

## Au seuil de la mémoire : le récit de naissance dans *La créance* de Jacques Ferron

Geneviève Lafrance

Volume 24, numéro 1 (70), automne 1998

Yves Préfontaine

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201412ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201412ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafrance, G. (1998). Au seuil de la mémoire : le récit de naissance dans *La créance* de Jacques Ferron. *Voix et Images*, 24(1), 151–167.  
<https://doi.org/10.7202/201412ar>

Résumé de l'article

À la lumière des récentes études ferroniennes sur la complexité des origines et les voies alambiquées de la filiation, cette lecture explore l'équivoque de la mémoire autobiographique dont témoigne *La créance*. Sous le couvert d'un récit de naissance, là où l'on pourrait s'attendre à une consolidation des assises du sujet, règne en fait un discours de l'ambiguïté, de l'inversion et de la fuite. À partir de quelques lieux — les cimetières à l'abandon et la demeure du Notaire —, autour également de certaines figures emblématiques — la sage-femme du village et la mère fantomatique —, se met en place un réseau d'images où s'entrelacent le deuil, la transgression, le leurre et l'exil. Ainsi cette écriture à rebours de l'histoire, en voulant refouler les frontières de la mémoire, dévoile surtout les fissures, les défaillances de celle-ci : l'identité est, somme toute, en bonne partie tissée d'oubli.

# Au seuil de la mémoire : le récit de naissance dans *La créance* de Jacques Ferron

Geneviève Lafrance, Université de Montréal

---

*À la lumière des récentes études ferroniennes sur la complexité des origines et les voies alambiquées de la filiation, cette lecture explore l'équivoque de la mémoire autobiographique dont témoigne *La créance*. Sous le couvert d'un récit de naissance, là où l'on pourrait s'attendre à une consolidation des assises du sujet, règne en fait un discours de l'ambiguïté, de l'inversion et de la fuite. À partir de quelques lieux — les cimetières à l'abandon et la demeure du Notaire —, autour également de certaines figures emblématiques — la sage-femme du village et la mère fantomatique —, se met en place un réseau d'images où s'entrelacent le deuil, la transgression, le leurre et l'exil. Ainsi cette écriture à rebours de l'histoire, en voulant refouler les frontières de la mémoire, dévoile surtout les fissures, les défaillances de celle-ci : l'identité est, somme toute, en bonne partie tissée d'oubli.*

---

Comment ne pas entendre, lorsqu'on aborde le sujet de la naissance chez Ferron, l'écho de cet alexandrin : « Ainsi, te voici donc dans ton pays natal<sup>1</sup> », mots de bienvenue d'une sage-femme à un nouveau-né que le médecin disait avoir jadis recueillis en Gaspésie, mais qui auraient bien pu être de sa plume ? Et quel contraste alors, à la lecture de *La créance*, avec la scène autobiographique où le narrateur arrive au monde « bouffi, souillé, méchant, avec des grimaces d'énergumène, des cris de possédé », pour entendre dire par l'accoucheuse qu'il n'est qu'un « affreux petit bourreau<sup>2</sup> » ! Ce récit de naissance aux allures cauchemardesques, où la mort et le naufrage s'inscrivent partout en filigrane, n'a pas immédiatement retenu l'attention de la critique, qui semble avoir un certain temps préféré aux

---

1. Jacques Ferron, « Le mythe d'Antée », *La Barre du jour*, vol. II, n° 4, 1967, p. 29.

2. *Id.*, *La créance, Les confitures de coings et autres textes*, Montréal, Parti pris, coll. « Projections libérantes », 1977, p. 171. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *C*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

« obscurités [des] origines » (C, 172) l'« étoile fixe<sup>3</sup> » du premier jour de Tina-mer. Les récents travaux de Ginette Michaud et de Patrick Poirier sur les inédits de Ferron, en jetant un éclairage nouveau tant sur la part autobiographique de l'œuvre ferronienne que sur l'« obsession d'un pays perdu<sup>4</sup> », qui hanta l'auteur jusque dans ses derniers écrits, ont permis de mieux saisir l'importance de ce texte qui associe « toute naissance à un développement difficile, à une existence incertaine » (C, 169). Œuvre limitrophe entre la chronique louisevillienne et le récit de vie, *La créance* conjugue les thèmes de l'identité collective et individuelle autour du motif du seuil, les passages que sont la naissance et la mort trouvant leur contrepartie géographique et collective dans les points de fuite qui percent l'enceinte topographique du village. À la suite de Pierre L'Hérault<sup>5</sup>, on a beaucoup insisté sur cette « idée fondamentale de l'œuvre ferronienne, celle du passage et de l'entre-deux<sup>6</sup> », qui semble culminer dans les derniers textes de l'auteur, dans les fragments de son roman familial comme dans l'impossible franchissement du *Pas de Gamelin* demeuré inachevé. Mais c'est dès *La créance* que ce motif se donne à lire, appelé à s'inscrire au cœur du questionnement sur l'origine et sur la construction identitaire. Car si le seuil peut être perçu comme une frontière où s'actualise la distinction entre deux mondes, il est surtout un lieu ambigu, à la fois spatial et temporel, qui comme le point d'origine se refuse à toute définition. En fait, « le seuil en tant que lieu n'existe pas. L'exiguïté de l'espace ainsi nommé est telle que ce n'est jamais le seuil [...] que franchit un pas. Un pas enjambe une partie du lieu précédent et une partie du lieu qui est au-delà<sup>7</sup> ». Ainsi

3. « Mon enfance je décrirai pour le plaisir de me la raconter [...]. Je le ferai aussi pour mon orientation, étant donné que je dois vivre, que je suis déjà en dérive, que dans la vie comme dans le monde, on ne dispose que d'une étoile fixe, c'est le point d'origine, seul repère du voyageur. » (Jacques Ferron, *L'amélanchier*, Montréal, Typo, 1992, p. 27)
4. « Aurais-je vécu inutilement dans l'obsession d'un pays perdu ? Alors, Seigneur, je te le dis : que le diable m'emporte. » (Jacques Ferron, « Les deux lys », *La conférence inachevée*, Montréal, VLB éditeur, 1987, p. 222) Ainsi se termine le tout dernier conte de ce recueil posthume.
5. D'abord dans *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1980, puis dans « Ferron l'incertain : du même au mixte », Simon Harel (dir.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1992, p. 39-51.
6. Ginette Michaud, « Fragments d'origine », Jacques Ferron, *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », n<sup>os</sup> 1-2, 1997, p. 89. Sur ces questions de l'entre-deux et du franchissement, on consultera également, du même auteur, « De Varsovie à Grande-Ligne, l'œuvre in extremis » (*Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », n<sup>os</sup> 9-10, 1992, p. 81-112), ainsi que Patrick Poirier, « Au sujet de l'autre Ferron : expérience de l'écriture au seuil de Gamelin » (mémoire M.A., Université de Montréal, 1994), Simon Harel, *Le voleur de parcours* (Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989) et Alexis Nouss, « Ferron, Kafka : le texte flottant » (*Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », n<sup>os</sup> 9-10, 1992, p. 113-126).
7. Dominique Arban, « Le seuil – thème, motif et concept », *Les Cahiers de L'Herne*, 1973, p. 207.

en est-il de l'origine, impossible à penser hors du mouvement qui s'en éloigne ou cherche à l'approcher : « l'origine n'existe pas comme telle, écrit Ginette Michaud, elle n'est pas un donné fixe, un acquis transmissible comme un bien de succession » ; elle est, « à la lettre, l'aporie même », et recréer la scène de sa propre naissance, c'est entreprendre « un récit limite aussi impossible que celui qui consiste à raconter sa propre mort<sup>8</sup> ». Épreuve d'écriture d'une naissance endeuillée, rite d'initiation à plusieurs égards, l'expérience du seuil dans *La créance* se révèle être aussi la transgression d'un lieu interdit, l'ouverture d'une brèche qui renverse l'ordre établi et exhibe la face cachée de toute genèse. Hommage rendu aux figures emblématiques de la mère et de la sage-femme, elle souligne le sacrifice et l'amnésie nécessaires qui sont le prix de chaque naissance.

### L'interdit, l'indicible et le criminel

On connaît l'importance que Ferron accordait à la topographie<sup>9</sup>, lui pour qui « les lieux familiers [...] constituaient la mémoire » de l'enfance et qui affirmait ne savoir se « dissocier de ces lieux sans perdre une part de [lui]-même<sup>10</sup> ». Le lecteur ne s'étonne donc pas que *La créance* comprenne une longue description du village où naquit l'auteur, Louiseville servant d'assise mémorielle à ce récit autobiographique. Cette « enceinte privilégiée » (C, 154) qu'est le village est d'emblée présentée comme un « enclos » (C, 155), « lieu quadrangulaire, fermé au nord par la traque du Cipiari, à l'ouest par une sorte de grand fossé venant de Sainte-Ursule, nommé la Petite rivière, à l'est par cette vraie, par cette belle rivière du Loup [...], et, au sud, par les deux cimetières aboutés » (C, 154). Or, il apparaît vite que ces deux cimetières, catholique et anglican, forment « un point faible de l'enceinte, la mitaine en ruine faisant brèche » (C, 157) en donnant accès au village des Magouas, « sous-prolétaires agricoles [...] exclus de l'état de grâce louisevillien, accablés de tous les péchés du monde, [...] au demeurant misérables comme cela ne se conçoit plus » (C, 156). À cette faille opérée dans la forteresse du village, ouverture vers le sud, vers les bas-fonds de l'ordre moral, social et géographique, correspond une autre brèche : formée par l'Église, celle-ci conduit pour sa part vers les hauteurs divines, puisque grâce à elle « l'enclos s'ouvrait et que du fini on passait à l'inaccessible, au Très-Haut » (C, 155). Ainsi, à Louiseville, « les Magouas s'opposaient-ils aux prêtres à l'envers du sacré, tenus hors de la ville comme ceux-là l'étaient hors de la nef par la Sainte-Table, eux par les cimetières » (C, 157). À l'instar de ces lieux de fuite, la naissance et

8. Ginette Michaud, « Fragments d'origine », *op. cit.*, p. 23, 73. Voir à ce sujet Daniel Sibony, *Le racisme ou la haine identitaire*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1997.

9. C'est un aspect de l'œuvre ferronienne que Pierre L'Hérault a mis en relief dans *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*, en particulier dans le chapitre intitulé « La carte du Québec », p. 45-70.

10. Jacques Ferron, *L'amélanancier*, p. 64, 27.

la mort sont également décrits comme des «portes» (C, 153). Ces «deux extrémités de la vie» semblent d'ailleurs former les seuils du récit lui-même : apparaissant dès l'incipit («Madame Théodora, la sage-femme du vieux docteur Hart, faisait la toilette des morts, mais ce n'était là que le complément de sa tâche», C, 154), ce couple se retrouve dans la clause, également évoqué grâce à une image binaire : «ce qui se passe — ce qui ne se passe plus» (C, 172).

Ces brèches qui traversent le récit sur plusieurs plans présentent de nombreuses caractéristiques communes, dont la première est d'être frappées d'interdit, le franchissement de ces lieux ne pouvant être que transgression. En effet, la naissance et la mort sont des portes «interdites, dissimulées par d'épaisses tentures» (C, 153), tandis que la chambre où elles surviennent est «oubliée», «lieu quelconque et changeant dont on ne parlait guère» (C, 153). L'espace formé par les cimetières est lui aussi l'objet d'une triple interdiction, de vue, de souvenir et de parole : lieu d'exil et d'abandon, il est situé à proximité du «néant de la troisième rue» avec lequel il se confond, petite rue «plus ignorée que mal famée», «où jamais notable ni personne tant soit peu de considération n'habita» (C, 153). Cet espace prohibé, c'est également le domaine de la sage-femme du village, qui vit dans l'ombre des cérémonies religieuses et ne peut être aperçue sans danger : «Quand elle allait aux commissions, [...] les gamins, bras morts et mains pendantes, la regardaient passer, complètement médusés» (C, 154). Cette menace entourant Madame Théodora n'est pas sans rappeler la stupéfaction du père du narrateur lors de l'accouchement : se tenant sur le pas de la porte, «[a]ffreusement gêné par le mystère qui se jouait et dont l'harmonieux déroulement pouvait être dérangé par son regard, [...] il restait là sans bouger<sup>11</sup>» (C, 165). À la fin du récit, la scène de naissance est elle-même soustraite à l'entendement des parents : «Les yeux grands

11. Cette scène semble en préfigurer une autre, qui se déroulera dix ans plus tard lors de la mort d'Adrienne et que Madeleine Ferron décrit en ces termes : «Pendant quelques instants, la stupéfaction a paralysé tous ceux qui étaient là, puis mon père s'est écroulé sur le divan en sanglotant. Les enfants se sont précipités sur lui pendant que Jean-Jacques, *demeuré immobile dans l'embrasure de la porte*, fixait d'un regard impassible et sévère le visage de sa mère» (Madeleine Ferron, *Adrienne. Une saga familiale*, Montréal, Boréal, 1993, p. 246. Nous soulignons). Jacques Ferron se souvient pour sa part être «arrivé le dernier à la chambre interdite et précise : «On prétend qu'elle expira en disant : «Enfants...» et que deux larmes ensuite coulèrent contre ses joues. Je n'en vis rien. Je n'étais pas entré dans la chambre.» («Je suis né le 20 janvier 1921», *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, p. 395). Cette exclusion du père et du fils, pétrifiés à dix ans d'intervalle sur un même seuil et posant un regard aveugle sur une chambre défendue, souligne le lien étroit unissant dans *La créance* la mort de la mère et la naissance de l'auteur. Ces scènes trouvent par ailleurs de lointains échos dans deux contes de naissance situés de part et d'autre de l'œuvre ferronienne. Dans «Les têtes de morues», le narrateur-accoucheur se rappelle l'appréhension l'ayant frappé au moment de franchir le pas d'une lugubre demeure où l'on réclama une nuit ses services : «Je me suis arrêté, interdit.» («Les têtes de morues», *La conférence inachevée*, p. 110). Dans «La Mi-Carême», c'est de nouveau

ouverts, ils restaient aveugles. Troublés, ils ne comprenaient rien.» (C, 171)

Si la naissance et la chambre où elle advient, de même que Madame Théodora et sa troisième rue, semblent à plusieurs égards invisibles, ces brèches sont aussi des lieux «changeants» (C, 153), des zones floues situées au carrefour de deux mondes, entre l'être et le non-être, les Louisevilliens et les Magouas, le profane et le sacré, «limbes» (C, 170) où la distinction fondatrice de toute identité se trouve brouillée. Ainsi Madame Théodora apparaît-elle parfois sous des traits androgynes («On a prétendu aussi qu'il lui arrivait de se déguiser en homme», C, 154). Les tournesols ou «grands soleils» de son potager, «têtes sans corps au bout d'une tige» (C, 154), semblent pour leur part nés d'un croisement entre les attributs des cimetières catholique et anglican, entre le «soleil intolérable» du premier et «les deux grands liards» du second (C, 154), tandis que la frontière sud de Louiseville est hantée par des morts-vivants, les «Tarlanes du cimetière anglican» (C, 154). Le Docteur Hart, l'homologue de Madame Théodora venu présider à l'accouchement qui se déroule justement à l'aube, entre le jour et la nuit, reprend à son compte cette duplicité, puisque «[d]e tous les notables de la localité, il était peut-être le seul à ne pas faire de distinction entre Magouas et Louisevilliens» (C, 157). Ces personnages et ces espaces intermédiaires occupent donc une zone limite où le sens ne peut être fixé, un lieu «inhabitable» parce qu'insaisissable et incompréhensible, lieu où règne d'ailleurs «l'esprit immonde» (C, 170) — impur mais peut-être aussi im-monde, *bors du monde* — et par où l'on ne peut passer qu'au risque de perdre son identité, à l'instar de la «rue Notre-Dame qui perdait son nom extra-muros» (C, 156).

Dans ce récit autobiographique, la mère de l'auteur n'est pas sans rappeler, par ses particularités physiques, les caractéristiques de ces diverses représentations de la frontière ou de la brèche. Elle se tient en effet «dans l'ombre» (C, 166) de son mari, à l'image de Madame Théodora qui est «éclabouss[ée] d'ombre» et des cimetières qui reçoivent «l'ombre douce» des églises (C, 153). Ses traits acquièrent ainsi l'évanescence et l'imprécision du clair-obscur : «Elle avait les cheveux châtain clair, trop fins pour ne pas être changeants, qui parfois se doraien[t] et parfois se cendraient. [...] Elle tourna vers mon père des yeux qui ont pu paraître gris, mais qui ce jour-là avaient du bleu, du vert, du brun et du doré»

---

le père du nourrisson qui se trouve rivé au chambranle ; dans un étrange effet de sur-impression des deux scènes autobiographiques en question, il suscite chez l'aîné de ses garçons un ressentiment qui n'est pas sans ressemblance avec la peine mêlée d'indignation éprouvée jadis, à la mort de sa mère, par le jeune Jean-Jacques : «La porte s'ouvrit, mon père s'arrêta dans l'encadrure [...] et je pensais, moi, le flow, que c'était lui que la Mi-Carême aurait dû battre» («La Mi-Carême», *Contes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 91-92).

(C, 166-167). Cette mère «trop subtile, [qui] n'était[que] nuances<sup>12</sup>», possède de plus des «cheveux légers [de] croisières» (C, 167) qui la rapprochent des cimetières quelque peu marins de Louiseville, l'un étant une «escadre perdue» tandis que l'autre est «seul, sans vaisseau amiral» (C, 154). Mondes maternel et maritime sont souvent associés dans les récits autobiographiques de Ferron, comme c'est le cas dans «Notaire par le nez», où l'auteur se souvient que lorsqu'il était «sous leur gouverne», sa mère et sa tante Irène lui «offraient les océans et semblaient vouloir faire de [lui] un capitaine de bateau<sup>13</sup>». Mais si la mer est fortement présente dans *La créance*, la demeure familiale étant par exemple munie d'une «passerelle» et d'un «drapeau marin» (C, 167-168), c'est surtout pour évoquer le naufrage, ainsi que le laisse présager le mariage des parents mis en vers par l'auteur: «Vifs ils ont eu de la voile / [...] Sans se douter qu'une avarie / Était déjà commencée / Au sein même de la cargaison / Alors qu'ils n'avaient pas quitté le port» (C, 167). On pourrait voir en un tel naufrage une nostalgie de l'eau pour en faire, à l'invitation de Sandor Ferenczi, le symbole de toute naissance<sup>14</sup>. Mais cette image rappelle aussi la mort sacrificielle omniprésente dans *La créance*<sup>15</sup>. Il serait inutile d'insister davantage sur la présence des cimetières et sur la complémentarité de la naissance et de la mort évoquée dès l'incipit. Soulignons par ailleurs que la Sainte-Table, autre image de la brèche dans ce texte, réitère par la célébration de la messe l'immolation rédemptrice et la passion du Christ.

Le deuil qui s'imisce partout dans ce récit, c'est évidemment celui de la mère. La naissance y apparaît en effet comme l'avant-première du trépas maternel, le narrateur précisant d'emblée: «[La sage-femme] était

- 
12. Jacques Ferron, «Maski sera vengé», *Le pas de Gamelin*, édition préliminaire préparée par Patrick Poirier dans le cadre du projet de recherche «Famille, nation, folie: politiques du sujet dans l'œuvre de Jacques Ferron», d'après le manuscrit déposé à la Bibliothèque nationale du Québec dans le fonds Victor-Lévy-Beaulieu, MSS 408, carton n° 4.
  13. *Id.*, «Notaire par le nez», *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial: lettres, histoires et autres textes*, p. 313. Voir aussi l'*Appendice aux Confitures de coings*, où une scène semblable est décrite.
  14. Pour une réflexion psychanalytique sur la question, voir Sandor Ferenczi, *Thalassa. Psychanalyse des origines de la vie sexuelle*, Paris, Payot, coll. «Petite Bibliothèque Payot», 1977. Ce rapprochement entre récit de naissance et naufrage se trouvait déjà dans le conte du «petit William»: «La jeune dame ne voulait pas se tenir sur le dos. Nous avions beau l'y mettre, elle nous regardait, les yeux brouillés, puis se retournait sur le côté [...]. Moi, debout près du lit, [...] je perdais mon latin [...], car selon mon rituel la jeune dame n'aurait pas dû chavirer» (Jacques Ferron, «Le petit William», *Contes*, p. 199).
  15. Ainsi que l'a relevé Jean Marcel en se penchant sur l'image du déluge, la mort, tout comme la naissance, voisine souvent la mer chez Ferron (*Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris, coll. «Frères chasseurs», 1978, p. 220-223). C'est par exemple le cas dans «La mort du bonhomme», où le vieux à l'agonie ne parvient pas à «chavirer», et dans «La dame de Ferme-Neuve», où les tombes sont des «ancres» qui tiennent la ville en place (Jacques Ferron, *Contes*, p. 35, 254).

venue soigner ma mère par deux fois, à dix ans d'intervalle, à ma naissance et après sa mort.» (C, 153) Cette mort, dès lors présentée comme une fatalité, semble mise en scène dans les dernières pages du texte, où la naissance du narrateur n'est pas sans évoquer le sacrifice d'Isaac, puisque le docteur Hart y fait figure de «prophète de l'Ancien Testament, tout en sueur, le tablier éclaboussé de sang et la barbe aussi vers le bas, les mains rougies jusqu'aux coudes» (C, 171). Comment ne pas voir alors en la mère, dont le sang est ainsi exhibé, l'agneau tué pour sauver l'enfant, cette mère d'ailleurs décrite telle une défunte, «alanguie et blessée, incapable de bouger, encore moins de se lever» (C, 171)? Le rapprochement entre les deux tables de sacrifice que sont l'autel et le lit d'accouchement est encore suggéré par l'architecture de la maison familiale qui est «tarabiscotée du chapeau» (C, 168) à la manière d'un clocher. Le docteur Hart, «accoucheur de renom», se pare de plus des couleurs du deuil (il est «toujours de noir vêtu», C, 171), tandis que les attributs du nouveau-né, «complice» et «bourreau» (C, 171), suggèrent eux aussi le matricide. L'«idole de la féminité» (C, 165) qu'aperçoit le père dans la chambre d'accouchement rappelle pour sa part une autre idole de l'œuvre ferronienne, la statue peule du *Saint-Élias*, déesse du royaume des morts de Batiscan. Le trépas maternel se reflète jusque dans la structure narrative du récit: la description des père et mère est repoussée jusqu'à la deuxième partie, précédée par d'importants passages consacrés aux personnages de Madame Théodora et du docteur Hart, figures parentales symboliques qui devancent les parents génétiques ou biologiques eux-mêmes<sup>16</sup>. Or, cet ordre qui inverse la succession naturelle fait écho au cortège funèbre de la mère de Ferron, tel que décrit dans *L'Appendice aux Confitures de coings*, dans lequel les médecins avaient préséance sur la famille<sup>17</sup>.

- 
16. Sur cette opposition entre filiations naturelle et symbolique dans l'œuvre de Ferron, on se reportera à l'étude de Pierre L'Hérault, «*Le Saint-Élias: sauver l'enfant*», *L'autre Ferron*, sous la direction de Ginette Michaud, avec la collaboration de Patrick Poirier, Montréal, Fides-CÉTUQ, coll. «Nouvelles études québécoises», 1995, p. 89-116.
17. «Les funérailles de ma mère furent réussies, fastueuses même [...]. Mais ce qui me les rend inoubliables, ce n'est pas ma colère, ma fureur contre Dieu, ses prêtres et ses saints, c'est la présence des deux médecins au premier rang du cortège, lors de la levée du corps» (Jacques Ferron, *Appendice aux Confitures de coings ou Le congédiement de Frank Archibald Campbell, Les confitures de coings*, p. 127). Pour une description de ce cérémonial, voir aussi «La bergère», *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial: lettres, historiettes et autre textes*, p. 362-365. La nature équivoque du cortège, hésitant entre la célébration et le rite funèbre, entre la fécondité et le trépas maternels, est également soulignée par le «robineux» des *Contes*: «Le cortège nuptial se perd dans les broussailles; c'est le cortège funèbre qui le remplace. Personne ne peut crier. La substitution s'est opérée sans qu'on la dénonce. Dans un silence angoissé, les croque-morts diligents profitent du malentendu» (Jacques Ferron, «Suite à Martine», *Contes*, p. 178). Cette logique toute shakespearienne témoigne une fois de plus de l'influence qu'exerça cet auteur sur Ferron, qui s'approprie en les inversant les sombres propos d'Hamlet: «Les viandes rôties pour le repas funèbre furent froidement servies au festin



## De la brèche au trou de mémoire

Le sacrifice de la mère qui se dessine ainsi en arrière-fond d'un récit de naissance est, selon Julia Kristeva, «une nécessité biologique et psychique, le jalon premier de l'autonomisation. Le matricide est notre nécessité vitale, condition *sine qua non* de notre individuation<sup>18</sup>». Récit privilégié de la brèche, où l'auteur se risque à l'indicible et tente d'exprimer l'«humble et dure réalité» (C, 153) de la naissance et de la mort, où il lève le voile sur les lieux interdits, éclairant ceux-ci d'un «soleil intolérable» (C, 154), *La créance* rappelle la perte originelle, éprouvante mais indispensable pour qu'adviennent le langage et l'identité. En donnant la vie à un fils qu'elle nomma à bon escient Jean-Jacques, la mère de Ferron a donc réitéré la scène de naissance du célèbre homonyme, de ce «Rousseau qu'elle avait dans la tête<sup>19</sup>» le jour du baptême, naissance funèbre dont le refrain a tant fait couler d'encre : «Dans le même acte, la mère fait naître Jean-Jacques et Jean-Jacques fait mourir la mère. Meurtrier, il est en même temps meurtri. Coupable et victime, et tous deux sans le vouloir ni le savoir<sup>20</sup>.» Outre le matricide originel, ce qui est appelé à tomber dans l'oubli et que l'auteur s'obstine néanmoins à évoquer, c'est toute la lignée maternelle, comme l'«outrageante» (C, 161) histoire du grand-père Louis-Georges relatée lors de l'accouchement par Madame Théodora, symbole du mort refoulé, rejeté de la geste familiale<sup>21</sup>. En effet, la formation de l'identité familiale ou collective est elle aussi conditionnelle à certaines mises à mort, à une pratique de l'oubli et à un découpage de l'Histoire. Ferron le sait, lui qui connaît bien les artifices de «l'art social» (C, 155) et les coulisses d'une «petite ville qui se donnait en spectacle à elle-même» (C, 155). Régine Robin rappelle que «les phénomènes de silence, de tabou et d'amnésie n'intéressent pas seulement la pratique du récit de vie, mais des cultures entières, des groupes de la population, qui, pour une raison ou une autre, ont dû se taire, oublier pour survivre, refouler<sup>22</sup>», idée reprise à Ernest Renan, qui fait de l'oubli un des critères fondateurs de l'identité nationale :

L'oubli, je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la création d'une nation, et c'est ainsi que le progrès des études historiques est sou-

de noces.» (Hamlet, acte I, scène II, *Œuvres complètes*, vol. 2, traduction d'André Gide, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1959, p. 622)

18. Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 38.

19. Jacques Ferron, *Gaspé-Mattempa*, édition préparée par Marcel Olscamp, Montréal, Lanctôt éditeur, «Petite collection Lanctôt», 1997, p. 14.

20. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Seuil, coll. «Points», 1996, p. 102.

21. Sur l'importance accordée par Ferron à ce mystérieux grand-père qu'il supposait mort fou à Saint-Michel-Archange, voir l'étude de Patrick Poirier, «Feu Jean-Jacques, où le legs maternel», *Jacques Ferron, Papiers intimes. Fragments d'un roman familial: lettres, historiottes et autres textes*, p. 119-166.

22. Régine Robin, *Le roman mémoriel: de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1990, p. 56.

vent pour la nationalité un danger. L'investigation historique, en effet, *remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine* de toutes les formations politiques, même de celles dont les conséquences ont été le plus bienfaisantes. L'unité se fait toujours brutalement<sup>23</sup>.

Le sujet, quel qu'il soit, ne se construit jamais sans quelque secret, et dès le moment où l'on peut affirmer avec Ferron que, suite à cet effort d'oubli, «nos origines sont mortes<sup>24</sup>», le mensonge et le mythe viennent pallier cette forme particulière d'amnésie.

Ginette Michaud a noté une telle «prééminence de la fiction identitaire sur ladite vérité historique ou généalogique<sup>25</sup>» dans les fragments autobiographiques de Ferron, par exemple dans «Le père retrouvé», où le narrateur déclare d'emblée : «[A]u-dessus de mon grand-père tout devenait vague, on préférerait ne pas se souvenir, et l'on suppléait à la généalogie par une légende que mon père m'a apprise [...]»<sup>26</sup>. Afin de rester, comme le souhaite Ferron dans l'*Appendice aux Confitures de coings*, «de la famille de [ce] père, fidèle au patronyme<sup>27</sup>», il s'agit donc non seulement de taire une part de la succession, mais aussi, écrit Patrick Poirier, «de croire, de faire crédit à une invérifiable histoire de filiation», c'est-à-dire de «porter créance au nom du père<sup>28</sup>». Ce patronyme, qui occupe une place de premier plan dans ce récit mais, notons-le, sans pour autant y être lui-même nommé, est le symbole par excellence du système patriarcal et du lien transgénérationnel, contrairement au prénom qui s'éteint avec l'individu. Le prénom de l'auteur lui fut d'ailleurs donné par sa mère («elle me nommera Jean-Jacques», C, 168), qui le reprit partiellement au moment de son trépas : «La veille de sa mort, elle me demanda de changer mon prénom de Jean-Jacques en celui de Jacques et de ne pas me penser plus fin que les autres<sup>29</sup>». En contrepartie de cette perte, le don de l'héritage paternel est mis en scène dans les dernières pages du texte, lorsque le nouveau-né est non seulement «adopté, nanti du patronyme, mais encore reconnu avec fierté au grand jour du comté et de toute la parenté» (C, 172) par un père néanmoins «impuisant» (C, 165), qui se voit remettre un enfant «en qui il ne se reconnaissait guère» (C, 171). Cette importance accordée au leurre et à

23. Ernest Renan, «Qu'est-ce qu'une nation?», *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Calmann-Lévy, 1947 [1882], p. 891. Nous soulignons.

24. Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, avec la collaboration de Patrick Poirier pour l'établissement du texte et de Marcel Olscamp pour les notes, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, p. 198.

25. Ginette Michaud, «Fragments d'origine», *op. cit.*, p. 101, n. 15.

26. Jacques Ferron, «Le père retrouvé», *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, p. 347.

27. *Id.*, *Appendice aux Confitures de coings*, p. 113.

28. Patrick Poirier, «Feu Jean-Jacques, ou le legs maternel», *op. cit.*, p. 121, 146.

29. Jacques Ferron, *Appendice aux Confitures de coing*, p. 117. Au sujet des raisons ayant motivé cette amputation du nom, on se reportera à l'article ci-haut mentionné de Patrick Poirier.

l'aveuglement originels annonce la hantise d'une identité usurpée qui présidera à l'écriture du *Pas de Gamelin*. Elle évoque aussi le conte du « Chichemayais<sup>30</sup> », dans lequel le jeune garçon est mystifié par l'abbé Surprenant, le nom initiatique qu'il s'approprie n'étant qu'un jeu de mots de l'ecclésiastique. Dans *La créance*, c'est la reconnaissance filiale qui semble résulter d'une erreur, ce qui souligne à quel point l'identité ne saurait jamais être qu'une construction fictive du sujet.

D'emblée inscrite dans le registre de la dette et de la quittance, *La créance* met donc en scène une forme particulière de retour initiatique, cette « constante de toute l'œuvre ferronienne<sup>31</sup> » selon Jean-Pierre Boucher, puisque la naissance et l'accouchement y appellent un retour du refoulé, les traits évanescents de la mère s'apparentant d'ailleurs à ceux d'un fantôme ressurgi du passé. Mais peut-être devrions-nous plutôt parler de réminiscence ou de « ressouvenir », pour employer un terme cher à Ferron, lui qui affirmait, au sujet de la première enfance, que « Freud a dû se tromper en faisant d'une amnésie nécessaire un refoulement<sup>32</sup> ». C'est ainsi qu'il fait dire à l'héroïne de *L'amélanchier* : « Un pays, c'est plus qu'un pays et beaucoup moins, c'est le secret de la petite enfance ; [...] il est l'âge d'or abîmé qui porte tous les autres, dont l'oubli bante la mémoire et la façon de l'intérieur de sorte que par la suite, sans qu'on ait à se le rappeler, on se souvient par cet âge oublié<sup>33</sup> », propos qui rappellent étrangement ceux d'Otto Rank, pour qui « le refoulement primitif du souvenir portant sur le traumatisme de la naissance serait la cause de la mémoire en général<sup>34</sup> ». Tout comme *L'amélanchier*, *La créance* est le récit d'une traversée de la nuit qui pose le problème de la survie mémorielle, tant sur le plan individuel que collectif : à la frontière entre Histoire et autobiographie, ce récit de naissance rappelle ce qui devra tomber dans l'oubli pour que soit colmatée la brèche entre passé et présent, pour que la filiation soit assurée et l'identité façonnée.

Le personnage de Madame Théodora est emblématique de ce qui est ainsi sacrifié à l'identité collective et à la mémoire patriarcale. Par son nom, cette sage-femme est signe de féminité et de tabou, car elle rappelle l'ancienne prostituée devenue impératrice d'Orient, inspiratrice de la législation justinienne concernant la femme et le mariage. Madame Théodora est elle-même décrite allusivement sous les traits d'une prosti-

30. *Id.*, « Le Chichemayais », *La conférence inachevée*, p. 95-107.

31. Jean-Pierre Boucher, « Ouvertures ferroniennes : "Retour à Val-d'Or" et "Ulysse" », *L'autre Ferron*, p. 55.

32. Jacques Ferron, *L'amélanchier*, p. 151.

33. *Ibid.*, p. 18. Nous soulignons.

34. Otto Rank, *Le traumatisme de la naissance. Étude psychanalytique*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1968, p. 18, cité par Philippe Lejeune, « Récits de naissance », *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986, p. 328.

tuée, puisqu'elle «était capable de susciter d'obscures rumeurs à propos de ses mœurs», comme celles de «coucher avec le vieux docteur» (C, 159), de «s'accoupl[er], la nuit, avec les Tarlanes» (C, 154) et d'avoir fréquenté le grand-père Louis-Georges, «dont elle avait été la putain quelques fois» (C, 163). Mais ce qui frappe surtout dans le nom de cette sage-femme, c'est la racine grecque «théo», qui invite à voir en cette «prêtresse» (C, 153) la figure d'une déesse païenne<sup>35</sup>. Le docteur Hart porte lui aussi le nom du Créateur, nom originaire par excellence, puisque «[...] connu à Louiseville sous le nom de Michel, [il] avait été baptisé Adolphus Mordecai Michaël» (C, 158), en hébreu *mi-ka-El*, «qui est comme Dieu». Cette onomastique rappelle «la fameuse bataille qui mit aux prises Lucifer et saint Michel<sup>36</sup>»: dans le couple d'accoucheurs, si le médecin est l'homonyme de l'archange, son vis-à-vis, Madame Théodora, n'est pas sans évoquer le diable. Cette sage-femme se fait effectivement accuser par l'évêque du «Glas de la Quasimodo» de porter «l'étendard de la rébellion<sup>37</sup>». Déesse mutine, elle concilie donc la religion officielle et son envers, tout comme pour la question des sexes. Détentrice de l'histoire maudite du grand-père Louis-Georges, elle a de plus quelque chose d'une voyeuse et d'une voyante, seule au village à porter son regard sur les dépouilles des cimetières, sur les rebuts de l'histoire collective ensevelis en ces lieux d'exclusion et d'oubli, l'un ayant été «exilé», tandis que l'autre, «escadre perdue, rassemblait ses tombes autour d'une mitaine en ruine, sinon en démence» (C, 154). Ce domaine des morts qui se présente à elle au grand jour, «sous un soleil intolérable», sans le jeu d'ombres et d'interdits normalement permis par la proximité d'une église, elle l'aperçoit «[p]ar la fenêtre de sa cuisine, au-delà du potager où, chaque été, chaque 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 baumes» (C, 154)<sup>38</sup>. Cette médiation est lourde de sens, puisque le regard qui traverse ainsi les hélianthes se confond dès lors avec l'autre soleil de ces lieux, lui empruntant au passage son caractère «intolérable», tandis que sa couleur d'or est reprise par le nom de la sage-femme. Les tournesols situés à proximité des cimetières catholique et anglican font également penser à la croix celtique qui suscitera l'intérêt de Ferron dans certains essais de *Du fond de mon arrière-cuisine*, croix «qui montre un cercle dont le centre se situe *au point de*

35. Et l'on sait ce que Bataille fait dire à Madame Edwarda, prostituée figure de Dieu: le rapport peut paraître insolite, mais l'onomastique ferronienne pourrait s'en trouver indirectement éclairée.

36. Jacques Ferron, «L'archange du faubourg», *Contes*, p. 64.

37. *Id.*, «Le glas de la Quasimodo», *La conférence inachevée*, p. 142.

38. Pour un commentaire sur cette image héliocentrique et cardinale dans l'œuvre de Ferron, voir l'article de Ginette Michaud, «Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste: le conte perdu de Jacques Ferron», *Voix et Images*, vol. XXII, n° 2 (65), 1997, p. 309-333.

rencontre des deux branches sinistres. Chez les Irlandais et les Bretons, ce dernier n'est que *l'œil étonné du soleil qui monte derrière la mort*<sup>39</sup>. Le cercle de cette croix est aussi décrit de manière significative par Ferron comme un «ostensoir»<sup>40</sup>. Dans *La créance*, cette pièce d'orfèvrerie se trouve déplacée à l'extérieur de l'enceinte du sacré et rappelle ainsi l'image de la messe funèbre célébrée dans *Le Saint-Élias* pour le docteur Fauteux, contre-symbole de l'ordre social et religieux. La ressemblance est d'ailleurs grande entre les cimetières attenants au potager de Madame Théodora et le champ du Potier où sera enterré le médecin de Batiscan, «crucifié à lui-même sous les *intolérables* rayons du soleil noir»<sup>41</sup>.

*La créance* semble donc osciller entre deux tendances contradictoires : d'une part, celle qui éclaire les lieux interdits, le «fond des choses, derrière les apparences» (C, 162), rendant hommage à l'accoucheuse et reconnaissant la dette contractée jadis envers une mère qui triomphe momentanément de l'oubli, «debout dans la brèche, victorieuse, [...] écras[ant] la tête du serpent sous son talon» (C, 171); de l'autre, celle qui exhibe les lieux de passage officiels, les «cinq portes» (C, 164) de l'exubérante demeure familiale et les ponts «à la superstructure d'acier» (C, 164) qui se dressent à l'est et à l'ouest du village, insistant sur le legs paternel et l'identité collective. Ces impulsions contradictoires du texte sont reproduites dans les deux mouvements qu'on peut y déceler : au mouvement vers le bas, celui de l'expulsion du nouveau-né, de la Chute originelle et du chemin menant aux Magouas — dont le petit village concentre tout ce qui a trait à l'exclusion dans ce récit — se superpose un second mouvement, qui, suivant la description centripète des lieux, part des pourtours du village pour se rapprocher de la maison qui «s'élevait au milieu du monde» (C, 166). Cette oscillation se retrouve jusque dans le rythme de la toute dernière phrase, où «ce qui se passe — ce qui ne se passe plus» peut aussi bien évoquer la transmission — et l'interruption horriblement définitive, radicale — de l'héritage et de l'identité collective que celle du récit lui-même. En d'autres termes, plus ferroniens, on pourrait dire que ce mouvement de pendule conjoint le double héritage reçu en partage par le fils et donne tour à tour la parole à la voix de la mère, au «ressouvenir» qui remet en cause la filiation en «redonn[ant] mémoire à ce qui avait été perdu»<sup>42</sup>, et à la mémoire qui «serait avant tout la faculté d'oublier [...] pour ne pas s'encombrer, passer outre, rester dans le sillage

39. Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, 1973, p. 134. Nous soulignons.

40. *Ibid.*

41. Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, Montréal, Typo, 1993, p. 106.

42. *Id.*, «Le pavillon de chasse», *Le pas de Gamelin*. Ferron écrit ailleurs : «J'ai remis en cause mon héritage, sous l'impression qu'il me mystifiait.» (Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 143)

de son nez<sup>43</sup>. Ces deux activités mnémoniques rejoignent la distinction que fait l'historien Yosef Hayim Yerushalmi entre «la réminiscence de ce qui a été oublié» (*anamnesis*) et la mémoire (*mneme*) qui désigne «ce qui demeure essentiellement ininterrompu, continu<sup>44</sup>». Dans *Le pas de Gamelin*, ces instances seront incarnées par les personnages de Notaire et de Maski, le premier, avatar du père, reprochant au second de ne cesser «d'intervenir, de me ramener en arrière, si bien que nous risquons d'arriver à la fin du livre toujours sous le péristyle du Bourget, devant le pas de Gamelin<sup>45</sup>», les deux compères hésitant sous l'influence d'un seuil qu'ils ne sauraient franchir.

Ce récit met donc en évidence la double face de l'origine, «l'équivoque de la fatalité<sup>46</sup>», comme si toute naissance pouvait être lue à l'envers comme à l'endroit. Une telle conception de l'origine constitue également la toile de fond du «Chichemayais», texte autobiographique de *La conférence inachevée*<sup>47</sup>. Dans cette autre traversée initiatique de la nuit, le narrateur apprend en effet l'ambiguïté du langage qui fait que «Vie-de-Poche» peut aussi s'épeler «Vide-Poche» et que tout «Bellemare» cache un «Bellemore», que l'on peut entendre comme «Bellemort». Dans les deux cas, la mort s'inscrit en creux, dans le défaut, la «brèche». Le double sens de l'origine est d'autant plus évident dans ce texte que le mot initiatique par excellence, «le premier de mon troisième et dernier vocabulaire», repose sur une image inversée, «Chichemayais» étant l'anagramme de «Yamachiche», littéralement le pays lu à l'envers. Ce pays renvoie par surcroît aux tout premiers temps de la Genèse, puisque d'après l'abbé Surprenant, «quand Dieu demanda à l'homme de nommer sa création», les habitants de ces terres répondirent «Yamachiche», mot sauvage qui signifie «rivière de glaise<sup>48</sup>». À l'instar de cette dernière, le paysage associé à la mère, celui, peint jadis par celle-ci, de la «belle rivière du

- 
43. *Id.*, «La berline et les trois grimoires», *L'autre Ferron*, p. 306. Le «sillage de son nez» peut être lu comme une allusion au droit chemin de la vocation paternelle, Ferron écrivant qu'il se promet d'exercer la profession de son père «du moment où il s'est avéré [qu'il] aurai[t] le nez busqué comme le sien» («Notaire par le nez», *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial: lettres, historiettes et autres textes*, p. 291).
44. Yosef Hayim Yerushalmi, «Réflexions sur l'oubli», *Usages de l'oubli*, Paris, Seuil, 1988, p. 10.
45. Jacques Ferron, «La berline et les trois grimoires», *op. cit.*, p. 306. Pour une réflexion sur cette dissension primordiale dans *Le pas de Gamelin*, nous renvoyons une fois de plus au mémoire de Patrick Poirier, «Au sujet de l'autre Ferron: expérience de l'écriture au seuil de Gamelin». Voir aussi, du même auteur, «La réécriture chez Jacques Ferron: une question d'usurpation», *Québec Studies*, n° 17, 1993-1994, p. 177-185.
46. «Prenez le pas, n'y perdez pas le pied, d'emblée je vous l'avance: que vous sachiez l'équivoque de la fatalité» (Jacques Ferron, «Le pavillon de chasse», *Le pas de Gamelin*, p. 69).
47. Jacques Ferron, «Le Chichemayais», *op. cit.* Pour une étude plus approfondie de ce texte, on consultera Betty Bednarski, «De l'anglicité chez Ferron: retours et prolongements», *L'autre Ferron*, p. 199-220.
48. Jacques Ferron, «Le Chichemayais», p. 105.

Loup qui avait ses frontières dans les montagnes, bien plus loin que le bout du monde» (C, 154), sera décrit comme «coul[ant] à rebours<sup>49</sup>», ses eaux remontant le cours. Dans «Le Chichemayais», cette expérience de l'inversion qui permettra à l'enfant de franchir le seuil du «Jardin de l'Enfance» est répétée dans l'image toute lacanienne de la vitre renvoyant au jeune garçon son propre portrait, nécessairement inversé. Le passage du seuil revêt ici une fois de plus l'aspect d'une transgression, non pas pour être associé à un acte illicite, mais parce qu'il entraîne un bouleversement de l'ordre — morphologique et linguistique —, un renversement de ce qui ne saurait mieux symboliser l'identité : le nom du pays et le visage de l'enfant. Ginette Michaud précise à juste titre que «[l]oin d'être une assumption du sujet, cette image [dans la vitre], venue du vide de la nuit, suscite une perception de soi fantomatique et spectrale, où l'enfant voit ce double dans la glace réfléchissante, "lui-même" plutôt que "je", éprouvant un profond désarroi devant une identité aussi évanescence<sup>50</sup>». Le tableau de la mère ne permet pas plus d'accéder à une présence pleine et rassurante, puisque malgré l'inversion du courant, l'amont demeure fuyant et l'exploration «n'entam[e] pas les prestiges du bout du monde. [...] Le détour de la rivière continuait de cacher un mystère, une épine, une beauté inconcevable, le sourire de ma mère cadette<sup>51</sup>». Dans les régions inaccessibles où leur source se perd, les eaux maternelles de la petite rivière du Loup semblent se mêler à celles du Léthé ; remontant le cours de l'Oubli, l'auteur provoque de multiples remous et renversements, dont le moindre n'est pas d'écrire un récit qui commence par la fin et se termine par le commencement, puisqu'il s'ouvre sur l'évocation de la «toilette des morts» (C, 153) et se clôt sur la naissance de l'auteur.

Ce revirement qui montre l'origine sens dessus dessous donne lieu, entre autres exemples, à la transformation du mythe de l'Immaculée Conception, par un auteur qui semble rendre Satan responsable de sa création : «Malgré leur foi, en dépit de leurs dispositions complémentaires, du sexe aussi vanté que frauduleux, [mes parents] ne purent guère s'entamer. [...] Cette chair quand même était offerte, pénétrable et sans défense. L'ombre alors de l'investir. C'est l'esprit immonde qui m'a engendré» (C, 170). Si *La créance* opère une réminiscence momentanée, un revirement de l'origine, on peut donc également y lire un retour aux mythes anciens, l'auteur ayant recours, pour évoquer sa venue au monde, à rien de moins qu'aux textes fondateurs par excellence que sont la Bible et la Genèse, prototypes en outre de tout récit de naissance. En plus des quelques allusions au sacrifice d'Isaac et à l'Immacu-

49. *Id.*, *Les confitures de coings*, p. 77.

50. Ginette Michaud, «Fragments d'origine», *op. cit.*, p. 73.

51. Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, p. 77-78.

lée Conception que nous avons commentées, Ferron fait, comme on peut s'y attendre, de nombreuses références au « péché d'origine » (C, 169), ce qui souligne une fois de plus la corrélation entre crime et naissance. Ainsi écrit-il que ses parents « se crurent en paradis parce qu'ils [...] trouvaient une pomme à partager », l'appareil de leurs amours servant « de couvert au serpent qui se faufilait pour les devancer » (C, 170). Le mythe, et particulièrement celui de l'origine, n'est toutefois pas un simple retour temporel à quelque époque très reculée de l'Histoire humaine. Henri Atlan écrit :

[L]e temps des origines n'est plus un moment à l'intérieur du temps qui coule. Cela devient un temps hors du temps, celui qui crée le temps propre du monde dont il s'agit. Exactement comme le temps de ma naissance est, par rapport à moi qui parle, un temps hors du temps qui crée le temps propre du système de références que je constitue<sup>52</sup>.

À l'instar du temps sacré, l'expérience de l'origine, tant individuelle que mythique, est donc atemporelle pour celui qui la vit et ne peut être représentée qu'à condition de sortir du système linéaire de l'Histoire. La présence de l'intertexte biblique dans *La créance* apparaît donc comme une brèche supplémentaire dans ce récit, comme une issue hors de l'Histoire, mais aussi hors du récit purement autobiographique (de l'histoire avec un petit *h*), puisque le recours à cet autre texte fait éclater les frontières de l'écriture intime. Tandis que le temps confus des origines « a plutôt tendance à s'enrouler sur lui-même, à revenir au même<sup>53</sup> », l'Histoire, elle, est « balisée par une temporalité propre. Elle est scandée par des dates [...]. Il s'agit d'une gestion des traces, [...] d'une gestion de la saga identitaire, saga de la continuité de la Nation<sup>54</sup> ». Or, avant d'être décrite en termes mythiques, la naissance de l'auteur semble participer à une telle régulation du temps historique, puisqu'elle est d'abord présentée comme le terme d'une équation algébrique : « C'est en 1921 que je suis né, au mois de janvier, un an après le mariage de mes parents. Je suis né le vingt, ils s'épousèrent le quinze, cinq jours après la majorité de ma mère. » (C, 159) Cette surprenante réflexion comptable, qui insère abruptement dans le récit une suite de chiffres et d'anniversaires, n'est pas exceptionnelle dans une œuvre où les origines sont fréquemment soumises à de minutieux calculs, qui apparaissent d'ailleurs comme un legs du père, une imitation du Notaire. On peut ainsi lire, dans un autre texte autobiographique : « Mon grand-père avait soixante ans de plus que moi, mon père n'en avait que trente : l'un m'impressionnait beaucoup, l'autre moins. Quant au fils

52. Henri Atlan, « La mémoire du rite : métaphore et fécondation », Jean Halpérin *et al.*, *Mémoire et histoire. Données et débats*, Paris, Denoël, 1986, p. 33-34. Mircea Éliade étudie également la différence entre temps sacré (mythique) et temps profane (historique) dans *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris, Gallimard, 1949.

53. Ginette Michaud, « Fragments d'origines », *op. cit.*, p. 34.

54. Régine Robin, *op. cit.*, p. 50.



de ce dernier, j'ai son âge, il ne m'impressionne pas du tout<sup>55</sup>»; ou encore, dans une historiette qui rappelle *La créance*:

Le mariage de mes parents fut célébré à Louiseville, le 15 janvier 1920, cinq jours après la majorité de ma mère, née le 10 janvier 1899. [...] Après le voyage de noces classique en Floride, [...] il y eut, si je puis dire, des suites régulières. Je suis né du 20 janvier 1921, Madeleine du 24 juillet 1922, Marcelle du 29 janvier 1924: nous naissons à seize mois d'intervalle<sup>56</sup>.

On voit donc se superposer deux systèmes temporels dans les récits de naissance chez Ferron: celui, linéaire, historique, de la «continuité des jours» (C, 155), de la mémoire collective et de la filiation, et celui, mythique, de la Création, du «contre-temps de l'éternité» (C, 155), du péché originel renouvelé à chaque génération.

\*  
\*\*

*La créance* peut donc être lue comme une tentative pour s'acquitter de la dette envers la mère ou plus généralement envers tous ces exilés de la mémoire collective, ces «Créanciers souterrains / Qui ne rient ni ne pleurent / Mais benoîtement attendent / Le retour de leur don» (C, 172); tentative pour admettre le crime de l'origine, crime d'oubli pourtant nécessaire pour que, quittant les limbes de la naissance, le nouveau-né puisse s'individualiser, appartenir à une famille, puis à une nation, et s'inscrire dans une continuité historique. Que l'écriture permette un tel retour du refoulé, c'est ce qui est suggéré dans l'excipit du texte, où le narrateur soutient que le seul endroit où l'on puisse obtenir quittance de cette dette se trouve circonscrit «dans un lieu rectangulaire, à peu près carré, bien ordonné, au cœur d'une civilisation tombée en désuétude, gardant encore ses p'tites rues et sa grande allée, ses injustices, sa hiérarchie, ses Magouas, ses Tarlanes, sa mitaine en ruine, son église» (C, 172). Cet espace évoque autant le tombeau que le rectangle typographique du texte lui-même, tout en faisant appel aux premiers paragraphes du récit et à une réécriture de celui-ci<sup>57</sup>. Ferron écrit d'ailleurs dans *Du fond de mon arrière-cuisine*:

55. Jacques Ferron, «Son fils», *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial: lettres, historiettes et autres textes*, p. 281.

56. *Id.*, «Feu Jean-Jacques», *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial: lettres, historiettes et autres textes*, p. 416, 418.

57. Voir à ce sujet l'étude de Ginette Michaud, «L'arrière-texte: lecture de trois fictions autobiographiques de Jacques Ferron», mémoire M. A., Université de Montréal, 1978, p. 24-26. Ces conclusions rejoignent la réflexion de Patrick Poirier sur le double legs maternel de Ferron: d'une part, le don du prénom amputé, endeillé et, d'autre part, le legs de la plume d'or d'Adrienne, testament équivoque qui le conduit à conclure qu'il est évident que le legs de cette plume d'or semble inviter l'auteur à combler l'absence instituée par la perte de son nom. [...] Évidemment, on ne saurait trop souligner ce qu'il y a de contradictoire derrière cet héritage. Il n'y a qu'à penser au malaise de son nom; il n'y a qu'à imaginer Ferron signant son œuvre avec la plume d'or de sa mère

Alors pourquoi écrire? Parce que la société ne vous accorde qu'un nom, qu'un rôle, qu'une femme, et que ce n'est pas assez. [...] Et l'on reste avec l'énorme excédent de ses virtualités. On écrit pour ne pas les perdre, pour tromper l'état civil, sa femme, son devoir, *pour échapper à la société*, se substituer à son super-ego. On écrit par révolte contre soi-même, *pour libérer le monstre*, le mégalomane, pour être soi-même et tout ce qu'on n'est pas et qu'on pourrait être<sup>58</sup>.

Cette toute-puissance de l'écriture, et particulièrement d'une écriture qui se situe ainsi «en dehors de toute société<sup>59</sup>», semble cependant remise en question par les derniers mots du texte: «ce qui se passe — ce qui ne se passe plus» (C, 172). L'ambiguïté du verbe fait ici peser la menace d'interruption à la fois sur ce qui «se déroule» (le récit), sur ce qui «se transmet» (l'héritage) et sur ce qui «se franchit» (le seuil). La création, tout comme la mémoire et l'identité, a besoin d'oubli<sup>60</sup>. Vouer un culte trop grand au «ressouvenir», c'est risquer que ceux que l'on tente ainsi de sortir de l'amnésie, ces dépouilles que l'on cherche à déterrer, finissent par triompher des vivants. Comment alors ne pas être sensible à la menace mortifère représentée par la mitaine en ruine, dont le cimetière est peuplé de revenants, mais dont les anciens paroissiens, morts, repartis ou assimilés, ont perdu leur identité collective, rompant tout lien avec le passé? Et comment aussi ne pas songer au *Saint-Élias* qui se clôt également sur l'image d'un retour et sur une invitation à l'écriture? Parmi les nombreux rapprochements qui pourraient être faits entre ces deux récits, on trouve cette «escadre perdue» (C, 154) qu'est la mitaine de Louiseville et qui pourrait bien être un avatar du trois-mâts échoué au large de Batiscan, lui-même victime de l'«avarie» (C, 172) qui mine de l'intérieur les navires de *La créance*, rappelant la complexité des origines chez Ferron et la base fragile sur laquelle tente de s'édifier toute identité.

---

pour mesurer toute l'ambiguïté de la tâche à laquelle ce legs le soumet» (Patrick Poirier, «Feu Jean-Jacques, ou le legs maternel», *op. cit.*, p. 162-163).

58. Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, p. 175. Nous soulignons.

59. *Ibid.*

60. Nietzsche écrit à ce sujet dans *Les considérations intempestives* que «l'homme qui veut conserver et vénérer le passé [...] s'acquitte en quelque sorte de sa dette de reconnaissance envers le passé. Mais attention à l'excès d'histoire, attention à une piété trop grande. Si l'homme se livre à cette curiosité nostalgique et quasiment religieuse et sombre ainsi dans le culte des morts, alors il étouffe, le passé l'alourdit. Cette pesanteur du passé l'empêche justement de créer. Il a besoin d'une légèreté, d'une innocence, d'une sorte d'insouciance pour créer.» (Cité par Régine Robin, *op. cit.*, p. 59-60)