

Larose, Karim, « Jacques Ferron : L'absolu littéraire en mineur », dans Jean-Pierre Bertrand et Lise Gauvin (dir.), *Littératures mineures en langue majeure*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2003, p. 89-100.

## Jacques Ferron

### L'absolu littéraire en mineur<sup>1</sup>

Karim LAROSE

On connaît l'intérêt très particulier, sans doute unique dans l'histoire littéraire québécoise, que manifestait Jacques Ferron pour le concept de « mineur », explicitement revendiqué dans sa réflexion sur son œuvre et sur la littérature en général. Cette stratégie culturelle originale traduit une volonté d'assumer la fragilité tout en brouillant les certitudes identitaires, dans un contexte politique où la société québécoise dans son entier se percevait comme une minorité. C'est un tel parti pris qui explique que, dès la fin des années 50, Ferron ait accordé autant d'attention à la situation de la langue française au Québec, qu'il voyait diminuée par les effets de l'hégémonie de l'anglais, « langue majeure »<sup>2</sup> en Amérique du Nord. De même, dans la mesure où « le livre vient juste après la langue » (*PA*, p. 200), son propre travail d'écrivain lui apparaissait lui-même compromis, tant que le Québec ne faisait pas du français une véritable « langue souveraine »<sup>3</sup>. Tenant compte de ces différentes variables, sa position sur la question linguistique a toujours été empreinte de prudence, voire d'une véritable gravité, notamment sur le plan littéraire.

Ainsi Ferron adopte-t-il, dans l'ensemble, une approche désignativiste du langage, c'est-à-dire mettant l'accent sur l'objectivité du référent et considérant la langue comme un outil sans mystère, qu'on peut

---

<sup>1</sup> Cet article constitue le contrepoint d'un premier texte sur Ferron, *Jacques Ferron, la longue passe de la langue*, où j'essayais de saisir le rôle historique de l'écrivain dans la réflexion sur la langue au Québec.

<sup>2</sup> Jacques FERRON et Pierre L'HÉRAULT, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, p. 148. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PA*, suivi du numéro de la page.

<sup>3</sup> Voir le compte rendu que fait Gilles LESAGE des propos de Ferron dans « "Pourquoi la violence ?" », se demandent les participants d'un colloque de *Maintenant* », dans *Le Devoir*, 28 novembre 1964, pp. 5 et 12.

espérer maîtriser<sup>4</sup>. Cette conception envisage avant tout la langue comme un matériau qu'on modèle et qu'on possède, et non cela même qui nous possède et nous constitue. Ainsi Ferron la considère-t-il, par exemple, comme l'*instrument* propre de l'écrivain, qu'il faut défendre, équiper et parfaire. C'est d'ailleurs pourquoi il serait excessif d'interpréter les quelques licences lexicales<sup>5</sup> qu'on retrouve dans son œuvre comme une indication de la valeur qu'il aurait accordée à l'invention libre, radicale, presque avant-gardiste, telle qu'elle est défendue par exemple chez certains écrivains de *Parti pris*. On se rappellera que Ferron avait même désavoué les quelques « mots à la Queneau<sup>6</sup> » qu'il avait créés, se considérant (avec une certaine ironie, bien sûr) comme un écrivain plutôt « conservateur », peu porté en tout cas aux « innovations » langagières (*FAC*, p. 237).

J'irai plus loin : il me semble qu'on peut parler, dans le cas de Ferron, de l'existence d'un véritable *interdit* langagier. On en retrouve la trace la plus visible dans certains textes du *Fond de mon arrière-cuisine*, qui laissent voir un refus pur et simple de transformer la langue sur lequel le romancier se montre absolument intraitable : « Je ne me sers que de Littré », écrit-il dans « Claude Gauvreau ». « Je n'ai jamais inventé de mots. [...] Je suis à ce sujet de stricte observance<sup>7</sup> » (*FAC*, pp. 236-237). Si ces affirmations ne sont pas tout à fait fidèles à la lettre des textes de Ferron, elles rendent néanmoins très bien compte de leur esprit général. Ailleurs, dans « Les salicaires », il s'adresse à lui-même à la deuxième personne du pluriel en insistant sur le fait que sa pratique de l'écriture, dans son rapport au code, est aussi rigoureuse qu'un acte notarié : « Vous écrivez en langue commune, à même la sagesse des nations, sans inventer un seul mot, sans rien risquer, tel un scribe, tel un notaire. » (*FAC*, p. 272) De tout cela il ressort assez clairement que le rapport de Ferron à la langue est fortement inspiré par une approche instrumentale tournée vers le référent et la normalisation. On est donc d'autant plus surpris de pouvoir remarquer, dans ces propos trop excès-

<sup>4</sup> À propos de la différence entre les perspectives désignativiste et expressiviste, voir Charles TAYLOR, « Le langage et la nature humaine », dans *La liberté des modernes*, trad. par Philippe de Lara, Paris, PUF, 1997, pp. 21-66.

<sup>5</sup> Il s'agit essentiellement de transcriptions touchant des mots anglais réécrits suivant les principes phonétiques du français : « cuiquelouche », « Biouti Rose », « Lorde Djizusse », « Edmontonne, touristroume », etc.

<sup>6</sup> Jacques FERRON, « Claude Gauvreau », dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 236. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FAC*, suivi du numéro de la page. L'expression laisse entendre qu'il s'agissait d'une imitation un peu servile de Queneau.

<sup>7</sup> Réaffirmé dans *FAC*, 278. De même il ne croit pas « qu'il faille transformer la langue » (*PA*, p. 107) et il considère ne pas savoir inventer (*PA*, p. 208).

sifs pour être définitifs, les prémisses d'une autre conception de la langue, s'articulant cette fois-ci sur l'expression proprement dite, c'est-à-dire sur le rapport entre le sujet et son langage, quand on considère que parler ne se limite plus à désigner objectivement le réel, mais consiste à le créer littéralement au fur et à mesure qu'on l'*exprime*.

Si quelques citations très catégoriques du *Fond de mon arrière-cuisine* peuvent nous mettre en garde contre une interprétation qui, un peu vite, envisagerait les jeux de langue de Ferron à l'aune du paradigme de l'innovation libre et fantaisiste, il reste donc à voir comment, malgré tout, le romancier en vient à rejoindre de façon tout à fait inattendue une certaine forme de modernité expressiviste<sup>8</sup>, mais seulement sur le tard et dans la dernière partie de son œuvre. Ainsi, au-delà de l'impression de clarté manifeste, on discerne dans ces propos une ombre portée, car elles apparaissent dans un contexte très particulier. Il n'est effectivement pas banal qu'on retrouve ces prises de position pour le moins radicales dans deux textes habités par la figure spectrale du poète Claude Gauvreau, mort quelque temps plus tôt après avoir consacré sa vie à l'invention d'une langue poétique très singulière, l'exploréen. Ces textes marquent en fait un tournant dans l'œuvre de Ferron et nous signalent, je crois, une autre facette de son rapport à la langue, caractérisée par une forte fascination pour une aventure esthétique opposée à toute approche instrumentale du langage. Il n'est pas facile de comprendre les raisons de cette attirance qui semble mettre Ferron en contradiction avec lui-même, mais les propos tenus sur Gauvreau fournissent certaines pistes, dont la plus importante à mon sens est liée à la question de l'*absolu littéraire*.

Sans jamais se départir complètement d'importantes réserves<sup>9</sup>, Ferron revient ainsi sans cesse sur ce qui le fascine et le retient chez Gauvreau, c'est-à-dire son « absolutisme »<sup>10</sup>, au sens métaphorique bien entendu, mais sans que le sens propre, sans que le rapport à la valeur et à la hiérarchie soit éclipsé pour autant. Ainsi Ferron rappelle-t-il du poète qu'il semblait appartenir à une « caste sacerdotale » ou qu'il était « plus absolu que Louis XIV » (*FAC*, pp. 221, 210). Impérieux et « quasi

<sup>8</sup> Au sens de Charles Taylor, encore une fois. Par là, Ferron rejoint une tendance qu'on trouve aussi chez *Parti pris*, mais en suivant une voie très différente : il s'agit chez lui d'un expressivisme d'abord individuel et non d'un « existentialisme » langagier appliqué à l'échelle de la collectivité.

<sup>9</sup> Sa conviction, notamment, aura toujours été qu'on ne pouvait, contrairement à ce que croyait Gauvreau, « traiter de la parole comme de la lumière et des couleurs » (*FAC*, p. 219).

<sup>10</sup> *FAC*, p. 207. Ailleurs, Ferron évoque une autre fois la « quête d'absolu » de Gauvreau (*FAC*, p. 222).

souverain », Gauvreau l'était d'ailleurs non seulement par son caractère, mais aussi et surtout dans sa pratique poétique, lui qui s'était « mis en littérature comme on se met en religion » (*FAC*, pp. 254, 272). Gauvreau accordait aux lettres et aux arts une « prédominance absolue » qui, dans le Québec de l'époque, avait quelque chose de prodigieux et d'insensé (*FAC*, p. 206). Ferron gardera un souvenir ambigu et nostalgique de cette foi radicale en la littérature<sup>11</sup> dans un espace culturel où elle est peu courante et peu valorisée. Cela est particulièrement sensible lorsque Ferron rappelle que Gauvreau a « joué sa vie sur une carte », celle de la seule littérature (*FAC*, p. 273), tandis que lui-même n'a jamais pris de risques véritables : « Je ne pouvais avoir pour lui que la plus grande admiration parce que toujours, écrit-il, [...] je me suis ménagé des sorties, des défaites et jamais je n'ai eu l'orgueil [...] de me lancer tout d'un bloc, à corps perdu » dans l'aventure de l'art (*FAC*, p. 234). Sur l'échiquier littéraire, Ferron, qui se présentait comme un écrivain « amateur », occupe une position diamétralement opposée à celle de Gauvreau, comme le montrent les textes théoriques du poète, qui insistent sur l'importance cruciale de la souveraineté absolue de l'art, dont l'autonomie propre repose sur la dimension formelle de l'œuvre.

Cet impératif esthétique passait, chez Gauvreau, par la valorisation du constituant premier de l'œuvre, soit la langue dans son intensité sonore et dans sa matérialité plastique. À lire les nombreux textes critiques du poète, on peut même considérer qu'à bien des égards, ce projet doit être situé dans la lignée de la réflexion sur l'expression poétique transmise par le romantisme, avec laquelle s'est ouverte la modernité culturelle<sup>12</sup>. Rappelons simplement que, selon la conception romantique, le travail artistique ne s'articule plus, comme par le passé, autour d'un principe d'imitation passive, où la nature extérieure par exemple est prise comme modèle, mais autour d'une forme d'imitation subjective qui met l'accent sur le processus créateur lui-même, sur la *poiësis*. Dans cette perspective l'œuvre, devenant intransitive, ne peut plus uniquement s'appuyer sur la signification et sur la représentation. Sa complexité formelle provoque un effet d'opacité à partir du moment où, avant de dire le monde, elle se dit d'abord elle-même. Ne renvoyant plus instan-

---

<sup>11</sup> Voir le travail très complet de Brigitte FAIVRE-DUBOZ en ce qui a trait à l'admiration de Ferron pour l'engagement littéraire, celui de Gauvreau mais aussi de Valéry, Mallarmé et Nelligan (*La Hantise de la poésie dans l'œuvre de Jacques Ferron : Saint-Denys Garneau et Claude Gauvreau*, M.A., Université Dalhousie, 1995, pp. 23-24 et 133).

<sup>12</sup> Sur ce point, voir Tzvetan TODOROV, « La crise romantique », dans *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, pp. 179-260.

tanément au signifié, le signifiant de l'œuvre possède une valeur en soi, de sorte que la signification elle-même, sans disparaître, perd de sa transparence. Désormais, l'art ne se fonde donc plus sur la représentation, mais sur la *présentation* pure et simple, c'est-à-dire sur l'exposition de l'originalité intraduisible et irréductible du signifiant de l'œuvre.

Un tel brouillage du sens affecte bien sûr la marche ordinaire du langage, et particulièrement la transmission et la communication, c'est-à-dire la dimension strictement utilitaire et instrumentale de la langue, dont Ferron se sent solidaire à tant d'égards. C'est d'ailleurs sur ce point que l'on rejoint la question de l'absolu, dans la mesure où la poétique de Gauvreau, si on l'envisage dans toutes ses implications, visait précisément à mener jusqu'à ses dernières limites l'expérience de présentation propre à l'œuvre d'art<sup>13</sup>, quitte à abandonner l'exigence de signification en cours de route, ou plus précisément, à la repousser très loin dans la marge. En ce sens, il a effectivement fait de la présentation et de la forme un absolu littéraire, un mode d'appréhension de la souveraineté esthétique, dans l'acception particulière que lui donne Georges Bataille. Sur le plan textuel, cette approche s'est concrétisée par l'invention de l'exploréen, ce langage original que Gauvreau voulait non-figuratif, dans le sens où l'on dit d'une toile qu'elle est non figurative. Ferron avait d'ailleurs très bien saisi cet aspect de son œuvre, disant de l'approche de Gauvreau qu'elle cherchait à s'éloigner du figuratif en créant une langue propre, singulière et intraduisible<sup>14</sup>. On pourrait dire que l'exploréen, dans sa visée la plus radicale, tentait effectivement de convertir la langue commune en langue propre, comme si, en mettant l'accent sur la pure présentation de la matière, Gauvreau ne mettait plus en scène des noms communs, mais une litanie infinie de noms propres au créateur. Exactement l'inverse du projet littéraire initial de Ferron qui s'appuyait sur la standardisation de la langue commune<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Problématique qui, chez Gauvreau, prend des formes diversifiées qui vont de l'insistance sur la « présence » concrète de l'œuvre à l'importance donnée aux « relations de matière » et au « langage imagène », en passant par la surconscience du mystère sensible de l'œuvre ; voir Claude GAUVREAU, *Écrits sur l'art*, texte établi et présenté par Gilles LAPOINTE, Montréal, l'Hexagone, 1996, pp. 33, 75, 102-103, 177, 215 et Claude GAUVREAU et Jean-Claude DUSSEAULT, *Correspondance 1949-50*, présentation de J.-Cl. DUSSEAULT et notes d'A.-G. BOURASSA, Montréal, l'Hexagone, 1993, pp. 253 et 271.

<sup>14</sup> « Le figuratif pour lui, c'était la signification » (*FAC*, p. 247) ; voir aussi *PA*, p. 294. Ailleurs il parle d'un disciple de Gauvreau comme de l'auteur d'une « poésie dont il avait inventé tous les mots » (*FAC*, p. 271), des « mots intraduisibles » constituant « une langue pour [lui] seul » (*FAC*, p. 278).

<sup>15</sup> Voir Brigitte FAIVRE-DUBOZ, *op. cit.*, pp. 131-141 et *passim*.

Or, en dépit de cette incompatibilité, quelque chose dans l'expérience esthétique de Gauvreau a manifestement intéressé Ferron, quelque chose qui touche à cette tentative de ne garder de l'œuvre *que* la présentation, en se prémunissant donc dès l'abord contre les dangers de récupération idéologique des œuvres d'art. Il est probable aussi que la difficulté d'écrire qu'a éprouvée Ferron avec de plus en plus de force à partir du *Fond de mon arrière-cuisine*, son sentiment de n'avoir plus « rien à dire » (PA, p. 301), l'a également rapproché de Gauvreau et l'a conduit à être sensible à la soif d'intensité plastique qu'éprouvait le poète. On peut voir en tout cas qu'à la suite de ses premières réflexions sur la poétique de Gauvreau, un nouveau rapport à la langue apparaît chez lui : très discrètement, certes, mais de façon néanmoins significative, au point qu'on peut en déceler des traces dans son œuvre littéraire.

Seulement, comme Ferron ne se permet pas de toucher au langage courant, son imagination lexicale ne concernera que les noms propres, dont l'intérêt vient du fait qu'ils ne *représentent pas* la réalité qu'ils servent à désigner, ce qui permet de les faire jouer tout en préservant le pacte de « conversation sociale »<sup>16</sup> établi avec la communauté des lecteurs. On sait déjà que cette invention onomastique est dans l'ensemble de l'œuvre extrêmement féconde et diversifiée<sup>17</sup>. Un examen attentif montre en outre que, chez Ferron, l'emploi de noms propres n'a pas seulement une dimension exploratoire au sens large<sup>18</sup>, mais est marquée aussi, dans les textes postérieurs au recueil du *Fond de mon arrière-cuisine*, par l'apparition de mots d'un type un peu particulier, aux résonances nettement explorées. Alors que l'écrivain avait toujours joué avec des noms propres existants, qu'il détournait et modifiait, le nom propre d'inspiration explorée n'est au contraire lié à aucun référent toponymique ou anthroponymique. Il peut être considéré comme une création lexicale « intransitive », où l'opacité l'emporte sur la clarté, où le signifiant assujettit le signifié. On trouve ces noms propres en nombre très limité, mais on verra qu'ils vont toujours de pair avec une réflexion sur le littéraire et le figuratif.

On peut citer par exemple le personnage d'Adacanabran dans le récit éponyme du recueil de *La conférence inachevée*. Adacanabran est un

<sup>16</sup> Michel BIRON, « Jacques Ferron : la fête de la littérature », dans *L'Absence du maître*, Montréal, PUM, 2001, p. 113.

<sup>17</sup> Dans son mémoire de maîtrise, Luc GAUVREAU a montré la véritable passion des noms propres chez Ferron (voir « Noms et encyclopédie dans l'œuvre de Jacques Ferron », Université de Montréal, 1994).

<sup>18</sup> Avant tout en raison de la prolifération des toponymes, mais aussi à cause de la variété des procédés néologiques : diminutifs, surnoms, dérivation, suffixation, transcriptions phonétiques, etc.

médecin préparant un grand livre sur la folie, mais dont la parole est elle-même menacée par une « fêlure » inquiétante, au moment où la tentation de « pervertir le langage » et de « contrefaire les mots et les noms » le conduit à ne « parler que par allusion, sans dire à qui ni à quoi »<sup>19</sup>. Posant la question du rapport à la référence, l'envoûtement langagier du personnage rejoint l'aventure exploréenne, dans le désir de perversion d'abord, qu'on peut rapprocher de la méfiance de Gauvreau envers le langage « raisonné », dans le travail de contrefaçon ensuite, qui renvoie à une opération très concrète de refonte et de déconstruction du langage, enfin dans la singularité de la langue créée, qui semble, comme chez Gauvreau, défier le destinataire et empêcher la circulation de la signification. Évoquant une formule magique elle-même déformée et pervertie, ce nom de personnage tiré d'un grimoire inconnu met en scène la question de la transmission et de la communication à l'intérieur de la collectivité. On peut faire le même constat pour *L'exécution de Maski*, où le personnage de Maski, à son retour de Pologne, voit en une « dame de la Croix-rouge » qui l'accueille à l'aéroport une princesse « Badoucaya » purement imaginaire, ce qui fournit à son vis-à-vis, Notaire, l'occasion de parler de la folie du livre qu'il entreprend lui-même d'écrire (le même d'ailleurs que celui d'Adacanabran, soit *Le Pas de Gamelin*) : un livre « plein d'excès de langage et d'allusions insaisissables, un livre absolument impubliable »<sup>20</sup>. Toujours l'impasse de la communication, de la publication du sens engendrée par une langue où le signifiant devient envahissant, renvoyant au signifié non pas directement, mais par allusion, suivant d'obscures associations.

Dans la même veine, on peut penser bien sûr à l'un des derniers livres de Ferron, *Gaspé-Mattempa*, construit tout entier autour d'un mot inventé, *Mattempa*, dont la signification est d'autant plus énigmatique qu'au début du récit le mot apparaît dans le texte sans aucune présentation, comme si son interprétation devait aller de soi, alors qu'il n'en est rien<sup>21</sup>. Ce n'est que plus loin que le narrateur lui-même s'interrogera sur

<sup>19</sup> Jacques FERRON, « Adacanabran », dans *La conférence inachevée*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998, pp. 217 et 221.

<sup>20</sup> Jacques FERRON, « L'exécution de Maski », dans *Rosaire, précédé de L'exécution de Maski*, Montréal, VLB éditeur, 1981, p. 35.

<sup>21</sup> On pourrait, il est vrai, voir ce terme comme une transcription phonétique de l'imprécatif « M'attends pas ». Mais une telle hypothèse, si elle n'est pas à écarter absolument, ne me semble pas très convaincante, ne serait-ce que parce que Ferron n'a jamais forgé de noms propres sur un tel modèle verbal. Même l'évocation explicite du motif de l'attente, à la fin du récit, semble mener à une fausse piste puisque *Mattempa* n'y est pas celui qu'on ne devrait pas attendre, mais bien celui qui « n'attend jamais personne » (Jacques FERRON, *Gaspé-Mattempa*, Outremont,

la signification du mot, liée dès l'abord au travail d'écriture, dont Ferron fait plus loin ressortir la souveraineté. Dans *Gaspé-Mattempa*, les écrivains apparaissent ainsi comme des « gens absolus » qui tentent de « tout comprendre » par le biais de l'écriture, la littérature étant à sa façon une sorte de « règne » sur une création imaginaire (*GM*, p. 40). Ce n'est pas un hasard si dans le contexte de ce récit réapparaissent les termes généraux d'une problématique, par lesquels Ferron décrivait la posture esthétique de Gauvreau lui-même, c'est-à-dire son « absolutisme ».

Il est impossible, dans le cadre de cet article, de traiter du détail des interprétations que l'on peut donner au mot *Mattempa*, dont la valeur varie selon les contextes. Je m'en tiendrai ici à sa signification la plus abstraite, dans laquelle *Mattempa* incarne la disparition de la frontière et la souveraineté « des grands espaces » (*GM*, p. 43). Pour mieux le comprendre, sans doute faut-il rappeler que *Gaspé-Mattempa* est un livre portant sur le pays et le paysage, qui relate un itinéraire littéraire mais aussi géographique allant du centre vers la périphérie, de la ville de Québec vers le golfe du fleuve Saint-Laurent. Ainsi, l'un des passages clés se situe au début du récit, lorsque le narrateur essaie de saisir à quel moment précis le voyageur est amené à comprendre qu'il est désormais entré en Gaspésie, qu'il en a passé la frontière incertaine. On sait qu'on y est vraiment lorsque les monts Notre-Dame « perdent leur nom chrétien et deviennent les Shickshocks », donc au moment où, du strict point de vue de la toponymie, on entre dans un espace de langage plus trouble et moins connu, lié à l'appellation amérindienne de Shickshocks. Cette traversée lexicale palpable s'accompagne, sur le plan sensible, d'une perte analogue de repères : selon le narrateur, la Gaspésie s'ouvre devant soi lorsque la rive nord du fleuve devient imperceptible au regard et que seul s'impose le grand vide à l'horizon du golfe Saint-Laurent. À l'instant de cette disparition, le personnage de *Mattempa* est évoqué pour la première fois, comme le signifiant même d'un espace intangible et pourtant bien présent : « la Gaspésie vient de commencer par Satan-Mattempa, exactement dans l'imprécision » (*GM*, p. 27).

Ce *Mattempa* des grands espaces « qui se suffisent à eux-mêmes » est une figure de la souveraineté qui passe pourtant non pas par l'emprise sur un territoire quelconque, mais par le décentrement (*GM*, p. 43). Il représente une autonomie très particulière, qui se gagne non pas dans la prise de possession mais dans la déliaison, rendue possible, dans le contexte du récit, grâce à l'immense étendue permettant à la

---

Lanctôt éditeur, 1997, p. 43. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *GM*, suivi du numéro de la page).

périphérie de s'affranchir du centre. On pourrait dire que, moins politique qu'esthétique, elle s'apparente davantage aux vues de Georges Bataille qu'à celles, par exemple, défendues dans le *Contrat social*. Pour Bataille, la souveraineté définit un rapport au monde qui passe par un refus de toute subordination et une ouverture infinie des possibilités de vie, notamment à partir du moment où le sujet, oubliant son savoir, découvre le fragile objet de son regard en l'anéantissant, en le disloquant, en le déliant littéralement afin de renouer avec lui un rapport originaire et premier<sup>22</sup>. Chez Ferron, Mattempa est de même celui qui abolit les lignes de partage, ouvrant la voie à une souveraineté qui est à la fois une liberté gagnée sur la subordination face au centre et un déploiement du lieu, la Gaspésie en l'occurrence, qui, placée sous le signe de ce nom propre exploréen, se transforme en un objet énigmatique échappant à toute connaissance précise qui puisse l'enserrer.

Il faut aussi souligner que, dans le cadre du récit, le mot Mattempa est une invention de Maski, ce jeune médecin rêvant d'être écrivain. Bien entendu, la difficulté de cerner sa signification exacte est voulue par son créateur : dans sa matérialité et sa polysémie, Mattempa performe pour ainsi dire l'imprécision qu'il désigne. Il s'agit d'un terme exploréen, jusque dans le fait qu'il est l'illustration d'une exploration que le personnage fait de lui-même par le biais de l'écriture. On sait ce que Ferron pensait de l'exploréen – qu'il était un langage incompréhensible, intraduisible, sans signification, dont les mots inventés, écrivait-il, pouvaient être considérés comme une suite d'onomatopées<sup>23</sup>. Ce constat était étonnamment juste, puisque c'est précisément par le terme d'onomatopée que Gauvreau lui-même désignait l'« image rythmique » qu'on peut considérer comme la charpente sonore de l'exploréen. Cet accord furtif entre les deux auteurs me paraît significatif dans la mesure où l'onomatopée, dans un tel contexte esthétique, fait justement ressortir la fonction de présentation du langage. Alors qu'à l'ordinaire on peut considérer l'onomatopée comme le signe par excellence de la représentation puisqu'elle suggère le réel par imitation phonétique, elle ne peut, dans le contexte d'une pratique de l'art axée sur l'expression *intraduisible* de l'artiste, que *présenter* au contraire ce qui autrement ne posséderait aucune extériorisation objective. Chez Gauvreau, l'onomatopée rend compte ainsi, directement, d'un climat psychique particulier ou, comme le rappelle le poète, d'une couleur, d'une teinte, d'une valeur propre à l'intériorité de l'artiste, qui n'existerait pas sans l'objet sonore

<sup>22</sup> Voir Georges BATAILLE, « La souveraineté », dans *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, pp. 247-255.

<sup>23</sup> Dans ses poèmes, Gauvreau « glissait des mots de son invention, sans signification, qui pouvaient tenir lieu d'onomatopées » (*FAC*, p. 250).

qui l'extériorise<sup>24</sup>. J'insiste sur ce point parce que l'onomatopée fait encore une fois retour dans *Gaspé-Mattempa*, quand le narrateur explique les raisons de la création du mot Mattempa : « chacun s'invente des mots bien à soi, qui ne veulent rien dire, mais qu'on emploie par humeur, comme onomatopée [...], un Mattempa par ci, un Mattempa par là » (*GM*, p. 32). Ferron fait donc de ce mot l'un des enjeux du récit et une figure du littéraire. Présenté à la fois comme un « Verbe » primitif (« vent, soupir, mugissement ») et comme un « alias du Dieu de l'empremier », c'est-à-dire comme l'un des noms propres du dieu d'Adam (*GM*, p. 34), Mattempa est apparenté, par sa souveraineté, au « Saint Langage » valéryen, c'est-à-dire au langage devenu absolu.

Qui plus est, ce « nom équivoque », dont les significations multiples se croisent et se nouent, n'est pas n'importe quel nom (*GM*, p. 34). À la différence des onomatopées de Gauvreau qui colorent et rythment l'intégralité de l'œuvre, les onomatopées de Ferron restent circonscrites, dans la mesure où elles ne touchent que les noms propres, jamais les noms communs. Dans le creux de cette immense différence entre les deux écrivains se loge le compromis que fait Ferron entre son interdit de langue et sa fascination pour l'absolu. Tout se passe en fait comme si Ferron, conservant sa réserve de principe à l'égard de l'esthétique explorée, ne témoignait de son attirance pour Gauvreau qu'à travers l'onomastique (Mattempa, Adacanabran, Badoucaya). Or, tout en préservant la communauté de langue dans l'ensemble de l'œuvre, cette limitation a encore une fois pour effet de mettre en lumière la fonction de présentation de la langue. Qu'est-ce qu'un nom propre, en effet, sinon un mot qui renvoie à un objet absolument spécifique et unique, et dont la singularité tient précisément au fait qu'il n'a, par nature, ni signification ni définition ? Sur le plan linguistique, le nom propre sert, dans une situation de discours, à la présentation d'un objet *particulier* dans sa singularité opaque et infinie. Aucun universel ne peut être exprimé par le biais d'un nom propre. De surcroît, comme ces noms propres sont en plus des onomatopées inventées par Ferron, ils sont cette fois-ci singuliers dans l'absolu : désignant une propriété au carré, ils mettent donc en jeu des noms *propres propres* à l'auteur, expression absolue de l'intériorité de l'écrivain.

Sur la question linguistique, on voit donc que Ferron adopte une position assez complexe, à la limite de la contradiction. Après avoir beaucoup insisté sur la nécessité de promouvoir et de consolider cet outil de communication qu'est la langue, il est peu à peu amené, à la suite de sa

---

<sup>24</sup> Voir Claude GAUVREAU et Jean-Claude DUSSEAU, *Correspondance 1949-50*, *op. cit.*, p. 294.

réflexion sur Gauvreau, à prendre toute la mesure d'une question qui l'aura toujours accompagné, mais qui alors refait surface avec plus d'intensité, celle de la souveraineté du poétique, qui recourt à un mode d'expression non instrumental, non utilitaire, non communautaire. Sa forme la plus radicale touche directement le matériau premier du texte, soit la langue, comme en témoigne un texte du *Fond de mon arrière-cuisine* où Ferron, sans renier son approche désignativiste, s'élève cependant contre l'idéal naïf et radical d'une énonciation transparente telle que défendue par les philosophes de Port-Royal. Il est selon lui impossible de réformer le langage de façon à en faire un « instrument scientifique » d'une parfaite clarté, où chaque terme posséderait, pour l'éternité, son référent et sa signification<sup>25</sup>. Ce serait oublier que les mots « sont bien plus que des termes rationnels et qu'avant de parler en termes on parle pour parler, par plaisir » (*FAC*, pp. 45-46). Peu intéressé par l'utopie de Port-Royal, Ferron cherche donc plutôt un moyen terme, considérant qu'il est plus juste de penser que la langue est en fait « pour moitié un miroir, pour moitié un grimoire, qu'elle est ombre et clarté et qu'il faut l'accepter dans sa dichotomie sous peine de n'y rien voir faute de contrastes » (*FAC*, p. 46). Puisqu'il s'agit là du pivot de sa position sur la question linguistique, la critique conçoit ordinairement assez bien l'importance qu'accordait Ferron à l'enrichissement de la langue française au Québec, qui marquait son désir de la voir devenir un *miroir* adéquat de la réalité québécoise, capable de la désigner dans toute sa complexité.

Il est par contre plus difficile de saisir de quelle façon Ferron intègre, dans son œuvre et sa réflexion, la part d'ombre qu'il discerne dans la langue. Tout au long de ce texte, j'ai fait l'hypothèse qu'elle devait, pour l'essentiel, être comprise à partir de sa méditation sur la poétique de Claude Gauvreau, que le motif du grimoire symbolise d'ailleurs admirablement puisqu'il renvoie à un livre à la fois impubliable et incommunicable. Ce n'est pas par hasard que Ferron oppose à la clarté logique de la « grammaire » de Port-Royal sa conception de la langue comme « grimoire », sans doute bien conscient du renversement qu'il opère, étant donné que le mot grimoire naît étymologiquement d'une altération du mot grammaire, en plus d'en constituer l'exact opposé sur le plan sémantique (*FAC*, p. 46). Par définition, il n'y a en effet de grimoire qu'au moment où les mots s'obscurcissent et perdent de leur intelligibilité immédiate. Ils se constituent alors en « formules » magiques, c'est-à-dire en signifiants ésotériques dont la profération

---

<sup>25</sup> Jacques FERRON, « La part du grimoire », dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, *op. cit.*, p. 45.

concrète est nécessaire pour que puissent être connues leur valeur et leur signification. La formule magique ne désigne ni ne représente : elle appelle et met au jour la réalité qu'elle crée littéralement. À travers la métaphore du grimoire, Ferron met donc l'accent sur la poéticité et la faculté de présentation du langage, dont l'exploréen, on le sait, est à la fois l'illustration éloquente et la dernière limite. De ce livre impubliable, fictif et réel, qu'est *Le Pas de Gamelin* jusqu'aux noms propres « adacanabrants » des derniers récits, Jacques Ferron aura manifesté, dans la marge du texte, que vient toujours un moment où la grammaire s'obscurcit, particulièrement dans l'œuvre d'art où s'impose l'opacité du signifiant. Dès lors, on quitte le terrain de l'universalité du code pour entrer dans celui de la singularité absolue, inintelligible, irréductible, à partir du moment où la langue est forgée et formée, voire *formulée* dans l'espace du littéraire.