

L'œuvre de chair.
Sexualité, quête de sens et religieux
dans *La nuit*, *Le ciel de Québec* et
Le Saint-Élias de Jacques Ferron

Dans une fort belle étude qu'il consacre au « Farouest » dans l'œuvre de Jacques Ferron, Pierre Nepveu montre bien la présence d'une « conscience spatiale ou topologique très aiguë¹ » qui anime les récits et plus largement l'ensemble de la production ferronienne. Cette conscience se manifeste tant par les déplacements des personnages, par une grande attention à l'architecture et à l'état des lieux physiques, que par l'importance des toponymes et des figures spatiales. C'est ainsi que le Farouest lointain, plus exactement l'Ouest canadien et le projet d'une Amérique française et métisse, se voit mis en scène au sein de la riche topographie ferronienne, le plus souvent sous le mode de l'échec ou

1. Pierre Nepveu, « Le petit Farouest de Jacques Ferron », Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier [dir.], *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. « Cahiers Jacques-Ferron », 2002, p. 28.

du renoncement. S'« il fallait rentrer du Farouest, sans doute pour de bon² », ce retour, comme le souligne Nepveu, ne se vit toutefois pas chez Ferron comme « un pur repli, une rentrée résignée ou piteuse dans un espace paroissial et provincial fermé sur lui-même³ » qui viendrait mettre un terme à la conquête ou à l'exploration du territoire. Le cas auquel s'attache l'étude de Nepveu, celui du « petit Farouest », c'est-à-dire du faubourg ou de la banlieue nouvelle mais encore anarchique que représente bien Ville Jacques-Cartier, est un bon exemple de ces lieux à la fois excentriques et transitoires, de ces mondes neufs et précaires qui accueillent toute une faune de pionniers et de marginaux. Le petit Farouest fait partie de ces frontières proches qu'affectionne l'œuvre de Ferron et qui, en quelque sorte, ouvrent le territoire de l'intérieur et donnent lieu à de nouvelles migrations et de nouveaux échanges.

La conscience topologique atteint aussi des dimensions intimes chez Ferron. Le corps, par exemple, se trouve investi des mêmes enjeux que les grands espaces : il importe qu'il ne soit pas refermé sur lui-même et qu'il permette une véritable expérience de l'altérité. Il constitue ainsi le lieu d'une aventure intérieure qui, tel que le propose Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, élabore une culture et une manière d'habiter l'espace⁴. Condamné à son for intérieur, le personnage de François dans *Les confitures de coings* se sent pris au-dedans de lui-même, « tout opaque en dessous de [sa] peau⁵ » et incapable de se livrer autant à l'introspection qu'à la connaissance des autres. L'abbé Armour Lupien du *Saint-Élias* se sent également « pris dans une enveloppe de

2. *Ibid.*, p. 30.

3. *Ibid.*

4. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 7-8.

5. Jacques Ferron, *Les confitures de coings, nouvelle version de La nuit*, suivi de *L'appendice aux Confitures de coings ou Le congédiement de Frank Archibald Campbell*, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1990 [1972], p. 13.

peau, prisonnier de soi pour toujours⁶ » et voit la mort prochaine comme une délivrance. De façon moins tragique, Frank-Anacharcis Scot du *Ciel de Québec* n'en est pas moins éloigné de tous par sa grande taille, sorte d'« espace aérien » qui, dans l'intimité, prend des « dimensions infranchissables » : « Je ne me sentirais pas capable de le chatouiller, même au-dessus de la ceinture⁷ », dit-on autour de lui. Il arrive cependant que le corps ne soit plus une prison et agisse plutôt telle une frontière — au sens où l'entend Nepveu — qui, bien qu'elle délimite les espaces, en forme également le point de contact.

Revenant à quelques reprises dans l'œuvre de Ferron, une scène se montre tout à fait exemplaire d'une rencontre des corps dotée d'un fort pouvoir de transformation. Dans *La nuit*, *Le ciel de Québec* et *Le Saint-Élias*, un personnage en quête de sens trouve dans l'acte sexuel une étrange résolution; étrange, dans la mesure où le changement radical de la situation est manifeste mais sans que les causes exactes n'en soient explicitées. Cette scène est, par ailleurs, toujours associée d'une manière ou d'une autre au religieux. Dans *La nuit*, c'est la perte de l'âme qui s'y voit engagée. Dans *Le ciel de Québec*, l'épisode sexuel est lié à un passage de la Bible, plus exactement à l'Évangile de saint Luc. Dans *Le Saint-Élias*, c'est un prêtre qui couche avec une femme et en sortira transformé. L'objectif de cette étude sera donc de chercher sur quoi repose le caractère transformateur de cette scène particulière et en quoi l'œuvre de chair constitue une expérience identitaire qui engage le corps, le religieux et la quête de sens. Les romans seront abordés suivant l'ordre de leur publication : *La nuit* (1965), *Le ciel de Québec* (1969) et *Le Saint-Élias* (1972). Il est entendu que si chaque récit offre en soi un monde d'une grande complexité où interfèrent de nombreux éléments historiques et mythologiques, l'analyse laissera de

6. Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, nouvelle édition corrigée, Montréal, Typo, 1993 [1972], p. 78. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention SE.

7. Jacques Ferron, *Le ciel de Québec*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2009 [1969], p. 122. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention CQ.

côté la richesse et la singularité de chacun des romans pour s'intéresser à la reprise de la scène et à ses constantes.

La nuit

Si, dans les romans étudiés, l'acte sexuel est doté d'un véritable pouvoir de transformation, on ne lui reconnaît pourtant pas toujours une telle valeur dans l'œuvre de Ferron. Dans *La charrette*, par exemple, le narrateur semble plutôt réduire la sexualité à un malentendu décevant, pouvant mener à une possible procréation comparée par ailleurs à un cancer :

L'œuvre de chair avec ses rites et simplicités, en mariage, autrement concertée, à l'improvisiste, au naturel, sophistiquée, n'a jamais eu et n'aura qu'une unique tenancière, c'est la nuit, où que soit le bordel. Comme on fait son lit on se couche, mais après on est bien avancé : ce lit, on finit qu'on l'a défait, qu'on reste mal couvert, déçu par le tumultueux passage de chacun à soi, de soi à l'autre et de l'autre à la chacune dans les bras d'une hydre où chacun se perd sans retrouver l'autre selon l'équivoque du couple qui ne se conjoint qu'en pâture à l'espèce déjà répandue, proliférant comme un cancer d'astre. Le lendemain, quand la tenancière ferme ses volets, l'aube se répand sur la ville, fumée jaune sur mine grise... Les saints et les saintes n'ont jamais été les partisans de la chair; soit l'évitant soit la dépassant, ils se sont sauvés sans elle⁸.

On le voit, ici, l'œuvre de chair n'apporte rien : « chacun se perd sans retrouver l'autre » et les saints arrivent bien à se sauver sans elle... Le roman *Les confitures de coings* n'offre pas un portrait plus reluisant de l'acte sexuel, ramené à des ajustements anatomiques quelque peu dérisoires :

On a beau faire, chacun reste soi, l'autre reste l'autre. Qu'on abdique par complaisance ou veulerie, on ne connaît jamais autrui, assez du moins pour établir une comparaison de lui à soi. On réussit tout au plus quelques petits ajustements

8. Jacques Ferron, *La charrette*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994 [1968], p. 37.

anatomiques, d'une accointance plutôt superficielle qu'on ne peut pousser plus loin et à laquelle, tout en sueur, navrés comme les chevaux qui, pour avoir couru côte à côte, n'en sont pas moins restés chacun à leur place, hors de celle de l'autre, on ne tarde pas à mettre fin⁹.

L'image des chevaux en sueur courant côte à côte sans jamais se rejoindre dit assez le peu de valeur accordée à l'œuvre de chair, plus exactement à sa capacité de modifier l'existence et de sortir l'être de sa solitude.

Cette faible considération pour l'acte sexuel est également présente, au tout début du roman *La nuit*, alors que le narrateur et personnage principal, dénommé François, souffre d'insomnie mais résiste à l'envie de réveiller sa femme pour « jouer à saute-mouton ». Sachant qu'il n'est plus qu'une épave de l'homme qu'il a déjà été, il reste ainsi « sans bouger, seul à ses côtés, flottant à la dérive¹⁰ ». Cela n'empêchera pourtant pas l'acte sexuel de transformer le destin de François. Pendant cette même nuit, François rencontrera en effet un mystérieux personnage aux allures de policier, de banquier, de diable et de double inversé (il s'appelle Frank et est anglophone), qui lui a donné rendez-vous à la morgue et le conduira ensuite à un cabaret, l'Alcazar. Si François se sent disponible et prêt à tout (*N*, p. 31) et paraît somme toute un homme satisfait de son sort, lui qui franchit les échelons professionnels au sein de la « Banque » pour laquelle il travaille, il n'en a pas moins perdu son âme, ce qu'il réalise cette nuit-là précisément. Or, cette âme, il la retrouvera finalement après avoir couché avec Barbara, une prostituée noire, originaire de Sydney, Nouvelle-Écosse, rencontrée à l'Alcazar. « J'avais retrouvé mon âme perdue », affirmera François (*N*, p. 122), après avoir senti que sa vie s'est enfin raccordée et que ce « petit instant du miracle » (*N*, p. 101) fait qu'il est maintenant au cœur de lui-même et au cœur de tout (*N*, p. 102). Rien dans la suite du récit ne viendra

9. Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, *op. cit.*, p. 12.

10. Jacques Ferron, *La nuit*, Montréal, Parti pris, 1965, p. 22. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *N*.

remettre en question ce constat de François : la transformation semble bel et bien acquise.

En quoi consiste ce miracle? Comment François a-t-il pu retrouver son âme? La description de la scène n'en dévoile pas vraiment les causes, mais elle montre bien qu'un changement a eu lieu :

[C]ontre mes billets de cinq j'eus droit au grand remboursement. Je ne me croyais pas si riche. Je ne comprenais pas, j'étais balbutiant et ému. O Barbara, douce et humble de corps, tu as bien essayé de rendre mon cœur semblable au tien. Et j'ai fait de mon mieux malgré mon âge et mon inexpérience. Les engoulements de Frank n'étaient rien auprès de tes cris... Barbara! Non, Barbara, ce n'est pas possible! Ta peau noire n'est pas l'uniforme des Dames Ursulines du couvent des Trois-Rivières. Comment se fait-il que d'un détour à l'autre de la rivière je te retrouve toujours cachée, mutine, infatigable? Barbara, nous allons rouler dans la longue cascade des chutes et, partis du bout du monde, nous retrouver, tu verras, en bas de Saint-Léon. Serais-tu ma mère cadette? Et serais-tu en même temps Marguerite enfin accomplie, au visage radieux de sueurs? Je criai : « Marguerite! » Alors tu me regardas avec le sourire d'une mère que son grand garçon quitte. C'était fini. (*N*, p. 99-100)

Contrairement au « devoir conjugal » tel que présenté au début du récit et qui ressemble assez à l'image des deux chevaux courant côte à côte sans jamais se rejoindre rencontrée dans *Les confitures de coings*¹¹, François se retrouve « balbutiant et ému » alors que Barbara fera entendre des cris de plaisir. Bien plus, elle regardera François avec un sourire radieux. Ce regard est important, car il montre qu'une véritable rencontre des êtres a eu lieu et que l'on ne s'est pas limité à de simples ajustements anatomiques.

Extrêmement complexe, la scène convoque plusieurs figures féminines : celle de la mère, morte lorsque François était enfant et

11. Le roman *Les confitures de coings* est une version revue de *La nuit*, dont il reprend la trame narrative. On note toutefois, au nombre des ajouts, quelques pages au début du récit qui décrivent l'acte sexuel avec l'image des chevaux et qui accentuent la solitude initiale du personnage. La transformation et ses effets n'en sont donc que plus manifestes.

appelée la mère cadette, et celle de l'épouse prénommée Marguerite (renvoi explicite au mythe de Faust), qui viennent se superposer à Barbara et se réunir en elle. La peau noire de Barbara permet d'ailleurs d'évoquer l'uniforme noir des Ursulines où la mère a été pensionnaire. Il y aurait donc là réalisation d'un deuil (Barbara conduit François à faire ses adieux à sa mère, car il revit en quelque sorte le souvenir de sa mort), mais aussi la rencontre de Marguerite, dont François prononce le prénom au moment de jouir. À la fois nourrice et maîtresse, Barbara conjoindrait donc le corps maternel et le corps érotique et entraînerait une forme d'accomplissement : François vient de renouer avec lui-même et ses origines, figurées par la mère, mais aussi de façon plus large, il vient de renouer avec l'autre. Plus exactement, François vient de se retrouver, car il a réussi à entrer en relation avec l'autre, ici féminin.

La figure de la complicité prendra d'ailleurs place dans la suite du récit et montre à quel point la situation de François a changé. Lui qui constatait, avant de vivre cette nuit singulière, la « solitude de plus en plus grande » (*N*, p. 11) de son existence, aura désormais droit au sourire et à la connivence de Marguerite. Bien plus, Alfredo Carone, le chauffeur de taxi qui a conduit François à son rendez-vous et le ramène ensuite à la maison, devient lui aussi son complice, et doublement; d'abord en ce qu'il participe à un délit, puisque François croit avoir empoisonné Frank avec les confitures de coings qu'il lui a offertes et l'avouera à Alfredo, mais aussi en ce qu'il développe avec François une entente profonde et réelle. Les deux hommes continueront ainsi de se voir, de faire certaines nuits « une petite tournée » et « de goûter au plaisir de l'amitié » (*N*, p. 126). « Je commence à connaître l'Italie » (*N*, p. 127), précisera François au terme du récit, ajoutant qu'il a laissé entendre à Alfredo que sa mère était Romaine, leur donnant de la sorte des origines communes.

Si, pendant un bref moment, François a cru que la nuit est « le monde qui redevient sacré » (*N*, p. 105), il échappera toutefois à l'extase qui aurait pu le tirer hors de l'espace et du temps, faisant de lui un cénobite. Alors qu'il sort de la maison de passe où il a connu ce « petit instant du miracle » avec Barbara, François constate en effet que la rue s'est arrêtée; toutefois il se secoue et reprend place dans le cours du temps

et dans le monde. L'extase sexuelle de François ne conduit donc pas au sacré et à l'expérience mystique. Elle mène plutôt à la complicité humaine et à un véritable ancrage dans le monde. Le traitement de la figure de l'âme montre d'ailleurs bien que ce qui aurait pu prendre l'apparence d'une quête spirituelle échappe aussi à une conception trop éthérée de l'être. La scène qui relate la perte de l'âme lui donne en fait une réalité toute concrète : c'est littéralement par terre qu'elle se retrouve lorsque François la perd et celui qui la récupère la mettra dans sa poche... (N, p. 73) D'ailleurs, quand, au début du récit, François est ébranlé, ce sera pour avoir heurté une porte... Il semble qu'il y ait donc refus dans le récit d'endosser une vision abstraite ou spiritualiste de la quête de François. Trouver son âme, c'est retrouver sa conscience, c'est-à-dire sa capacité à se connaître et à connaître l'autre; il ne s'agit donc pas d'échapper à son corps et au monde, mais de prendre place au centre de soi et au centre de tout.

Le ciel de Québec

Alors que *La nuit* se déroule à une époque contemporaine de celle de sa parution (c'est-à-dire les années 1960) et se déroule à Montréal et dans une banlieue de la rive sud, *Le ciel de Québec* se situe en 1937 dans la ville de Québec et ses environs. Le clergé catholique y occupe une place centrale, et l'un de ses personnages principaux, Frank-Anacharcis Scot, est le fils cadet de l'archidiacre de l'Église anglicane de Québec. Cette différence d'époque explique le rôle important que le clergé est amené à jouer dans le récit : la religion est une institution majeure et elle sera d'ailleurs représentée dans ses différentes tendances, conservatrices, pragmatiques et même innovatrices. La trame principale du récit est d'ailleurs celle de la fondation d'une nouvelle paroisse.

Si les différences entre les deux romans sont nombreuses (*Le ciel de Québec* est d'ailleurs un roman d'une grande complexité narrative où s'entrecroisent une multiplicité de personnages), on y retrouve néanmoins cette fameuse scène où, encore une fois, l'acte sexuel entraîne une transformation significative du personnage. Cette fois, c'est Frank Scot, anglophone d'origine écossaise et natif de Québec, qui trouvera

là un moyen efficace de s'enquébecquoiser. En pleine quête identitaire, Frank a défroqué de l'Église anglicane et désire devenir Québécois. Il a déjà changé de prénom (il demande qu'on l'appelle désormais François) et cherche de quelle façon réaliser pleinement sa quête. Peu d'avenues semblent cependant se présenter : Frank est conscient qu'en épousant une Québécoise, celle-ci se laissera assimiler, et il refuse, d'autre part, de se convertir au catholicisme. L'abbé Surprenant, un ethnologue qu'il ira consulter, lui affirme qu'il devra s'enquébecquoiser par le bas... Frank se rend donc dans la Basse-Ville de Québec (c'est ainsi qu'il interprète les propos de l'abbé Surprenant, lui qui a toujours habité la Haute-Ville) et s'installe à l'Hôtel des voyageurs. L'hôtelier met à sa disposition un homme « sourd comme un pot », dénommé Eugénio, à qui Frank pourra demander de menus services. La seule façon de se faire comprendre d'Eugénio, c'est de trouver un passage de la Bible correspondant à ses besoins. Afin de mettre à l'épreuve le curieux personnage, Frank prend un passage tiré au hasard de l'Évangile de Luc, chapitre 11, versets 24-26. C'est une prostituée québécoise, Georgette, que lui ramènera Eugénio et qui lui fera passer une nuit mémorable au terme de laquelle, précisera le narrateur, Frank sera enquébecquoisé. Diablesse et « Vierge-Enfant », dont les seins étonnants sont « deux auréoles de sainteté » (CQ, p. 440) mais aussi « deux grands yeux roses » (CQ, p. 441), Georgette verra doublement à l'intérieur de Frank.

La première nuit québécoise de Frank sera narrée en partie seulement dans le récit. En effet, pour l'essentiel, c'est par un poème que l'acte sexuel sera évoqué :

Vois de tout mon corps l'arc obscène
 Tendre à se rompre pour darder
 Comme son trait le plus infâme
 Implacable au ciel l'âme
 Que mon sein ne peut plus garder. (CQ, p. 438-439)

Ce texte dont l'identité n'est pas précisée dans le récit est en réalité un extrait du poème de Paul Valéry, « La Pythie », tiré de son recueil *Charmes*¹². Le poème en question met en scène, comme son titre

12. L'édition la plus récente du *Ciel de Québec* (Bibliothèque québécoise) indique la source des vers.

l'indique, la prophétesse chargée de transmettre les oracles. La transe de la prophétesse se voit toutefois ramenée dans le contexte du récit de Ferron à une transe sexuelle. Si, dans le poème de Valéry, la Pythie sert d'instrument pour entrer en communication avec les dieux (d'ailleurs elle doit pour ce faire perdre son âme pour laisser toute la place à la parole divine), dans *Le ciel de Québec*, l'extrait traduit tout autre chose : Frank ne s'est pas tourné vers les dieux pour obtenir une réponse à sa quête mais bien vers les hommes. D'ailleurs c'est en tant qu'ethnologue et non en tant que prêtre que l'abbé Surprenant a été consulté, et celui-ci prend soin de dire à Frank que son rôle n'est pas de lui dire la bonne aventure. Ce n'est donc pas du ciel que Frank reçoit une réponse à ses questions existentielles mais de l'homme, et c'est par la femme, et plus précisément par son corps, qu'il réalise sa transformation. On constatera, par ailleurs, qu'alors que la Pythie doit sacrifier son âme et son identité pour servir les dieux et faire entendre leur parole, Frank au contraire vivra une expérience qui lui donnera une identité nouvelle et désirée. Enfin, s'étant québécoisé bel et bien par le bas, Frank attrapera une chaude-pisse et aura besoin de 49 jours pour se rétablir, allusion ironique aux 40 jours de tentation dans le désert qu'aura dû affronter Jésus, mais signe surtout de la dimension toute humaine de sa nuit d'extase.

L'œuvre de chair permet donc encore une fois au personnage de subir une transformation identitaire positive. Comme le constate Frank : « [J']ai cru remarquer que depuis le paradis terrestre on ne changeait d'état que par la femme, pour le pire ou pour le mieux. » (CQ, p. 426) On ne saurait mieux signifier le rôle de premier plan accordé à l'humain plutôt qu'aux dieux. Il ne faudrait pas en conclure pour autant au rejet de la religion, car Frank choisit d'être un athée respectueux et il participera à la fondation de la nouvelle paroisse de Sainte-Eulalie. Cette paroisse sera toutefois issue du métissage des personnes et des croyances. On trouvera ainsi dans la nouvelle église du mobilier volé à une chapelle anglicane abandonnée et, dans la crypte, le corps d'une vieille métis honorée par les villageois. Fondée avec les moyens du bord, cette paroisse témoigne du pragmatisme et d'une foi bigarrée : Eulalie est officiellement le nom d'une sainte lointaine du Moyen Âge chrétien,

vierge et martyre, mais il est aussi celui de la vieille métis enterrée dans la crypte, et celui également de la fondatrice d'une communauté religieuse canadienne-française vouée à l'enseignement, Eulalie Durocher¹³. Le corps mortifère de la sainte martyre ne sert au fond que de prétexte à la rencontre des mondes et des cultures. Tout comme Frank s'enquébecquoisera par la chair, il ressort du *Ciel de Québec* que la religion doit aussi s'incarner dans le monde, en ne s'éloignant pas du bas. C'est pourquoi les représentants d'un zèle religieux excessif ou les tenants d'un discours mortifère et d'une forme d'absolu sont, dans le récit, les victimes toutes désignées des événements et de l'ironie du narrateur.

Le Saint-Élias

Le Saint-Élias poursuit la remontée dans le temps. L'action s'y déroule dans le village de Batiscan à la fin du XIX^e siècle. Seules les dernières pages du roman rejoignent l'époque contemporaine, car, comme le précise le narrateur, « on ne saurait finir dans le passé » (*SE*, p. 147). Encore une fois, la religion et plus exactement le clergé catholique occupent une place centrale. Si le curé Tourigny constitue une figure majeure et très attachante d'une Église nationale capable d'innovation et d'ouverture, l'autocratie épiscopale et sa soumission à la diplomatie vaticane se voient pour leur part fortement critiquées. C'est d'ailleurs un prêtre abstrait et livresque, l'abbé Armour Lupien, qui vivra ici l'œuvre de chair avec une femme mariée, prénommée Marguerite, issue du métissage de six nations, amérindiennes (par quatre souches différentes), irlandaise et canadienne-française.

En regard des romans précédents, la scène apparaît à première vue beaucoup moins bénéfique. Si elle permet à Marguerite d'avoir un enfant (son mari est stérile) et de poursuivre ainsi la lignée des Mithridate, l'abbé Lupien en retirera quant à lui une forte culpabilité et tentera même de s'enlever la vie le jour du baptême de l'enfant. De

13. Il s'agit de la communauté des religieuses des Saints Noms de Jésus et de Marie. Voir Jacques Ferron, *Le ciel de Québec, op. cit.*, p. 490, note 20.

fait, il semble que l'abbé Lupien ait été ni plus ni moins instrumentalisé et utilisé par Marguerite à titre de strict géniteur, avec la complicité du docteur du village. On constate, de plus, que la scène en question n'est aucunement décrite dans le roman ni même représentée, comme dans *Le ciel de Québec*, par la voie indirecte d'un poème. Bref, rien ne paraît évoquer une rencontre des corps capable de fonder l'identité et de sortir l'être de sa solitude. Si l'abbé Lupien a changé d'état par la femme, il semble que ce soit pour le pire... D'ailleurs, il mourra de pneumonie quelques années plus tard sans avoir vraiment réussi à devenir un curé éloquent, capable de se mettre à la portée de ses ouailles, et sans avoir pu devenir professeur de lettres à l'Université Laval comme il l'espérait.

Une lecture plus attentive montre toutefois qu'au moment de son agonie, l'abbé Lupien revivra sa nuit avec Marguerite. À ce moment, l'abbé Lupien réussit vraiment à s'abandonner à la douceur de sa peau (*SE*, p. 79), ce qui ne s'était pas produit quelques années plus tôt. L'œuvre de chair constituera ici une vraie rencontre qui ne suscite plus le remords mais qui, au contraire, vient apaiser l'agonisant (*SE*, p. 82). Armour Lupien entre d'ailleurs littéralement en dialogue avec Marguerite vers laquelle il se tourne, plutôt que vers Dieu, pour obtenir le réconfort. Comme dans le roman *La nuit*, la figure de la mère morte très jeune vient se conjindre à celle de Marguerite et à celle également de la Vierge Marie; le corps érotisé permettant encore une fois de rejoindre le corps maternel et de lui donner une substance.

Si l'abbé Lupien meurt, il aura néanmoins consenti ultimement à l'amour et à sa condition humaine. Lui qui faisait partie de ces membres du clergé portés par un besoin d'absolu, de ces êtres abstraits à distance des simples (lors de ses sermons, ses paroissiens peinent à le comprendre et suent à grosses gouttes, ce qui rend l'abbé Lupien malheureux), il vivra sa mort comme une réconciliation avec Marguerite, mais plus fondamentalement avec sa nature humaine. La mort ne se présente donc pas comme une façon de se détacher de son corps et de s'élever vers Dieu mais, au contraire, comme l'occasion de recevoir enfin une ultime caresse. La scène sera d'ailleurs décrite en adoptant cette perspective : si Marguerite figure d'abord au-dessus du mourant, occupant ainsi une

posture céleste, elle s'abaissera jusqu'à lui et posera sa main sur son front. Pour l'abbé Lupien, le corps ne sera plus désormais un risque de péché, une prison dont il faut tenter de s'échapper et qui emprisonne l'âme, mais un véritable moyen de rejoindre l'autre, de le toucher et d'être touché par lui.

L'espace intime de la frontière

L'acte sexuel n'est pas toujours investi d'un pouvoir salvateur dans l'œuvre de Ferron, loin s'en faut. Assez souvent il consiste en « petits ajustements anatomiques » qui aident à traverser le chaos de la nuit : « parce que vous avez peur d'y mourir et qu'à deux vous espérez survivre, quitte à vous aveugler sur votre compagnon ou votre compagne d'infortune¹⁴ ». Il arrive cependant que l'œuvre de chair entraîne une transformation radicale de l'être et permette de se réconcilier avec soi et avec l'autre. Pourquoi? La traversée des trois romans de Ferron n'offre pas de réponse assurée à une telle question. Elle conduit toutefois à dégager quelques traits qui caractérisent cette scène singulière au fil de ses reprises.

On constate, tout d'abord, qu'à chaque occurrence la scène se présente comme une très nette expérience de l'altérité. Si, au terme du récit *La nuit*, François est devenu complice de son épouse Marguerite, c'est bien par l'entremise de Barbara, à l'« allure continentale » (N, p. 86) et à l'altérité multiple, que le changement a eu lieu : noire de peau, originaire de Sydney, Nouvelle-Écosse, mais ayant fait un détour de quelques années par Buffalo, Barbara tient de la nourrice et, à l'Alcazar, elle joue la Parisienne. Son identité est on ne peut plus bigarrée. Frank-Anacharcis Scot, Anglais d'origine écossaise, athée, fils de l'archidiacre de l'Église anglicane de Québec et résident de la Haute-Ville, réussira à s'enquébecquoiser par l'entremise de Georgette, petite prostituée québécoise catholique et pieuse, quoiqu'aussi diablesse, qui officie dans la Basse-Ville. Quant à l'abstrait abbé Lupien qui s'est éloigné

14. Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, op. cit., p. 12.

de ses origines villageoises, fils d'un sellier de Saint-Justin et de la famille Saint-Cyr par sa mère, c'est la belle et charnelle Marguerite à l'œil bridé, femme de six nations, fière de ses origines incertaines et diversifiées, qui l'amènera finalement à rejoindre sa condition humaine. L'acte sexuel met donc en scène un espace où se confrontent mais où, surtout, se rencontrent des identités tout à fait contrastées. La femme, par qui la transformation advient, se présente ainsi comme une figure d'altérité particulièrement complexe et riche.

Chacune de ces rencontres transformatrices constitue, par ailleurs, une forme de dérèglement. En effet, toutes se situent en dehors de la loi et de l'ordre social, que ce soit par la prostitution, l'adultère ou la transgression du célibat ecclésiastique. À cela s'ajoute le fait que les femmes sont également des exclues ou des dominées, soit par le métier qu'elles pratiquent, soit par le groupe social ou ethnique auquel elles appartiennent : Barbara est putain mais également noire (comme le précise le narrateur, l'Alcazar compte « quelques négresses qui donnaient à la boîte une allure continentale propre à rassurer les clients anglais, tous plus ou moins esclavagistes » [N, p. 86]); Georgette est de la même profession mais elle est aussi fille-mère¹⁵ et québécoise (ce qui la situe en bas de l'échelle sociale par rapport à Frank [CQ, p. 423]); quant à Marguerite, elle est métisse et considérée comme une intruse par les gens de Batiscan, car ne venant pas d'une vieille famille canadienne-française¹⁶.

La femme constitue également une figure charnelle, à la fois érotique et maternelle. C'est son corps qui offre une réponse à la quête de sens des personnages, la conscience de soi devant passer par la connaissance sensible et affective de l'autre. Si l'isotopie du religieux accompagne chaque fois la scène sexuelle, ce n'est donc pas pour lui donner une

15. Le récit précise qu'elle a séjourné au Bon-Pasteur, donc chez les sœurs qui administraient l'hôpital de la Miséricorde et accueillaient les filles-mères. Voir CQ, note 251, p. 523-524.

16. Cependant Marguerite épousera Philippe Cossette, qui grâce à elle s'enrichira, et elle deviendra la « première dame de Batiscan » (SE, p. 132).

dimension spirituelle ou en faire une expérience de l'absolu. L'extase qu'a connue François n'est pas mystique, pas plus que celle de Frank ou de l'abbé Lupien : elle vise à les inscrire dans le monde et non à les en retirer. Les figures du texte prennent d'ailleurs soin de signifier ce refus du sacré par un ancrage dans le réel, souvent le plus commun : dans *La nuit*, l'âme se voit dotée d'une réalité toute concrète (elle tombe par terre en pleine gare), dans *Le ciel de Québec*, l'extase aura pour résultat une chaude-pisse et, dans *Le Saint-Élias*, c'est la main d'une femme, et non la foi en Dieu, qui apaise la souffrance de l'agonisant.

Quand elle se montre opérante, l'œuvre de chair reprend donc les caractéristiques topologiques de la frontière, telles qu'observées par Pierre Nepveu dans son étude du petit Farouest. S'y retrouve sous le mode de l'intime un même espace de l'entre-deux, espace ouvert et impur « où se joue l'expérience même de la limite entre société et asocialité, entre loi et transgression, entre raison et déraison¹⁷ ». Il est significatif d'ailleurs que la scène se produise chaque fois dans un lieu excentrique, extérieur à l'espace familial, et plus exactement dans un lieu de passage, que ce soit un bordel (*La nuit* et *Le ciel de Québec*) ou une maison située en dehors du village à la jonction d'un pont péager (*Le Saint-Élias*). L'œuvre de chair se situe non seulement dans un espace excentrique, mais constitue elle-même un tel espace limite de confrontation des valeurs. Elle permet ainsi de redéfinir les règles et de réinventer les identités, comme l'illustrent la mère romaine que se donnera François ou l'enquébecquoisement de Frank.

En ce qu'elle est impure et réside dans l'entre-deux, la frontière ne saurait convenir aux formes instituées. Elle est bien davantage un espace transitoire destiné à disparaître dès lors que la loi et l'ordre viennent le fixer; c'est le cas de la banlieue civilisée et anonyme qui risque d'effacer le petit Farouest. Il peut dès lors paraître singulier que la scène étudiée dans les trois romans de Ferron accueille les signes du religieux. On sait que l'institution elle-même, qu'elle soit catholique ou protestante, ne manque pas d'être fortement critiquée. Si le curé

17. Pierre Nepveu, « Le petit Farouest de Jacques Ferron », *op. cit.*, p. 34.

Tourigny dans *Le Saint-Élias* est un ecclésiastique attachant et ouvert, il reste que le récit se moque de l'épiscopat et de la diplomatie vaticane : le pape y est d'ailleurs présenté, par le curé lui-même, comme un « ennemi du progrès et de l'histoire » (*SE*, p. 54). *Le ciel de Québec* mettra aussi en scène des excessifs, tels l'abbé Bessette, l'incendiaire qui tente d'anéantir un petit village jugé honteux, ou Mgr Cyrille, prêchant les « décrets vengeurs de l'Éternel » (*CQ*, p. 246), représentants ridicules d'une Église réactionnaire. Le religieux serait-il donc convoqué et ses figures intégrées à l'acte sexuel pour mieux subir l'ironie du narrateur? L'examen de la scène en question incite plutôt à y voir une forme d'épreuve, une occasion de soumettre le religieux au dérèglement. C'est dire que, si le sacré est refusé, la religion se verrait, quant à elle, accorder la chance de se réinventer, de courir le risque de vivre l'expérience de la frontière et de s'ancrer ainsi plus profondément dans le monde et le réel, tout comme François, Frank et l'abbé Lupien.