

LA CUISINE DU MERVEILLEUX : JACQUES FERRON ET *LES ROSES SAUVAGES*

Petr KYLOUŠEK

Université Masaryk, Brno

Abstract (En) : The analysis of Jacques Ferron's novel *Les roses sauvages* follows three paths: the implication of the marvelous and of the mythemes of the tale *Sleeping Beauty* in a novelistic text, the spatial arrangement and the semantisation of spatiality, the complementary relation between the fictional (novel) and the non-fictional narratives (Ferron's nosology of a patient and her own testimony). In this narrative configuration, the central theme of madness receives a specific focus. The novel functions as a bridge between the universal and the individual by deepening and completing Ferron's polemical reflection and by transfiguring a patient's personal testimony into a literalized message, a truth sub specie aeternitatis.

Keywords (En): Quebec novel; Jacques Ferron; marvelous; spatiality; relationship between fiction and non-fiction

Mots-clés (Fr) : Roman québécois ; Jacques Ferron ; merveilleux ; spatialité ; relation entre fiction et non-fiction

Inspiré par les contes et excellent conteur, Jacques Ferron enrichit le roman par le recours au merveilleux qui, tantôt apparent et associé au conte populaire (*L'amélanchier*, 1970 ; *La chaise du maréchal ferrant*, 1972), tantôt éclatant et frôlant le fantastique (*La Charrette*, 1969), tantôt plus discret, fondu dans la banalité de la vie (*Les roses sauvages*, 1971), constitue le nœud du récit. Une autre composante constitutive est l'agencement de la spatialité. *Les Roses sauvages* représentent une jonction significative des deux aspects. Comment et par quels procédés un espace banal en soi se transforme-t-il en espace merveilleux, toxique ? Avec quelle intentionnalité et quel effet ? Telle sera la question de notre contribution.

Le titre complet de l'ouvrage auquel nous aurons affaire est curieusement long : *Les roses sauvages, petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée*. Le volume, publié aux Éditions du Jour (MONTRÉAL, 1971) est configuré comme un triptyque : le récit romanesque est suivi par une « Introduction », essai mi-médical, mi-politique, qui présente le cas d'une certaine Aline Dupire en fustigeant les conditions et les traitements des hôpitaux psychiatriques. Il s'agit en même temps d'une préface aux lettres d'amour, intitulées « Cher époux », que la malade, internée, adresse à son mari. Nous retrouvons là le triple visage de l'auteur, à la fois médecin, écrivain et personnage engagé dans les débats politiques. Ce qui nous importe de constater est la particularité du livre où la fiction se place sous l'éclairage de la réalité médicale et sociale et où les constatations du dossier médical, de la diatribe politique et du témoignage d'une malade échappent à la banalité des faits sous lesquels, par le mirage de la fiction romanesque, transparaissent les mobiles inconscients des archétypes qui transfigurent le destin personnel en destinée, à l'instar de la tragédie antique, et insèrent le récit d'une vie dans la lignée des œuvres littéraires en l'arrachant à la contingence. Au sein du triptyque, les traits différentiels des textes tendent à s'estomper, car Ferron se plaît à brouiller les statuts

discursifs que revêt son écriture mobile. En effet, selon les informations de Christiane Kègle, la lettre de la patiente se référerait « *au texte d'une recluse de Saint-Jean-de-Dieu, écrit au son, puis retranscrit par Ferron lui-même* ». Par contre, l'« Introduction » serait « *une véritable fiction : cherchant à témoigner sur la folie, l'auteur confère une épaisseur socio-historique à Aline D., lui invente un passé, une biographie imaginaire. Ainsi qu'on peut le constater à la lumière de ces quelques exemples, les frontières sont plutôt mal définies, dans l'écriture ferronienne, d'un genre à un autre.* » (KÈGLE, 1993 : 496) Le brouillage n'est pas l'amalgame, car il y a un ordre : « *Il va ici de la fiction à la réalité. Le narrateur du roman cède la place au médecin de l'« Introduction », qui à son tour s'efface devant Aline Dupire dont la lettre clôt le recueil. Par sa prise de parole du fond de son asile, ce double de l'épouse anonyme et muette de Baron [= protagoniste du roman] affirme sa personnalité et surmonte son sentiment de culpabilité.* » (BOUCHER, 1988 : 83) Par sa parole Aline laisse entrevoir la complexité des sentiments qui auraient pu être ceux du personnage resté sans nom dans le roman, avant son suicide.

Cette alchimie compositionnelle interfère dans la structure de la fiction romanesque qui fera l'objet de notre analyse de la spatialité. Celle-ci se place, on l'aura compris, sur un terrain où les espaces mental, corporel et matériel se complètent pour créer un jeu de polysémie renvoyant à des niveaux d'interprétation superposés.

Les roses sauvages se lisent en effet à plusieurs étages. Au niveau événementiel le récit se résume en une triple folie qui dans les deux premiers cas se termine par le suicide, dans le troisième par la guérison. L'histoire commence par un mariage d'amour de deux jeunes gens dont on ne saura jamais ni nom ni prénom à la différence des autres personnages pourvus d'antécédents et de parentés. Lui, employé et plus tard manager hautement estimé d'une banque, est présenté comme Baron, surnom dû à sa prestance, tandis que sa femme se réduit à la désignation pronominal *elle*. Le drame est déclenché par la naissance de Rose-Aimée. L'enfant refuse sa mère, alors qu'elle accepte son père. La mère se sent indignée et finit par avaler une surdose mortelle de barbituriques. Les pages où Baron, hésitant entre deux bouches aimées, essaie de ranimer sa femme par la respiration artificielle et en même temps tente de nourrir l'enfant qui hurle de faim sont saisissantes. Baron se sent coupable de la mort de sa femme, rejette la réalité et finit par imaginer qu'elle est partie en voyage, à Casablanca où il la rejoindra un jour. Rose-Aimée est confiée à une nourrice, chez des amis, à Cocagne, à la campagne acadienne, puis est placée à l'internat du couvent de Sillery jusqu'à ses dix-huit ans. Nourrisson, elle s'était posée en ennemie de sa mère, enfant, elle empêche le remariage de son père en chassant sa rivale Ann Higgitt à coups de crises hystériques. Une relation incestueuse, à l'état indiciaire, jamais consommée, se développe au cours de la série des vacances que le père et Rose-Aimée passent ensemble. Elle le considère comme « *son beau cavalier* » (FERRON, 1971 : 79), tout comme lui se considère « *son cavalier lointain et fidèle* » (FERRON, 1971 : 43). Or au moment où, ses études terminées, elle doit retourner à la maison vivre avec son père, elle prend peur d'autant plus que Baron devient jaloux du futur fiancé. Le conflit et les interdictions paternelles la décident à s'évader. Après New York, ce seront d'autres villes et continents. C'est à ce moment que se déclare la folie de Baron qui commence à confondre Rose-Aimée et

elle. Interné à Saint-Jean-de-Dieu il envoie des lettres à sa femme, poste restante, que Rose-Aimée, arrivée à Casablanca, récupère par chance, pour constater la maladie de son père et, plus tard, pour apprendre son suicide.

Ce récit réaliste, contemporain, d'un drame d'amour et de famille est constamment éclairé par un autre, lié au thème des roses sauvages éponymes : le conte de Charles Perrault *La Belle au Bois Dormant* L'inversion structurale que Ferron impose à l'imaginaire archétypal en fait ressortir la face sombre, tragique. Comme dans un mythe inversé, à la manière du procédé structurant que Claude Lévi-Strauss analyse dans les *Mythologiques*, nous avons affaire à une configuration analogue des personnages et du chronotope – père (Baron), mère (*elle*), fille (Rose-Aimée), fée (tante Gertrude McGraw, alias Sœur Agnès de Jérusalem), chevalier libérateur (Ronald) –, mais avec des fonctions et significations différentes. Le mal et la mort, matérialisés par les roses, sont ici produits inconsciemment par les personnages mêmes – Baron, *elle* et Rose-Aimée – et c'est la fée bienfaitrice qui détruit le maléfice des roses. Toujours est-il que les fleurs délimitent, comme dans le conte originel, un espace clos, enchanté et maléfique, à effet mortel ou léthargique, dont il faut se libérer. C'est donc autour de cet enjeu spatial que le récit se développe. Un appui méthodologique nous sera utile : la théorie des champs sémantiques de Iouri M. Lotman qui insiste sur la « signifiante » du découpage sémantique de l'univers représenté et sur la limite/frontière dont la présence ou la transgression sont significatives (LOTMAN, 1990).

L'agencement spatial est en effet configuré par la constitution d'une limite, d'abord matérielle, mais qui se transforme en limite psychologique, mentale, et symbolique entre l'intérieur et l'extérieur, entre la prison et la liberté. La nouvelle maison des jeunes mariés, leur château, a besoin du jardin. Or ils trouvent, dans une maison en ruine, des roses sauvages que

Baron avait tenu à planter [...] sur l'étroite lisière de terre qu'il y avait entre les fenêtres de leur chambre et le rectangle d'asphalte où il mettait son auto. Les roses qui vivotaient depuis des années, peut-être depuis un siècle et même davantage, se trouvèrent ravigotées par la transplantation et se mirent à retiger si bien que la deuxième année, dès la troisième semaine de juin, au moment de leur floraison, elles cachaient presque les fenêtres de la chambre qui [...] s'en trouva de plus en plus assombrie. (FERRON, 1971 : 10)

Le maléfice des roses est à peine indiqué par la mention d'une maison en ruine (n'ont-elles pas détruit un autre ménage, précédemment ?) et par l'indication d'une temporalité qui pourrait convenir à une perpétuation immémoriale.

Mariée et restée seule durant la journée, la jeune épouse se sent emprisonnée par les roses et par la maison :

[...] elle devait allumer une lampe pour lire, allongée sur son lit, en plein jour, plein été. Elle le faisait avec tant de délicatesse et de subtilité que lui, il croyait qu'elle en était venue à préférer cette pénombre à la lumière des beaux jours. (FERRON, 1971 : 11)

Le thème de la libération apparaît. Elle voit en Baron celui qu'elle attend chaque soir, au retour du travail, pour la délivrer (FERRON, 1971 : 12). Or, au lieu de la libération, c'est la grossesse qu'elle n'accepte qu'à cause de lui, puis vient la

naissance d'une « *petite fille qui ressemblait surtout à sa mère et que Baron, dès la première fois qu'il la vit, aima de tout son cœur même s'il lui sembla qu'elle grimaçait comme une petite démonsse.* » (FERRON, 1971 : 15) Effectivement, c'est une lutte sans merci, démoniaque, qui se déchaîne entre la mère et l'enfant qui la torture en refusant tous ses soins.

L'influence maléfique des roses s'accroît et commence à s'étendre sur la nuit :

Une nuit chaude de juin, par les fenêtres grandes ouvertes le parfum des roses sauvages s'introduisait dans la chambre; elle s'en trouva suffoquée et secoua Baron [...].

- Tu ne dors donc pas?

- Non, Baron, je ne dors plus. (FERRON, 1971 : 22-23)

Ainsi, un jour, au moment où « *le rosier sauvage était justement au plus fort de la floraison* » (FERRON, 1971 : 26), elle avale une dose létale de barbituriques pour échapper aux hurlements de sa fille qui refusait de manger.

La mort est envisagée, ici, comme une libération que Baron traduit, encore, en termes spatiaux, ceux d'un voyage imaginaire :

Du moins il lui plaisait de penser qu'elle était heureuse, qu'elle voyageait par le monde, séjournant surtout à Casablanca, et qu'elle l'avait peut-être abandonnée. Mais il ne lui en voulait pas. Elle était partie, lui laissant la petite Rose-Aimée qui occupait tout son cœur. Quand Rose-Aimée deviendrait grande et l'abandonnerait à son tour, il irait peut-être la rejoindre à Casablanca. (FERRON, 1971 : 31)

Alors que Rose-Aimée échappe au maléfice des roses sauvages par son éloignement durable, placée par son père dans une famille acadienne de sa connaissance, Baron subit leur influence en sombrant au fur et à mesure dans la folie qui devient patente au moment, justement, où il prend l'avion pour Casablanca pour retrouver elle/Rose-Aimée. Il finit enfermé à l'hôpital psychiatrique (FERRON, 1971 : 109 sqq.).

L'antithèse de l'espace ensorcelé qui constitue la prison et de l'espace ouvert, libérateur, est accentuée par la description de la maison qui d'apparence coquette, vue de l'extérieur, est devenue un désert de désordre et désaffection à l'intérieur. Le changement survient avec l'arrivée de la bonne fée, tante Gertrude, une ancienne religieuse, longtemps affectée au service dans les hôpitaux psychiatriques. C'est elle qui, après le suicide de Baron et avant le retour de Rose-Aimée brise le maléfice en arrachant les roses sauvages :

Sur le pas de la porte se tenait une vieille dame sagace qui jubilait en elle-même parce que le monde se trouvait délivré d'une sorte de mauvais sort. [...] Ils ne surent jamais [= Rose-Aimée et Ronald] que Sœur Agnès avait rasé le rosier sauvage, extirpé jusqu'à ses racines, et que dans la plate-bande des fleurs banales avaient été semées, des gloriosas, des pavots et des saint-joseph. (FERRON, 1971 : 122)

L'agencement spatial se clôt sur la limite des deux espaces – intérieur et extérieur – surveillés par une gardienne de l'harmonie qui se tient sur le pas de la porte.

L'éclairage que le conte de fées projette sur l'histoire du roman acquiert ainsi une signification symbolique, voire psychanalytique : maison comme image de l'espace mental, conscient et inconscient, interne et externe, ouvert et fermé.

Cette structuration signifiante est corroborée par des réflexions sur les connexités entre l'écriture et la thérapie. Telle est la pensée de Rose-Aimée au moment de la lecture des lettres de son père qu'elle a récupérées à Casablanca : « *Elles lui semblèrent belles, bien écrites, presque littéraires. Justement elle se demanda si la littérature n'était pas une folie dépassée qui s'offre à elle-même la guérison.* » (FERRON, 1971 : 117) Trop tard pour la vie de son père, car l'effet thérapeutique n'avait abouti qu'à l'*anagnorisis*, autrement dit la reconnaissance de sa propre folie et au suicide en guise d'expiation, comme dans la tragédie antique. Cette dimension littéraire de la folie renvoie cependant à l'imaginaire archétypal, bachelardien, car une des lettres évoque « *le thème de l'eau insaisissable* » (FERRON, 1971 : 117) et finalement le rêve : « *Je monterai en haut du ciel et là, dans leur ensemble je verrai les eaux du monde, je comprendrai ton mystère. Partout, sur ces eaux, j'apercevrai ton visage mutin, ô Rose-Aimée.* » (FERRON, 1971 : 118) Par ces images on entre, certes, dans la folie de Baron, mais aussi dans l'imaginaire élémentaire. L'eau – ambigüe – y trouve son complément positif dans le thème de Terre Neuve, salvatrice, dont est originaire Ann Higgitt qui, par son amour, aurait pu arracher Baron à l'effet maléfique des roses sauvages. Les éléments – eau, terre, air, feu – s'entrecroisent. L'air est associé à la promesse d'une libération. Le vol en avion offre à Baron l'occasion du premier contact avec Ann Higgitt. Un autre vol qu'il entreprend, déjà tout seul, est une autre tentative de libération. Tentative vaine, car elle le conduit, cette fois, à l'internement d'où il s'échappe par un autre vol, suicidaire, en se jetant du haut du château d'eau de l'asile de Saint-Jean de-Dieu. Le feu, lui, se cache sous la blancheur des roses dont la flagrance maléfique s'enflamme au mois de juin, au plus haut point de la floraison.

Outre ce rappel de l'imaginaire archétypal qui sous-tend l'espace mental des personnages et sémantise le niveau événementiel de l'histoire, nous avons affaire à une autre strate, complémentaire, de significations, constituée d'allusions et d'analogies littéraires, comme le suggère la citation ci-dessus. C'est Ann Higgitt qui entrevoit une relation entre le roman de Louis Hémon *Monsieur Ripois*, le destin de l'écrivain français et le personnage de Baron :

[...] une fois dans sa vie elle avait connu à Cocagne et à Moncton un pauvre grand jeune homme, nommé Baron, amoureux de sa petite fille, nommée Rose-Aimée qui l'aimait comme son beau cavalier et nullement comme un père, dont la mère était devenue folle, telle cette créature de rêve nommée Ella dans *Monsieur Ripois*, peu après sa naissance. Ann Higgitt savait qu'ensuite Louis Hémon, en compagnie d'un Australien, avait été écrasé par un train, passé Chapleau, en Ontario, dans une montée où les locomotives les plus puissantes ne pouvaient dépasser, à l'époque, la vitesse de douze à quinze milles à l'heure. Elle comprit aussitôt que Baron était en grand danger de mourir. (FERRON, 1971 : 78)

Par Ann Higgitt interposée, Ferron thématise (dans une fiction, il faut le souligner) la réflexion sur la relation entre la vie et la littérature et qui annonce, en la complétant, celle qu'il prête à la fin du roman à Marie-Rose. Sur le plan littéraire, les pressentiments d'Ann Higgitt évoquent la ressemblance avec le genre tragique

et, sur le plan existentiel, la nécessité et l'inéluctabilité des destinées. L'éthos de la tragédie antique et ses éléments, déjà évoqués – le mal, la faute et la culpabilité perpétués de génération en génération – se dessinent en effet en filigrane. La confirmation en est l'intervention finale du personnage libérateur qu'est la tante Gertrude :

- Serais-tu devenue folle, toi aussi, Rose-Aimée ? Il y a eu ta mère, il y a eu ton père : crois-tu que de génération en génération la tragédie doit se continuer jusqu'à la fin des temps ? (FERRON, 1971 : 120)

Car la tragédie peut aussi n'avoir pas lieu, on est dans un conte de fées, après tout, avec la bonne fée qui, avec son bon sens et sa clairvoyance, s'oppose au maléfice. C'est grâce à elle que les Érynnies deviennent Euménides, que les complexes d'Électre et d'Œdipe tournent à l'avantage de la vie, que la culpabilité est innocentée. Le merveilleux du conte de fées assure la transformation.

Nous sommes donc en présence d'un texte complexe, structuré par le schéma narratif du conte de fées qui intègre, à son tour, les caractéristiques de l'éthos tragique, incorpore les éléments de l'imaginaire archétypal, touche l'inconscient psychanalytique, réfléchit sur le statut de la littérature et de son rapport au réel. Pour pouvoir se développer en récit, le schéma structurant nécessite l'espace, marqué, ici, par une inversion signifiante entre l'intérieur et l'extérieur. L'image dominante de la maison et qui symbolise non seulement le ménage, l'amour, la famille, mais aussi, sur le plan anthropomorphique, l'homme, son corps et sa psyché, est ici inversée en une prison maléfique : le refuge devient prison. Au thème de l'enfermement – maison, chambre, hôpital psychiatrique, enfer de la psyché torturée par la folie et par le mal – s'oppose celui de la fuite (dans la mort ou réelle) et celui du voyage ou du vol libérateur, mais qui à son tour empêche la stabilité. Même Casablanca, cette ville rêvée par Baron, opposé imaginaire de la maison-prison, mais aussi son double, à cause de la couleur blanche du toponyme et des roses, est un leurre et une autre prison qui se matérialise par une crise de rage de Rose-Aimée dans une chambre d'hôtel (FERRON, 1971 : 116).

La guérison se trouve dans un équilibre entre l'intérieur et l'extérieur, sur le pas de la porte gardée par « *une vieille dame sagace qui jubilait en elle-même parce que le monde se trouvait délivré d'une sorte de mauvais sort.* » (FERRON, 1971 : 122) On ne saurait oublier la portée anthropomorphique de cette représentation de la maison.

Revenons à l'ensemble des textes réunis dans le volume des *Roses sauvages*. Que deviendrait le roman sans le propos du Ferron médecin et sans les lettres d'amour d'Aline Dupire ? La conscience de la construction littéraire l'emportant, le lecteur aurait une moindre idée de la complexité de la psyché et des multiples facteurs qui l'influencent. Il manquerait à la fiction et au jeu littéraire un ancrage dans la réalité. Or on sait que ce conte de fées est sérieux, car la fiction est une entrée dans un des mondes possibles et une manière de pouvoir vivre et sentir l'enfer ou le ciel des autres.

Que serait l'essai de Ferron sans son roman et sans le témoignage de la malade ? Sans doute une diatribe sur les déficiences d'un régime médical inhumain qui traite

les êtres comme des machines à force de médicaments généralistes, impersonnelles. Dans cette triade, le roman fonctionne comme un pont entre l'universel et l'individuel en approfondissant et complétant la réflexion polémique de Ferron et en transfigurant le témoignage personnel d'Aline en un message littérisé, une vérité *sub specie aeternitatis*.

Deux réflexions pourraient compléter la nôtre. La première est celle de Ginette Michaud qui remarque « *le rapport dédoublé de Ferron à la folie et à la littérature, on dirait mieux d'une folie qui engage chez lui un rapport spécifique à la littérature* » (MICHAUD, 1993 : 514). Or cet engagement est à la fois existentiel, noétique et discursif. En analysant les différents positionnements narratifs de l'auteur, Christiane Kègle montre la complémentarité des discours autobiographique, narratif et sociologique qui se lient entre autres à la thématique de la folie (Kègle, 1993 : 505 sq.), car – pour citer Ferron – « [...] *il faut absolument, pour être un homme comme tous les autres, s'apercevoir de l'extérieur, être vu et regardé, ne pas être enfermé à l'intérieur de cette coquille où nous sommes uniques, absolument uniques [...]* » (PELLETIER, L'HÉRAULT, 1983 : 399).

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD Gaston (1957), *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- BOUCHER Jean-Pierre, (1988), *Les roses sauvages* : recueil et intertexte, *Studies in Canadian Literature*, 13, 1, p. 80-97.
- FERRON Jacques (1971), *Les roses sauvages, petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée*, Montréal, Éditions du Jour.
- L'HÉRAULT Pierre (2005), Relisant Ferron.... *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, 200, p. 33-35.
- KÈGLE Christiane (1993), Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron, *Voix et Images*, 18, 3, p. 495-506.
- LOTMAN Jurij Michailovič (1990), *Štruktúra umeleckého textu*, Bratislava, Tatran. (Édition russe : *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970).
- MICHAUD Ginette (1993), Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie : une double version, *Voix et Images*, 18, 3, p. 507-536.
- SMITH Donald (1977), Jacques Ferron ou la folie d'écrire, *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, 6, p. 34-41.
- SMITH Donald (1983), Jacques Ferron et les écrivains, *Voix et Images*, 8, 3, p. 437-453.
- PELLETIER Jacques ; L'HÉRAULT Pierre (1983), L'écrivain est un cénobite. Entrevue avec Jacques Ferron, *Voix et Images*, 8, 3, p. 397-405.
- ROSS Mary Ellen (1991), Réalisme merveilleux et autoreprésentation dans *L'amélanchier* de Jacques Ferron, *Voix et Images*, 17, 1, p. 116-129.