

Ariane LÉGER

Jouer au maître et au disciple. Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon

Plusieurs essayistes et critiques se sont au fil des ans penchés sur le rapport singulier qu'entretiennent les écrivains québécois à l'égard de l'autorité et de la tradition (surtout française), rapport caractérisé, parfois, par un sentiment d'infériorité ou de pauvreté, mais aussi, en contrepartie, par une grande liberté, voire une certaine désinvolture (voir Brault, Nepveu, Rivard et Biron 2000). Observant cette relation distante avec les grands auteurs et leur héritage, Michel Biron, particulièrement, a été tenté de la rapprocher d'une certaine indifférence, peut-être d'un sentiment d'étrangeté, devant la figure du maître¹, ce que l'idéalisation de l'écrivain autodidacte, à laquelle il s'intéresse dans le présent dossier, tend d'ailleurs à confirmer. Selon lui, Jacques Ferron, tant par ses œuvres que par sa position dans le champ littéraire québécois, participerait pleinement de cet état d'esprit qui se traduit notamment, au plan social, par le refus de structures institutionnelles

¹ Biron arrive à la conclusion suivante : « Le fait majeur paraît être celui-ci : les trois œuvres [celles de Saint-Denys Garneau, de Ferron et de Ducharme] s'écrivent dans un monde où les maîtres sont ou bien absents, ou bien dépourvus d'autorité réelle. Deux conséquences immédiates en découlent : d'une part, les modèles exercent une fascination incertaine, les héritages étant tantôt inacceptables (Garneau chez Ferron), tantôt inavouables (Garneau chez Ducharme); d'autre part les interdits s'avèrent à peu près inexistantes. » (2000, p. 310) Précisons toutefois que les notions de tradition, d'héritage et de modèle ne recouvrent pas exactement celle de maître. En effet, un examen du discours et de l'imaginaire des écrivains français, et plus généralement européens, pour qui la tradition reste un enjeu de poids, tend à démontrer qu'à l'exception de quelques cas emblématiques, appartenant pour la plupart au XIX^e siècle (Maupassant face à Flaubert, Valéry face à Mallarmé, notamment), les exemples d'écrivains se reconnaissant un maître restent plutôt rares, en France comme au Québec. Il va de soi, cependant, que les expériences française et québécoise du maître sont distinctes à bien des égards.

hiérarchisées. Mais si, à partir des années 1960², l'auteur du *Ciel de Québec* paraît certes se jouer de l'autorité et des modèles, la lecture de sa correspondance avec Pierre Baillargeon jette un éclairage quelque peu différent sur la question et permet de retracer, chez lui, quelque chose comme une mutation, une mise à distance du maître, ou encore comme la préhistoire d'une absence.

C'est au tournant des années 1940 que le jeune Ferron, qui vient tout juste d'avoir vingt ans, entre en contact avec l'écrivain Pierre Baillargeon, de cinq ans son aîné, sans doute par l'entremise du père Robert Bernier³; ils s'écriront de 1941 à 1965, mais principalement pendant le séjour gaspésien de l'écrivain-médecin, de 1946 à 1948. Or, non seulement Pierre Baillargeon, dans cette correspondance, est littéralement reconnu par Ferron comme son « maître d'écriture », mais leurs lettres, cela est frappant, sont traversées de part en part par un discours sur le maître, pour ne pas dire sur *les* maîtres. Car le mot a le dos large : on ne donne pas du « maître » avec les mêmes attentes à un professeur de collège, à un auteur comme Paul Valéry ou à un contemporain comme Pierre Baillargeon. Ferron semble ainsi faire de ces échanges le lieu d'une expérimentation discursive lui permettant, pourrait-on dire, de conceptualiser le maître, d'en dégager, à partir d'une définition plus large, une qui soit propre à la pratique littéraire. Et s'il est clair que cette élection de Baillargeon participe d'un ensemble de stratégies visant la reconnaissance du jeune Ferron en tant qu'écrivain⁴, de même

² Biron (2000), dans son chapitre consacré à Ferron, appuie surtout sa réflexion sur la lectures des romans de l'écrivain, publiés à partir des années 1960 : *Cotnoir* (1962), *La Nuit* (1979), *Le Ciel de Québec* (1969), *L'Amélanchier* (1970), *Le Saint-Élias* (1972).

³ Robert Bernier enseigne au collège Jean-de-Brébeuf de 1935 à 1939. Il sera le titulaire de Ferron en Belles-Lettres, cinquième année du cours classique, vouée à la lecture des grands auteurs. S'il est clair que Baillargeon a aussi connu Bernier à Brébeuf, qu'il a fréquenté de 1929 à 1938, le jugement très dur de l'écrivain à l'égard de ses anciens professeurs permet de douter qu'il l'ait eu comme enseignant. On est sûr en revanche que les deux hommes ont été de proches amis; Bernier a même favorisé la publication du premier livre de Baillargeon.

⁴ Baillargeon, en tant que directeur d'*Amérique française*, revue qu'il a cofondée en 1941, a selon toute vraisemblance sollicité la collaboration de Ferron, comme en témoigne la première lettre de leur correspondance (2004, p. 45). Cette invita-

qu'elle revendique une certaine filiation⁵, il m'apparaît tout aussi sûrement que le choix et l'usage du mot « maître » révèlent plus précisément chez lui une vision particulière de la création littéraire, fort éloignée de la poétique à laquelle nous a habitués le conteur et romancier, et dont je m'emploierai à mettre au jour les présupposés.

Du maître d'école au maître d'écriture

Quelques distinctions préalables s'imposent, que la correspondance, du reste, tend elle-même à établir. Ainsi, dans un premier temps, le mot sert surtout à désigner les enseignants du cours classique, jugés à la pièce, plutôt négativement par Baillargeon et avec plus de clémence par Ferron. C'est peut-être dans une conférence de 1946 intitulée « Les ornières du Québec » — et dont le texte sera joint à une lettre adressée à Ferron, alors en Gaspésie, — que Baillargeon expose le plus explicitement son point de vue à leur sujet. « Nous n'avons pas eu de savants maîtres », déclare-t-il, c'est-à-dire des « maîtres sensibles à la beauté des textes vénérables. » (2004, p. 86) Observons d'emblée que cette sorte de maître peut admettre dans ses rangs des ignares (le conférencier explique qu'ils compensent leur lacune en abusant de la discipline) sans qu'on puisse leur contester leur titre, qui n'est finalement qu'une convention. Celui que j'appellerai désormais « maître d'école » pour plus de clarté est justement loin d'occuper la plus haute place dans la hiérarchie toute classique établie par

tion a certainement constitué pour l'écrivain en herbe une chance inestimable; on comprend qu'il ait ensuite tenu à « cultiver » l'auteur de *Hasard et moi*, pour reprendre ses mots (2004, p. 113). Cela peut aussi expliquer que Ferron se montre relativement clément à l'endroit de son aîné quand, à la fin des années 1940, il entreprend de faire une série de portraits satiriques des principaux acteurs du milieu littéraire de l'époque, dont Pierre Baillargeon. Marcel Olskamp propose que Ferron, par cette entreprise presque systématique, ait voulu baliser « le chemin en vue de sa propre légitimation » (2000b, p. 627).

⁵ Jean-Pierre Boucher, dans sa présentation de la correspondance de Ferron et Baillargeon (2004, p. 16-20), résume bien ce qui a d'abord pu unir les deux écrivains : d'abord une fascination pour la poésie (Ferron, qui a confessé avoir eu à ses tout débuts l'ambition d'écrire de la poésie, considère avant toute chose son aîné comme un excellent poète); ensuite certaines pratiques romanesques, par exemple la tendance à s'inventer des doubles; peut-être une certaine critique du système d'éducation; et aussi, sur le plan plus strictement biographique, un parcours professionnel semblable (Baillargeon entreprend, sans les terminer, des études de médecine).

Baillargeon; il assure plutôt une fonction de relais : « Maître à l'égard des élèves, il doit être le serviteur des auteurs. » (p. 82) L'*auctor*, autrement dit celui qui détient l'*auctoritas*, le pouvoir suprême de création, lui est donc supérieur. Mais le texte de Baillargeon laisse transparaitre une certaine ambivalence dans l'usage des mots. Cette conférence pourrait d'ailleurs avoir marqué un jalon dans l'émergence, au sein de la correspondance des deux écrivains, d'une nouvelle définition du maître. Le passage suivant est en ce sens particulièrement déterminant parce que l'« auteur », soudain ramené — rabaissé — au statut de « maître », y devient un concurrent du maître d'école :

Les maîtres que j'ai connus, au contraire, ne toléraient pas plus de maîtres au-dessus d'eux que de critiques de la classe qu'ils dominaient de toute la hauteur de leur tribune. Je me rappelle qu'un jour, à une lecture de notes, l'un d'eux s'en prit à moi parce que je lisais Bergson et Valéry : « Ce petit monsieur, dit-il en parlant de moi, il se croit trop intelligent pour accepter les maîtres de la maison. Ces maîtres sont trop près de lui. Monsieur va chercher les siens en France. Et quels sont les maîtres qu'il se choisit? Un adversaire et un poète! » C'était dire deux fois rien. (p. 82)

L'affrontement est à l'évidence inégal. Bergson et Valéry sont des maîtres en soi, qui n'ont pas besoin d'être qualifiés (de savant ou d'ignorant, de bon ou de mauvais), leur légitimité ayant été reconnue hors de tout doute (en France ou, en tout cas, dans l'esprit de Baillargeon). Ils sont des « maîtres à penser » ou des « maîtres de l'art », des références culturelles et, dans le cas de Valéry, on peut même parler d'un modèle poétique, qu'on est d'autant plus libre de choisir qu'il ne fait pas l'objet d'un enseignement obligatoire (c'est du moins ce que laisse entendre Baillargeon).

Il semble que, de ce point de vue, Ferron n'ait pas eu tout à fait la même expérience que Baillargeon et qu'il ait fréquenté le collège à un tournant : ce même Valéry, par exemple, paraît à l'époque avoir perdu suffisamment de son aura scandaleuse pour faire partie des auteurs à l'étude⁶. Ferron ne cache pas qu'il a même pu apprécier certains de ses

⁶ Les entretiens accordés par Ferron à Pierre L'Héaut en 1982 en témoignent : « J'ai appris peu de choses par cœur, mais j'ai au moins appris *Le cimetière marin* de Valéry qui nous était donné comme maître. » (1997a, p. 82, je souligne).

maîtres, particulièrement Robert Bernier⁷, grâce à qui il a admis avoir profité d'« une certaine avance sur [s]es contemporains québécois » (1997b, p. 314). Cette différence entre les expériences collégiales des deux épistoliers n'est pas sans conséquence : s'il apparaît que Baillargeon s'affranchit des maîtres d'école en leur préférant exclusivement des modèles français, on doit constater que ceux-ci ne sont pas les seuls à exercer sur Ferron leur fascination. Il peut en effet compter sur la figure intermédiaire de Baillargeon, à la fois familière comme un professeur de collègue et étrangère comme un Valéry. On peut ainsi d'emblée avancer que le « maître d'écriture », celui que se choisit Ferron, se situe entre le maître d'école et le maître de l'art. Mais retraçons d'abord les étapes de ce parcours.

On peut sans grand risque considérer Robert Bernier comme le premier maître de Ferron. Dans une historiette de 1976 intitulée « Du haut du palier », l'écrivain révèle que la littérature était au cœur de son enseignement, autant la française (Valéry, Sartre, Alain) que la québécoise (« Il nous signala aussi que Saint-Denys Garneau renouvelait notre poésie », 1997b, p. 315). Il apparaît clairement que c'est cette particularité, son ouverture d'esprit concernant les lettres, qui lui vaut d'être admiré : « Il était le maître, un point c'est tout. » (*ibid.*) On peut entendre cette déclaration de diverses manières : Bernier a pu, certes, représenter à un certain moment le maître par excellence, mais il reste qu'il était aussi l'unique maître, dont la rencontre reposait sur un certain arbitraire (Ferron aurait pu être malchanceux et tomber sur un professeur moins libéral). Cette dernière observation explique peut-être une attitude singulière des élèves à son endroit, aussi évoquée dans le texte de 1976 : « Notre admiration n'empêchait pas de le guetter avec une sorte

Sur le statut de Paul Valéry à l'époque et dans les œuvres de Ferron, voir aussi Michel Biron, 2002, et Marcel Olscamp, 2000a, en particulier la section intitulée « La filière valéryenne », p. 23-26.

⁷ C'est aussi au collège Brébeuf que Ferron a connu François Hertel, qui ne lui a toutefois pas enseigné : « Je rencontrais parfois Hertel qui me faisait lire ses textes. Il était impressionné par tout un noyau qu'il ne contrôlait pas, celui du père Bernier, qui avait peut-être plus d'autorité que lui. Je me souviens d'avoir lu ses textes d'une façon négligente. Il se tenait derrière mon épaule et reniflait pour me demander si je trouvais ça beau. Hertel ne m'a pas beaucoup impressionné... Pas du tout! » (1997a, p. 23-24)

d'avidité pour le prendre en faute. » (*ibid.*) À force d'être attendue avec une telle impatience, la faute finira évidemment par sauter aux yeux du jeune collégien. Et la raison de sa déception la plus souvent formulée concerne une certaine volte-face de l'enseignant, qui aurait à un moment donné décidé d'accorder préséance à la théologie sur la littérature⁸. Cette défection, il arrivera même à Ferron de la situer à l'origine de sa décision de se tourner vers son ancien condisciple de Brébeuf : « Et j'en avais fait mon maître [Baillargeon], puisque [Bernier] était parti au diable vauvert, dans une théologie [...] qui alors ne me disait rien de bon. Baillargeon, lui, s'en tenait à la littérature. » (p. 316) Ainsi, on le constate, le point de vue de Ferron sur les maîtres est loin d'être monolithique : son désenchantement ne lui fait d'abord pas renoncer à tous les maîtres, mais à un seul en particulier.

Observons que, pour Ferron, l'ancien et le nouveau maître sont intimement liés. En comparaison, chez Baillargeon, maître d'école et maître de l'art s'opposaient résolument. Dans ses lettres, comme dans ses portraits et ses entretiens, Ferron ne manque pas de rappeler que, dans son esprit, Bernier et Baillargeon sont des « amis » et, étant de la sorte des égaux, ils peuvent assurer des fonctions équivalentes auprès de leur cadet. Vers la fin des années 1940, alors qu'il commence à prendre ses distances avec certaines positions assumées par Baillargeon, Ferron les associera d'ailleurs à un même âge mythique : « Il y avait à la fin de l'empire romain des prêtres comme Bernier et des humanistes comme toi. Comme vous l'êtes, ils étaient satisfaits. » (2004, p. 117) Baillargeon, quant à lui, a un avis légèrement différent sur la question : « Ta mythologie, mon humanisme, la sainteté de Bernier. Trois âges... » (p. 115) Dans cette perspective, les trois hommes, que sépare régulièrement une courte génération de cinq ans, composent plutôt un genre de dynastie, ce qui, en un sens, est probablement plus conforme à la réalité. Cette rectification proposée par Baillargeon n'empêchera pas Ferron, des années plus tard, de récrire l'histoire encore une fois pour l'accorder à son opinion changeante : après avoir confiné ses deux maîtres à une même antiquité, il écrira, dans « Du

⁸ Ce dépit affleure par exemple dans une lettre à Baillargeon : « Bernier, dont tu me parles, je ne l'ai [pas] vu depuis des années. La dernière fois, c'était dans le parloir de l'Immaculée. Il était en pleine théologie; je ne pus l'entendre. » (2004, p. 118)

haut du palier », qu'il a toujours soupçonné Baillargeon d'avoir, en fait, été le maître de Bernier⁹. Mais soulignons qu'au sein de cette « Trinité » au sujet de laquelle il a peut-être feint de ne plus savoir qui est venu en premier, du Père ou du Saint-Esprit, Ferron a pu à un certain moment se considérer, lui, comme l'héritier. L'époque de ses premières lettres à Baillargeon peut même sous cet angle être placée sous le signe d'une filiation assumée.

Mais la notion de filiation est vaste, ce qui permet de l'invoquer à propos d'un large éventail de liens (d'association, d'influence, de complicité, de reconnaissance, etc.) entre des groupes ou des individus. Il existe à ce titre des filiations plus égalitaires que d'autres. La lecture des lettres de Ferron à Pierre Baillargeon suscite à ce propos des questions cruciales : pourquoi l'auteur de *La Nuit* a-t-il décidé, en mars 1948, de désigner précisément son correspondant comme son « maître d'écriture »¹⁰? Chacun des mots du syntagme a ici son importance. Le premier, parce qu'il instaure la plus inégale des filiations, ce qu'on peut expliquer par le fait que, dans les années 1930 et 1940, les interlocuteurs préoccupés d'art et de littérature étaient plutôt rares, éclipsés, voire jugés suspects par les partisans d'un engagement social et moral à saveur patriotique, soutenus par l'Église catholique¹¹; cette relation était d'autant plus précieuse pour Ferron que Baillargeon faisait figure d'écrivain accompli, comptant à son actif des livres publiés¹² et jouissant d'une certaine notoriété, passant notamment pour avoir lui-même introduit l'œuvre de Paul Valéry au collège Brébeuf (2000a, p. 24). Le choix du second mot s'avère lui aussi déterminant, parce

⁹ Voici le passage en question : « Baillargeon, lui, s'en tenait à la littérature, et je pouvais le soupçonner d'avoir été et de rester le maître de Bernier. Cela n'a pas été tiré au clair. » (1997b, p. 316-317) Ferron reprendra l'idée de façon plus catégorique dans ses entretiens avec L'Hérait : « Je me suis rendu compte que Bernier avait son importance, mais que, derrière Bernier, il y avait Pierre Baillargeon. » (1997a, p. 25)

¹⁰ « Vous êtes mon maître d'écriture. Douce chose que d'avoir un maître! Voilà pourquoi je vous cultive. Certes j'ai de l'amitié, mais pourrait-elle expliquer que je vous écrive si souvent quand vous me répondez à peine [...]? » (2004, p. 113)

¹¹ Olscamp, 2000a, a bien décrit ce contexte.

¹² Baillargeon a publié ses principaux livres entre 1940 et 1948 : *Hasard et moi* (1940), *Commerce* (1947) et *La Neige et le feu* (1948).

qu'il témoigne de la volonté de situer l'enjeu de la relation au plan scripturaire plutôt, par exemple, qu'au plan plus largement littéraire, ou encore institutionnel. Mais avant toute chose, doit-on prendre au sérieux un tel aveu? Celui-ci, après tout, se lit dans une lettre teintée d'ironie (comme le sont d'ailleurs à peu près toutes les lettres de Ferron à partir de 1946) et, surtout, a été précédé, quelques mois plus tôt, d'un portrait de Baillargeon particulièrement insidieux de ce point de vue. Joint à une lettre de janvier 1948, ce portrait sous forme de fable présente ainsi l'écrivain comme « un maître du style, qui a parfois une petite tendance à jouer les maîtres d'école » (2004, p. 109). Le ton de ce passage tranche résolument avec celui d'une des premières lettres adressées par Ferron à Baillargeon en 1941 et où l'on sent, derrière la désinvolture, une révérence certaine : « Je sais qu'en poésie, vous êtes difficile et n'acceptez que des œuvres d'une maîtrise accomplie. Mais qui sait? les maîtres peuvent être las un jour; je vous envoie un petit poème honnête qui pourrait, peut-être, alors vous servir. » (p. 46) Dans la lettre de 1948, le jeu sur les expressions « maître du style » et « maître d'école » met ainsi sur la piste d'une révision du jugement initial de Ferron : après avoir été quelque peu idéalisé par son jeune ami, Baillargeon semble soudain menacé de rétrogradation, c'est-à-dire de se retrouver, à la suite de Bernier, relégué aux oubliettes des anciens maîtres¹³. Or c'est justement dans cet état d'esprit que, peu après, Baillargeon est reconnu comme « maître d'écriture »; tout porte donc à croire qu'un tel aveu ne devient possible, chez Ferron, que lorsque la réalité dévoilée n'est plus tout à fait de l'ordre de l'actualité. Mais l'existence d'un tel décalage ne signifie pas pour autant que Ferron n'ait pas sérieusement envisagé de faire de Baillargeon son maître. L'écrivain, en usant de l'ironie, souhaite bien sûr tourner en dérision la révélation qu'il fait, lui ôter de son poids, mais il ne peut espérer l'annuler complètement. Par conséquent, on pourrait imaginer qu'il se moque alors au moins tout autant de lui-même que de Baillargeon.

¹³ De la même façon que son jugement sur Bernier tend à se durcir avec les années, son opinion au sujet de Baillargeon, dans les années 1980, devient elle aussi plus sévère : « C'était surtout un professeur de rhétorique. D'ailleurs, il donnait des cours de grammaire. [...] Un précepteur! » (1997a, p. 251)

L'impératif de correction

Il aurait suffi à Bernier, on l'a lu, de placer le fait religieux au-dessus du fait littéraire pour désappointer Ferron. Une lettre à Baillargeon de 1947 permet cependant de déplacer légèrement la perspective, quant à ce problème. Le maître Bernier a peut-être en effet commis une faute plus subtile, et il s'agirait alors d'une méprise de Ferron lui-même, d'une erreur de perception, que révèle la réflexion suivante sur la pratique littéraire :

La seconde condition [pour bien écrire], Bernier me l'a enseignée : bien parler. « Les anciens, me disait-il, écrivaient bien du premier jet, parce qu'ils avaient un langage soigné. » Je ne répondais pas car Bernier était mon maître vénéré, mais je pensais en moi-même : « Voilà un orateur qui donne la littérature aux orateurs. » (2004, p. 102)

Ferron aurait ainsi eu l'intuition que Bernier, qui aimait la littérature mais n'était pas écrivain, et qui, selon toute vraisemblance, n'a jamais eu d'ambition en ce sens (le parallèle entre le professeur et l'orateur devient alors effectivement tentant), pourrait fort bien s'être trompé au sujet de l'écriture. Autrement dit, pour l'écrivain en herbe qu'était Ferron à l'époque du collège, un guide en matière de lecture ne suffisait plus. Notons que ce souvenir permet à Ferron, en 1947, d'opposer l'oralité à l'art oratoire et de formuler le principe selon lequel, pour bien écrire, « l'écrivain doit mal parler » (2004, p. 102). Il apparaît toutefois qu'à l'époque pas si lointaine du cours classique, ce que Ferron réclamait implicitement, en reprochant à Bernier de « donner la littérature aux orateurs », c'était, par rapport à l'art du discours, l'autonomie de l'écriture — à ne pas confondre avec une autre idée émise plus tard par l'écrivain, celle d'une « transposition écrite¹⁴ » du conte, par laquelle il revendique plutôt l'héritage de la tradition orale. Il s'agit d'un problème plus spécifique encore que celui de la « pureté littéraire », qui a alimenté les débats au Québec, notamment dans le journal étudiant le *Brébeuf* à l'époque où Ferron fréquentait le collège, dans les années

¹⁴ Ferron, dans « Le mythe d'Antée » (1967), se décrira comme le « dernier d'une tradition orale et le premier d'une transposition écrite » (1975, p. 34).

1930¹⁵. La création littéraire envisagée comme travail d'écriture, comme travail formel, apparaît comme un des grands enjeux de la correspondance avec Baillargeon. Et les lettres de Ferron à son « maître d'écriture » participent précisément de la réflexion qui le mène à prendre progressivement ses distances avec un tel parti pris.

Quand Ferron admet, à la fin de sa vie, avoir été jusqu'à l'université empêché d'écrire, « ligoté », par son admiration pour Valéry (1997a, p. 28), il n'est pas question d'autre chose que de ce présupposé avec lequel il entretient dès le départ un rapport problématique. Et, comme je l'ai suggéré plus haut, on peut certainement faire le lien entre le fait que Valéry, qu'il décrit justement comme un « maître trop exigeant » (*ibid.*), apparaisse comme un des premiers modèles littéraires de Ferron et la décision d'établir une relation privilégiée avec Baillargeon : ce n'est pas un hasard si le jeune épistolier s'adresse à ce dernier, dès sa première lettre, comme à un « grand poète » (2004, p. 45) et qu'il prend le risque de lui envoyer peu après un poème. Le passage cité plus haut au sujet de ce « petit poème honnête » (p. 46) est d'ailleurs décisif en ce qu'il révèle que le vocable de « maître », chez Ferron comme d'ailleurs chez la plupart des écrivains qui l'emploient, ne renvoie pas tant à l'apprentissage (comme on pourrait s'y attendre) qu'à la notion de *maîtrise*, c'est-à-dire à la croyance en un contrôle de l'aspect formel du texte (Valéry fait précisément partie de ces auteurs qui auraient voulu le croire parfaitement possible) ou, pour reprendre les mots de Barthes, en la « valeur-travail » ou en un « artisanat du style » (p. 46). Qu'il soit alors question de poésie n'est pas innocent non plus, s'agissant du genre littéraire qui se prête le plus naturellement au formalisme, pourrait-on dire. Mais ce souci de la forme semble encore

¹⁵ « La toile de fond des débats littéraires du *Brébeuf* trouve son origine dans des polémiques européennes qui avaient récemment retenu l'attention des milieux littéraires montréalais. Ces discussions tournaient autour de la nécessité ou non, pour les écrivains, d'aborder des questions qui ne soient pas exclusivement esthétiques; on peut en résumer les principaux enjeux en invoquant la notion de *pureté littéraire*, qui circule de façon plus ou moins explicite dans les écrits du temps. » (2000a, p. 14) En effet, les essais des Français Brémond (*La Poésie pure*, 1926) et Benda (*La Trahison des clercs*, 1927) inspireront explicitement des polémistes québécois, tels Berthelot Brunet, 1936, et François Hertel, 1937.

très présent lorsque Ferron, en 1946, se met à l'écriture d'un premier roman. *La Gorge de Minerve*, resté finalement inédit, aurait en effet été refusé par les éditions Variétés sous le motif que « le fond ne [valait] pas la forme » (2004, p. 68); or il apparaît que ce n'est pas en repensant son intrigue ou ses personnages que l'écrivain tente de corriger le tir, mais en s'attaquant tel un sculpteur au matériau textuel : « Je refais mon roman [...], écrit-il à Baillargeon; j'y retranche, j'y ajoute; il viendra à avoir de l'allure ou je ne suis qu'un maître sot! » (*ibid.*) Et qu'il en vienne à se considérer lui-même comme un maître, possiblement sot mais totalement responsable de la fabrication de son œuvre, pourrait bel et bien indiquer qu'il adopte alors, sur la pratique littéraire, un point de vue qu'on pourrait qualifier de résolument « artisanal », par opposition au point de vue où la création apparaîtrait comme un acte inspiré ou un don. L'idée trouve aussi un écho dans la signature d'une de ses lettres où, en plus de son nom, on trouve le mot « *fabricus* » (p. 51) qui, comme le souligne Marcel Olscamp, est dérivé du latin *faber* au sens d'ouvrier, de fabricant, voire d'orfèvre¹⁶.

J'ai suggéré que l'écrivain-artisan se rendait totalement responsable de son travail, mais en réalité, Ferron ne s'estime pas assez maître de son art pour l'affronter en solitaire : ce premier roman, il l'avait auparavant soumis au jugement de son interlocuteur. Ainsi, ce que Ferron exige peut-être avant tout d'un « maître d'écriture », c'est qu'il tienne pour lui un rôle de lecteur, voire de correcteur :

Voici quelques chapitres auxquels je n'ai pas eu le courage de toucher [...]. Dans une semaine, j'irai vous voir, mon cher Pierre. Je vous montrerai les corrections que j'ai faites... etc. Vous êtes très aimable. Mes protestations ne sont que des mines : c'est avec soumission et reconnaissance que je me livre à votre rigueur. (p. 62)

¹⁶ Olscamp propose à ce sujet une interprétation très intéressante : « Il se pourrait que l'écrivain joue aussi avec son propre nom. Une ferronnerie, en effet, est une fabrique d'objets artistiques en fer forgé; le ferronnier, lui, est une personne qui fabrique des objets en fer, et spécialement des objets artistiques. D'où, peut-être, "*fabricus*" Jacques Ferron. L'écrivain se verrait littéralement comme un fabricant d'objets artistiques. » (2004, p. 51-52, note de bas de page)

Considérée sous cet angle, la correction devient une facette à part entière du travail de création et induit une vision jusqu'à un certain point « collégiale » de la pratique. Faire de la sorte travailler le maître au perfectionnement de l'œuvre, c'est, certes, lui accorder une réelle prise sur elle — en comparaison, la dette que suppose la notion d'influence, par exemple, se révèle souvent difficile à saisir, sujette à interprétation. Dans un échange comme celui qui nous occupe, aucun doute possible : « Mon lecteur, précise ailleurs Ferron, ne saura jamais ce qu'il doit à Pierre Baillargeon. » (p. 61) Mais, comme le suggère cette dernière citation, ce n'est pas, lui, l'auteur, qui en dernière instance est en dette, pas plus qu'il ne doit se considérer jalousement comme l'unique originaire de sa création. Soumettre son travail au regard du maître d'écriture, c'est aussi démontrer un souci du lecteur à venir. L'œuvre, dans un tel contexte, ne compte pas uniquement en elle-même, mais dans la mesure où elle sera lue. On peut donc imaginer que, dans l'optique de Ferron, il incombe avant tout au maître de la rendre lisible.

Mais derrière la notion de correction se cachent aussi celles de norme et de perfectibilité, ce qui nous ramène à la maîtrise. Et il semble bien que, dans un premier temps, maîtrise et lisibilité soient allées de pair, pour Ferron. L'écrivain s'intéresse effectivement à Baillargeon parce qu'il découvre en lui un écrivain qui a intériorisé à un degré élevé les normes et les conventions en matière de style comme de langue — il est de ceux dont on dit qu'ils sont d'une parfaite correction —, un écrivain qui a apparemment fait sienne la maîtrise de ses modèles français. Une telle perfection stylistique, pense peut-être alors Ferron, pourrait s'avérer essentielle à qui espère publier. Le sentiment d'une irrémédiable pauvreté, ressentie par d'autres écrivains québécois comme Saint-Denys Garneau, Miron ou Brault, semble chez lui totalement absent. Baillargeon, qui a fait ses études en France et aurait même assisté aux cours de Valéry au Collège de France, souffrirait plutôt, à l'instar de son contemporain André Laurendeau, du complexe du « retour d'Europe ». Il se sent étranger aux gens qui l'entourent¹⁷, pour ne pas dire supérieur à eux, ne pouvant que sou-

¹⁷ Ainsi, Baillargeon décrit les Canadiens français comme s'il n'en était pas un ou n'en était plus un du fait de son passage en Europe, comme dans cet extrait d'un ensemble de courtes réflexions publié sous le titre de « Réponses » dans *Amé-*

haïter que tous s'émancipent à son image. C'est sans doute ce qui le pousse, dans « Les ornières du Québec », sa conférence de 1946, à définir l'écrivain comme le « Père spirituel » (2004, p. 73) de ses lecteurs : « L'écrivain, déclare-t-il aussi, a pour mission de réveiller les consciences et, si je puis dire, de les accoucher. » (p. 72) Cette posture n'est pas sans rappeler celle de l'écrivain romantique qui se sent investi d'une mission enseignante vis-à-vis du peuple, tels le prêtre ou le mage (voir Bénichou). Mais alors que le génie romantique français appuyait son autorité sur son inspiration divine, l'écrivain canadien Pierre Baillargeon, lui, est « sacré » enseignant par sa connaissance de la littérature française : « [Elle] est la seule littérature moderne qui soit classique, c'est-à-dire formatrice. [...] Vénérons la littérature française comme nous vénérons nos parents, parce que nous lui devons notre formation intellectuelle. » (p. 75) Ainsi, c'est parce qu'il a d'abord acquis son aisance, sa maîtrise, auprès des auteurs français (ses parents spirituels) qu'il peut devenir « éveillé » chargé d'une « lourde tâche » (p. 80). On le voit, son point de vue n'est pas parfaitement romantique, et il est loin par exemple de se voir comme un génie de naissance. Cela n'empêche pas Ferron de réagir vivement à ces propos, de flairer derrière ce discours la trace d'une vision autoritaire de l'art : « Le prêtre, lui répond-il après avoir lu sa conférence, le prophète peuvent parler de la grandeur de leur état parce qu'elle ne vient pas d'eux, mais de leurs dieux. L'écrivain n'est fort que de lui-même; il n'a pas le désintéressement voulu pour parler d'âme et respect. » (p. 88) Cette volonté de transmettre la bonne nouvelle, cette idée d'une mission civilisatrice est évidemment à des lieues de la considération de Ferron pour son lecteur.

La déprise de la Gaspésie

Ainsi la maîtrise, qu'on avait pu situer du côté d'une pratique artisanale de l'écriture, et qui révélait chez Ferron le souhait d'un rapport plus égalitaire avec son lecteur (l'artisan, jusqu'à un certain point, ne fabrique rien pour lui-même), peut aussi reconduire un regard

rique française, en 1942 : « Les Canadiens commencent à parler, ils ahanent encore. » (2004, p. 49) Ferron, d'ailleurs, lui reprochera à demi-mot d'avoir « des pauvres gens une idée pitoyable » (p. 109).

partiellement romantique sur le rôle de l'écrivain — comme, d'ailleurs, un regard pur sur la création elle-même. L'écriture, alliée à un haut souci de correction, peut en effet avoir tendance à devenir, dans ce contexte, une obsession, une quête en soi, et faire courir à l'écrivain le risque du solipsisme. De la correction au formalisme, tout comme de la « littérature pure » au « sacre de l'écrivain », il n'y a parfois qu'un pas. C'est du moins ce que semble penser Ferron, qui, dans « Du haut du palier », comparera son ancien correspondant à Claude Gauvreau, tout en précisant qu'il était « moins absolu » que l'auteur des poèmes exploréens, qui, lui, « n'a jamais douté de son génie » (1997b, p. 317). Un peu méchamment, Ferron finira par ne voir en Baillargeon qu'un « formaliste » sans « invention », puis, finalement, qu'un professeur de grammaire (1997a, p. 25 et 251), autrement dit un puriste, le pendant linguistique de l'artiste pur. Ferron, à l'opposé, et bien qu'affichant à l'égard de la question linguistique une position assez conservatrice, en viendra à considérer la langue non comme cela même qui détermine la valeur du locuteur (selon qu'il la parle, l'écrit bien ou mal) et par quoi on chercherait à asseoir sa supériorité, mais comme l'instrument, l'outil permettant à l'écrivain de désigner le monde¹⁸ et, surtout, d'établir une communauté idéale entre un auteur et son lecteur¹⁹. Son séjour en Gaspésie n'est pas sans effet sur cette prise de conscience. Il écrira que c'est en écoutant les histoires de ses patients — notamment celles qu'on lui contait quand il se déplaçait de longues heures pour un accouchement — qu'il s'est « découvert un autre verbe » (1997a, p. 257). Il se pourrait qu'au-delà des circonstances qui l'amènèrent à pratiquer la médecine en région, ce soit son aptitude à l'écoute (dont le magistral Baillargeon semble privé) qui ait rendu cette évolution possible. Son maître d'écriture ne sera pas transformé de la même façon par son propre séjour d'une dizaine d'années à la campagne (en Normandie); jamais il ne pourra partager l'intuition de Ferron, qui lui écrit de Rivière-Madeleine en 1947 :

¹⁸ Sur la question de l'absolu littéraire chez Ferron et sur son approche instrumentale et « désignativiste » du langage, voir Karim Larose.

¹⁹ Ainsi, la « liminarité » de Ferron, pour reprendre la notion mise de l'avant par Biron (2000) et dont il a surtout observé les manifestations sur le plan social, trouve des échos jusque dans sa conception de la langue.

Ariane LÉGER, « Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », dans Anne CAUMARTIN et Martine-E. LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nalyses, automne 2007

Bref, mon cher Pierre, notre grand défaut est de n'être pas bancal, bègue, stupide; d'éprouver avec un interlocuteur un sentiment de supériorité, partout de le dédaigner « d'abord », alors qu'en étant son inférieur, nous remarquerions ce qu'il dit, le remarquerions et pourrions en tirer parti. (2004, p. 102-103)

Jean-Pierre Boucher suggère que Ferron, en fréquentant le « peuple », s'était découvert un nouveau « maître, sinon d'écriture, du moins dans l'art de raconter les histoires » (2004, p. 32). L'analogie est intéressante, mais à condition de préciser que l'écrivain fait alors l'expérience du contraire d'une quête de la maîtrise. Ce à quoi il consent en Gaspésie, c'est plutôt à ce que je désignerais comme une « déprise²⁰ », ressentie comme salutaire parce qu'elle équivaut à une réconciliation, avec les « petites gens » comme avec la part de lui-même dont il se serait éloigné en s'élevant au statut de maître. Ferron n'a alors, en vérité, plus besoin de trouver un remplaçant à Baillargeon, comme il avait fait en passant du maître d'école Bernier à son maître d'écriture. Ferron s'abstrait alors de la logique de l'émulation, à laquelle il a pu souscrire un certain temps, comme le laisse entendre ce passage du « Haut du palier » sur Baillargeon : « Ce gagnant, ce héros, ce modèle, parti de trop haut, n'avait pas su se maintenir, tandis que moi, parti de beaucoup plus bas [...] j'avais cru monter assez pour le dépasser. » (1997b, p. 319) Certes, Ferron a acquis de l'assurance en quelques années, mais soulignons qu'il précise, dans ce même texte de 1976, que c'est « du palier », un espace intermédiaire, et non du sommet, qu'il a alors refusé l'offre de Baillargeon de le faire entrer à l'Académie canadienne-française. S'il se permet alors, comme le relève Boucher, de donner à son tour des conseils à son ami (2004, p. 28, 34), ce n'est donc pas du haut de sa maîtrise, mais en égal.

Cet affranchissement de l'impératif de la correction semble toutefois entraîner chez Ferron une amnésie progressive au plan de la filiation.

²⁰ C'est-à-dire un renoncement non pas à la maîtrise en tant que telle, mais à la lutte pour la posséder. J'ai ailleurs employé ce vocable au sujet de Jacques Brault, pour distinguer son parcours de celui de Philippe Jaccottet qui, après s'être appuyé sur la rhétorique et avoir cru au pouvoir qu'elle lui conférait, choisissait de se montrer plus méfiant à son égard et tentait plutôt un mouvement de « démaîtrise ». Voir Ariane Léger, 2007.

Ainsi, des décennies plus tard, il conclura, au sujet de son correspondant, qu'il « lui devai[t] moins qu'il ne le pensait », « ayant toujours fait cavalier seul » (1997b, p. 319). Il semble alors oublier que son aîné lui a paru un jour de 1948 indissociable de « l'histoire de [s]es pensées » : « J'ai besoin pour dégager ma personnalité de dégager la vôtre [...] et jusqu'à un certain point, sans que vous l'ayez voulu, il existe entre nous une solidarité. » (2004, p. 118) Ferron avait probablement à ce moment déjà cessé de considérer sérieusement son correspondant comme un maître et, dans ses lettres, l'ironie avait depuis longtemps pris le pas sur l'admiration. Mais si congédiement il y a, celui-ci ne correspond pas à une fin de non-recevoir, et certains passages laissent croire qu'il tenait à la perpétuation du souvenir « historique », pourrait-on dire, de sa filiation à Baillargeon :

Votre personnage m'importe, mais m'importe davantage le rôle, que je vous ai confié, sans que vous l'ayez recherché, d'être au-dessus de moi et d'être aussi mon maître. Il m'en faut au moins un; vous êtes encore le seul, ici au pays, qui gardiez le pas sur mon irrévérence. Si vous partez, vous ne laissez que farce derrière vous et je ne suis plus qu'un brigand tout cru. (2004, p. 129)

Dans *La Barbe de François Hertel*²¹, Ferron fait aussi survenir le souvenir d'un ancien maître. « Il faut avouer que j'en ai passé plusieurs », admet le narrateur du récit, avant de conclure par une formule à mi-chemin de la comptine et de la sentence : « Ris de l'un, ris de l'autre, c'est ainsi que ton esprit se forme. » (1951, p. 7) Peut-on rire du maître sans l'anéantir? Oui, a pu croire Ferron, à condition de le maintenir dans son rôle. J'irais plus loin : l'échange au contraire commence véritablement avec le jeu, car il se déroule dans un lieu où les rôles sont hiérarchisés, mais non les joueurs. Hors du cadre du jeu, hors du théâtre de la filiation, craignait Ferron, l'ironie travaille contre la mémoire et il ne reste plus que farce. Comme de juste, quand Baillargeon quittera la scène en quittant le Québec pour la France en juillet 1948, leurs échanges deviendront plus sporadiques et leurs lettres, plus anecdotiques. Avec le départ de Baillargeon, quelque chose paraît s'être indéniablement perdu. Est-ce un hasard si Ferron émet le sou-

²¹ Fait significatif, Ferron à la même époque fait lire à Baillargeon une première version de cette historiette où, et cela n'a rien d'innocent, le vocable de « maître » désigne le personnage inspiré par l'ancien enseignant de Brébeuf (2004, p. 127).

Ariane LÉGER, « Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », dans Anne CAUMARTIN et Martine-E. LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nalyses, automne 2007

hait que son correspondant, en guise d'au revoir, lui corrige « Martine » (2004, p. 129), ce conte qui, observait-il, lui permettait d'allier « en [lui] au monde qui renaît le monde qui se meurt » (p. 120)? Pour Ferron, la correction de l'écriture avait droit de cité au même titre que l'irrévérence, ou encore les libertés linguistiques et l'improvisation propres aux conteurs gaspésiens. Et avec la disparition d'un tel point de vue, c'est l'existence même d'un espace de discussion qui se trouve mise en péril.

Bibliographie

BARTHES, Roland. 1953, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Le Seuil, coll. « Points ».

BÉNICHOU, Paul. 1973, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti.

BIRON, Michel. 2000, *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius »;

—. 2002, « À qui parler de Valéry », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Montréal, Lanctôt Éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron ».

BRAULT, Jacques. 1989, *La Poussière du chemin*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés ».

BRUNET, Berthelot. 1936, « J'écoute Monsieur Benda », *Les idées*, Montréal, vol. III, n° 3, mars, p. 189-192.

FERRON, Jacques et Pierre BAILLARGEON. 2004, *Tenir boutique d'esprit. Correspondance et autres textes (1941-1965)*, édition préparée par Marcel Olscamp et présentée par Jean-Pierre Boucher, Montréal, Lanctôt Éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron »;

Ariane LÉGER, « Filiation, maîtrise et ironie dans la correspondance de Jacques Ferron et Pierre Baillargeon », dans Anne CAUMARTIN et Martine-E. LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nalyses, automne 2007

— et Pierre L'HÉRAUT. 1997a, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Montréal, Lanctôt Éditeur;

—. 1997b, « Du haut du palier » [1976], *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée et commentée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Lanctôt Éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », p. 314-319;

—. 1975, « Le mythe d'Antée » [1967], *Escarmouches. La longue passe*, t. 2, Montréal, Leméac, p. 32-36.

—. 1951, *La Barbe de François Hertel* suivi de *Le Licou*, Montréal, Édition d'Orphée.

HERTEL, François, 1937. « La crise des créateurs ou la trahison de nos clercs », *Le Mauricien*, Trois-Rivières, vol. I, n° 11, octobre.

LAROSE, Karim. 2004, « L'absolu littéraire en mineur », dans *La Langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec 1957-1977*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 145-161.

LÉGER, Ariane. 2007 (à paraître), « Refuser la plainte. Lecture croisée de Jacques Brault et Philippe Jaccottet », dans HÉLÈNE JACQUES, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene.

NEPVEU, Pierre. 1998, *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Borel, coll. « Papiers collés ».

OLSCAMP, Marcel. 2000a, « Un air de famille. Entre *La Relève* et *Cité libre* : la génération cachée », *Tangence*, n° 62, avril, p. 7-33;

—. 2000b, « De *La gorge de Minerve* à *L'Ogre* : les conditions de la reconnaissance littéraire », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 69, No. 3, Summer, p. 625-633.

RIVARD, Yvon. 1998, « L'héritage de la pauvreté », *Littératures*, n° 17, p. 205-219.