

La tour abolie

Le cabinet du docteur Ferron, de Jean-Daniel Lafond, Produit par Yves Bisaillon, Office national du film du Canada, 2003

Patrick Poirier

Number 196, May–June 2004

Actualité de Ferron

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19424ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Poirier, P. (2004). La tour abolie / *Le cabinet du docteur Ferron*, de Jean-Daniel Lafond, Produit par Yves Bisaillon, Office national du film du Canada, 2003. *Spirale*, (196), 22–24.

LA TOUR ABOLIE

LE CABINET DU DOCTEUR FERRON de Jean-Daniel Lafond

Produit par Yves Bisaillon, Office national du film du Canada, 2003.

L'IMAGE est troublante, empreinte d'une tristesse sereine, et belle d'une beauté qui doit tout à la mélancolie. Entre deux rangées d'arbres au garde-à-vous, témoins solennels et étranges de cette scène, Jacques Ferron — qu'incarne Jean-Daniel Lafond tout au long du film —, les mains croisées derrière le dos, les épaules légèrement voûtées sous le poids de l'existence, s'éloigne lentement dans une allée où s'élève, à l'horizon, fin et terme d'un long chemin, le château d'eau de Saint-Jean-de-Dieu, appelé aussi Longue-Pointe et Gamelin, aujourd'hui connu sous le nom d'Hôpital Louis-Hippolyte-Lafontaine : pour moi, depuis toujours, la Tour abolie du Prince d'Aquitaine, quand bien même serait-il nommé Nelligan, Gauvreau ou Ferron.

Cette haute tour de briques rouges fait figure de phare éteint dans la fiction-documentaire de Lafond : tout à la fois insolite et fascinante, elle attire à elle pour mieux perdre qui l'aperçoit. Au regard de ce plan mémorable, on en oublie presque le reste, comme si seule demeurerait cette image insistante. Mais il serait sans doute plus juste de dire que ce château d'eau, « monument à la folie » qui n'apparaît pourtant qu'à la fin du film, éclaire l'ensemble du documentaire d'une noire lumière, un peu à la manière dont les dernières œuvres de Ferron, d'ailleurs écrites à l'encre de cette tour, auront jeté un nouvel éclairage sur l'ensemble du corpus, obligeant le lecteur à relire l'œuvre, à rebours, pour mieux en saisir, ou du moins pour en comprendre autrement, depuis la fin, les origines. Un des derniers plans du film donne clairement à penser l'« influence » troublante que cette tour a pu exercer sur les écrits de Jacques Ferron, quand ce ne fut sur sa vie même : alors que la caméra de Lafond balaie lentement, de bas en haut, l'étrange mosaïque de lierre et de briques rouges du château d'eau et que sa voix hors champ narre les derniers instants de la vie de Baron, personnage marquant des *Roses sauvages* qui se précipite du haut de cette même tour, des feuilles d'un manuscrit inconnu semblent se détacher du mur de briques — lancées, peut-être, par la fenêtre d'où s'élance Baron — et s'envolent, dispersées par le vent dans un ciel gris. « Il se fit d'abord une sorte de grand vent fou, puis il perçut le parfum des rosiers sauvages, car il y en avait beaucoup dans les jardins de l'hôpital et tous étaient en fleurs; alors, au tout dernier instant de sa vie, il crut qu'il s'en allait vers Moncton et Coçagne [...]. Il fit donc une plus belle mort qu'il n'en parût. » Fin tragique, quoi qu'il en soit des



Clodine Cotton, *Billard*, 2000. Installation et performance réalisées dans le cadre de l'événement *Passart*, de Rouyn-Noranda; matériaux : feutre de billard, photographies, boules de billard en verre dont les chiffres ont été substitués par des mots. C-haut : tentative de partie avec un citoyen de Rouyn-Noranda. Photo : Danielle Binet.

apparences, et qui, dès la parution du roman en 1971, préfigurait une autre chute. À l'évidence, et le film de Lafond ne manque pas de le laisser entendre, le passage de Jacques Ferron à titre de médecin généraliste à l'Hôpital Louis-Hippolyte Lafontaine, de 1970 à 1971, aura été déterminant au regard des années à venir.

« Dans la nuit du Tombeau »

Entre la folie et la mort : ce serait là, en peu de mots, une manière de décrire le cheminement de ce film qui évoque, non sans poésie, avec sensibilité et pudeur, le parcours d'une œuvre monumentale et la vie d'un grand écrivain. Tout le film de Jean-Daniel Lafond s'inscrit en effet entre la présence marquante de cette tour et la figure fantomatique d'une « impossible charrette » qui, dès les premiers instants de cette fiction-documentaire, traverse le pont Jacques-Cartier en direction de la nuit, haut juchée sur ses deux grandes roues et tirée par un cheval noir. De là à dire qu'il règne sur ce film une ambiance mortuaire — que nourrit la musique d'Anouar Brahem —, il n'y a qu'un pas. La re-

constitution minutieuse du cabinet du docteur Ferron sur le Chemin Chambly à Longueuil, anciennement Ville Jacques-Cartier, contribue elle aussi à cette impression et n'est pas sans causer un certain malaise tant l'effet, aux dires des participants, était troublant : « *Je m'y reconnais*, dira Paul Ferron au moment de pénétrer dans le cabinet où il pratiquait avec son frère. *Mais évidemment, il manque Jacques* ». C'était sans compter sur son double, Jean-Daniel Lafond, dont la ressemblance avec l'écrivain, on l'a beaucoup répété, est frappante et qui dès lors, sitôt ces paroles prononcées par Paul Ferron, tentera d'occuper — dans le cadre et les limites de cette fiction, de cette reconstitution étrange — le vide et l'absence laissés par Jacques Ferron.

Dans un film consacré à un écrivain dont l'œuvre tout entière témoigne de ses rapports éprouvants avec la figure d'un double — rapports jusqu'à la fin irrésolus, même au prix de *L'exécution de Maski* —, force est d'admettre que la présence de Jean-Daniel Lafond dans ce rôle n'aura pas manqué de participer à l'effet d'inquiétante étrangeté qui émane du documentaire. Cela dit, et malgré cette ressemblance, malgré ou

à cause de cette présence discrète/indiscrète assumée avec une force silencieuse par Lafond, on ne peut s'empêcher d'entendre résonner les paroles de Paul Ferron : « *Mais évidemment, il manque Jacques* », comme si la présence quasiment spectrale de Lafond ne faisait que souligner davantage l'absence de l'écrivain. Oui, à l'évidence, « *il manque Jacques* ».

Mais n'est-ce pas aussi ce que raconte et ce que dit cette fiction-documentaire? N'est-ce pas

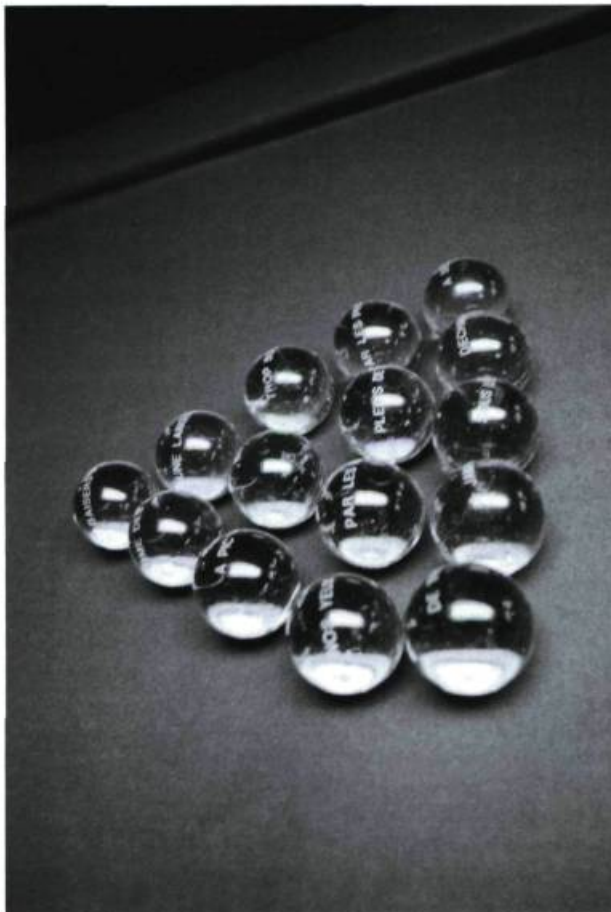
avec la nécessité de dire ce vide? N'y a-t-il pas, dans *Le cabinet du docteur Ferron*, l'évidence frappante d'une certaine « *idéalisation intériorisante* » à l'œuvre? N'assiste-t-on pas, tout du long, à un mouvement par lequel et dans lequel « *la voix de l'autre* », son corps, « *son visage et sa personne* » sont dévorés « *idéalement et quasi littéralement* » (Jacques Derrida, *Mémoires — pour Paul de Man*)? De même, ces deux œuvres récentes, faisant appel de manière aussi soutenu à

quelques années déjà, c'est un Ferron aux prises avec le désarroi, confronté à la folie et aux angoisses d'une humanité tourmentée qui s'impose davantage à notre imaginaire de lecteur. Ce Ferron n'est pas morbide — il en est incapable —, pas plus que ne l'est, par ailleurs, *Le cabinet du docteur Ferron* ou la pièce *Un carré de ciel* (toute empreinte d'espoir). Mais il reste que la figure de Jacques Ferron à laquelle s'intéressent les milieux littéraires et culturels aujourd'hui (comme le film de Lafond, comme le texte de Magny) est celle d'un écrivain s'approchant au plus près de la folie (« *le plus près qu'il pouvait* », affirmera, dans le film, le docteur Paul Sidoun), côtoyant la mort — et la sienne propre — quand il ne la regarde pas en face. Plus encore, et pour la première fois de manière aussi explicite, est posée et « mise en scène » par deux artistes, coup sur coup dans une même saison, la délicate question du suicide chez l'écrivain.

Il faut entendre le docteur Juan-Carlos Negrete, à qui Ferron dédia *Rosaire* et *L'exécution de Maski*, évoquer avec réserve et discrétion la détresse de celui qui fut un ami et un patient pour mesurer à quel point fut grand le désarroi de Ferron dans les années soixante-dix et quarante-vingt : « *il avait besoin d'écrire pour vivre* », confiera tout simplement le psychiatre. Certes, mais il ne s'agit pas là d'une révélation, d'un secret qu'aurait gardé, ces années durant, le médecin traitant de Ferron : tout était dit, tout était déjà écrit dans « *Les salicaires* » et dans les textes autobiographiques de cette période, et *L'exécution de Maski*, publié en 1981, quatre ans avant la mort de l'auteur, se donnait déjà à lire pour ce qu'il était, c'est-à-dire le récit touchant, bouleversant, d'un suicide annoncé : « *par un été où le soleil fut exorbitant, le 13 août 1976, où sans Maski et sans Notaire je n'étais plus rien, je me précipitai du haut des cieux. Qui avait tenu la plume à peu près chaque jour durant trente ans, qui avait signé les livres? C'était moi et non Maski. J'avais besoin d'écrire pour vivre. L'exécution de Maski annonçait la mienne.* » Pourtant, la critique — exégètes et lecteurs — n'a jamais, à ma connaissance, abordé de front cette question, préférant y toucher de loin, de biais, passant, pour y arriver, par l'« *arrière-cuisine* ». Il est intéressant, en ce sens, de constater qu'il aura fallu attendre les œuvres d'un cinéaste et d'une dramaturge pour que se lève un certain interdit à cet égard, comme s'il revenait à l'art seul de s'aventurer en ce domaine et de s'autoriser d'une transgression, fût-elle respectueuse.

« Lusignan ou Biron ? »

Ne faut-il pas se demander, de même, s'il ne reviendrait pas aux artistes, à des œuvres comme celles de Lafond et de Magny, de faire connaître au public — c'est-à-dire, aussi, à un lectorat plus large, moins au fait des travaux de la critique — cet « autre Ferron »? Parcourant tout récemment la « bibliothèque de base » proposée par l'Association internationale des études québécoises



Claudine Cotton, *Billard* (détail), 2000, boules de billard en verre dont les chiffres ont été substitués par des mots. Les boules (mots), lors du jeu, s'entrechoquent, dévient par la bande, se perdent dans la table. Photo : Danielle Binet.

aussi le film et l'histoire de ce manque, de son absence, de son devenir absent à lui-même, comme à nous tous? À l'aube du vingtième anniversaire du décès de Jacques Ferron, en serions-nous là, encore là : au deuil? (D'aucuns pourraient ajouter : en serions-nous *enfin* là, rappelant peut-être au passage que Ferron n'aura, à toutes fins utiles, guère connu ce que l'on appelle le purgatoire des écrivains?) Le film de Lafond, comme la pièce de Magny, sont-elles des œuvres de deuil, sont-elles (encore) en deuil, endeillées de son manque et comme aux prises

la « voix » de Ferron, citant de manière aussi importante son œuvre, se construisant et s'élaborant à partir de ses textes et dans leur plus grand respect, ne disent-elles pas quelque chose de la double infidélité toujours à l'œuvre dans le deuil : laissant la parole au mort, mais l'interrompant pour mieux l'accompagner?

Et qu'en est-il de ce Ferron qu'il nous est aujourd'hui proposé de lire ou de connaître? Relève-t-il, lui aussi, de ce travail du deuil? Est-il « travaillé » par notre deuil? Il est pour le moins fascinant de constater à quel point, depuis

DE L'AUTRE CÔTÉ DU MIROIR

ENTRETIEN

(mais il suffit en fait de poser la question aux cégépiens à qui l'on impose souvent le ou les mêmes ouvrages depuis des années), je me suis surpris à m'étonner de ce que seuls les *Contes* et *L'amélanancier* apparaissent, aujourd'hui encore, comme essentiels. Mais à quoi pouvais-je m'attendre ? Et à vrai dire, la question n'est peut-être pas là. Car s'il faut, c'est entendu, saluer ces *Contes*, célébrés à juste titre, je ne peux m'empêcher de croire que demeure liée à ce recueil une image persistante, éculée et inactuelle (à tort ou à raison) de l'écrivain : celle du conteur, celle du « bon docteur Ferron ». Il ne s'agit donc pas tant de mettre cette œuvre au rancart et de passer à autre chose, mais bien, passant à autre chose, passant par la lecture des *Roses sauvages* ou de *La conférence inachevée*, passant à l'ombre du château d'eau, de retourner aux *Contes* pour en faire une tout autre lecture.

À cet égard, le film de Lafond pourrait très bien être accusé de flirter encore avec cette image du « bon docteur », et force est d'admettre que certaines scènes du documentaire — quand ce n'est le titre lui-même — ressassent encore *ad nauseam* cette vision de Jacques Ferron. Seulement, et c'est l'un des grands mérites de cette fiction-documentaire, le ton, l'atmosphère, mais davantage encore le choix des textes qui en composent la trame, parviennent efficacement, au bout du compte, à déconstruire cette image persistante de l'homme, et plus important encore, de l'œuvre. Les spectateurs entendus à la sortie du visionnement du film, comme de la pièce de Michèle Magny, tenaient à peu près le même propos : « il faut que je relise Ferron », étonnés de ce qu'ils avaient découvert, surpris, pour la plupart, de ne pas reconnaître les textes qu'ils avaient entendus. Comment l'auraient-ils pu, n'ayant jamais lu du « bon docteur », notre « grand écrivain national », que quelques contes ?

Je ne sais si je dois, aujourd'hui encore, m'insurger devant cette situation. Je ne sais si je dois me désoler du refus indéfendable de Radio-Canada de diffuser *Le cabinet du docteur Ferron* à l'émission *Les Beaux Dimanches* ou si je dois, encore chanceux, me rassurer à l'idée que Télé-Québec en aura assuré la diffusion. La question du deuil pose aussi celle de la survivance et de la mémoire et même si, à en juger par sa « présence médiatique », l'œuvre de Ferron n'est pas près de sombrer dans l'oubli (mais est-ce si sûr ? comment même en juger ?), on ne peut que constater à quel point cet auteur, que l'on salue unanimement comme l'un des plus grands écrivains du Québec, demeure somme toute peu connu et, à plus d'un titre, peu lu. « *Trop vivant encore, ce Ferron, pour hériter d'un vrai sillage* », écrivait Odile Tremblay, en janvier dernier, dans les pages du *Devoir*. Trop vivant... Oui, peut-être, à tout prendre. Et pourtant, demeure pour moi cette évidence écrasante, immense comme la Tour abolie du Prince d'Aquitaine : « *il manque Jacques* ».

PATRICK POIRIER

SPIRALE — La mise au jour des nombreux manuscrits inédits déposés à la Bibliothèque nationale du Québec au début des années 1990 a entraîné le dévoilement de ce que Ginette Michaud a appelé un « autre » Ferron — et c'est, de toute évidence, cet « autre » qui vous a intéressés. On a l'impression que l'intérêt pour l'univers ferronien connaît un second souffle, auquel contribuent, Michèle Magny, votre pièce *Un carré de ciel* et, Jean-Daniel Lafond, votre fiction documentaire *Le cabinet du docteur Ferron*. Qu'est-ce qui, chez Ferron, vous a inspirés et amenés à créer ces œuvres ?

JEAN-DANIEL LAFOND — Il y a toujours entre l'auteur et le personnage une connivence qui souvent nous échappe et que le film révèle. Dans le cas de Pierre Perrault, dans mon film *Les traces du rêve*, par exemple, c'était un rapport au pays — au Québec — et au cinéma. Plus tard, avec *La manière Nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant*, j'ai fait un film que je n'aurais pu faire en tant que Français. J'étais devenu l'autre, j'étais déjà un créole d'Amérique. En somme, j'étais venu chercher auprès d'Aimé Césaire la confirmation de mon « passage » en Amérique. J'étais devenu Québécois et ma relation à la négritude de Césaire légitimait mon statut partagé de Nègre blanc d'Amérique si bien nommé par Pierre Vallières. Chaque film porte le secret d'une rencontre, l'étonnement d'un voyage, l'inattendu d'une découverte. Chaque personnage porte un peu de moi-même. Ferron, c'était plus compliqué. J'ai rencontré l'homme, il y a vingt-trois ans, avant d'en connaître vraiment l'œuvre. Je me suis senti d'emblée en connivence avec son humour, son sens de la dérision, sa douceur contenue, son intelligence attentive. J'aurais aimé que le temps me laisse le temps d'être son ami. La mort nous a vite séparés. J'ai poursuivi cette relation dans la lecture de l'œuvre, débusquant l'homme derrière le miroir des mots et le voile léger de la fiction. Le projet de film a pris forme en 1997. Il y aura eu plus de vingt ans de fréquentation pour passer la porte du *Cabinet du docteur Ferron*. En plus de scénariser et de réaliser le film, avec la belle complicité de Babalou Hamelin — ma collaboratrice amie et monteuse —, j'y interprète la silhouette du docteur Ferron. Je me sens bien dans l'œuvre de Ferron, je me retrouve dans le parcours de ce « frère humain » cher à François Villon et je suis

aussi à son égard cet « *hypocrite lecteur, mon frère* » invoqué par Baudelaire. Son œuvre me parle, brise mes silences, partage mes angoisses, mes joies, mes indignations aussi. Voilà pour la connivence fondamentale. Ajoutons à cela un point troublant : physiquement, nous nous ressemblons. Cette ressemblance m'invitait à lui prêter corps et voix. Ce que je fis après quelques hésitations car je ne voulais surtout pas *devenir* Ferron, mais tout simplement *signifier* l'homme que je *devinais* derrière l'œuvre. C'est cette relation « empêchée » que j'ai essayé de révéler et de développer. Cela m'a donné une grande liberté de création, parce que le thème était précis pour moi : la relation d'un créateur à un autre créateur. D'abord lecteur complice, je découvre chez l'autre quelque chose qui me ressemble. Je ne voulais surtout pas faire un travail objectif. Ce qui est objectif, c'est la présence des textes de Ferron, qui composent la trame du film, mais ces textes sont choisis pour révéler une histoire de vie et le sens d'une démarche créatrice plus que pour proposer un inventaire exhaustif. Il ne s'agissait pas de faire le tour de l'œuvre immense de Ferron, mais bien de passer *Par la porte d'arrière*, pour reprendre le titre du livre des entretiens de Pierre L'Hérault avec Jacques Ferron. En somme, par le recours aux doubles, Ferron ne cesse d'indiquer les chemins qui mènent vers lui tout en égarant le lecteur. Ici, Ferron devient le double de tous ses avatars réunis en une seule figure qui lui ressemble et qui, parfois, me ressemble. Ruse ultime de l'écrivain qui nous fait traverser notre propre miroir.

MICHELE MAGNY — C'est intéressant ce que dit Jean-Daniel Lafond sur le choix qu'il a fait d'être Québécois. Au fond, moi, je n'ai pas eu ce choix. Et peut-être me suis-je promené presque toute ma vie en me demandant ce que c'est que d'être Québécoise. Comment assumer cette identité ? C'est une chose sur laquelle je me suis longtemps posé des questions : par rapport à la France, par rapport à toutes sortes de choses, par rapport aux États-Unis également. Et quand je suis tombée — c'est vraiment le mot — sur les œuvres de Jacques Ferron, il y a de cela un bon moment, c'est lui qui ne m'a pas donné le choix. J'avais l'impression que je *devais* témoigner de lui. J'ai déjà fait ce genre de travail avec Marina Tsvetaeva, une Russe qui m'a inspiré la pièce *Marina, le dernier rose aux joues*, et qui était aussi écrivain. Mais avec Ferron, j'avais l'impression