autobiographique - qu'alimente le thème funéraire dans l'oeuvre de Ferron, et s'attache à distinguer trois fonctions du motif de la mort dans l'économie narrative : fonction d'association, de séparation et de représentation.



FERRON FUNÉRAIRE

Stoyan Atanassov

■ Le mot est de Pierre Vadeboncœur. Sa préface à l'édition posthume de *la Conférence inachevée* souligne, après bien d'autres critiques et en rapport étroit avec la thématique des textes préfacés, l'importance de la mort dans l'œuvre ferronienne. La mort constitue une présence implacable dont les manifestations, même accidentelles, portent toujours en quelque sorte la marque du destin. En deçà de toute personnification, le destin, dans l'œuvre de Ferron, ne revêt pas les contours d'un agent d'action et, par là, ne se prête pas à la description. Par contre, il se laisse appréhender à travers un ordre d'événements qui semble incontournable, pour autant qu'il se maintient au-dessus des liens logiques de causalité. Aussi la mort-main-du-destin est-elle plutôt célébrée que décrite par Ferron au moyen d'une écriture que Vadeboncœur qualifie à juste titre de « proche de la cérémonie » (préface à *la Conférence inachevée*, p. 14).

On peut, sans trop de risques me semble-t-il, généraliser ce jugement en disant que tout ce qui est sorti de la plume de Ferron obéit à une stylisation hiératique. La vie des hommes dont parle Ferron, sans affectation, sur le ton le moins cérémonieux, donne lieu à une écriture

qui, par le rythme saccadé de motifs et d'images récurrents, mérite le label de ritologique. L'œuvre de Ferron traduit la vie non pas comme une réalité continue, mais comme une série discontinue de gestes — non héroïques, voire d'une trivialité affichée — que la magie du verbe transforme en essences. C'est dans l'éclairage funéraire de ces gestes que souvent s'opère le passage du banal à l'essentiel. Vadeboncœur écrit : « [Ferron] est un écrivain tragique, inquiétant, et parfois même funéraire. Certains récits de lui sont accompagnés secrètement par la mort; au fond, ils commencent par elle » (*ibid.*, p. 15).

Nous évoquerons quelques récits, qui commencent par un décès, aux côtés d'autres, qui se terminent par la mort. D'ailleurs, s'il va de soi de dire que la mort marque le moment où la vie échoue, il nous semble important d'insister sur la définition du conte que propose Jean Marcel dans son remarquable essai sur Ferron. Le conte est « une entreprise de mise en échec du monde par l'imagination créatrice de façon à faciliter le mode d'insertion de la conscience dans un réel devenu invouable » (*Jacques Ferron malgré lui*, p. 46). Tout comme l'art d'écrire ferronien procéderait d'une

stratégie de mise en échec du monde, de même la dimension funéraire de l'œuvre de Ferron relate le vécu comme échec, mais en même temps lui insuffle un sens nouveau grâce à une forme littéraire prometteuse de pérennité.

Le seuil de la mort. Le franchir en littérature, c'est sauver le sens d'une vie qui autrement aurait été un passé irrévocablement perdu. Proust l'a éprouvé à la mort de sa mère; sa *Recherche* l'a transposé dans l'épisode relatant la mort de sa grand-mère :

la mort n'est pas inutile, la mort continue à agir sur nous. Il agit même plus qu'un vivant parce que, la véritable réalité n'étant dégagée que par l'esprit, étant l'objet d'une opération spirituelle, nous ne connaissons vraiment que ce que nous sommes obligés de recréer par la pensée, ce que nous cache la vie de tous les jours (*Sodome et Gomorrhe*, p. 195).

Cette mort créatrice est une sorte de grâce et Ferron l'a confié à Jean Marcel : « peut-être, par la grâce de Dieu, la mort me hante » (*Jacques Ferron malgré lui*, p. 31).

L'écrivain privilégie donc la mort pour faire le point sur la vie. De son côté, le docteur Ferron, pour autant que l'on puisse le séparer de l'écrivain, fait part d'un aveu peu réjouissant, à savoir que la médecine tire parti non pas du principe de la vie, mais du travail de la mort.

Qu'on l'exerce ou qu'on la subisse, on se méprend sur la médecine. Elle a perdu son caractère religieux et ne tire pas son principe de la vie, mais de la lésion cadavérique. C'est toujours de la mort qu'elle revient à l'épouvante et de son inévitable échec qu'elle entend le prévenir comme gardienne de la santé, ce salut illusoire, en tout cas très provisoire (*Le Pas de Gamelin*, dans *la Conférence inachevée*, p. 25-26).

La double expérience de Ferron, celle de la littérature et celle de la médecine, le tourne donc du côté de la mort comme champ d'observation, mais aussi comme mode d'organisation du discours narratif. Sur ce dernier point il convient de distinguer, d'une part, les récits courts où la mort apparaît comme un état déclenchant le travail de la mémoire ou de l'imagination et, d'autre part, les récits longs. La fiction de ceux-ci est de nature romanesque; ses composantes funéraires fonctionnent essentiellement sur le mode métaphorique ou symbolique. Par ailleurs, les deux types de narration recourent aux mêmes composantes du réseau funéraire : le cadavre, le cercueil, le char funèbre, le croque-mort. Tels seront les centres d'intérêt de notre lecture.

Dans bien des contes, la mort fait l'objet d'une mise en scène dont les finalités de représentation enlèvent à l'agonie ou à la disparition de l'homme tout sentiment d'angoisse. D'abord, la mort survient essentiellement dans un cadre conjugal, comme si l'univers ferronien ne comportait de mort d'homme que dans la relation au conjoint. Ensuite, les rôles sont répartis de manière à ce que le mari soit toujours le mourant auquel la femme survit. Entre le savoir-mourir de l'homme et le voir-mourir de la femme se joue un drame où le comique et le tragique versent l'un dans l'autre sans transition et sans demi-tons. S'il est une loi qui préside à ce drame, elle émane non pas d'un genre (comique ou tragique), mais d'une logique quelque peu mécanique de l'inversion et du déplacement.

« La Mort du bonhomme » est construite sur le mode de l'inversion pour présenter les der-

niers moments d'un paysan. La cause de la mort imminente est accidentelle (un os de travers au-dessus de l'estomac). Cependant la femme rattache la fin de son mari à la cause naturelle par excellence, la vieillesse : « Bonhomme, dit la vieille à son mari, tu n'es peut-être pas très malade, mais tu es si vieux que tu te meurs » (p. 23). La même logique à rebours veut que la personne à plaindre en l'occurrence soit non pas le bonhomme, mais sa femme qui revendique le rôle de veuve inconsolable, réservant pour son mari celui d'un héros de farce :

- Oui, tu te meurs, je suis bien à plaindre!
- Et moi...? demanda le bonhomme.
- Toi, ce n'est pas triste, répondit la vieille : tu n'as qu'à te laisser faire; le curé va tout arranger. Seulement, il faudra que tu sois poli : tu joindras les mains, tu regarderas en l'air et tu penseras au bon Dieu si tu peux; si tu ne peux pas, fais semblant. Et pas de farce, hein, tu m'entends! (*Ibid.*)

La femme ordonne le jeu de la comédie funéraire tout en l'interdisant nommément à son mari. Par ailleurs, toutes les répliques du mourant sont empreintes d'un humour antiphrastique. Dans cette situation à rebours, le mari joue la comédie sans le savoir. Ses propos font contraste avec sa souffrance réelle et son air grave de défunt. La veuve n'appréhende la dépouille mortelle du bonhomme que par antiphrase : « Ah, bonhomme, mon bonhomme, si tu avais toujours été de même, sérieux, propre, tranquille, comme je t'aurais aimé, comme nous aurions été heureux! » (P. 24.) Le défunt est une image de mari idéal que le bonhomme n'avait manifestement jamais été aux yeux de sa

femme. Ainsi donc, plutôt que la fin tragique ou naturelle de la vie, la mort en est la sublimation grotesque.

« L'Enfant », un autre conte « du pays incertain », nous introduit dans le même cadre funéraire : un mari à l'article de la mort, une femme impatiente de se débarrasser du moribond. De prime abord, ce qui maintient encore ce couple en voie de dissolution c'est l'enfant, image onirique du désir de progéniture. En fait, c'est la question de l'identité de l'homme que pose l'approche de la mort. La conscience obscurcie du moribond fait naître la métaphore de l'homme plongé sous l'eau. Les courts moments de reprise de sens correspondent à l'émergence à la surface. Objectivement, le mourant, avec sa barbe longue, ressemble à un phoque. Sa vie conjugale de dix ans avait été celle « d'un coq inutile » (p. 57). La fin du récit fixe les dernières représentations qui traversent la conscience évanescence : « Il ne sut que penser. Qui était-il? Un phoque, un coq mouillé? Il n'était sûrement plus le mari. Alors il eut la force de se soulever, d'éteindre le cierge et de mourir » (*ibid.*). Ferron brouille les plans d'énonciation en superposant les images produites par le narrateur (le phoque, le coq) au for intérieur du mourant. Mourir n'est pas une simple perte de conscience, mais le mouvement accéléré et tourbillonnant qui emporte toutes les images du moi.

Dans « Armaguédon » le drame de la mort s'articule en triptyque. Les trois scènes de la mort (l'accident routier, la maladie de Fritz Coldmorgan, le couchage raté chez la putain miteuse), que manifestement rien ne rattache

si ce n'est la présence quelque peu distante du protagoniste-narrateur, s'enchaînent dans une perspective apocalyptique. Le Capitaine :

— [...] Je ne voudrais pas manquer la fin du monde. [...] Ce sera un accident, un accident comme tous les autres avec sirènes et clignotants. La seule différence, c'est qu'après je n'aurai pas besoin de revenir au poste, ni toi d'aller courir la putain (p. 137-138).

D'une mort à l'autre, le récit semble nous plonger dans une ambiance prémonitoire de fin du monde. Or, dès le début, Ferron introduit subrepticement, puis de plus en plus ostensiblement, une autre perspective : la mort comme représentation théâtrale. Les victimes de l'accident routier « refroidissaient déjà dans de grandes poses dramatiques, sinon cabotines » (p. 132). Didier, au sujet duquel on se demande s'il est mort ou blessé, semble se livrer à un « jeu plus discret, plus subtil » (*ibid.*). À plusieurs reprises, le narrateur appelle le lieu de l'accident « la scène », ou encore un « théâtre [...] d'autant plus saisissant que les blessés n'étaient déjà plus là pour distraire l'attention » (p. 133). Il serait fastidieux de citer toutes les connotations théâtrales dont le récit est chargé. De la multitude de signes et de scènes déconnectés émerge un même sens : la mort est un spectacle. C'est la théâtralité du fait funéraire qui le vide de tout tragique. Plus encore, elle introduit, aussi bien chez le narrateur que chez le lecteur, une distance qui rend la narration plane, sans profondeur psychologique, sans plis affectifs. La poétique ferronienne cultive l'art visuel de la mosaïque et renonce délibérément à celui des émotions.

« Le Vieux Payen » est construit sur l'antithèse terre/ciel. Pour avoir très bien cultivé sa

terre et de la sorte descendu « le ciel sur terre », toute la colonie est sûre que le bonhomme ira droit au paradis (p. 147). Aux funérailles du paysan, le curé lui remet dans le catafalque la clé du paradis malgré les réticences qu'il avait toujours eues à cause de la religiosité douteuse du bonhomme. Or, celui-ci, « vieux toqué », « vrai payen », « ne bougea pas de sa tombe » (p. 148). Au lieu de s'élever au ciel, il se laisse pourrir sous terre. Et, une fois dégagé de sa dépouille, il revient sur sa terre au grand dam du fils qui n'aime pas son père. Ayant senti la présence paternelle indésirable, le fils délaisse la terre cultivée qui se couvrira de broussailles. Le grotesque naît de cette espèce de géocentrisme du vieux « payen » qui se substitue à l'élévation attendue de l'âme au paradis. La morale bouffonne que déduit Ferron de cette histoire est que si l'on meurt comme on a vécu, on risque fort de gâcher sa vie. « Et le bonhomme dans les broussailles se mit à geindre et se lamenter. Toute sa vie était gâchée. Voilà ce qui arrive quand on n'a pas de religion! » (*Ibid.*)

C'est un bilan similaire que dresse la femme mourante de « l'Otarie ». « Je mourrai sans doute comme j'ai vécu, comme j'ai couché, avec patience, avec douceur, sans beaucoup d'intérêt » (p. 152). Les derniers moments de l'héroïne déclenchent une série de souvenirs dominés par l'image de son mari. Celui-ci fait pendant au mari de « l'Enfant » qui ressemble à un phoque. Ici l'époux prend l'aspect d'une otarie dans les réminiscences de la femme. Cette image animale est associée à l'acte d'amour, mais aussi à la mort. En fait elle engendre une série de questions portant sur l'identité des deux conjoints, questions qui ne sont pas sans rappeler celles

de « l'Enfant ». « L'otarie, c'était peut-être la mort qui se dressait au-dessus de moi. Johnny, qui étais-tu ainsi dans la nuit? Et qui étais-je pour toi? De quoi est fait l'amour, de quoi? Le saurai-je jamais? » (*Ibid.*) Une fois de plus, le sentiment de la mort fait vaciller l'identité de l'autre, comme si au seuil de la mort le vécu n'avait pas plus de consistance qu'un songe.

Dans ce type de récits, la mort opère un changement de perspective, de vision. Il en est d'autres où la disparition de l'être aimé (l'enfant et non pas le conjoint) plonge le personnage dans un délire sans remède.

« Mélie et le bœuf » et « les Cargos noirs de la guerre » racontent l'histoire de deux mères qui perdent le bon sens à la suite du départ de leur enfant. Le travail du deuil fixe le sujet sur l'être absent. La folie procède par substitution. Les enfants de Mélie sont remplacés par le veau auquel se substitue, dans l'esprit de la vieille débile, l'avocat Leboeuf. Dans « les Cargos noirs de la guerre », la mère qui attend des années le retour de son fils, parti au combat, finit par perdre la notion du temps et par confondre les âges des villageois. « Dans les commencements de son attente elle avait remarqué que les compagnons de son fils, qu'elle voyait chaque jour, vieillissaient. Bientôt, elle avait cessé de les reconnaître, les prenant pour leurs pères » (p. 159). Le désir de revoir son enfant lui fait identifier d'autres garçons au sien. Suprême ironie de l'attente déjouée : la mère croit accueillir son fils en la personne de son voleur et assassin!

On peut conclure que dans le mécanisme extrêmement sobre des récits courts de Ferron, la mort apparaît comme un facteur de rupture

moins avec la vie qu'avec la réalité. Plutôt que d'une métaphysique, elle tient d'un fantastique.

Avec *Cotnoir*, le motif de la mort remplit des fonctions plus diversifiées. On peut schématiquement en distinguer trois :

1. *Fonction d'association*. Les funérailles de Cotnoir sont l'occasion pour certains des assistants de se rappeler des épisodes de leur passé commun avec le défunt : par exemple, l'histoire d'Emmanuel et de son adoption. À côté des récits rétrospectifs, il en est d'autres dont le lien à l'événement central (les funérailles) est dû aux circonstances présentes : l'histoire du prétendu ami de collège de Cotnoir, le morphinomane Bezeau qui traîne de funérailles en funérailles dans l'espoir de se procurer de la drogue et un peu d'argent.

2. *Fonction de séparation*. Le deuxième chapitre relate la mort de Cotnoir. Le sentiment de quitter la vie est d'une pureté radicale qui empêche toute autre démarche. « Or voici qu'il se trouvait à l'improviste devant la simplicité de mourir, un acte qui n'implique que soi, involontaire, c'est sa faiblesse, mais qui devient propre quand on l'assume seul » (*Cotnoir*, p. 27). Ici, Ferron ne « joue » pas avec la mort, il l'isole de tout le reste. « Les mourants d'ailleurs n'ont pas d'humeur; ils voient, ils constatent, c'est tout : le moment est trop vif pour qu'ils puissent l'approfondir, l'apprécier, le goûter » (*ibid.*).

3. *Fonction de représentation*. Au contraire du mourant, incapable de se distancier de sa propre mort pour la percevoir et non pas seulement pour la subir, les survivants proches du mort traitent le cadavre et préparent les funérailles selon les exigences d'une représentation

plus ou moins traditionnelle. Ferron semble attentif à certaines coutumes ancestrales tout en les dissolvant dans son écriture caustique. Le docteur Bessette, alias Bezeau, insiste bien sur le fait que si « un mort est un homme fini », par contre les survivants de la famille n'en finissent pas de s'occuper de la dépouille en vue de son exposition funéraire. Les funérailles sont un rite essentiellement social et Bessette n'a pas tort de s'exclamer : « Cotnoir n'avait pas de famille, sa femme non plus. Comment voulez-vous faire des funérailles sans parents? » (P. 19.)

Par ailleurs, le raisonnement apparemment farfêlé de Bessette sur le traitement du cadavre ne manque pas d'intérêt d'un point de vue anthropologique. Au sujet de l'homme mort, Bessette observe :

Si on ne le met pas tout cru dans un trou, si on le réchauffe avec des lampions, si on l'embaume, si on le farcit, si on le cuit selon les recettes de la liturgie, toute cette cuisine est pour l'estomac des survivants (*ibid.*).

Soumettre le cadavre à un traitement culinaire, c'est répondre, par une action substitutive, à l'écho lointain d'une pratique que les civilisations d'aujourd'hui ne perçoivent plus, mais qui existait chez certaines sociétés archaïques : le cannibalisme. Georges Bataille indique, à la suite de Freud, le rapport entre le cannibalisme sacré et le désir :

Freud a fondé son interprétation de l'interdit sur la nécessité primitive d'opposer une barrière protectrice à l'excès de désirs portant sur des objets dont la faiblesse est évidente. S'il en arrive à parler de l'interdit qui s'oppose au contact du cadavre, il doit représenter que le tabou protégeait le mort du désir que d'autres avaient de le manger. Il s'agit d'un désir qui ne joue plus en nous :

jamais nous n'en avons l'expérience. Mais la vie des sociétés archaïques présente en effet l'alternance de l'interdit et de la levée de l'interdit du cannibalisme. L'homme qui jamais n'est tenu pour une bête de bouche, est fréquemment mangé suivant les règles religieuses (Georges Bataille, *l'Érotisme*, p. 78-79).

Dans *le Jeu du mort* — un essai riche en documentation et en analyses fort éclairantes — Jean-Thierry Mærtens écrit :

Le cannibalisme à l'état pur (manducation de la chair crue de son parent) est [...] relativement rare; on observe au contraire un processus méticuleux de culturalisation de cette manducation qui médiatise la rencontre de la bouche parlante et de la viande surcarnée (p. 23).

Mærtens signale des coutumes et des expressions funéraires, notamment que « dans la Beauce québécoise "manger le mort" désigne le repas funéraire et [qu'] en Haïti, on le nomme "mangé mort" » (p. 25).

Nous retiendrons deux points des propos du personnage ferronien : les funérailles sont un rite social (familial); la sociabilité du rite est éloignée de son sens premier (l'interdit de cannibalisme) au point de tourner en spectacle.

Une ambiance de farce funéraire s'instaure autour du cercueil de Cotnoir. Dans le huitième chapitre du récit, les gestes et les propos cocasses des assistants évoquent un comportement nettement scénique : les révérences répétées des croque-morts devant le cercueil, la méprise du commerçant Sauviat, un des notables de la ville, serrant la main à un croque-mort et lui disant : « *Merci, mon ami*, comme si le petit croque-mort lui avait offert des condoléances » (p. 86), l'anecdote que raconte

l'extravagant Bessette sur les cadavres à têtes coupées et, par là, interchangeables. Les circonstances funèbres ne sont qu'un prétexte à la conversation enjouée entre l'évêque et Sauviat. Leur dialogue est à l'unisson avec l'ambiance générale de farce.

— Au fait, Monsieur, disait l'évêque, vous souvenez-vous de l'affaire du décapité?

— Parfaitement. La tête lui manque encore et les deux mains, la police ne les a pas retracées. Par contre elle a retrouvé les pieds.

— Vous avez bonne mémoire, je vous félicite. Mais dites-moi : que faut-il à un croque-mort pour préparer un défunt à sa dernière parade?

— Son cadavre, j'imagine.

— Vous êtes trop généreux, Monsieur Sauviat : la tête et les deux mains piquées sur mannequin suffisent.

— Et le reste?

— On le jette à la voirie. On peut aussi le manger. Comprenez-vous maintenant l'affaire du décapité? Ce n'était pas un assassinat, tout bonnement une farce de croque-mort (p. 89-90).

L'humour de Ferron est souvent nominaliste. On voit qu'ici le dialogue plaisant vise à justifier l'étymologie populaire du mot « croque-morts » : ce nom provient « sans doute [...] de l'obligation qui leur était faite de mordre un doigt du cadavre pour vérifier le décès » (Mærtens, p. 26).

Il apparaît à l'évidence que l'écriture de Ferron se nourrit davantage de ce que nous appelons la fonction représentative de la mort que des autres fonctions. Dans *Cotnoir* la fonction d'association assure une narration parallèle et un emboîtement de récits. La fonction de séparation témoigne d'une impossible synesthésie de la mort. Or, la place de ces deux fonctions est limitée par rapport à la fonction représentative. Ferron voit la mort surtout

comme spectacle et ce n'est pas un hasard si dans *Cotnoir*, le narrateur (personnage autobiographique du docteur Ferron) est une figure privilégiée du regard. Le spectacle ferronien de la mort soumet l'ancestral rite funéraire aux lois de la farce. Ainsi mourir et rire sont indissolubles dans les critères locaux de l'entregent. Seul un être échappe à cette règle, le détraqué Emmanuel dont le rire et le bonheur ne doivent rien à l'ambiance environnante. Personnage asocial par excellence, Emmanuel reste totalement insensible aux funérailles de son bienfaiteur Cotnoir :

Le drôle d'homme ne s'arrêta pas. Le deuil n'était pas son affaire, ni le corbillard, ni les croque-morts. Il continua pour s'engager dans le Chemin de Chambly et disparaître à nos yeux. Mais quand nous fûmes rendus au cimetière, devant la fosse noire, qui aperçûmes-nous? Lui, toujours aussi heureux, toujours aussi extraordinairement heureux, qui traversait le cimetière et enjambait les tombes. Il passa près de nous, ébloui par le soleil, et ne nous vit même pas (p. 111).

Emmanuel, cette figure à part dans l'univers de *Cotnoir*, semble être là comme l'exception qui confirme la règle. Si on ne participe pas aux funérailles, il faut au moins en être le spectateur. Telles sont les seules positions que les personnages ferroniens peuvent occuper des deux côtés de la rampe funéraire.

Jusqu'ici, nous avons suivi des récits où la mort est un thème ou un motif et à ce titre constitue le sujet principal ou alimente un des épisodes narratifs. Dans d'autres textes de Ferron la mort apparaît en filigrane, notamment comme source de métaphores qui traversent ou ponctuent le récit; les éléments du réseau funéraire deviennent alors la mnémotechni-

que d'un système d'images.

Ainsi, dans le texte polyphonique par excellence qu'est *le Ciel de Québec*, la narration ou les répliques des personnages atteignent une dimension métaphorique au moyen du répertoire funéraire. Martial O'Farrell, le cocher de M^{re} Camille, est traité de « croque-mort » par un ivrogne qui fait la manche dans la rue (p. 17). Le chef du village des Chiquettes annonce l'arrivée du même équipage en termes funéraires : « Ils viennent dans une sorte de corbillard » (p. 59). La vieille Eulalie appelle ces notables ecclésiastiques des « grands princes, venus dans le carrosse des morts » (p. 75) ou encore des « grands princes échappés des enfers et revenus sur terre dans la voiture des morts » (p. 76). Par la suite, les références chthoniennes et funéraires se multiplient (p. 77, 78, 79). Ailleurs, dans le même roman, le brigadier Louis Archibald Campbell et le métis Henry Sicotte évoquent le passé du pays à travers les pratiques funéraires du siècle précédent. L'homme blanc semble nostalgique d'une forme de suicide héroïque préférable à l'épidémie de petite vérole (la picote) :

Les hommes lui préféraient une mort plus noble, tel ce jeune guerrier qui envoie sa femme creuser sa tombe. La fosse prête, dans son plus bel appareil, lance et bouclier en mains, il marche vers elle en entonnant son propre chant de mort, y descend, tire son couteau et s'ouvre le corps (p. 157-158).

Le métis conteste cette forme d'inhumation « dans la terre encore chaude, avec toutes ses chairs » (p. 158). Son récit précise que les funérailles que pratiquaient les Indiens d'Amérique étaient collectives et en quelque sorte « en différé » :

Les morts restaient dessus la terre et faisaient squelette à la face du soleil. Une fois l'an, en temps propice, tous leurs ossements étaient détachés, soigneusement lavés et réunis; ils ne formaient plus qu'un seul corps, qu'une seule famille; alors ils étaient mis en terre avec solennité, car si les nations étaient courageuses, elles étaient aussi fastueuses : l'un ne va pas sans l'autre (*ibid.*).

Deux sortes de funérailles, deux conceptions de l'individu et de la communauté.

Le Pas de Gamelin nous introduit dans un hôpital psychiatrique. Le traitement des malades, en vue de leur « normalisation », n'est, au témoignage du docteur Ferron, qu'une lente mise à mort. Un exemple frappant : le cas de Mariette dont le corps a été mutilé « par le bas, en la castrant, par le haut, en lui farfouillant dans la tête » (p. 60), avant d'être rendu muet :

On lui aura enlevé les cordes vocales fibre par fibre et cette opération, commencée par la lobotomie de 1951, sera poursuivie avec patience et minutie par les deux séries d'électrochocs sur le trauma opératoire, séries d'un sadisme exquis, telles l'éventration et la castration préalables, pour s'achever en douceur par le largactil (p. 60-61).

Le résultat de tout cela : un corps transformé, de son vivant, en cadavre.

Il n'est pas étonnant que dans cet univers de claustration apparaissent des métaphores funéraires. Aurore Dionne se sent « heureuse de n'être pas dans un placard, enfermée vivante dans ce cercueil debout » (p. 32). Ferron évoque également un ouvrage dont l'auteur, Jean-Guy Pagé, « déclara avoir aperçu d'impitoyables Religieuses mettre des compagnons d'infortune dans des armoires à balais, forme particulièrement exigüe de la dernière instance de l'en-

fermement, ce fameux cercueil debout qui revient toujours » (p. 33). Et Ferron de conclure que la révolution psychiatrique en cours procède par une sorte d'inhumation...

Si les observations sociologiques ou les échos anthropologiques viennent s'infiltrer régulièrement dans les récits de Ferron, sa narration hachée n'en reste pas moins récalcitrante à un développement suivi du thème de la mort. Il est cependant deux textes à trame funéraire particulièrement dense : *les Confitures de coings* et *la Charrette*¹.

Les Confitures de coings explorent en permanence l'image du cadavre. Tantôt énigme, tantôt correspondance métaphorique ou symbole, le cadavre marque de sa présence toutes les phases de l'initiation nocturne du héros. Notre parcours de la filière mortuaire, sans viser à l'exhaustivité, tâchera de démontrer les significations de cette image et sa fonction de centre distributionnel d'autres images, avec lesquelles le cadavre trame en toile d'araignée le motif de la mort.

Le récit s'ouvre par les réflexions du héros sur la solitude comme moyen de protection contre la bêtise humaine. La conversation commune est factice, car le « discours traditionnel » des autres « procède des cimetières, de la parenté des corps décomposés » (p. 15). Si l'univers du moi n'accorde pas de place à l'autre, c'est parce que le langage d'autrui est mort. En fait, dans ce texte, la mort plane sur toute forme de communication comme si, dès qu'un contact semblait possible, sa dissolution ou son non-

sens se matérialisaient dans une image de mort.

Lorsqu'il fait l'amour avec sa femme, Ménard pense à elle comme à un être sacrifié à son propre salut, tel le Christ et sa Passion : « sans la mort et ses prémisses, s'aimerait-on ? » (P. 18.) « J'avais l'impression qu'elle se sacrifiait pour mon salut et je ne savais plus si j'étais son mari ou un centurion romain » (p. 19). On retrouve ici, comme dans « l'Enfant », le phénomène de la dissolution de l'identité masculine au moment de la fusion des corps.

L'action proprement dite commence par le coup de téléphone nocturne. Le temps de décrocher, Ménard se demande qui pourrait bien appeler à cette heure indue et sa première pensée se porte sur les parents morts de sa femme.

L'idée ne nous était même pas venue de mettre dans leur cercueil l'appareil dont ils auraient pu se servir pour nous téléphoner du cimetière. D'ailleurs les poumons, le larynx, le nez et les lèvres pourris, je me demande bien comment nous les aurions compris (p. 24).

Un appel des morts? L'hypothèse du héros somnolent est loin d'être fallacieuse. On verra, dans la suite du récit et dans *l'Appendice*, comment le souvenir des parents morts occupera de plus en plus l'avant-scène narrative et constituera une des clefs de l'interprétation du texte. Pour le moment, il s'agit de l'appel de Frank demandant à parler à Frank qui, d'après la réponse de Ménard, est mort. Frank donne alors rendez-vous à Ménard devant la morgue et lui demande d'apporter son cadavre. « À

¹ *La Charrette* ne se trouve dans aucune des bibliothèques qui me sont accessibles. Aussi ai-je dû, à mon grand regret, renoncer à en inclure le commentaire dans la présente étude.

défaut d'un grand cadavre sur l'épaule » (p. 33), Ménard lui apportera un pot de confitures de coings qui s'avéreront empoisonnées par l'urine d'un chat (figure diabolique du Christ?...) et provoqueront sa mort. Ainsi donc, le pot de confitures, substitut du cadavre demandé, transformera le corps de Frank en cadavre; le récit aboutit à son point de départ. Les figures qui évoluent dans l'espace onirique du texte obéissent à une logique spéculaire. Qu'est-ce qui sous-tend cette spécularité? La question en implique au moins deux autres : quelle identité accorder au personnage mystérieux de Frank Archibald Campbell, et en quoi celui-ci apparaît-il comme le double antithétique de François Ménard?

Lorsque Ménard entend au téléphone la voix de Frank, il trouve que l'inconnu parle « exactement comme le diable, diplômé de Cambridge » (p. 32). En route vers le lieu du rendez-vous, le narrateur suppose que « Frank était peut-être le diable » (p. 34; voir aussi p. 55-56). Si on ajoute à ces indices le motif central de l'âme de Ménard volée par Frank, il devient évident que celui-ci s'apparente au Diable.

Dans *la Part du Diable*, parmi les nombreuses réponses à la question « Qu'est-ce que le Diable? », Denis de Rougemont consacre un chapitre de sa postface au Diable comme projection. Le terme de projection est pris dans un double sens, suivant la définition qu'en donnent J. Laplanche et J.B. Pontalis :

1. « Le sujet envoie au-dehors l'image de ce qui existe en lui de façon inconsciente. Ici la projection se définit comme un mode de méconnaissance, avec, en contrepartie, la con-

naissance en autrui de ce qui, précisément, est méconnu dans le sujet »;

2. « Le sujet jette hors de lui ce dont il ne veut pas et le retrouve ensuite dans le monde extérieur. [...] La première perspective ramène la projection à une illusion, la seconde l'enracine dans la bipartition origininaire du sujet et du monde extérieur » (Laplanche et Pontalis, cités par D. de Rougemont, p. 227).

Il est aisé de concevoir Frank comme une projection de François. Il est par contre plus difficile de dire s'il s'agit d'une projection du premier ou du deuxième type. Le texte de Ferron rend floue la limite entre le rêve et la réalité; à preuve la fin du récit où, à une phrase d'intervalle, le héros affirme la prééminence d'abord du rêve, puis de la réalité : « Ma nuit n'était peut-être qu'un rêve? [...] Je n'avais donc pas rêvé... » (P. 98.) De toute manière, ce qui importe à notre perspective d'analyse, c'est que François et Frank sont deux personnages qui s'imbriquent, et ceci à travers l'image du cadavre que l'on voit par ailleurs associée à tous les protagonistes du récit.

Le chauffeur de taxi Carone, dont le nom et l'emploi font écho au mythique Charon — le passeur des morts aux Enfers — est « plus facile à imaginer dans son cercueil qu'ailleurs » (p. 38). Par identification à soi, ou par simple association, il suppose que son client (François Ménard), qui se rend à la Morgue, y travaille :

Quand on travaille à la Morgue, hein? on fait comme les croque-morts : on rigole par en-dedans et, si l'on a quelque chose à se dire, on se parle à l'oreille sans passer par la bouche; on appelle ça le téléphone intérieur (p. 39).

Ce téléphone intérieur dans la morgue n'est pas sans évoquer le téléphone que le héros aurait voulu mettre dans le cercueil des parents morts. La société des cadavres réduit au langage intérieur, tout comme la bêtise pousse l'homme à la solitude.

Dans sa conversation avec Carone, Ménard lui explique qu'il ne travaille pas à la Morgue, à quoi Carone s'exclame : « Vous n'êtes tout de même pas un macchabée! » (*ibid.*) comme si, à défaut d'être croque-mort, Ménard ne pouvait être autre chose que cadavre.

Lorsque François et Frank se rencontrent, les premiers mots de Frank concernent son cadavre : « Mon cadavre, dit-il, où est mon cadavre » (p. 52). La question résonne dans l'esprit de François qui la retourne à Frank : « Son cadavre! Et le mien? » (*Ibid.*) Le cadavre symbolise ici la vie passée de François : « Durant vingt ans sous terre, comme une larve » (*ibid.*).

Comme nous l'avons dit plus haut, la persistance de l'image du cadavre est en rapport étroit avec le motif de la perte de l'âme. En effet, qu'est-ce que le cadavre, sinon un corps privé d'âme? Celle de François est restée longtemps « dans la poche de Frank » (p. 56). En revanche, par l'entremise de Frank, François était devenu commis dans une Banque et avait gravi les échelons de la hiérarchie professionnelle. Il avait survécu grâce à l'âme de sa femme. Or, l'âme de Marguerite ne lui suffit plus. Il ne retrouvera la sienne qu'après avoir connu l'amour de Barbara. Le sentiment de bonheur qui l'envahit réunit ensemble les trois femmes qui ont marqué sa vie : Barbara, la mère, Marguerite. « Barbara nous allons rouler dans la longue cascade des

chutes [...]. Serais-tu ma mère cadette? Et serais-tu en même temps Marguerite enfin accomplie [...]? » (P. 80.) Le Salut de François Ménard passe aussi bien par son accomplissement amoureux (avec Barbara) que par le souvenir de sa mère morte. D'ailleurs, la première fois que le héros aperçoit Barbara, il pense à sa mère. Plus tard, le signe d'adieu de Barbara au haut de l'escalier déclenche dans l'esprit de Ménard la réminiscence de la dépouille maternelle que l'on descendait sur un pareil escalier avant la mise en bière. À trente-cinq ans d'intervalle, l'image fugitive de l'amante rattrape celle de la mère morte. L'accomplissement de François Ménard n'est possible qu'au prix d'une double quête — celle de l'âme et celle du temps passé. Le mouvement prospectif et rétrospectif assure ainsi la plénitude du moi et du récit.

L'*Appendice aux Confitures de coings* peut être lu d'emblée à la lumière d'un aveu clef de Ferron : « je crois en la Communion des vivants et des morts » (*Appendice, dans les Confitures de coings*, p. 141). L'évocation de l'enfance alterne avec la réflexion sur le pays. Le rythme de cette alternance est de nouveau marqué par le motif du chariot funèbre qui emmène la mère morte (*ibid.*, p. 135, 143, 147, etc.). À chaque retour de l'image du corbillard, le récit de Ferron redémarre comme si le souvenir funéraire de la mère venait mettre en mouvement tout un monde du passé qui autrement serait resté distant et figé. À ces méditations autobiographiques et politiques, nourries par le *souvenir* de la mère, s'oppose la scène finale du récit : le corbillard du père que l'écrivain suit, mû, cette fois-ci, par un *projet* politique :

Je suis le corbillard de mon père qui se promène ainsi par politesse pour la parenté, qui ne peut survivre qu'en moi — finies les temporisations de l'au-delà! Il faut faire vite, derrière nous les ponts sont coupés, il n'y a plus de salut que dans l'occupation complète du pays (p. 148).

Pour conclure, nous reprendrons notre thèse de départ, à savoir que l'art d'écrire ferronien prend l'aspect d'une mise en échec du monde. Autant le récit déjoue la réalité en la soumet-

tant à un ordre supérieur, celui de l'art, autant l'écriture funéraire de Ferron engendre, de la mort des hommes, une autre vie, non pas celle d'une transcendance ou d'une métaphysique, mais la vie d'un langage — ritologique, symbolique, autobiographique — où les destins individuels et collectifs se mesurent à l'aune de leur transfiguration verbale.

Références

- BATAILLE, Georges, *l'Érotisme*, Paris, U.G.E. (10/18), 1978.
- DE ROUGEMONT, Denis, *la Part du Diable*, Paris, Gallimard (Idées), 1982.
- FERRON, Jacques, « Armaguédon », dans *Contes*, p. 132-138.
- — — —, « les Cargos noirs de la guerre », dans *Contes*, p. 157-161.
- — — —, *le Ciel de Québec*, Montréal, VLB éditeur, 1979.
- — — —, *la Conférence inachevée. Le Pas de Gamelin et autres récits*, Montréal, VLB éditeur, 1987.
- — — —, *les Confitures de coings et autres textes*, Montréal, Parti pris (Projections libérantes, n° 3), 1977.
- — — —, *Contes. Édition intégrale*, Montréal, HMH (l'Arbre, G-4), 1968.
- — — —, *Cotnoir*, Montréal, VLB éditeur, 1981.
- — — —, « l'Enfant », dans *Contes*, p. 56-57.
- — — —, « Mélic et le bœuf », dans *Contes*, p. 25-38.
- — — —, « la Mort du bonhomme », dans *Contes*, p. 23-24.
- — — —, *la Nuit*, édition commentée par Diane Potvin, Nancy, Éditions France Québec-Fernand Nathan (Classiques du monde), 1979 (1965).
- — — —, « l'Otarie », dans *Contes*, p. 151-152.
- — — —, « le Vieux Payen », dans *Contes*, p. 147-148.
- MÆRTENS, Jean-Thierry, *le Jeu du mort*, Paris, éd. Aubier Montaigne, 1979.
- MARCEL, Jean, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris (Frères chasseurs), 1978.
- PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard (Folio).
- VADEBONCEUR, Pierre, « Préface », dans Jacques FERRON, *la Conférence inachevée*, p. 9-17.