

Relire l'enfance : le fantasme intertextuel dans *L'amélanchier*

André Lamontagne

Volume 25, numéro 1 (73), automne 1999

Rêver l'enfance : Littérature et psychanalyse

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/201465ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/201465ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lamontagne, A. (1999). Relire l'enfance : le fantasme intertextuel dans *L'amélanchier*. *Voix et Images*, 25(1), 126–143. <https://doi.org/10.7202/201465ar>

Résumé de l'article

Sous l'illusoire transparence de l'univers référentiel d'une fillette de cinq ans, *L'amélanchier* de Jacques Ferron propose une représentation problématique de la réalité qui s'alimente à un dispositif intertextuel très élaboré. Le présent article s'intéresse à cette apparente contradiction entre l'imaginaire de l'enfance et l'érudition, aux questions de plausibilité narrative que soulève le récit autobiographique de Tinamer. Les emprunts aux contes pour enfants — et au premier chef, à Alice au pays des merveilles —, à la Bible, à la mythologie ainsi qu'aux littératures française et québécoise traduisent un passé et un héritage fantasmes. Au terme d'un processus de remémoration qui est acte de lecture, le fantasme se définirait ici moins comme un mécanisme déréalisant que comme un processus de reconstruction identitaire délié des critères véridictionnels, et partant, plus authentique.

Relire l'enfance : le fantasme intertextuel dans *L'amélanchier*

André Lamontagne, Université de Colombie-Britannique

Sous l'illusoire transparence de l'univers référentiel d'une fillette de cinq ans, L'amélanchier de Jacques Ferron propose une représentation problématique de la réalité qui s'alimente à un dispositif intertextuel très élaboré. Le présent article s'intéresse à cette apparente contradiction entre l'imaginaire de l'enfance et l'érudition, aux questions de plausibilité narrative que soulève le récit autobiographique de Tinamer. Les emprunts aux contes pour enfants — et au premier chef, à Alice au pays des merveilles —, à la Bible, à la mythologie ainsi qu'aux littératures française et québécoise traduisent un passé et un héritage fantasmés. Au terme d'un processus de remémoration qui est acte de lecture, le fantasme se définirait ici moins comme un mécanisme déréalisant que comme un processus de reconstruction identitaire délié des critères véridictionnels, et partant, plus authentique.

Pour comprendre l'attrait qu'exercent la fiction de l'enfance et le roman d'apprentissage dans le champ littéraire québécois, il faut sans doute se tourner — comme la critique n'a pas manqué de le faire — vers leur aspect métaphorique, vers l'*analogon* qu'ils offrent du pays perdu ou en devenir. La postérité de certains titres — que l'on pense à *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, à *L'avalée des avalés* ou à *L'amélanchier* — pourrait cependant s'expliquer par leur modernité. Sous l'illusoire transparence de leur univers référentiel, ces textes proposent en effet une représentation complexe du réel qui s'alimente à une poétique des plus contemporaines : autoréflexivité, hybridité générique, jeu verbal, hétérogénéité stylistique et thématique, problématique identitaire et intertextualité.

La présence de ce dernier élément au sein de récits qui ont l'enfance pour objet peut à première vue sembler paradoxale, car l'on n'associe pas naturellement la citation ou l'allusion littéraire à l'innocence et à la conscience des premières années de la vie. Sur le plan strictement narratif, il n'y a rien de contradictoire à ce qu'un narrateur omniscient ou parvenu à la fin de son parcours de héros décrive l'enfance en donnant une dimension intertextuelle à la fonction discursive, encore que la combinaison des

isotopies de l'inné et de l'acquis produise un effet ambigu. Les choses se compliquent lorsque l'intertextualité assume une fonction nettement diégétique — qu'elle exerce une influence ou détermine la conduite d'un personnage trop jeune pour se livrer aux joies de la culture érudite — ou lorsqu'elle est assumée, sur le plan discursif, par un narrateur autodiégétique en bas âge. Dès lors, surgissent des problèmes de plausibilité.

Sans vouloir faire de la vraisemblance un critère d'appréciation des œuvres littéraires, l'intertextualité massive qui façonne le récit de Bérénice Einberg, une fillette de 9 ans au début de *L'avalée des avalés*, ne laisse d'étonner. Dans *L'amélanchier* de Jacques Ferron, la dynamique intertextuelle semble parfois davantage le fait de la Tinamer âgée de 4 ou 5 ans que de l'adulte de 20 ans qui jette un regard rétrospectif sur son enfance. Cette déréalisation donne matière à penser. Peut-être faudrait-il invoquer une fois de plus la notion de « conflit des codes » — par laquelle André Belleau saisit si justement une des données fondamentales du roman québécois — pour comprendre cette opposition entre la thématique de l'authenticité et le discours de l'emprunt à une culture encore lointaine, emprunt par lequel le texte signale sa légitimité littéraire¹. Mais dans le cas de Ferron, cette hypothèse ne saurait à elle seule expliquer l'apparente contradiction entre l'imaginaire de l'enfance et l'érudition. *L'amélanchier* se veut une œuvre problématique, « analysante » : elle témoigne d'une fascination à l'égard des mots des autres qui, tout en rappelant la position de l'enfant en situation d'apprentissage linguistique, traduit les enjeux les plus actuels de la fiction, notamment l'incertitude identitaire, l'espace ambigu du réel et de la fiction, et la mise en doute de l'originalité littéraire.

Le présent article a donc pour objet la part intertextuelle de la reconstruction de l'enfance que met en scène *L'amélanchier*². Je me propose d'étudier l'énonciation intertextuelle dans l'optique d'un passé et d'un héritage fantasmés, c'est-à-dire entendus comme produits d'un imaginaire qui cherche à échapper à l'emprise de la réalité. La perspective critique adoptée ici relève de la poétique de l'intertextualité tout en s'appuyant sur quelques concepts narratologiques. Plus précisément, je m'arrêterai à l'origine des intertextes, à leurs modalités énonciatives, ainsi qu'à leur fonction dans l'économie du récit. Si la poétique intertextuelle suscite de plus en plus l'intérêt de la critique ferronienne, elle n'a pas été examinée de façon détaillée dans *L'amélanchier*, et encore moins dans la perspective visée ici. Ce roman de l'enfance pour adultes nous invite à réfléchir sur la longue tradition intertextuelle du roman québécois.

1. André Belleau, « Code social et code littéraire dans le roman québécois », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1986, p. 175-192.
2. Jacques Ferron, *L'amélanchier*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Courant », 1986 [1970], 207 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *A*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Récit de l'enfance, *L'amélanchier* s'affirme aussi comme le récit de la parole, parole qui est posée comme un enjeu primordial. Rappelons le célèbre incipit du texte, qui établit d'emblée le programme narratif : « Mon enfance je décrirai pour le plaisir de me la rappeler, tel un conte devenu réalité, encore incertaine entre les deux. » (A, 27) Et à l'autre extrémité de l'histoire, Tinamer met abruptement fin à son récit en mettant en doute, dans un dialogue avec elle-même, le statut de sa parole :

— Et ton récit?

— Convention, mensonge! Depuis quand, ma chère, les enfants de cinq ans (qui en ont en réalité vingt) écrivent-ils leurs mémoires? (A, 145)

La tricherie dénoncée par Tinamer n'en est pourtant pas une puisque l'incipit accuse la nature rétrospective du récit. Bien qu'au début de l'histoire on ignore l'âge de la narratrice, l'emploi du futur et l'aveu de la narration ultérieure indiquent clairement que la relation n'est pas assurée par une enfant — comme dans *L'avalée des avalés* —, mais plutôt, à la manière proustienne, par une héroïne parvenue au bout de son parcours diégétique. Si artifice il y a, il est ailleurs.

Que s'est-il donc passé entre le début et la fin de l'aventure narrative de Tinamer pour justifier ce désarroi? La terreur du récit de soi? Les premières années furent plutôt heureuses : l'enfant dans le jardin n'est pas *L'enfant dans le grenier* dont Julien Bigras a raconté les angoisses et les traumatismes³. Et s'il s'agissait plutôt de la difficulté de choisir les mots de l'enfance? Lorsque Tinamer se dit « incertaine entre les deux [le conte et la réalité] », elle exprime son angoisse d'orpheline plongée dans l'âge adulte, le sentiment d'errance qui la pousse à écrire. Mais elle témoigne aussi de son hésitation devant les choix diégétiques et discursifs qui s'offrent à la narratrice qu'elle entreprend d'être. Cette hésitation va au-delà de celle que connaît tout écrivain; elle s'explique avant tout par l'objet du récit, la première enfance. « À cause de l'amnésie des premières années, tu pouvais dire n'importe quoi » (A, 146), constate Tinamer pour elle-même.

Cette amnésie ne signifie pas pour autant que le champ sémantique de l'enfance soit vierge. Comme l'écrit Bakhtine : « Aucun mot n'est donné à l'artiste dans une sorte de virginité absolue. Le mot est déjà fécondé par les situations vécues et par les contextes poétiques où il a été rencontré⁴. » On reconnaît ici le fondement premier de ce qui prendra le nom d'intertextualité : une intertextualité entendue dans un sens assez large, qui se définit à la fois comme procès linguistico-stylistique et comme convocation directe d'autres textes. Le processus de remémoration, pour

3. Julien Bigras, *L'enfant dans le grenier*, Montréal, Parti pris, 1976.

4. V. N. Voloshinov [pseudonyme de Bakhtine], « Les frontières entre poétique et linguistique », (1930), cité par Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 275.

Tinamer, devient en quelque sorte un acte de lecture. C'est pourquoi, tout juste après s'être interrogée sur l'aspect mensonger de son récit, Tinamer en signale les sources : « Me voici seule dans ma chambre, la plume à la main, assise à une table encombrée des pages que j'ai déjà écrites et des livres dont je me suis inspirée. » (A, 147).

L'écriture, déjà intertextuelle en soi, se double ici d'une dimension explicite. D'une part, pour combler l'amnésie de son enfance, Tinamer fera appel à l'imaginaire du conte pour enfants, genre déjà hautement intertextuel par les variations qu'il propose sur un nombre limité de thèmes et de topos. Une fois adopté, cet imaginaire contaminera aussi la forme du récit de Tinamer, qui prendra l'aspect du conte jusqu'à sa dissolution dans l'avant-dernier chapitre. D'autre part, la quête identitaire de Tinamer revêtira bientôt un sens collectif : familial et, ultimement, national. En recréant son passé, la narratrice fera également la chronique de ses ancêtres et, sous forme plus allégorique, de son peuple. Sa lecture s'en trouvera donc élargie et de nouveaux intertextes s'ajouteront.

L'aspect fantasmatique de la reconstruction de son enfance que propose Tinamer se donne tout d'abord à voir dans l'improbabilité de certains dialogues, actes et pensées rapportés. Considérons le passage suivant, qui relate une conversation entre Tinamer et son père :

J'étais assise sur une éminence terreuse, taupinière désaffectée entretenue par les fourmis. Je me levai en m'écriant : « Mon père ! »

— Ma fille ?

— Au lieu de palabrer, dis-moi pourquoi ? (A, 34)

L'homogénéité stylistique de cet extrait masque la distinction entre ce que Franz Stanzel appelle le « je-narrant » et le « je-narré ». S'il faut attribuer la première partie de la citation à la narratrice autodiégétique, à la Tinamer de 20 ans, l'insertion du dialogue donne la parole à la Tinamer âgée d'environ 4 ans. Or, le savoir-faire linguistique déployé dans la dernière phrase est peu vraisemblable (« palabrer », « dis-moi »). Les dialogues accusent plusieurs exemples d'un tel manque de plausibilité, dont certains sont plus significatifs que d'autres. Je pense à cette réplique de Tinamer à son père, dans le contexte d'une discussion sur la mémoire : « Tu n'as raison que sur un point, le manque de mémoire des enfants. On oublie de jour en jour ce qu'on est. Tu ne m'apprends rien même si je ne te comprends qu'à moitié... Les enfants aliénés, qu'est-ce au juste ? » (A, 77). Pour qui en douterait, l'ironie du passage illustre bien que le manque de plausibilité — qui est ici à la fois d'ordre diégétique et stylistique —, est voulu et affiché par l'instance auctoriale.

C'est dire que Tinamer fait peu de cas du souci d'illusion mimétique qui caractérise la littérature réaliste. La description de l'enfance cède le pas à l'invention ; le récit devient conte et est ainsi délié des critères véridictionnels. Par ailleurs, cette dynamique est paradoxale dans la

mesure où l'uniformisation stylistique se joue contre un récit de type dissonant où la situation d'énonciation est explicitée au début et à la fin du texte. Comme l'écrit Jean-Pierre Boucher: «Cet éclatement du je, de l'individu, de Tinamer à la fois narratrice et héroïne, omnisciente et en situation, ne manque pas d'intérêt dans un roman dont la notion d'orientation domocentrique forme le nœud⁵.» La quête identitaire s'inscrit ainsi sous le signe du dédoublement et de la multiplicité. La suspension de l'illusion mimétique, ou plutôt sa reconduction selon une logique du merveilleux et de l'imaginaire, procède également — et c'est ce qui nous intéresse plus particulièrement ici — par voie intertextuelle, dont, au premier chef, les contes pour enfants.

Le premier hypotexte de *L'amélanchier*, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette⁶, est *Alice au pays des merveilles*, l'archétype du conte pour enfants consommé par les adultes. Dès les premières pages du texte de Ferron apparaît un lapin qui rappelle celui de Lewis Carroll, à la fois par ses origines britanniques et par sa montre de poche. Alors que chez Carroll, cet objet traduit un souci du temps («Oh dear! Oh dear! I shall be too late⁷!», s'exclame le lapin en consultant sa montre lors de sa rencontre avec Alice), dans le conte de Tinamer, il convoque également le thème de l'orientation, la montre figurant la boussole: «Si donc il l'est [Anglais], il n'a qu'un seul souci, celui de garder le nord pendant la vie [...] de ne jamais s'égarer» (A, 33), affirme Léon de Portanqueu au sujet de l'habitant du sous-bois. Dénommé on ne peut plus symboliquement «Northrop» — sans compter le renvoi au critique Northrop Frye, sur lequel je reviendrai plus loin —, le lapin de Ferron éprouve le même besoin de s'orienter que Tinamer. En termes genettiens, il s'agit d'un cas de transmotivation, soit l'ajout ou la substitution d'un motif à un autre — ici, l'espace et le temps. Ce procédé participe d'une dynamique plus vaste, qui est la transposition, soit la transformation qu'un hypertexte exerce sur un hypotexte.

5. Jean-Pierre Boucher, *Jacques Ferron au pays des amélanchiers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973, p. 35. Boucher donne des exemples où l'omniscience de Tinamer distingue son statut de narratrice et son statut de personnage. Cependant, le critique ne s'intéresse pas à proprement parler à la problématique de la plausibilité stylistique ou intertextuelle.
6. Rappelons que dans *Palimpsestes* (Seuil, 1982), Gérard Genette définit l'hypertextualité comme une relation intertextuelle de niveau macro-structurel — et non de l'ordre du détail comme la citation ou l'allusion — entre un hypertexte (le texte centreur) et l'hypotexte (le texte convoqué).
7. «Oh, là, là! Oh, là là! Je vais être en retard», Lewis Carroll, *More Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass and What Alice Found There*, New York, Random House, 1990, p. 9. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle APM, suivi du folio de l'édition française (*Les aventures d'Alice au pays des merveilles*, traduit par Henri Parisot, Paris, Flammarion, coll. «L'âge d'or», 1968), et placées entre parenthèses dans le texte. Voir aussi Pascale Sirard, «Dans l'ombre de Narcisse», *L'autre Ferron*, Ginette Michaud (dir.), Fides-Cétuq, Montréal, 1995, p. 117-135.

Dans *L'amélanchier*, cette transformation est à la fois d'ordre diégétique (l'univers spatio-temporel passe de l'Angleterre victorienne à la banlieue montréalaise de la seconde moitié du ^{xx}^e siècle), pragmatique (la conduite de l'action présente des similarités et des différences entre les deux textes) et sémantique (le sens de l'hypotexte est modifié, comme dans l'exemple de la montre). Parmi les similarités entre les deux récits, Jean-Pierre Boucher relève l'aventure onirique des deux fillettes qui, après s'être endormies dans l'herbe, rencontrent le lapin et s'introduisent dans un autre monde, l'une par un terrier, l'autre par une fente. Le critique mentionne d'autres éléments communs, comme le bois enchanté de Tinamer, avec son amélanchier, et le parc enchanté de la reine, avec son rosier, ainsi que la scène où Tinamer mange des pyramides de choux à la crème et de mandarines dans un pavillon, ce qui a pour effet de la faire rapetisser (chap. V), en cela semblable à la scène où Alice mange des gâteaux et rétrécit (chap. IV). Il souligne également le maintien, dans l'hypertexte qu'est *L'amélanchier*, d'un thème central du texte de Carroll : « la nécessité dans laquelle se trouve Tinamer dans son rêve, comme dans son enfance et à l'âge adulte, [...] de se sauver en traversant la nuit, sauvant ainsi son identité, [ce qui] correspond exactement à l'aventure d'Alice⁸ ». Boucher signale enfin une autre concordance sémantique importante : « comme Alice, grâce au rêve, Tinamer va découvrir le sens de la réalité⁹ ».

Ces deux parallélismes sont en effet fort significatifs puisqu'ils inscrivent les deux récits sous le signe de l'apprentissage. Dans *Alice au pays des merveilles*, l'incertitude identitaire s'énonce ainsi : « I wonder if I've changed in the night? Let me think : was I the same when I got up in the morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is 'Who in the world am I?' Ah, *that's* the great puzzle¹⁰! » (*APM*, 25-26). Au milieu de son rêve, Tinamer fait une réflexion similaire :

Mon appréhension tenait au fait que par mon âge je n'étais pas de force à traverser la nuit et qu'en me retrouvant, le lendemain matin, dans les lieux inconnus, je risquais de ne pas me retrouver, devenue une petite fille sans nom et sans raison. Je devais me sauver à tout prix, retourner à la maison, dans les lieux familiers qui constituaient la mémoire extérieure par laquelle, chaque jour, je triomphais de la nuit et redevenais moi-même. (*A*, 63-64)

Cette angoisse de la nuit — qui est moins celle du noir que celle de ne pas se souvenir — se manifeste à d'autres reprises dans le récit de

8. Jean-Pierre Boucher, *op. cit.*, p. 96.

9. *Ibid.*, p. 87.

10. « Est-ce que, par hasard, on m'aurait changée au cours de la nuit? Réfléchissons; étais-je identique à moi-même lorsque je me suis levée ce matin? Je crois bien me rappeler m'être sentie un peu différente de l'Alice d'hier. Mais, si je ne suis plus la même, il faut se demander alors qui je peux bien être? Ah, c'est là le grand problème! »

Tinamer, notamment la veille de son rêve : « je pleurais parce que je n'avais pas lieu d'être aussi fière, sur le point de rechuter, cette fois pour de bon et dans le noir de la nuit et de tout oublier. » (A, 51) Et dans le chapitre qui suit le rêve de Tinamer, son père lui raconte la nuit où il a lui-même, à l'occasion de l'incendie d'une église, pris possession de sa mémoire et de son identité : « Je me disais que pour la première fois de ma vie j'allais traverser la nuit et qu'à l'avenir elle ne s'interposerait plus entre ma conscience de la veille et ma conscience du lendemain, qu'enfin et pour toujours je me trouvais réuni à moi-même, capable de continuité par mes seuls moyens. » (A, 79) Tinamer comprend alors que sa nuit rêvée équivalait à la nuit de son père.

Quant au principe de réalité, il joue évidemment un rôle central dans *L'amélanchier*, ne serait-ce que par son inversion, l'univers fantaisiste du père figurant le bon côté des choses et la réalité, le mauvais côté. Dans *Alice*, c'est tout l'espace du merveilleux qui apparaît menaçant, alors que pour Tinamer, l'épreuve onirique constitue le seul élément négatif de son espace enchanté. L'apprentissage de la réalité ne se fera que lorsque Tinamer échappera à son père et franchira la limite de la rue pour aller à l'école. Et il ne sera complété que lorsque Tinamer, âgée de 20 ans, acceptera de faire retour sur son enfance. Curieusement, par un de ces paradoxes qui fondent l'esthétique ferronienne, cette description de la réalité s'inscrit tout entière sous le signe de l'invention. Ce que la petite Tinamer pensait de son rêve (« [cette métamorphose] pouvait d'ailleurs être encore plus significative en ne correspondant pas à la réalité » (A, 93), fait écho chez la Tinamer écrivaine : « Convention, mensonge, bien sûr, mais c'est aussi ce qu'on appelle l'art d'écrire. » (A, 145)

Dans son article intitulé « Ferron et les écrivains », Donald Smith s'est lui aussi intéressé aux liens entre *L'amélanchier* et *Alice au pays des merveilles*. Au nombre des concordances actérielles, Smith signale, outre le rétrécissement des héroïnes, le titre d'« esquire » qui qualifie l'énorme pied droit d'Alice et Léon de Portanqueu, ainsi que les animaux qui semblent appartenir au bon côté des choses, notamment le « Cheshire Cat » pour Alice et le merle-chat pour Tinamer. La signification de la dynamique intertextuelle se situerait cependant dans les aspects allégorique et critique des deux œuvres :

Derrière la fantaisie féérique et les jeux de mots de Lewis Carroll se cache, comme chez Ferron, toute une satire sociale. La Dame de Cœur, qui crie constamment « Off with your head » (« Qu'on le décapite ! »), incarne la tyrannie du pouvoir. De même l'existence antérieure de Northrop est liée à une certaine Duchesse qui voulait lui couper la tête. Et le bébé-cobaye, vrai cochon d'Inde, qui symbolise le malheur des enfants maltraités, renvoie à la satire du Mont-Thabor dans *L'amélanchier*. La ressemblance la plus frappante entre *Alice au pays des merveilles* et *L'amélanchier* réside sans doute dans la nécessité proclamée, en littérature, d'une vision enfantine à la fois instructive et divertissante pour aider à corriger l'horreur

des asiles. Pour Ferron, le conte est l'occasion de remettre en question l'ordre établi¹¹.

La satire sociale est effectivement omniprésente dans *L'amélanchier*. Tout comme Léon dénonce l'institution psychiatrique et sa façon de traiter les enfants, la plume de Tinamer atteint de nombreuses cibles : la religion (les franciscains, le cardinal Léger et ses lépreux, la Christian Science, les témoins de Jéhovah, les mormons), l'urbanisation aveugle, les propriétaires terriens, l'affairisme, la civilisation américaine, l'impérialisme (britannique et américain), la situation politique canadienne, les bombardements au Vietnam, Papa Boss, et j'en passe. Il s'avère souvent difficile de départager l'origine de cette critique sociale. Les propos attribués au père sont rapportés par Tinamer qui, en raison de l'amnésie des premières années, peut les avoir en partie inventés. De plus, l'imaginaire de Tinamer subit l'influence d'un père qui, aux dires de la mère, éduque sa fille de façon peu orthodoxe. L'essentiel réside ici moins dans la véridiction que dans la fonction de transmission du savoir, tâche qu'assume Tinamer en prenant la relève de son père.

Certaines autres concordances entre les textes de Ferron et de Carroll qui n'ont pas été relevées par la critique méritent notre attention. Dans *Jacques Ferron au pays des amélanchiers*, Jean-Pierre Boucher commente ainsi la présence du télescope dans le récit de Tinamer : « Il joue en quelque sorte le rôle de la petite madeleine pour le héros proustien. Il a cependant une autre signification, non moins remarquable, en rapport cette fois avec la structure du récit [...] dans la mesure où il donne à l'observateur la possibilité de varier son point de vue¹². » Sans vouloir disputer cette interprétation, il faut souligner que le télescope est aussi présent dans *Alice au pays des merveilles* : « Oh, how I wish I could shut up like a telescope¹³ » (*APM*, 15), s'écrit Alice qui souhaite rapetisser. Cette métaphore a aussi cours dans le récit de Tinamer qui, alternativement, grandit et rétrécit, jette sur son passé un regard partagé entre l'enfance et l'âge adulte.

La présence du serpent constitue un autre élément commun aux deux récits. Dans le cinquième chapitre de l'œuvre de Carroll, Alice rencontre dans un arbre un pigeon qui la traite de serpent :

- «Serpent», screamed the pigeon.
- «I am not a serpent!» said Alice indignantly.
- «Let me alone»
- [...]
- «Ugh, Serpent»

11. Donald Smith, «Ferron et les écrivains», *Voix et Images*, vol. VIII, n° 3, printemps 1983, p. 449.

12. Jean-Pierre Boucher, *op. cit.*, p. 98.

13. «Oh! Que je voudrais pouvoir rentrer en moi-même comme un télescope!»

« But I'm not a serpent, I tell you!, said Alice. I'm a - I'm a- »

« Well! What are you? said the Pigeon. I can see you're trying to invent something! »

« I - I'm a little girl » said Alice, rather doubtfully, as she remembered the number of changes she had gone through, that day.

« A likely story indeed! » said the Pigeon, in a tone of the deepest contempt.

« I've seen a good many little girls in my time, but never one with such a neck as that ¹⁴! » (APM, 74-75)

Ce passage est en soi intertextuel puisqu'il renvoie à l'Éden biblique : à l'arbre de la connaissance du bien et du mal, à la chute d'Adam et Ève. Ferron reprend cette figure du serpent dans la bible des Portanqueu dont Léon fait la lecture à sa fille :

Maître serpent des paradis printanniers

Laisse derrière lui des chemins sinueux [...]

Les piquants de l'aubépine

Cachent la lancette de Maître Serpent.

Où finit le bien, cousine,

Où commence le mal? (A, 90)

Nous sommes ici en présence d'une intertextualité de second degré, puisque le récit de Léon opère une transposition diégétique (les amours dans la campagne québécoise) et sémantique (la saga familiale, les amours vaguement incestueuses), à la fois du texte biblique et du texte de Carroll. Par rapport à cette dernière œuvre, la bible des Portanqueu témoigne d'une trivialisation de l'hypotexte, la dimension phallique y étant très explicite. Elle reprend également le thème de l'incertitude identitaire exprimée par Alice, ainsi que le motif du cou. Enfin, alors qu'Alice fait la rencontre d'un pigeon, Tinamer fait face à un autre oiseau, la bécasse du Canada.

Une dernière concordance pragmatique entre *L'amélanchier* et *Alice au pays des merveilles* se donne à voir dans le motif de la clef. Après

14. « Serpent! » criait le Pigeon.

« Je ne suis pas un serpent, répondit avec indignation Alice. Laissez-moi donc tranquille! »

[...]

« Fi donc! Serpent! »

« Mais je ne suis pas un serpent, vous dis-je! protesta Alice, je suis une... je suis une... »

« Eh bien! Qu'êtes-vous donc? dit le Pigeon. Je vois bien que vous essayez d'inventer quelque chose! »

« Je... je suis une petite fille », répondit sans grande conviction Alice, se rappelant toutes les métamorphoses qu'elle avait, ce jour-là, subies.

« Comme c'est vraisemblable! s'exclama, du ton du plus profond mépris, le Pigeon. J'ai vu nombre de petites filles dans ma vie, mais jamais aucune qui fût affligée d'un pareil cou! »

avoir suivi le lapin dans le terrier, Alice trouve une petite clef en or. Après plusieurs essais infructueux sur les grandes portes qui donnent sur le couloir, Alice parvient à trouver la serrure correspondante sur une toute petite porte voilée par un rideau, porte qui s'ouvre sur la suite des aventures. Dans *L'amélanchier*, Léon, de par son métier de gardien, détient de nombreuses clefs, mais deux d'entre elles jouent un rôle particulier dans la relation qu'il entretient avec Coco, le jeune patient aveugle de l'institut psychiatrique. Ces deux clefs (l'une brillante comme l'or et l'autre noire) permettent à Léon d'inculquer à Coco une vision manichéenne du monde, de le préparer pour le moment où il sombrera définitivement dans la folie :

quand tu rentreras en toi-même, décidé à n'en plus sortir, malade au point de ne plus vouloir guérir, alors n'oublie pas, dis aux gardes de m'appeler; je viendrai et te les donnerai, cette fois, les deux clefs; [...] tu arriveras devant deux portes jumelles, l'une à gauche, plus rugueuse que toute la méchanceté du monde, mais l'autre sera douce à toucher [...] Ces deux portes auront deux serrures l'une d'or, l'autre de fonte [...] Ouvriras-tu la porte de l'enfer? (A, 127-128)

Pétrie, puis revenue de cette vision dualiste entre « le bon et le mauvais côté des choses », Tinamer utilisera ces clefs pour faire le récit de son enfance. À la fois littéralement, puisqu'elle les a conservées et les garde sur sa table de travail avec la boussole de Monsieur Northrop, et symboliquement, puisqu'elle choisit de raconter son enfance selon l'imaginaire manichéen des contes.

L'autre hypotexte important dont se sert Tinamer pour reconstruire son enfance à la façon d'un conte est *Ollivier* (1763), l'épopée chevaleresque de Jacques Cazotte. Alors que Tinamer ne fait jamais référence directement à *Alice*, elle nomme explicitement l'œuvre de Cazotte comme l'un des textes dont elle s'est inspirée. C'est l'un des rares emprunts avoués par Ferron, comme nous l'apprend Ginette Michaud : « J'y ai fait un prélèvement assez important pour être tenu — et c'était la première fois que j'en ressentais l'obligation — de citer l'œuvre¹⁵ », écrit l'auteur à Jean-Marcel Paquette. On pourrait lire dans cet aveu le respect que Ferron portait aux écrivains mineurs, en qui il se reconnaissait. Peut-on aussi y voir une manière de détourner l'attention d'autres intertextes, pratique que Ferron attribuait à nombre d'auteurs : « C'est à fréquenter un peu les écrivains que j'ai noté combien ils sont tricheurs, souvent d'ailleurs à leur insu, n'admettant une influence que pour en cacher une autre¹⁶. » Tinamer/Ferron prononçant le nom de Cazotte pour taire celui de Carroll? Sans doute pas, puisque les indices intertextuels ne sont pas difficiles à

15. Ginette Michaud, « Lire à l'anglaise », *L'autre Ferron*, op. cit., p. 140.

16. Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 239. Cité par Ginette Michaud, « Lire à l'anglaise », p. 141.

déchiffrer. Cependant, il est vrai que la relation hypertextuelle entre *L'amélanchier* et *Alice au pays des merveilles*, comme nous l'avons vu, est beaucoup plus complexe, les emprunts plus nombreux, qu'une lecture rapide de l'œuvre de Ferron ne le donnerait à penser. Qu'en est-il de l'emprunt fait à Cazotte? Essentiellement, il a pour objet le rêve de Tinamer. Selon Donald Smith :

Tinamer s'inspire de l'épopée chevaleresque de Jacques Cazotte, *Ollivier*. Elle y a puisé toute une ambiance, reprenant, parfois textuellement, l'épisode d'Enguerrand et de Strigilline. Bien sûr, des transformations importantes ont lieu : le perroquet devient la bécasse du Canada, les truffes et le vin se transforment en mandarines et en peps, le président en Léon, la fée en Etna, et surtout, les six oiseaux en six poules endoctrinées par Papa Boss. C'est de cette façon que le féérique d'*Ollivier* prend la forme d'une fable qui dénonce les dangers du capitalisme¹⁷.

Ce maintien de la valeur allégorique d'*Ollivier* dans *L'amélanchier* s'avère effectivement crucial, l'œuvre de Ferron accentuant la critique du capitalisme et la transposant dans le contexte nord-américain. Pour sa part, Jean-Pierre Boucher retient de la transposition sémantique «le rejet de la logique, [...] la part significative qu'elle accorde à la fantaisie et au merveilleux¹⁸».

Enfin, mentionnons un dernier intertexte provenant de l'univers des contes qui fait l'objet d'une citation : le *Pinocchio* de Collodi. L'expression «Oh! oh! che naso brutto», appliquée au nez de Pinocchio, revient si souvent dans *L'amélanchier* qu'elle fait figure de leitmotiv. Elle signale tout à la fois les craintes de Tinamer face à son apparence physique — ressemblance avec une bécasse (phénomène de déréalisation typique des enfants) —, la vision fantaisiste de la réalité que propage Léon, ainsi que le mensonge narratif de Tinamer. Certes, d'autres contes pourraient être évoqués ici, comme *Le Petit Poucet*, *Boule d'or* ou *Hansel et Gretel*. Le récit de Tinamer condense plusieurs textes qui racontent l'histoire d'un enfant perdu.

L'origine des autres intertextes informant *L'amélanchier* est plus fragmentée. Tinamer n'identifie que trois textes dont elle s'inspire : outre l'épopée de Cazotte, elle cite *Les Bois-Francs* de l'abbé Charles-Édouard Mailhot et *Le sens de la direction et de l'orientation chez l'homme* de Pierre Jaccard. Du second ouvrage, Tinamer a tiré, «sans guère y changer, le saint personnage de Messire Hubert Robson» (A, 147). L'histoire d'Hubert Robson et de la petite Mary Mahon, comme les contes précités, constitue bien entendu une mise en abyme de l'histoire de Tinamer et de sa peur de se perdre. Mais ce qui se révèle particulièrement novateur dans le texte de Ferron, c'est que ce procédé de reduplication

17. Donald Smith, «Ferron et les écrivains», *loc. cit.*, p. 448.

18. Jean-Pierre Boucher, *op. cit.*, p. 97.

référentielle se conjugue avec le réalisme merveilleux¹⁹. Le prêtre parti à la recherche de la petite fille kidnappée franchit les frontières temporelles, passe du Bas-Canada au Québec contemporain et rencontre Tinamer dans le sous-bois, procédé qui n'est pas sans rappeler certains écrivains latino-américains. On peut penser à Julio Cortazar et à sa nouvelle «Continuidad de los parques», dans laquelle un personnage s'échappe du roman pour aller assassiner le lecteur. Cette contiguïté de l'espace du réel et de l'espace de la fiction renvoie également, dans un effet de miroir supplémentaire, à la technique d'écriture de Tinamer.

Dans l'ouvrage de Pierre Jaccard, Tinamer a puisé la théorie de l'orientation domocentrique, qui est au cœur de son projet d'écriture et de sa quête identitaire :

Le point de départ, qui devient, après le départ, le point de retour, est demeuré longtemps longtemps le seul point fixe au monde. Tous les contes ramenaient le voyageur chez lui, sauvaient l'enfant perdu et l'animal en leur faisant retrouver leur maison. Ce refuge derrière soi dans l'espace devient, transposé dans le temps, le principe de l'âge d'or. L'ère scientifique dota l'animal et l'homme dit primitif, c'est-à-dire non européen, encore moins *wasp*, d'un instinct infaillible de retour désigné sous le nom d'orientation domocentrique. (A, 147)

Pour l'étudiante en psychopédagogie qu'est devenue Tinamer, pour la jeune femme essayant de retrouver son enfance, l'essai de Jaccard remplit une fonction importante. L'intertextualité joue donc ici un rôle diégétique, rôle très peu présent dans le roman québécois selon André Belleau, où elle se rattache moins à un acte de lecture assumé par un personnage qu'à la fonction discursive. Dans le cas présent, l'ouvrage de Jaccard — tout comme ceux de Cazotte et Mailhot — est motivé sur le plan narratif. Il est aussi justifié sémantiquement, puisqu'il établit une analogie avec la situation de Tinamer. Un aspect important de cette analogie tient à ce que la nationalité de Tinamer n'est pas européenne, et encore moins *wasp*. L'orientation domocentrique peut donc être interprétée dans la perspective de la décolonisation²⁰. Faut-il voir une coïncidence dans le fait que les trois sources avouées par Tinamer appartiennent à la littérature d'expression française, qu'elles ne soient pas *wasp*, bien que deux d'entre elles soient européennes? Le texte peut s'accommoder d'une telle lecture, d'autant plus que le paragraphe suivant, dans un renversement typiquement ferronien, relativise la valeur de l'orientation domocentrique :

19. Sur cette question, on consultera avec profit l'étude de Mary Ellen Ross : «Réalisme merveilleux et autoreprésentation dans *L'amélanchier* de Jacques Ferron», *Voix et Images*, vol. XVII, n° 1 (49), automne 1991, p. 116-129.

20. On retrouve la même opposition au discours euro-centriste dans un autre roman québécois publié à la même époque, *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin (1968), où Pierre-X. Magnant, le révolutionnaire québécois, s'attaque à l'identité *wasp* et où Olympe Ghézso-Quénum, son double africain, dénonce le cartésianisme européen.

L'orientation domocentrique, si merveilleuse soit-elle, ne garantit pas durant le voyage, durant la vie, la pérennité du point de retour, qui reste dans le temps, sujet à transformation, sinon à déplacement, tel notre bois, en arrière de la maison; de plus, se situant au cœur du premier âge, l'amnésie de celui-ci l'obscurcit, le rend aléatoire et variable, sujet à extension. (A, 148)

Cette extension s'épellera au collectif: d'une part, par une dimension plus universelle, qui serait celle de l'inconscient jungien, et d'autre part, par sa dimension québécoise²¹.

À l'inconscient collectif correspond une intertextualité diversifiée, à laquelle appartiennent non seulement les contes pour enfants mais également tout un réseau mythique et biblique. *L'amélanchier* contient ainsi plusieurs allusions à la mythologie qui, bien que brèves, participent des différentes isotopies du récit. L'apparition d'un Centaure renvoie à l'âge d'or d'avant l'urbanisation massive — reprenant ainsi un des thèmes séculaires du roman québécois. Le Minotaure figure à la fois le Papa Boss de l'idéologie américaine et le labyrinthe identitaire dont cherche à se dépêtrer Tinamer. Cette dernière se compare à Minerve, déesse des lettres et des arts, ainsi qu'à Narcisse, déplorant «ne plus se voir que sous de fausses représentations [...] ne plus se voir que de l'extérieur» (A, 153). Quant à la référence à Ulysse (A, 86), elle convoque le motif du voyageur qui retourne chez soi, l'archétype de l'orientation domocentrique.

Nonobstant quelques allusions ponctuelles comme la «Reine de Saba du bon côté des choses» (A, 46) et «Femme de peu de foi» (A, 48), l'intertexte biblique se résume essentiellement à la Genèse. Comme nous l'avons vu avec le motif du serpent, la bible des Portanqueu trivialise le récit biblique. Cette dégradation se veut avant tout d'ordre sexuel, mais elle fonctionne parfois par simple mention onomastique, comme lorsqu'il est question du «Capitaine Noé» (A, 83). Le processus de rabaissement participe d'une pratique hypertextuelle plus vaste, la parodie, qui transforme le sens biblique pour le ramener à une dimension québécoise. Certains épisodes, tel le Déluge, sont maintenus, mais dans un nouveau contexte qui est celui de la traversée des colons français depuis La Rochelle jusqu'en Nouvelle-France. La légende des trois frères et l'Éden subissent pareille transposition en territoire québécois. La bible des Portanqueu, comme toute parodie, a une fonction ludique, qui se double ici d'une fonction ethnocentrique. Au dire de Tinamer: «Notre bible se lisait ainsi: "Il y a eu trop de commencements des temps, on ne saura jamais où l'on est rendu si on veut les garder tous. [...] Pour relancer la genèse, il ne faut pas la prendre de trop loin."» (A, 81) En réécrivant la

21. Comme l'écrit Jean Marcel: «la mémoire et l'enfance finissent par enfanter eux-mêmes ce thème du pays: il est la fine pointe de leur entremêlement.» (*Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti Pris, coll. «Frères chasseurs», 1978, p. 177).

Bible à partir de l'immigration des Portanqueu-Ferron, Tinamer procède à une reterritorialisation de la culture occidentale, elle substitue la petite histoire à l'Histoire universelle, elle québécoise la mythologie. C'est là une des tâches à laquelle s'est attelé le conteur Ferron — mais également Réjean Ducharme qui, un an plus tôt, réactualisait le récit épique dans une perspective québécoise avec *La fille de Christophe Colomb* (1969).

Pour Tinamer, cette épopée familiale débouchera sur un récit encore plus ancré dans la collectivité, celui du peuple québécois. La quête identitaire de Tinamer, nous l'avons vu, ne se résume pas à l'orientation domocentrique. Une fois retrouvée, la maison de l'enfance «devient sujet à extension, d'une maison devenant comté, d'un comté pays, quitte à se réduire peu à peu, à rien» (A, 148). L'individuel et le collectif se nourrissent ainsi dans un mouvement de circularité ou, mieux, dans un système d'alternance qui n'est pas sans rappeler les mouvements systolique et diastolique du cœur. Dans ce qui est sans doute une des plus belles pages de Ferron, Tinamer affirme :

Un pays, c'est plus qu'un pays et beaucoup moins, c'est le secret de la première enfance; une longue peine antérieure y reprend souffle, l'effort collectif s'y regroupe dans un frère individu; il est l'âge d'or abîmé qui porte tous les autres, dont l'oubli hante la mémoire et la façonne de l'intérieur de sorte que par la suite, sans qu'on ait à se le rappeler, on se souvient par cet âge oublié. Un pays, c'est plus, c'est moins qu'un pays [...] (A, 148).

Pour appuyer ses dires, Tinamer fait appel à *La voix des sillons* (1932) d'Anatole Parenteau, cet écrivain-menuisier d'un seul livre que son père aimait bien, ce type d'écrivain mineur que Ferron affectionnait tant : «La patrie, c'est tout, la patrie, c'est rien.» (A, 149)

Cet intertexte est significatif à plus d'un titre. Le fait qu'il constitue, avec l'allusion au nez de Pinocchio, la seule citation intégrale du récit témoigne de son importance. Comme Maria Chapdelaine entendait la voix du Québec lui dictant de rester au pays et comme *Maria Chapdelaine* se fera entendre dans *Menaud, maître-draveur*, le héros d'Anatole Parenteau, en exil au Mexique, se fera harceler par «la voix de ses parents et des paysages rustiques de son pays natal²²» et *La voix des sillons* se fera entendre dans *L'amélanchier* pour inciter Tinamer à être la dépositaire de son pays. Cette intertextualité réflexive suggère une généalogie littéraire qui rattache l'œuvre de Ferron aux plus anciennes thématiques du roman québécois : l'opposition entre la ville et la campagne, et le déchirement entre l'individu et la collectivité. Mais si l'espace urbain, le mauvais côté des choses, est honni par Léon et sa fille, cette dichotomie

22. Jean-Paul Lamy, «*La voix des sillons* d'Anatole Parenteau», *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec II*, Montréal, Fides, 1980, p. 1174. Signalons que le critique déplore l'artifice des réminiscences livresques de cette œuvre. Autre effet de miroir ferro-nien.

disparaît à mesure que Tinamer grandit. De la même façon, cette dernière, après avoir aperçu son passé, choisira l'avenir : « Tout le paradis de mon enfance dans l'espace d'un instant, le paradis déjà perdu. Je ne pouvais pas rester ainsi, retournée en arrière, quand le fil de ma vie, déjà tendu, se raidissait à m'en faire mal pour me ramener de l'avant. » (A, 154) *L'amélanchier* ne se veut donc pas passéiste. L'enfance et l'espace de la nature sont décrits puis abandonnés, non sans que Tinamer ait porté témoignage.

La citation de Parenteau est aussi révélatrice du rôle et de la représentation de la littérature québécoise dans le récit de Tinamer. Contrairement à d'autres textes de la production ferronienne, comme *Le ciel de Québec*, *L'amélanchier* contient peu d'intertextes québécois. Exception faite de la citation du frère Marie-Victorin qui apparaît en exergue et d'une fléchette décochée à l'endroit du poète Claude Péloquin — « le poète Pélo de la Christian Science » (A, 45) —, le récit ne convoque que deux textes québécois, soit *Les Bois-Francs* de l'abbé Charles-Édouard Mailhot, qui n'est pas à proprement parler une œuvre littéraire, et *La voix des sillons*, œuvre vouée à l'oubli²³.

Il apparaît ainsi que la découverte de soi s'accomplit dans un mouvement exotopique, dans une plongée vers l'ailleurs. De même qu'elle raconte son enfance en puisant dans un fonds commun de contes et de mythes, Tinamer inscrit son récit dans le « texte national » (Godbout) tout en produisant une intertextualité qui relève davantage de la littérature de l'autre que du corpus québécois. Fidèle en cela à la thématique du récit, la littérature anglo-saxonne figure pour beaucoup cette littérature de l'autre. Ginette Michaud abonde dans ce sens lorsqu'elle affirme que

[les] lectures [anglaises] nourries et de longue portée témoign[ent] chez Ferron d'une grande assimilation de la culture de l'autre dont il faudra un jour prendre la mesure critique dans son œuvre, l'« enquébécoisement » ne passant pas seulement ici par certains personnages clés tels Frank Archibald Campbell ou Frank-Anacharcis Scot, mais peut-être davantage par l'infiltration sourde d'un intertexte latent²⁴.

En y regardant de près, on constate en effet la présence significative d'intertextes anglais dans *L'amélanchier*. L'hypotexte principal, *Alice au pays des merveilles*, est un chef-d'œuvre de la littérature victorienne, période où l'impérialisme britannique connaît son apogée. Paradoxalement, la relation hypertextuelle entre le texte de Ferron et celui de Carroll fonctionne sous le mode de l'hommage, alors qu'autre part dans le récit

23. Comme le souligne Pascale Sirard, « Ferron, en véritable archéologue du texte, montre comment toute œuvre doit être lue comme un carrefour d'influences diverses, "le mal-écrit" l'influençant tout autant que la prose des bons écrivains. » (« Dans l'ombre de Narcisse », *loc. cit.*, p. 121.)

24. Ginette Michaud, « Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie : une double version », *Voix et Images*, vol. XVIII, n° 3 (54), printemps 1993, p. 528.

de Tinamer, la présence britannique en Amérique est associée à l'occupation des terres. La référence à Northrop Frye est pareillement ambiguë. Rapportant les propos de Ferron, Donald Smith écrit :

L'écrivain Northrop Frye, ancien Québécois, Anglais « de nation et de profession qui préfère l'anatomie de la critique et de l'Université de Toronto à l'anatomie du Québec », subit une transformation pour le moins inusitée en lapin ! [...] Squatter anglais dont Ferron ne reconnaît pas le titre de propriété en terre québécoise [...] Léon condamne Northrop le lapin, symbole des spéculateurs²⁵.

Cette condamnation est-elle vraiment sans partage ? Dans une lettre adressée à Pierre Cantin, Ferron cite les noms « Alice, Carroll et Northrop Frye, à qui [Tinamer] doit beaucoup²⁶ ». Par ailleurs, Frye est un spécialiste de la mythocritique dont les nombreux ouvrages présentent une analogie sémantique avec l'univers de Tinamer et de Ferron ; que l'on pense à des titres comme *Fables of identity* (1963) et *Educated Imagination* (1964). Sans qu'il y ait ici intertextualité explicite, on peut se demander si Ferron n'a pas lu le premier ouvrage, notamment le chapitre intitulé « Myth, Fiction, and Displacement ».

Parmi les autres lectures anglaises de Tinamer, signalons Daniel de Foe, qui est mentionné à deux reprises. La première occurrence consiste en une citation paraphrasée par Monsieur Northrop : « Daniel de Foe a eu raison d'écrire que le bouledogue est hardi, prêt à tout, mais nullement généreux : c'est la vérité. » (A, 32). Cette allusion aux intérêts britanniques est bientôt suivie par une obscure référence que fait Léon aux « nègres du Colonel Jack » (A, 34). Il s'agit d'une allusion à *The History and Remarkable Life of the truly Honourable Co. Jaque, commonly Call'd col. Jack* (1722), ouvrage mineur de Daniel de Foe. Un intertexte plus pertinent serait sans doute *Robinson Crusoë*, dont la dimension allégorique, la critique des institutions et le paradis reclus ne sont pas sans rappeler le récit de Tinamer. Si, à la limite de la vraisemblance, on peut accepter que Léon fasse une allusion intertextuelle lors d'une conversation avec sa fille, il en va autrement du lapin Northrop. Son acte citationnel témoigne une fois de plus du fantasme intertextuel par lequel Tinamer relit son enfance. Selon les termes de la psychiatrie clinique, l'on pourrait associer le fantasme à une série d'activités régressives qui, au cours de l'adolescence, font partie d'une structure défensive normale²⁷. Enfin, ajoutons à cette liste de lectures anglaises deux intertextes plus diffus : Milton et *Le paradis perdu*, et Samuel Butler, à qui, nous dit Ginette Michaud²⁸, Ferron attribuait, contre Proust, la paternité de la mémoire involontaire.

25. Donald Smith, « Ferron et les écrivains », p. 449.

26. Cité dans la notice de la présente édition de *L'amélanchier*, p. 158.

27. Pierre Lalonde et Frédéric Grunberg, *Psychiatrie clinique : approche contemporaine*, Chicoutimi, Gaétan Morin éditeur, 1986, p. 646.

28. Ginette Michaud, « Lire à l'anglaise », p. 173.

Si l'épreuve de l'altérité, pour Tinamer, consiste à jouer son enfance contre celle des enfants qui peuplent l'univers des contes, l'épreuve de la différenciation, pour la Tinamer écrivain, consiste à se frotter aux textes de la littérature universelle. Mais quelle est la modalité dominante de cette rencontre avec l'autre? Pour emprunter la distinction proposée par Winfried Siemerling dans son ouvrage *Discoveries of the Other*, je dirais que Tinamer correspond davantage au sujet hétérologique, celui qui cherche à comprendre l'hétérogénéité de l'intérieur, qu'au sujet thétique, celui qui appréhende l'autre à partir de ses propres catégories²⁹. En ce sens, Tinamer — et au-delà, Ferron — va à la rencontre de l'Anglais en s'imprégnant de son héritage littéraire. Pour prendre cet exemple, Tinamer ne cite pas Lewis Carroll pour se placer sous sa haute autorité, ni, à l'inverse, pour l'annexer. Elle cherche plutôt à saisir la quête identitaire de l'autre, lui aussi à la dérive et à la recherche d'«une maison que nous nommons *home*» (A, 97). Espérant sans doute qu'en retour, un Northrop Frye comprendra la sienne. Pour Ferron, le respect de l'autre se gagne dans l'égalité intertextuelle.

Selon Józef Kwaterko, «écrire, pour Ferron, c'est écrire sur un texte en vue de produire un nouveau texte³⁰». Cette vision «palimpsestueuse» de l'écriture n'est pas chose nouvelle. Dans la foulée d'un Borges, d'un Calvino ou d'un Nabokov, elle est devenue l'une des données les plus affirmées de la poétique postmoderne. Dans le contexte québécois, la conception de l'écriture comme acte de lecture acquiert une signification particulière. Ainsi, pour Pierre L'Hérault, si Ferron s'avère le père de la modernité québécoise,

ce n'est pas tant qu'il permet au texte québécois d'accomplir une trajectoire d'un point à un autre, de l'ancien au nouveau, mais qu'il en fait par son œuvre le lieu d'un inévitable mixage, d'une nécessaire coexistence active du passé et du présent, du familier et de l'étranger, de formes, de discours, de langages divers³¹.

L'on pourrait également considérer *L'amélanchier* comme une œuvre qui raconte le passage de la littérature québécoise de l'oral à l'écrit. La peur du dire, la terreur devant la parole écrite qu'intériorise souvent le sujet colonisé trouveront leur résolution à l'époque où Ferron signe son texte. Patrick Imbert remarque que «ces écrivains militants des années

29. Winfried Siemerling, *Discoveries of the Other. Alterity in the work of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje & Nicole Brossard*, Toronto, University of Toronto Press, 1994, p. 8-11. Je renvoie également à l'excellent l'ouvrage de Betty Bednarski: *Autour de Ferron. Littérature, traduction, altérité*, Toronto, Éditions du Gref, 1989.

30. Józef Kwaterko, *Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Préambule, 1989, p. 219.

31. Pierre L'Hérault, «Ferron l'incertain: du même au mixte», *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Simon Harel (dir.), Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et littérature», 1992, p. 40.

soixante affirmeront de manières diverses mais complémentaires leur pouvoir sur un dire qui, jusqu'à récemment, ne leur a pas véritablement appartenu [alors que dans les années soixante-dix, surgit] le constat de la non-propriété des mots, des textes, des paroles³².» *L'amélanchier* ferait ainsi figure d'œuvre charnière.

*
**

Au milieu du rêve qui joue un rôle central dans son récit, Tinamer interrompt sa narration pour se livrer à la réflexion suivante :

Lès adultes, vilains comédiens jouant toujours le même rôle, ne comprennent pas que l'enfance est avant tout une aventure intellectuelle où seules importent la conquête et la sauvegarde de l'identité, que celle-ci reste longtemps précaire et que, tout bien considéré, cette aventure est la plus dramatique de l'existence. Les cabotins l'ont oublié et font des livres stupides pour avantager le petit rôle de leur minable personnage. (A, 63)

Ce commentaire métatextuel, qui vise les mauvais livres sur l'enfance, décrit on ne peut mieux l'importance de l'enjeu du récit de Tinamer. Pour restituer au drame de l'enfance sa dimension intellectuelle, il faut fantasmer. Suggérant une définition qui nous éloigne de la dimension uniquement compensatoire du fantasme, Paul-Laurent Assoun écrit : «Fantasmer, c'est précisément tenter de rejoindre coûte que coûte ce rigoureux réel qui requiert une pensée à sa hauteur³³.» Alors, pour atteindre son enfance, Tinamer s'abreuve à la plus haute mémoire et «dev[jient] soi-même avec les mots de tout le monde» (A, 151).

32. Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, p. 64-65.

33. Paul-Laurent Assoun, «L'imaginaire métapsychologique. Théorie et fantasme chez Freud», *Texte*, n^{os} 17-18, 1995, p. 218.