

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA CRITIQUE DE L'INSTITUTION ASILAIRE DANS « LE PAS DE GAMELIN »

DE JACQUES FERRON : LA QUESTION DU THÉÂTRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

VIRGINIE LAMBERT-PELLERIN

JANVIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Jacques Pelletier d'avoir accepté de superviser la réalisation de ce mémoire. Sa célérité, sa rigueur et son honnêteté m'ont permis de progresser rapidement et de mener ce projet à terme dans des délais inespérés. Je le remercie également de la confiance qu'il m'a témoignée tout au long du processus : cette précieuse latitude m'a donné l'élan nécessaire pour fouler des avenues encore peu empruntées. Enfin, sa connaissance sensible de l'œuvre et de la vie de Jacques Ferron m'a donné l'occasion de confirmer plusieurs intuitions et de réellement prendre le pouls de cette époque fascinante qu'est la Révolution tranquille.

J'adresse également mes plus sincères remerciements à Andrée Mercier, qui non seulement m'a aidée en toute bonne foi à trouver un directeur pour superviser un projet qui avait pourtant vu le jour sous sa tutelle, mais qui, surtout, m'a donné le goût de lire Jacques Ferron, encore et encore.

Je remercie aussi mon amoureux, Marc-André Thomassin, qui a joué le rôle de garde-fou pendant toute l'élaboration de ce mémoire; son soutien, au plan intellectuel comme affectif, m'a été indispensable. Je dois également beaucoup à mes parents et à ma petite sœur, dont les encouragements sans cesse renouvelés m'ont permis de tenir le cap.

Enfin, je remercie tous ces interlocuteurs intéressés, membres de ma famille, amis et collègues, avec lesquels j'ai eu la chance d'entretenir des discussions qui ont fait évoluer mon travail.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA FOLIE : SURVOL SOCIOHISTORIQUE	10
1.1 Q'est-ce que la folie ?	10
1.2 Une histoire de la folie	13
1.3 Dynamique de l'internement	31
1.4 Du rôle social au rôle dramatique	41
CHAPITRE II	
LE THÉÂTRE DE L'INTERNEMENT À SAINT-JEAN-DE-DIEU	
DANS « LE PAS DE GAMELIN »	44
2.1 Aparté sur le théâtre et ses artifices	44
2.2 L'usage des artifices du théâtre que font les personnages du « Pas de Gamelin »	50
2.3 Le jeu des folles, véritable carnaval	57
2.4 Conséquences de la théâtralité et du carnaval	79
CHAPITRE III	
LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE : DE L'ASILE AU CHÂTEAU,	
DU MÉDECIN AU FOL	88
3.1 De l'asile au château	88
3.2 Entre les nobles et les comédiens ambulants, un personnage : le fol	94
3.3 Le fol et la critique : une mise en scène qui porte	110
CONCLUSION	122
BIBLIOGRAPHIE	128

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
2.1 Classification des différents langages du théâtre.....	47

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur « Le pas de Gamelin », un récit de Jacques Ferron publié en 1987 à titre posthume dans un recueil intitulé *La conférence inachevée*. Bien qu'il s'agisse de l'ultime tentative de Ferron pour mener à terme un projet qui le préoccupait depuis longtemps, soit de réaliser une grande œuvre sur la folie, peu de chercheurs s'y sont intéressés. Pourtant, celle-ci est particulièrement riche : Ferron, en dressant le portrait de plusieurs folles auprès desquelles il a travaillé comme médecin à l'asile Saint-Jean-de-Dieu entre 1970 et 1971, formule un véritable réquisitoire contre l'institution asilaire.

Or, si la dimension polémique du « Pas de Gamelin » semble être une évidence, les modalités de son inscription dans le texte ont rarement été étudiées. C'est donc ce que nous nous proposons de faire en explorant la piste du théâtre. En effet, après avoir effectué un survol socio-historique de l'évolution de la notion de folie et des mesures qui ont été prises contre elle au cours des siècles, nous serons en mesure de comprendre comment l'internement est souvent la conséquence d'une confrontation entre rôles sociaux et rôles individuels, quand un individu ne se conforme pas aux moules prescrits par la société qui l'entoure. Nous constaterons aussi que, dans un monde où chacun joue son existence dans le regard d'autrui, la frontière entre rôle social, individuel et dramatique est poreuse car, lorsqu'un rôle sert à en masquer un autre, les interactions deviennent théâtralisées.

C'est donc en nous appuyant sur ces quelques considérations théoriques que nous pourrions étudier les relations qui unissent les personnages du « Pas de Gamelin ». Nous observerons comment l'usage que font les protagonistes des artifices du théâtre contribue à révéler une théâtralité latente dans l'asile, qui se trouve décuplée par la description que donne Ferron du jeu des folles. En effet, l'auteur, en accentuant leur aspect carnavalesque, démontre leur volonté d'aménager un espace d'unicité individuelle dans cette grande mise en scène ourdie par l'autorité asilaire dans le dessein de forcer l'uniformisation.

Enfin, en transposant ce modèle d'interaction sur celui du théâtre dans le théâtre, il nous sera possible de cerner la position qu'y occupe Jacques Ferron, qui se met lui-même en scène parmi les folles et les représentants de l'autorité. Nous verrons ainsi que, tel un fou du roi moderne, Ferron tire profit de sa situation ambivalente entre la médecine et la folie pour critiquer l'institution asilaire et, plus encore, le processus de catégorisation qui y mène.

Mots clés : Jacques Ferron, « Le pas de Gamelin », folie, théâtre, critique de l'institution asilaire

INTRODUCTION

La folie fascine et effraie. À la fois mystérieuse et pourtant terriblement familière, elle traverse les époques en changeant de visage sans pour autant cesser de susciter le malaise autour d'elle. C'est que la folie dérange : elle émerge, imprévisible et éclatante, elle remet en question tous les codes sur lesquels se fonde une société et, surtout, elle échappe obstinément à quiconque souhaite en cerner les contours. Certaines religions l'ont associée à la sorcellerie pour justifier leurs inquisitions; plusieurs sciences ont affirmé pouvoir la guérir jusqu'à ce qu'une doctrine plus neuve vienne invalider les précédentes : la folie demeure une énigme qui défie tous les dogmes, qu'ils soient scientifiques, religieux ou sociaux. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles les fous inspirèrent au cours de l'Histoire de nombreux peintres, dramaturges, romanciers, qui mirent en scène ces êtres d'exception dans leurs œuvres. Jacques Ferron, écrivain québécois, fait partie de ces rares artistes qui, contrairement à un Goya ou à un Füssli, tâchèrent de représenter l'*humanité* de la folie plutôt que sa monstruosité.

D'ailleurs, cela est particulièrement frappant dans « Le pas de Gamelin », premier texte d'un recueil de récits écrits par Jacques Ferron et publié en 1987 à titre posthume sous le titre de *La conférence inachevée*. Bien que la folie puisse être considérée comme un thème récurrent dans l'œuvre de Ferron¹, « Le pas de Gamelin » y occupe selon nous une place singulière. En effet, à l'origine, « Le pas de Gamelin » était le titre envisagé par l'auteur pour une œuvre colossale sur la folie qu'il souhaitait réaliser, mais qu'il fut incapable de mener à terme : littéralement happé par l'ampleur du sujet, Jacques Ferron sombra petit à petit dans le désarroi en constatant qu'il ne parviendrait jamais à rendre compte de la véritable nature d'un mal indéchiffrable. Son abattement était tel qu'il tenta même de s'enlever la vie et,

¹ *Les roses sauvages, Colnoir, Rosaire, Le ciel de Québec*, de même que plusieurs contes y puisent leur trame principale.

ironiquement, fut lui-même hospitalisé pour recevoir des soins psychiatriques, vivant ainsi de l'intérieur la position qui est celle du malade. Cela s'avérait être un total renversement puisque, rappelons-le, Jacques Ferron était aussi médecin et avait été, à deux reprises, à l'emploi d'asiles d'aliénés à titre de généraliste. C'est d'ailleurs de ces expériences de contact direct et privilégié avec la folie que Ferron comptait tirer la matière du premier « Pas de Gamelin », dont le manuscrit fut égaré pendant plusieurs années dans les archives de Victor-Lévy Beaulieu. Or, alors que cet épisode douloureux marqua une cassure dans la production littéraire comme dans l'existence de Ferron², on apprendra après sa mort qu'il travaillait vers la fin de sa vie sur une nouvelle version du « Pas de Gamelin », plus courte, moins ambitieuse, et entièrement inspirée de cas qu'il avait rencontrés alors qu'il travaillait à Saint-Jean-de-Dieu, un asile en périphérie de Montréal, au cours des années 1970 et 1971. En fait, il s'agissait pour lui d'assembler quelques passages inédits avec plusieurs courts textes déjà publiés dans *Le courrier médical*, nouveau nom de la revue *Information médicale et paramédicale* à laquelle il collaborait depuis longtemps. Encore en chantier mais comportant déjà plusieurs notes de l'auteur pour une éventuelle publication, ce petit texte trouvera sa forme définitive grâce au travail d'édition de Pierre Cantin et Marcel Olscamp, qui l'inclurent en 1987 à *La conférence inachevée*, un recueil de récits un peu épars tirés des volumineuses archives de Jacques Ferron.

C'est donc sur ce deuxième « Pas de Gamelin » que portera le présent mémoire. Il serait légitime de se demander pour quelles raisons nous avons choisi de travailler sur ce court texte de moins de cent pages plutôt que sur sa première version, assurément plus touffue, puisque celle-ci est désormais disponible pour consultation. Outre le fait que nous jugeons que le premier « Pas de Gamelin » a déjà été passablement étudié, en particulier par Patrick Poirier et Ginette Michaud qui l'ont analysé en profondeur et avec beaucoup de sensibilité, et que, en comparaison, la version comprise dans *La conférence inachevée* a jusqu'ici inspiré peu de chercheurs, c'est surtout la place qu'occupe le second « Pas de Gamelin » dans l'œuvre de

² Dans *Docteur Ferron : pèlerinage*, Victor-Lévy Beaulieu décrit la rencontre au cours de laquelle Jacques Ferron lui avait demandé de lire le manuscrit du premier « Pas de Gamelin » : « [Il] a commencé par me dire que son manuscrit ne valait rien, qu'il était à réécrire dans sa totalité mais que la répulsion qu'il avait désormais pour lui ne lui permettrait pas de le faire. [...] Ce fut le dimanche le plus triste de ma vie parce que je sentais bien que, chez Jacques Ferron, le ressort de la vie s'était brisé et que ça ne reviendrait plus jamais. » Victor-Lévy Beaulieu. 1991. *Docteur Ferron : pèlerinage*. Montréal : Stanké, p. 391.

Ferron qui nous a incitée à nous y intéresser. À la fois en-dehors de la production littéraire « officielle » de l'auteur à cause de sa publication posthume, mais malgré tout intrinsèquement lié aux textes précédents par les thèmes qu'il aborde, « Le pas de Gamelin » de *La conférence inachevée* constitue, à nos yeux, le véritable point d'orgue de l'œuvre de Ferron, l'ultime expression d'une démarche de réflexion intense qui s'échelonna sur plusieurs années. Que l'espoir d'un texte grandiose se trouve ainsi condensé en quelques dizaines de pages n'enlève rien à la valeur du texte, bien au contraire; le deuxième « Pas de Gamelin », repris dans sa totalité par l'auteur et légèrement resserré par Cantin et Olscamp lors de l'édition, n'en est que plus dense, plus cru aussi, puisqu'il est entièrement dédié aux folles que Ferron a côtoyées à Saint-Jean-de-Dieu. C'est véritablement une galerie de portraits que le texte nous présente, inspirés en grande partie de femmes soignées par Ferron à l'asile. Évidemment, il ne sera pas ici question de départager le vrai du faux dans « Le pas de Gamelin » : non seulement nul ne saurait trouver les outils nécessaires pour le faire, les dossiers des patientes de Saint-Jean-de-Dieu contenant rarement les informations non médicales sur lesquelles se fonde le récit de Ferron, mais cela n'ajouterait aucune valeur à notre étude. Nous considérerons donc le texte pour ce qu'il est, c'est-à-dire une œuvre de fiction dont les sources, indubitablement autobiographiques, nous permettront tout de même de relier le contenu du récit à l'époque dans laquelle il s'inscrit.

Cette tension entre fiction et réalité n'est d'ailleurs pas la seule opposition perceptible lors de l'analyse du « Pas de Gamelin ». En fait, celui-ci semble être littéralement construit sur le voisinage d'éléments contraires. Cette particularité n'est sans doute pas étrangère à la thématique première du texte : la folie, nous le verrons, se trouve souvent aux confluent de contradictions. La plus importante, selon nous, est justement cette dichotomie irrésolue entre vérité et mensonge qui semble depuis toujours accolée au mystérieux mal des fous, et qui n'est pas sans rappeler la ligne de partage impossible à tirer entre événements fictifs et événements réels dans le récit lui-même. Ferron, sans aucun doute, joue sciemment sur ces ambiguïtés, réactualisant d'une certaine façon la perplexité séculaire entourant la folie : le fou est-il réellement fou, ou n'est-il qu'un menteur, un simulateur ? Et si la folie n'est qu'une feinte, une illusion, une *fiction* montée de toutes pièces, consciemment ou non, par un individu qui en fait sa propre vérité au mépris de celle des autres, quelle différence y a-t-il

entre le fou et le comédien ? Nous le constatons, nul n'est besoin de s'avancer très loin dans la problématique de la folie pour que les questions jaillissent quant au lien latent entre l'aliénation mentale et le théâtre, deux univers plus apparentés qu'on ne pourrait le croire à première vue. En effet, qu'est-ce qui distingue le fou qui se prend pour Napoléon de l'acteur incarnant Napoléon ? Tous deux font des efforts pour ériger l'illusion à laquelle ils se dédient en nouvelle vérité ou, à tout le moins, en vérité parallèle à celle des spectateurs. Le fou est-il un comédien, ou le comédien est-il un peu fou ? Certains diront que le contexte n'est pas le même, puisque l'acteur se trouve sur une scène et que sa prestation est en quelque sorte institutionnalisée, parce qu'elle s'inscrit dans le cadre d'une pièce de théâtre annoncée comme telle, que le public en est informé et, surtout, que le spectacle est circonscrit dans le temps, c'est-à-dire que l'acteur redevient *lui-même* à la fin de la représentation. Or, selon nous, cette argumentation ne tient plus dans les circonstances actuelles : non seulement la popularité croissante de formes de théâtre plus libres comme l'improvisation pousse le spectateur à revoir sa conception du rôle du dramaturge et du texte dramatique, quitte à prôner désormais leur absence totale, mais le concept de *happening*, de plus en plus exploité, fait littéralement éclater la conventionnelle salle de théâtre pour prendre place partout où un public est susceptible d'être présent, qu'il soit averti ou non, et même conscient ou non, de la tenue d'un spectacle. En fait, selon plusieurs spécialistes de la question³, il suffit qu'un rapport regardant-regardé soit établi pour qu'on puisse parler de représentation et, ultimement, de théâtre. Sans grande surprise, cela nous ramène directement à la folie puisque, nous en ferons la démonstration au premier chapitre, celle-ci naît avant tout dans le regard de celui qui la contemple ; c'est la façon qu'a une société d'envisager les comportements marginaux qui détermine la place qu'y occupera la folie.

Voilà en quelques mots pourquoi il serait à notre avis profitable d'étudier la problématique de la folie en la considérant sous l'angle du théâtre, puisque les deux domaines sont intrinsèquement reliés, d'autant plus que, dans « Le pas de Gamelin », la théâtralité des folles est passablement exacerbée par Ferron, qui met ses personnages en scène de telle sorte

³ Notamment Christian Biet et Christophe Triau, dont les réflexions offertes dans leur ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre ?* seront mises à profit plus loin.

que se dessine, au fil de leurs confrontations dans le grand asile de Saint-Jean-de-Dieu, un portrait peu reluisant des conditions d'internement en place dans les années 70. En fait, ce qui n'aurait pu être qu'une simple galerie de personnages originaux et colorés s'avère être de surcroît une critique acerbe du mode de fonctionnement de l'hôpital psychiatrique et, surtout, des circonstances menant à l'internement.

Ainsi, avant de plonger dans « Le pas de Gamelin » à proprement parler, il importe de tâcher d'expliquer précisément ce qu'est la folie. Or, nous verrons qu'il n'existe pas réellement de définition satisfaisante de ce mal mystérieux : aucun ouvrage ne traite spécifiquement de ce qu'*est* la folie, mais plusieurs s'attardent à ce qu'elle *fait*, de sorte que les analyses qui s'appliquent à étudier la folie dans une perspective historique sont davantage consacrées aux méthodes utilisées à travers les âges pour l'enrayer qu'à la nature du trouble lui-même. En outre, nous constaterons que poser la question de la folie, c'est surtout poser celle de la normalité : les actes considérés comme fous ayant changé au cours des siècles, au même rythme que les normes tacitement admises dans la société, il faut être en mesure de circonscrire les normes de l'anormalité pour avoir une idée partielle des différents visages qu'a eus la folie depuis le Moyen Âge. C'est donc dans cette optique que nous ferons état de l'évolution des différents « traitements » proposés à travers l'Histoire pour enrayer la folie, de façon à bien mettre en relief les changements d'ordre médical certes, mais aussi d'ordre culturel, religieux et moral, qui ont conduit à la création de l'asile d'aliénés tel que l'a connu Ferron pendant la Révolution tranquille. C'est à Michel Foucault et à son remarquable ouvrage intitulé *Histoire de la folie à l'âge classique* que nous emprunterons les balises historiques dont nous aurons besoin dans notre premier chapitre pour marquer les jalons du processus qui conduisit à la mise sur pied d'hôpitaux dédiés spécifiquement aux fous. Nous verrons que le principe d'exclusion, vraisemblablement hérité de l'époque à laquelle la lèpre faisait des ravages dans la population, a toujours été considéré comme une solution logique pour circonscrire la folie, bien que, paradoxalement, la preuve n'ait jamais été faite que ce mal était contagieux comme pouvait l'être la lèpre ou la peste. Nous traiterons donc tour à tour de l'Inquisition qui affirmait pouvoir exorciser les « possédés » qui se trahissaient par leurs comportements marginaux, des prisons qui se muèrent en asiles quand les autorités tentèrent de distinguer les insensés des criminels en faisant entrer la folie dans le domaine de

la moralité, et enfin de l'asile qui devint un hôpital lorsque de nouveaux médicaments furent inventés pour contrer l'effet des lésions neurologiques auxquelles on attribue aujourd'hui les causes de ce l'on nomme désormais la « maladie mentale ». Il va de soi que nous détaillerons plus particulièrement le développement de l'institution asilaire au Québec et au Canada, puisque c'est dans ce cadre précis que prend place le récit de Ferron. Grâce aux écrits d'André Cellard, nous pourrions constater que l'époque dépeinte dans « Le pas de Gamelin » se situe à une période charnière de l'histoire québécoise des soins aux aliénés, en lien direct avec les bouleversements sociaux marquant la Révolution tranquille d'ailleurs, puisqu'elle coïncide avec la laïcisation progressive du système de santé. Enfin, une autre tendance se dessinera, plus globale cette fois, à l'issue de ce survol socio-historique : de tout temps, les traitements prodigués contre la folie l'ont aussi été contre les fous, c'est-à-dire que, en règle générale, les fous, ou ceux qui étaient considérés comme tels, étaient emmenés contre leur gré pour recevoir des soins. Ce constat nous conduira à nous questionner davantage sur le processus d'internement proprement dit. À la lumière des travaux d'Erving Goffman sur le sujet, il nous sera possible de dégager une dynamique de l'internement qui se déploie toujours au détriment de l'interné. Tout d'abord, l'internement fausse inévitablement la perception que pourraient avoir les psychiatres des troubles de leur patient, puisqu'il l'arrache justement au milieu qui était problématique. Afin de mieux comprendre pourquoi c'est souvent la perception extérieure de l'entourage d'un individu marginal qui mène à sa stigmatisation sous l'étiquette de « folie », nous nous pencherons sur la notion de rôle social, un concept longuement étudié par Anne-Marie Rocheblave-Spenlé dans *La notion de rôle en psychologie sociale*, et grâce auquel nous pourrions observer comment les écarts existant entre le rôle social choisi par un individu et celui attendu par ceux qui le côtoient peuvent mener à l'internement de celui qui ose ne pas se conformer aux comportements prescrits par la société dans laquelle il évolue. De plus, nous remarquerons que la dynamique de prise en charge des « déviants » par l'institution psychiatrique impose un nouveau rôle à celui qui la subit. Ce rôle, celui de l'interné, s'avère être un cul-de-sac, car il confine quiconque se voit contraint de le jouer à un personnage qu'il ne peut renier sous peine de passer pour plus fou encore. Enfin, toute cette réflexion sur l'équilibre parfois difficile à atteindre entre les différents rôles qu'endosse, de gré ou de force, une personne au cours de sa vie, et sur l'incompréhension que suscite le fossé qui sépare souvent l'idée que quelqu'un se fait de la place qui lui revient dans

la société avec ce que la société attend réellement de lui, tout cela met en relief l'importance que prend le *jeu* dans la vie en communauté. Quand l'être et le paraître sont dissociés, ou écartelés entre les désirs de l'individu et les exigences de la société, quand quelqu'un adopte un rôle pour en *masquer* un autre, le rôle social prend indubitablement une dimension dramatique, et c'est selon cet angle nouveau que nous étudierons la façon dont sont décrites les différentes réactions des folles du « Pas de Gamelin » devant leurs difficiles conditions de vie à Saint-Jean-de-Dieu.

Notre deuxième chapitre sera ainsi consacré au théâtre de l'internement à Saint-Jean-de-Dieu tel que le dépeint Jacques Ferron dans « Le pas de Gamelin ». Ce sera pour nous l'occasion d'appliquer les concepts abordés plus haut au texte lui-même, en étudiant comment la théâtralité exacerbée des folles s'inscrit dans le prolongement direct de la question des rôles sociaux, en ce sens que leur jeu dramatique n'est qu'une conséquence du choc entre leur propre conception de l'être et du paraître et celle de la société dans laquelle elles évoluent. Mais avant d'examiner en détail l'usage que font les folles de Ferron des différents artifices du théâtre, il convient d'en donner une définition. C'est la raison pour laquelle nous consacrerons quelques pages aux spécificités des outils mis à la disposition des acteurs de théâtre, qui sont réactualisés dans le contexte de l'asile par les protagonistes du « Pas de Gamelin ». Nous nous attarderons plus particulièrement aux costumes et au maquillage, déclinaisons du masque, puisque ce sont les deux artifices qui sont les plus facilement accessibles et, par conséquent, les plus usités à l'asile. Cela nous donnera d'ailleurs l'occasion de remarquer que, dans « Le pas de Gamelin », les folles n'ont pas le monopole des artifices. En effet, les représentants de l'autorité, tant médicale que religieuse, en font eux aussi usage, et ce, de deux façons différentes : d'une part, ils arborent des costumes précis pour marquer visuellement leur position de supériorité; d'autre part, ils imposent d'autres costumes aux femmes internées, encore une fois pour souligner le clivage existant entre eux et les folles. Évidemment, les patientes aussi, dans la mesure de leurs moyens, se servent d'artifices théâtraux : certaines se maquillent, l'une ne porte obstinément que des vêtements d'homme, d'autres se prennent pour Brigitte Bardot ou le sieur de Maisonneuve, etc. Cet indéniable jeu auquel s'adonnent les folles n'est d'ailleurs que l'une des nombreuses manifestations du carnaval présentes dans le texte de Ferron, et auxquelles

nous devons forcément nous arrêter, puisque c'est la dimension carnavalesque du « Pas de Gamelin » qui permet véritablement d'englober les modalités d'expression hétéroclites de l'individualité de chacune des folles. Loin de nier leur originalité, nous nous appliquerons plutôt à démontrer comment l'auteur l'exacerbe pour exposer la lutte que les internées doivent livrer afin de sauvegarder quelques parcelles d'unicité et d'authenticité dans un lieu où tout est conçu pour forcer l'uniformisation. Les travaux de Mikhaïl Bakhtine nous seront donc fort utiles pour analyser la présence du grotesque et du renversement carnavalesque dans le texte. De plus, les écrits d'André Belleau, qui s'est penché spécifiquement sur la présence du carnaval dans la littérature québécoise, nous permettront d'affirmer que « Le pas de Gamelin » repose non seulement sur une carnavalisation sémantique, mais aussi sur une carnavalisation narratologique, faisant du narrateur Ferron qui raconte son histoire une entité poreuse, qui aménage les discours à sa portée de façon à rendre compte du double jeu qui se déploie dans l'asile : d'un côté, les folles jouent, mais ce ne serait que pour contrer une mise en scène plus vaste échafaudée par les représentants de l'autorité asilaire.

C'est d'ailleurs sur cette question que portera la première partie de notre troisième chapitre. En effet, nous tâcherons d'y démontrer comment la mise en scène asilaire décrite précédemment peut être conçue comme une réactualisation du schéma du « théâtre dans le théâtre » théorisé par Ross Chambers. Ce dernier, dans un livre intitulé *La comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*, étudie comment, dans certaines pièces de théâtre se déroulant à la cour, l'arrivée d'une troupe de comédiens ambulants modifie la dynamique entre les personnages parce qu'elle introduit, dans la grande mascarade programmée par les châtelains pour faire l'étalage de leur pouvoir, un autre niveau de théâtre. Et quand Chambers déclare que les comédiens profitent souvent de la tribune que leur offre la scène pour critiquer, sous le couvert de la fiction, le jeu dans lequel se complaît la cour, le parallèle avec « Le pas de Gamelin » est flagrant : la théâtralité exacerbée des folles décrites par Ferron ne met-elle pas en relief l'inhumanité de la grande mise en scène asilaire et, ultimement, la dénonce ? Partant de ce principe, il est alors possible de rapprocher les figures d'autorité de Saint-Jean-de-Dieu et les châtelains, et d'identifier les folles aux comédiens ambulants du schéma de Chambers. Or, un personnage n'apparaît pas dans ce découpage, et c'est celui de Jacques Ferron lui-même. En effet, puisqu'il se représente parmi les médecins

et les patientes, il convient de s'interroger sur la place qu'il occupe dans la mise en scène asilaire dont il rend compte. À cet égard, le schéma du théâtre dans le théâtre s'avère être un point de départ profitable car, en superposant la comédie au château au « Pas de Gamelin » et en le replaçant dans le contexte de la monarchie, nous voyons émerger un personnage qui a beaucoup de caractéristiques communes avec Jacques Ferron, du moins tel qu'il se dépeint dans son texte : c'est le fou du roi. Par son ambivalence, Ferron ressemble fortement au fou du roi tel que le décrit Maurice Lever; alors que le fou du roi se trouvait coincé entre le peuple dont il était issu et la noblesse qui l'employait, Ferron est tiraillé entre la folie et la médecine. En outre, comme le fou du roi, Ferron tire profit de sa position d'intouchable pour critiquer l'autorité à laquelle il appartient pourtant afin de servir les opprimées, ces femmes que l'asile a réduites au silence et auxquelles il prête sa voix. Enfin, nous verrons que Ferron se sert de cette condition pour réprover ouvertement le processus conduisant à l'internement, en se servant de la théâtralité pour semer le doute sur la véritable nature de la folie : est-ce vraiment une maladie ? Et si ce n'était qu'une façon *différente* d'être au monde, que la société refuse d'admettre et qu'elle emmure pour ne pas y être confrontée ?

CHAPITRE I

LA FOLIE : SURVOL SOCIOHISTORIQUE

1.1 Qu'est-ce que la folie ?

Avant de mener plus loin notre réflexion sur l'œuvre de Jacques Ferron, il convient de nous interroger sur l'histoire et la nature même du concept de folie. Nous ne serons évidemment pas les premiers à le faire : la folie, à travers les âges, a nourri d'innombrables démarches de réflexion disséminées dans tous les champs du savoir, en particulier ceux des arts, de la science et de la philosophie. Les peintres l'ont représentée¹, les pathologistes l'ont disséquée² et certains philosophes en ont même fait l'éloge³; or, malgré les multiples visages qu'on lui a prêtés, la notion de folie reste difficile à cerner, à la fois inquiétante et pourtant terriblement familière. Ne dit-on pas qu'on a « fait une folie » pour éviter de justifier une dépense inutile ? Et ne s'en trouve-t-il pas certains pour traiter de « folle » un homme outrancièrement efféminé ? La folie, malgré l'ostracisme dont elle a toujours été frappée au cours des siècles, appartient pourtant bel et bien au vocabulaire courant, à la vie quotidienne. Cette ubiquité du terme n'en rend que plus malaisée sa définition : en effet, qu'est-ce que la folie ? Un dysfonctionnement organique, une lubie paroxysmique, un châtement divin ? Plus

¹ Outre les célèbres portraits de monomanes réalisés par Théodore Géricault au XIX^e siècle, certaines œuvres tourmentées de Johann Heinrich Füssli inspirées par des personnages de fous parfois tirés de la littérature (*La folie de Kate*, 1806-1807, ou *Lady Macbeth somnambule*, 1781-1784) viennent immédiatement à l'esprit.

² Le médecin Jean-Martin Charcot (1825-1893), qui a effectué des recherches en anatomie pathologique à la Salpêtrière à la fin du XIX^e siècle, demeure évidemment une figure emblématique de cette volonté profonde d'identification de lésions anatomiques qui permettraient d'expliquer l'origine des maladies nerveuses.

³ Érasme. 1994. *Éloge de la folie*. Arles : Actes Sud/Babel, 187 p. Écrit en 1509, ce texte propose une allégorie autour de la Folie, qui prend elle-même la parole afin de vanter ses propres bienfaits pour quiconque accepte de s'y abandonner.

souvent qu'autrement, les tentatives d'expliquer ce qu'est la folie se soldent par des exposés sur ce qu'elle implique, sur les causes présumées des divers troubles qui la caractérisent et sur leurs conséquences chez les individus. L'essence même de la folie, elle, demeure difficile à appréhender.

Cela est d'abord visible dans les articles consacrés à la folie dans les ouvrages de référence linguistique généraux : particulièrement longs et denses, ils mettent en relief les multiples facettes du concept par le biais des nombreuses dérives langagières l'entourant, sans toutefois en tirer une définition plus générale et, surtout, détachée de tout contexte. Et cette tendance est tout à fait révélatrice, puisqu'elle s'est trouvée vérifiée dans les ouvrages spécialisés en la matière que nous avons consultés pour les besoins du présent mémoire : la folie n'a pas d'essence propre; elle n'est rien d'autre que ce qu'elle *accomplit*. Ce constat, préliminaire et pourtant déjà lourd de sens, jette un éclairage nouveau sur les incalculables définitions qui ont été proposées au cours des siècles, puisqu'elles ont en commun, bien au-delà des théories concurrentes dont elles sont issues, de traiter un concept pour le moins abstrait à travers la façon dont il s'incarne. Et il ne s'agit là que d'un des nombreux paradoxes qui surgissent inévitablement lorsque l'on tâche de définir la folie. Cette dernière, en effet, semble fondée sur un réseau serré d'oppositions et d'antinomies, de sorte que les tentatives visant à rendre compte de cette complexité dialectique ne peuvent qu'en être marquées elles aussi.

Ainsi, la folie est avant tout visible, saisissable, à travers des comportements. C'est par des actes qu'elle se manifeste et c'est leur nature qui permet de la cerner. Or, la valeur de ces actes ne vient pas tant d'eux-mêmes que de la position qu'ils occupent par rapport à une norme, face à laquelle ils s'inscrivent le plus souvent en contradiction. Ce n'est pas sans raison que l'on parle de « trouble », d'« extravagance » ou d'« absurdité » pour décrire des conduites sortant de l'ordinaire, celles-ci marquant justement un contraste vis-à-vis d'une normalité qui devient en quelque sorte une mesure étalon pour évaluer le degré de déviance des comportements marginaux. Il s'agit là de la première opposition dans laquelle s'incarne le concept de folie, soit l'opposition entre l'excentricité et la norme contre laquelle elle

s'élève. Toutefois, cette observation, loin de résoudre l'énigme posée par la définition de la folie, ne fait que déplacer le nœud de l'interrogation : qu'est-ce que la normalité ? Bien sage qui pourrait répondre de façon concise à cette autre question, pourtant cruciale pour la compréhension du sujet qui nous préoccupe. En effet, un second constat s'impose rapidement : la notion de normalité reste elle aussi éminemment relative puisqu'elle fluctue selon plusieurs facteurs, notamment des facteurs historiques, sociaux et culturels. Ainsi, un comportement accepté socialement aujourd'hui (par exemple, le fait de circuler dans les lieux publics sans couvre-chef) pouvait autrefois être perçu comme une marque de non-conformisme. Ce qui est jugé anormal et, par extension, ce qui est considéré comme signe de folie, change donc d'une époque, d'un lieu ou d'un contexte à l'autre. Anne-Marie Rocheblave-Spenlé résume bien la subjectivité des critères de la normalité :

Si nous parlons de trouble ou de désordre de la conduite, nous nous référons implicitement à un certain ordre que celui-ci vient détruire. Or, l'« ordre » se présente à nous comme une notion relative : est ordonné ce qui est rangé de façon à rencontrer et vérifier nos attentes; une conduite ordonnée se conforme aux attentes des membres du groupe et aux « normes » de la société. Dans cette perspective sociologique, le comportement normal apparaît comme le comportement exigé, c'est-à-dire qu'il constitue en même temps un idéal et la conduite la plus communément observée. Aussi les comportements doivent être examinés par rapport aux modèles d'attentes et de réponses appris par l'individu aux différents niveaux de son évolution [...]. [...]

La notion de « désordre de la conduite » ne peut donc pas être envisagée de façon absolue et doit être étudiée relativement à la structure sociale à laquelle elle s'applique.⁴

À la lumière de ces quelques considérations préliminaires, il apparaît d'ores et déjà illusoire de prétendre échafauder une définition unique et complète de la folie, puisque celle-ci se joue avant tout dans le regard que l'on pose sur elle, et que ce regard se transforme sans cesse. Toutes ces constatations orienteront notre démarche dans le présent chapitre. À l'instar de Michel Foucault, qui dès 1954 affirmait que « la maladie n'a sa réalité et sa valeur de maladie qu'à l'intérieur d'une culture qui la reconnaît comme telle⁵ », nous effectuerons un

⁴ Anne-Marie Rocheblave-Spenlé. 1969. *La notion de rôle en psychologie sociale. Étude historico-critique*. Paris : Presses universitaires de France, p. 375-376.

⁵ Michel Foucault. 1954. *Maladie mentale et personnalité*. Paris : Presses Universitaires de France, p. 71.

survol sociohistorique de la notion de folie en suivant les mutations complexes des normes de l'anormalité. Nous emprunterons à Foucault et à son remarquable ouvrage intitulé *Histoire de la folie à l'âge classique* certaines balises chronologiques. Nous ne chercherons toutefois pas à faire une synthèse complète du contenu de ce livre; l'œuvre incontournable de Foucault nous servira plutôt de trame de fond, que nous étayerons à l'aide de travaux d'autres chercheurs afin de rendre notre démonstration pleinement éloquente.

1.2 Une histoire de la folie

« Le fou est la somme des défenses établies par la société.⁶ », a écrit Robert Viau. C'est aussi, réduite à quelques mots, la conclusion tirée par Michel Foucault à l'issue de l'examen détaillé de l'évolution des critères sur lesquels se sont basés les « diagnostics » de folie au cours des siècles. En réalité, ce n'est pas tant l'histoire *de la folie* que propose Foucault que l'histoire des *mesures prises contre elle*. Cette démarche semble en effet la seule permettant de dégager, au final, des définitions valables de la folie, valables parce que mises en contexte; elles sont en effet *déduites* à partir des traitements qu'on a réservés à la folie au fil du temps et des portraits des gens qui les ont subis. C'est ce que Foucault accomplit dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, en ratissant beaucoup plus large que la seule période à laquelle son titre fait référence.

1.2.1 Éloigner la folie : de l'errance des lépreux à la nef des fous

En effet, l'auteur remonte tout d'abord jusqu'au Moyen Âge de façon à situer précisément une époque charnière qu'il juge fondamentale pour la compréhension des différentes formes de traitements réservés au fou tout au long des siècles suivants. Cette époque, c'est celle, imprécise mais importante, où la lèpre fut enfin contrôlée et éradiquée. Il

⁶ Robert Viau. 1989. *Les fous de papier*. Montréal : Éditions du Méridien, p. 21.

faut se rappeler que cette maladie, considérée pendant longtemps comme un fléau commandé par Dieu dans le dessein de punir les pécheurs, entraînait fréquemment la mise au ban des gens qui en étaient atteints. Ceux-ci, rejetés par crainte de la contagion, finissaient souvent par se regrouper dans des endroits propices au vagabondage et à la mendicité, formant aux portes de la ville qui les expulsait de petites communautés d'infirmes déguenillés. Or, lorsque, au Moyen Âge, l'ostracisme des lépreux devint progressivement désuet suite à l'élimination de l'infection même qui les accablait, les loqueteux en errance, qui faisaient désormais partie du paysage, ne disparurent pas pour autant. En effet, la diminution du nombre de lépreux mit en relief la présence d'autres proscrits, en particulier des fous. Si les motifs de leur bannissement ne sont pas toujours des plus clairs (les documents produits sur le sujet à cette époque étant plutôt rares et difficilement accessibles), il semble néanmoins que la société dont ils émergeaient cherchait à prendre les mêmes dispositions envers eux qu'envers les malades contagieux, c'est-à-dire l'exclusion et la guérison. Par exemple, aux XIV^e et XV^e siècles, on confiait les fous à des marchands ou des pèlerins pour qu'ils les prennent à bord de leurs bateaux et les déposent ailleurs au cours de leurs voyages. Et cet *ailleurs*, ce pouvait être n'importe où⁷. Michel Foucault ajoute que certains fous montèrent plusieurs fois à bord de ces navires qui devaient les conduire sous de meilleurs cieux, sans cesse repoussés par les habitants des nouveaux lieux où ils échouaient. Le sort de ceux qui embarquaient aux côtés de pèlerins était parfois différent, car ils étaient abandonnés dans des lieux de pèlerinage populaires avec l'espoir que cela provoquerait leur salut physique et moral. Foucault commente cet usage en ces mots :

Le souci de guérison et celui d'exclusion se rejoignaient; on enfermait dans l'espace sacré du miracle. Il est possible que le village de Gheel se soit développé de cette manière – lieu de pèlerinage devenant enclos, terre sainte où la folie attend sa délivrance, mais où l'homme opère, selon de vieux thèmes comme un partage rituel.⁸

⁷ Selon toute vraisemblance, c'est de cette pratique qu'est né le mythe de la nef des fous, que le peintre Jérôme Bosch a contribué à cristalliser dans l'imagerie populaire au XV^e siècle. En effet, sa toile justement intitulée *La Nef des fous*, devenue célèbre, met en scène des insensés au comportement grotesque accompagnés d'un moine et d'une religieuse sur une barque surchargée dérivant vers le large. Cette œuvre est aujourd'hui conservée au musée du Louvre, à Paris.

⁸ Michel Foucault. 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Éditions Gallimard, p. 24-25.

Cela dit, nous pouvons d'ores et déjà pressentir que les mesures prises contre les fous seront constamment marquées par la contradiction, et que les questions centrales que sont l'exclusion et la guérison seront, sous différents visages, périodiquement débattues dans l'histoire de la folie.

1.2.2 Exorciser la folie : possession démoniaque et sorcellerie

Par la suite, l'influence du clergé sur le destin des fous alla en grandissant, puisque ce sont des représentants de la Sainte Église catholique qui, pour la première fois, élaborèrent et diffusèrent largement une théorie sérieuse sur les causes de certains troubles du comportement, que quelques auteurs associèrent plus tard à la folie, mais qui, à l'époque où elle vit le jour, fut nommée la « possession ». Ce mal était, disait-on, inoculé par Satan, qui s'infiltrait dans l'esprit de ses victimes afin de prendre le contrôle de leur corps et ainsi les mettre au service de ses desseins mauvais. Ainsi naquirent les sorcières. Certes, quelques idées sur les modalités exactes de la prise de possession ne faisaient pas l'unanimité chez les ecclésiastiques qui en débattaient, si bien que certains points restèrent longtemps litigieux. Foucault donne l'exemple de saint Thomas, qui soutenait que le Malin s'en prenait uniquement au corps du possédé, laissant son âme intacte, tandis que la vogue, pendant la Renaissance, était plutôt de croire le contraire, c'est-à-dire que le corps résistait aux assauts démoniaques même lorsque l'esprit y avait succombé. Malgré ces dissensions, tous s'entendaient pour dire que brûler vifs les possédés était le moyen le plus efficace de se débarrasser des forces du Mal tout en assurant le salut des êtres qui se trouvaient sous son emprise. Car, et il s'agit d'une constante dans l'histoire de la folie, c'est toujours *pour le bien* des individus que sont perpétrées les purgations violentes; ce qui, en d'autres circonstances, pourrait aisément passer pour un châtement, est toujours présenté comme une cure. Ainsi, ce sont les membres du clergé qui fixaient les critères d'une conduite adéquate, et ceux qui ne s'y conformaient pas étaient inévitablement traqués et dénoncés. Nous ne nous attarderons pas sur les outils de torture plus raffinés les uns que les autres mis au point par des gens d'église afin de débusquer les signes infaillibles trahissant la présence de puissances diaboliques. Les parallèles entre la possession et la folie étant nombreux, des chercheurs ont

vu dans les sorcières envoyées au bûcher des folles, des personnes dont le comportement ne correspondait pas aux normes prescrites par la société dans laquelle elles évoluaient, ostracisées « dans leur propre intérêt » et récupérées comme exemple d'édification par l'Église catholique.

Présence incarnée du démon, il [le possédé] est en même temps l'instrument de la gloire de Dieu, et le signe de sa puissance. Dieu, dit saint Bonaventure permet les possessions, « en vue de manifester sa gloire, soit pour la punition du péché soit pour la correction du pécheur, soit pour notre instruction ». Le démoniaque illustre un combat éternel, et la pensée chrétienne reconnaît en lui, le drame de l'homme pris entre le divin et le satanique.⁹

À la lumière de ces idées, il est intéressant de redécouvrir l'histoire de saint Jean-de-Dieu, qui donna son nom à l'asile où se déroule l'action du « Pas de Gamelin ». En effet, le mythe raconte que le frère Jean-de-Dieu, Portugais né au XVI^e siècle sous le nom de Jean Ciudad, a tout au long de sa vie été lié de près à la folie, et ce, de multiples façons. Tout d'abord, Jean Ciudad a lui-même été interné parce qu'il *simulait* la folie pour mieux s'humilier devant Dieu. Comme l'explique Bernard Courteau,

[I]es sermons de Saint-Jean-d'Avila, grand prédicateur et mystique, l'impressionnent à un tel point que, dans le but de s'attirer des humiliations, il se mit à agir de façon démentielle. Ce n'est que sur l'ordre exprès du saint prédicateur qu'il consentit à renoncer à cette conduite à tout le moins bizarre et marginale.¹⁰

Après être revenu à la raison, Jean Ciudad entre dans les ordres et devient le frère Jean-de-Dieu. Il décide de consacrer sa vie aux fous et ouvre une maison où il les accueille et les soigne dans la douceur. C'est d'ailleurs pour cette raison que certains psychiatres¹¹ voient en lui un précurseur de l'asile moderne. Cependant, l'événement qui allait véritablement faire

⁹ Michel Foucault. *Maladie mentale et personnalité*, p. 76-77.

¹⁰ Bernard Courteau. 1989. *De Saint-Jean-de-Dieu à Louis-H.-Lafontaine. Évolution historique de l'Hôpital psychiatrique de Montréal*. Montréal : Éditions du Méridien, p. 32.

¹¹ Voir notamment Pierre Deniker et Jean-Pierre Olié. 1998. *Fou, moi? La psychiatrie hier et aujourd'hui*. Paris : Éditions Odile Jacob, p. 27.

entrer Jean-de-Dieu dans la légende et contribuer à sa canonisation se produit lorsque l'établissement qu'il dirige est ravagé par un incendie. On raconte que Jean-de-Dieu, pour sauver ses protégés, « demeura plus de quinze minutes dans le brasier tourbillonnant sans que les flammes ne l'incommodent le moins du monde, passant et repassant, sain et sauf, à travers le feu vivace¹² ». Voilà donc qui explique un peu mieux pourquoi le patronyme de Saint-Jean-de-Dieu fut choisi pour désigner le premier hôpital psychiatrique de la ville de Montréal, quelque trois cents ans plus tard. Au-delà des miracles et des œuvres de charité, il nous semble pertinent de souligner que, encore une fois, c'est le regard que posent les autres sur les gestes déviants qui entraîne ou non le verdict de folie. À notre connaissance, aucun auteur ne l'a remarqué jusqu'à présent, mais il apparaît pourtant clair que, sans la justification de sa piété démesurée, Jean-de-Dieu serait resté interné. D'ailleurs, cet argument aurait tout aussi bien pu lui attirer les foudres du clergé en d'autres circonstances. Le pardon aurait-il été aussi facilement accordé aux sorcières brûlées sur le bûcher si celles-ci avaient prétendu feindre la folie pour se mortifier devant le Seigneur ? Il est permis d'en douter. Quoi qu'il en soit, il sera pertinent de se remémorer l'histoire de Jean-de-Dieu lorsque viendra pour nous le temps d'observer de quelle façon les folles de Ferron *jouent* elles aussi leur folie.

1.2.3 Enclure la folie : de la prison à l'asile

Ainsi, comme nous le constatons de concert avec Michel Foucault, l'Église a toujours su récupérer la folie et tourner ses manifestations à son avantage. Or, il adviendra un moment dans l'histoire où un renversement majeur s'effectuera :

Ce qu'il y a d'important, c'est que le christianisme, tout en dépouillant la maladie mentale de son sens humain, lui donne une place à l'intérieur de son univers; la possession arrache l'homme à l'humanité, pour le livrer au démoniaque [...]. L'œuvre des XVIII^e et XIX^e siècles est inverse : elle restitue à la maladie mentale son sens humain, mais elle chasse le malade mental de l'univers des hommes.¹³

¹² Bernard Courteau. *op. cit.* p. 32.

En effet, c'est lorsque des mesures concrètes ont été prises par des autorités civiles pour distinguer et séparer les insensés des criminels qu'eut lieu cette mutation profonde, qui se matérialisa sous la forme d'une institution nouvelle qu'on baptisa « asile ». Auparavant, rappelle Foucault, les individus dont le comportement erratique posait problème étaient soit hospitalisés au même titre que n'importe quelle autre personne souffrant d'un mal reconnu, soit incarcérés en prison si leur trouble avait entraîné des préjudices sanctionnés par la loi. L'épisode du Grand Renfermement, qui se produisit en 1657 à Paris, constitue un exemple éloquent de l'aveuglement avec lequel étaient traités les marginaux : en quelques jours, les représentants de la loi embarquèrent de force tous les parias qui se terraient dans les cours des miracles de la ville pour les placer à la Salpêtrière dans le cas des femmes et à Bicêtre pour les hommes. Or, petit à petit, les autorités se mirent à trier les individus isolés pour les regrouper selon la nature de leurs symptômes ou de leurs crimes. Cela eut pour conséquence de révéler la présence d'êtres « inclassables », ayant pourtant en commun d'avoir été mis à l'écart en raison des troubles dont leur état était la cause. Leur situation exceptionnelle nécessitant des mesures d'exception, il fut résolu de mettre sur pied un nouveau type d'hôpital, où l'on tenterait d'adapter les cures courantes aux maux particuliers des insensés, tout en garantissant leur sécurité et celle d'autrui en les empêchant de troubler l'ordre public. Déjà, remarque l'auteur de *l'Histoire de la folie à l'âge classique*, les motifs ayant mené à la création de l'asile semblent contradictoires : comment, en effet, concilier visées thérapeutiques et répression ? Comment prétendre offrir des soins profitables alors que ceux-ci sont souvent prodigués contre la volonté du patient ? Autant le nom d'asile se veut doux et rassurant, autant les témoignages de ses modalités de fonctionnement font naître des images de cachots humides et de donjons médiévaux. C'est pourtant animés des plus grands idéaux que des médecins, des hommes de loi et, bien sûr, des communautés religieuses, fondèrent en Europe, et plus tard aux États-Unis, de grands asiles où les fous étaient enfin regroupés et isolés du reste du monde. Comme l'écrit Foucault, « l'insensé n'est plus un possédé, il est tout au plus un dépossédé¹⁴ ». Aucune date ne s'impose pour marquer précisément l'invention officielle de l'asile, tout comme aucun nom n'émerge pour en revendiquer la paternité, signe

¹³ Michel Foucault. *Maladie mentale et personnalité*, p. 78.

¹⁴ *Ibid.*, p. 79.

qu'il s'agissait véritablement d'une démarche progressive vers une gestion différente de la folie. Foucault explique cette évolution par le déplacement implicite des visées des cures. Alors qu'autrefois on administrait les bains d'eau glacée et les autres moyens de contention parce qu'on croyait que ceux-ci avaient un effet thérapeutique sur le corps du fou comme sur celui des autres malades, ces méthodes de traitements physiques deviennent des moyens de répression au cours des XVIII^e et XIX^e siècles. En fait, les techniques resteront en place plus longtemps que leur sens.

La différence ne commencera à exister dans toute sa profondeur que du jour où la peur ne sera plus utilisée comme méthode de fixation du mouvement, mais comme punition; lorsque la joie ne signifiera plus la dilatation organique, mais la récompense; lorsque la colère ne sera qu'une réponse à l'humiliation concertée; bref, lorsque le XIX^e siècle, en inventant les fameuses « méthodes morales » aura introduit la folie et sa guérison dans le jeu de la culpabilité.¹⁵

Dès lors, l'asile se détache vraiment du domaine médical ou carcéral pour entrer dans celui de la moralité. La question du bien et du mal, déjà abordée à l'époque où c'était l'Église catholique qui sanctionnait les comportements problématiques, revient au centre des débats sur la folie, mais est cette fois orientée vers l'individu. Ce n'est plus sous le regard de Dieu que sont jugés les actes marginaux, mais sous celui des hommes, ces citoyens d'un État où la bienséance prend le pas sur la religion, où les règles du civisme tiennent lieu de commandements. C'est l'homme face à l'homme, l'homme face à lui-même. L'asile devient ainsi l'endroit où l'on punit des crimes que la loi n'englobe pas et où l'on tente de guérir des maladies qui n'en sont pas vraiment. D'ailleurs, certains projets radicaux dont il reste des traces traduisent clairement la nature singulière du lieu d'enfermement qu'est devenu l'asile au XIX^e siècle. Foucault cite l'exemple de Brissot de Warville, qui avait élaboré un asile fondé sur le principe suivant : le mal doit contribuer au bonheur de la société. Tout était planifié selon cette règle. Ainsi, plus la faute ayant conduit à l'internement était grave, plus les travaux attitrés à celui qui l'avait commise étaient dangereux. Ces travaux, évidemment, étaient indispensables à la société (creusage dans les mines, construction de ponts, etc.).

¹⁵ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 411.

Remplacer d'honnêtes citoyens par des parias pour les effectuer permettait non seulement un contrôle moral de la société, mais favorisait également le profit économique. Pour certains, il s'agissait véritablement d'une situation idéale.

Par contre, d'autres s'opposèrent à ce genre de solutions. En effet, comme la conception de la folie en vogue au XIX^e siècle se basait avant tout sur des questions de moralité, sur le rapport que l'individu marginal entretient avec la société dans laquelle il évolue, quelques personnes ont, à contre-courant, inversé ce rapport pour s'interroger sur la charge que la société faisait peser sur les épaules des aliénés. On a fait grand cas en particulier de Philippe Pinel, aliéniste qui entra dans la légende en 1795 après avoir libéré les fous des chaînes auxquelles ils étaient toujours attachés. Ce geste, hautement symbolique, a frappé l'imaginaire¹⁶ et est fréquemment décrit comme le premier pas fondateur vers un traitement plus humain des fous. Certes, si cette mesure a définitivement dissocié l'asile de la prison en donnant la possibilité aux internés de se déplacer en toute liberté dans les corridors et les jardins clôturés entourant le bâtiment, il n'en demeure pas moins que ceux-ci sont *encore* enfermés. Selon Michel Foucault, « [c]e n'est pas d'une *libération* des fous qu'il s'agit en cette fin de XVIII^e siècle; mais d'une *objectivation du concept de leur liberté*.¹⁷ » L'auteur exprime d'ailleurs avec vigueur son scepticisme devant les témoignages qui ont fait de Pinel un héros, car il soutient que ce mouvement libérateur a tiré le fou de l'animalité inhérente aux chaînes sans pour autant lui rendre son humanité, le confinant au type social de l'aliéné.

On voit comment la force du mythe a pu l'emporter sur toute vraisemblance psychologique et sur toute observation rigoureusement médicale; il est clair, si les sujets libérés par Pinel étaient effectivement des fous, qu'ils n'ont pas été guéris par le fait même [de leur libération], et que leur conduite a dû longtemps garder des traces d'aliénation. Mais ce n'est pas ce qui importe à Pinel; l'essentiel pour lui, c'est que la raison soit signifiée par des types sociaux cristallisés très tôt [...]. Ce qui constitue la

¹⁶ Plusieurs peintres et graveurs s'en inspirèrent pour créer des œuvres diverses, qui présentent invariablement Pinel comme un libérateur triomphant au milieu de malades éberlués et reconnaissants (voir par exemple le tableau réalisé par Tony Robert-Fleury en 1876, *Pinel délivrant les aliénés à la Salpêtrière en 1795*).

¹⁷ *Ibid.*, p. 636.

guérison du fou, pour Pinel, c'est sa stabilisation dans un type social moralement reconnu et approuvé.¹⁸

Ainsi, dans une société où la morale a peu à peu remplacé la religion, les fous virent leur statut changer profondément, de même que les institutions qui leur étaient dédiées. De la prison à l'asile, la folie se décriminalise pour relever désormais du domaine de la moralité, et devenir punissable par des méthodes s'apparentant encore aux anciennes cures médicales.

1.2.4 Guérir la folie : de l'asile à l'hôpital

Or, la médecine a elle aussi contribué à modifier la définition de la folie, en particulier à cause des nombreuses percées scientifiques qui se succédèrent à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. En effet, lorsque les médecins eurent enfin sous la main des outils leur permettant d'étudier le corps humain avec une précision jamais égalée auparavant, ils s'empressèrent de chercher des causes physiques aux manifestations de la folie. Évidemment, ce n'était pas la première fois qu'on tentait de trouver la clé du mystère de la folie dans le corps même du fou; déjà, avant le Moyen Âge, les savants pratiquaient la fumigation vaginale, persuadés que les crises d'hystérie féminine étaient provoquées par le déplacement de l'utérus dans le corps, et que celui-ci pouvait être remis en place grâce aux odeurs, alléchantes ou repoussantes, qui lui parvenaient. Cependant, c'était la première fois que les instruments étaient aussi efficaces, et la possibilité d'approfondissement de la connaissance du système nerveux, aussi tangible. Au même rythme où la science imposa graduellement sa toute-puissance dans la société, la nouvelle médecine, forte de décennies de dissections et de découvertes prometteuses, entra dans les asiles pour ne plus jamais en sortir. Au tournant du XX^e siècle, ce n'est plus le péché ou la faute morale que l'on traquait, mais la lésion physique, ce « bris » qui expliquerait le dysfonctionnement de la machine sophistiquée qu'est le corps humain. Jean-Martin Charcot, médecin spécialisé en anatomie pathologique, reste sans contredire l'icône de cette vague de recherches intenses visant à relier les anomalies

¹⁸ *Ibid.*, p. 595.

morphologiques recensées sur les cadavres de fous confirmés aux troubles dont ils souffraient. Par la suite, médecins et chimistes s'inspirèrent de ces minutieux travaux de comparaison pour élaborer des traitements basés sur des substances susceptibles d'agir directement sur ces anomalies, soit en les guérissant, soit, du moins, en enrayant leurs effets présumés. Comme l'expliquent Deniker et Olié, après les tentatives d'injection de sang de mouton aux aliénés explosifs dans le but de leur inoculer la docilité, les nouveaux traitements chimiques avaient l'allure de véritables révolutions. Il serait impossible pour nous d'énumérer ici tous les procédés mis au point au cours des cent dernières années, de sorte que nous nous attarderons uniquement à ceux ayant bénéficié de la plus grande popularité. Bien entendu, comme nous n'avons pas les compétences requises pour expliquer pour quelles raisons, en se fiant aux lois de la chimie, les chercheurs en sont venus à la conclusion qu'une substance plutôt qu'une autre allait avoir l'effet escompté sur un trouble précis, nous nous contenterons, en nous basant sur l'historique dressé dans *Fou, moi? La psychiatrie hier et aujourd'hui*, de mettre en relief la diversité des matériaux auxquels ils ont fait appel.

Par exemple, peu avant la Première Guerre mondiale, Wagner Jauregg met au point la malariathérapie pour soigner la paralysie générale. Ce traitement, qui consiste en l'injection d'une forme bénigne du virus de cette maladie, lui vaudra même le prix Nobel de 1927. Dans les années 1930, pour soigner la schizophrénie, von Meduna suggère l'injection de cardiazol, un dérivé du camphre, pour provoquer des crises convulsives « qui possèdent d'étonnantes vertus thérapeutiques¹⁹ », tandis que Sakel recommande plutôt une cure composée de comas insuliniques répétés pendant une trentaine de jours. En 1935, c'est au tour de la lobotomie de voir le jour, sous la gouverne d'Egas Moniz. Il s'agit pour le chirurgien de percer des trous dans la boîte crânienne du patient pour pouvoir inciser le cerveau dans la région frontale. Évidemment, certains détracteurs n'ont pas manqué de relever le caractère quelque peu aléatoire de cette opération, ce que même des psychiatres ne peuvent réfuter entièrement²⁰.

¹⁹ Pierre Deniker et Jean-Pierre Olié. *op.cit.*, p. 207.

²⁰ « Ceci est vrai dans la mesure où les fonctions du lobe préfrontal sont encore mal connues. Pourtant, il y avait une certaine logique à essayer de créer des lésions, génératrices d'euphorie, pour certaines catégories de grands malades [...] » *Ibid.*, p. 289. Dans un même ordre d'idées, le commentaire laconique de Bernard Courteau au sujet de la lobotomie est malgré tout éloquent : « Très réclamée au cours du second lustre des années cinquante, il semble qu'elle ait donné un certain nombre de résultats. Mais

Qu'à cela ne tienne, Moniz reçut malgré tout en 1955 le Nobel de Médecine pour son invention. Quant à la technique des électrochocs, elle a fait couler beaucoup d'encre depuis sa mise au point en 1938 par Cerletti et Bini. Son origine demeure plutôt obscure puisque partisans et adversaires de ce traitement en dressent un portrait très différent. Au-delà des querelles, le principe reste le même : les électrochocs sont constitués d'un courant électrique que l'on fait passer d'une tempe à l'autre afin de provoquer une crise convulsive. Enfin, dans les années quarante, la pyrétothérapie, ou thérapeutique par la fièvre, est réalisée à l'aide d'une injection de térébenthine. En introduisant un centimètre cube de cette huile dans la cuisse du patient, on provoquait un abcès, dit « de fixation », qui entraînait une forte poussée de fièvre. Il s'agissait ensuite de simplement crever l'abcès : la fièvre tombait, « et les troubles mentaux disparaissaient²¹ ». Après toutes ces expérimentations, il ne fallut pas beaucoup de temps pour que des scientifiques créent des substances médicamenteuses spécialement conçues pour agir directement sur l'origine supposée de la maladie, sans intermédiaires comme les convulsions ou le coma. En 1952, un nouveau médicament baptisé la chlorpromazine voit le jour : c'est le premier d'une liste de médicaments calmants qui s'allonge encore aujourd'hui et que l'on regroupe sous le terme de « neuroleptiques ». Or, il faut souligner que ces substances, encore en vogue lors du passage de Ferron à Saint-Jean-de-Dieu, ne *guérissent* pas la folie, mais qu'elles atténuent ses manifestations. Elles ne sont pas prescrites sans causer de désagréments, tel que le mentionnent Deniker et Olié à propos d'un autre neuroleptique, l'halopéridol :

Comme tous les neuroleptiques il possède l'inconvénient d'induire des effets secondaires tels que visage figé, gestes lents, marche raide à petits pas, relative indifférence aux événements. Ces effets indésirables sont dépendants de la dose administrée : pour chaque patient il faut choisir la posologie qui offre le meilleur rapport avantages-désavantages.²²

Somme toute, bien que le terme « médicament » convoque immédiatement l'idée de la guérison, il semble que certaines pilules n'ont pas qu'un impact positif sur ceux et celles qui

sa pratique abusive, et le fait qu'elle rendait le comportement de ceux qui en étaient l'objet assez voisin de celui "d'hommes-algues", contribuent à en limiter l'usage. » Bernard Courteau. *op.cit.*, p. 101.

²¹ Pierre Deniker et Jean-Pierre Olié. *op.cit.*, p. 207.

²² *Ibid.*, p. 210-211.

les ingèrent, puisque quelques-uns de leurs effets secondaires pourraient aisément passer pour des manifestations de la folie elle-même, qu'on essaie pourtant d'enrayer.

1.2.5 La situation au Québec et au Canada

Si c'est principalement en Europe que se firent les grandes découvertes scientifiques qui furent mises à profit dans l'apaisement de la folie, il est malgré tout nécessaire de glisser un mot sur l'évolution de la situation des fous au Canada, et plus particulièrement au Québec, puisque le texte de Jacques Ferron sur lequel nous nous pencherons plus loin est fortement ancré géographiquement et historiquement, et mentionne des institutions réelles qu'il est essentiel de connaître pour apprécier le récit à sa juste valeur.

Tout d'abord, il convient de souligner le fait, révélateur, que plus nous reculons dans le temps, plus il existe des différences notoires entre le sort réservé aux fous sur le vieux continent, et celui des fous canadiens-français. En fait, et c'est ce que révèlent les travaux d'André Cellard et de Marie-Claude Thifault, avant le XIX^e siècle, les quelques personnes au comportement marginal qui se manifestaient n'avaient pas droit à un traitement particulier, et se retrouvaient en prison si leurs agissements avaient allure de crime. Les autres, celles contre lesquelles aucune charge criminelle ne pouvait être retenue, étaient laissées dans la communauté, où elles se débrouillaient comme elles le pouvaient. D'ailleurs, les contes québécois gardent la trace de cette époque, car ils sont peuplés de « fous du village », personnages de naïfs au grand cœur qui ne s'offusquent jamais d'être le bouffon involontaire des tours joués par les farceurs de leur voisinage. D'une certaine façon, cela reflète bien la réalité canadienne-française puisqu'on ne comptait, au début du XIX^e siècle, que cinq personnes dites aliénées à la charge de l'État par tranche de cent mille habitants²³. De deux choses l'une : ou le Québec était à ce moment un territoire d'exception comptant un nombre anormalement élevé de gens sains d'esprit, ou les fous manquant à l'appel pour correspondre

²³ André Cellard et Marie-Claude Thifault. 2007. *Une toupie sur la tête. Visages de la folie à Saint-Jean-de-Dieu*. Montréal : Boréal, p. 26-28.

aux chiffres recensés en Europe étaient tout simplement confondus au reste de la population sans être signalés aux autorités. C'est la seconde éventualité que Cellard et Thifault privilégient, d'autant plus qu'elle apparaît comme étant la plus logique lorsque vient le temps d'expliquer pourquoi, un siècle plus tard seulement, le nombre d'aliénés à la charge de l'État a augmenté de façon fulgurante, pour atteindre les deux cents par tranche de cent mille habitants.

Ce n'est donc pas une soudaine épidémie de folie qui est la cause de cette recrudescence; Cellard et Thifault l'attribuent plutôt à une série de facteurs sociaux. Le premier est l'exode rural. En effet, alors qu'il était facile pour la famille d'un simple d'esprit de garder un œil sur lui en l'impliquant dans les travaux de la ferme, les nouveaux citadins, obligés de s'éloigner de leur domicile pour aller travailler en usine, n'étaient plus en mesure d'assurer une surveillance efficace. Ainsi, des aliénés échappaient à leurs proches pour se retrouver dans une ville inconnue, où ni les lieux ni les gens ne pouvaient servir de repères. Cette nouvelle réalité, conjuguée aux relents de l'ère victorienne hautement normalisatrice qui s'achevait, a certainement contribué à l'augmentation du nombre de situations où les forces de l'ordre devaient intervenir pour prendre en charge des individus dont le comportement troublait la quiétude de leurs concitoyens, désormais étrangers les uns aux autres. Des mesures de régulation sociale plus strictes ayant été mises en place avec l'édification d'un capitalisme naissant, il devenait par conséquent plus probable de les enfreindre. La définition des attitudes moralement acceptables, et par le fait même de la folie, se trouvait donc considérablement élargie. S'ajoute enfin à cela l'enthousiasme grandissant des médecins au sujet du traitement en institution, et voilà assez de conditions réunies pour causer un accroissement du nombre d'internés qui représente une augmentation de près de 3 900%.

Il faut également voir dans la popularité croissante des asiles le résultat d'un conflit politique opposant les francophones et les anglophones, qui avaient une perception différente de la folie. Christiane Kègle explique les fondements de cette querelle en affirmant que, « [r]ompu au système féodal, les Canadiens français s'en remettent davantage aux structures sociales et familiales pour la prise en charge des fous, tandis que les immigrants anglais,

irlandais ou écossais réclament les grandes institutions qu'ils ont connues dans leur pays d'origine²⁴ ». S'inspirant des travaux d'André Cellard, elle ajoute même que cette volonté de mise en place formelle d'établissements par l'État était surtout le propre de la bourgeoisie anglophone, qui désirait imposer sa loi aux masses francophones dont elle tirait profit. De ce fait, la création, en 1839, du premier asile en sol québécois, le Montreal Lunatic Asylum, avait vraisemblablement pour objectif de « contrer l'instabilité sociale consécutive à la Rébellion de 1837-38²⁵ ». Fait révélateur, cet asile temporaire avait été basé à la prison du Pied-du-Courant, l'endroit même où étaient emprisonnés, au même moment, les Patriotes ayant participé au mouvement de révolte. Même si les partisans de l'institutionnalisation des fous virent leur point de vue devenir de plus en plus répandu, l'opposition entre francophones et anglophones au sujet de la folie perdura plusieurs décennies : on assista à la création d'asiles distincts selon la langue et les institutions anglophones eurent droit, pendant longtemps, à des montants d'argent plus élevés de la part du gouvernement²⁶.

L'une de ces institutions francophones nées au XIX^e siècle est l'asile Saint-Jean-de-Dieu, et c'est dans ce lieu qui marqua à jamais le paysage montréalais que se déroule l'action du « Pas de Gamelin ». De façon à éclairer notre lecture du texte de Ferron, il est indispensable de tracer les grandes lignes de la transformation de ce refuge qui devint progressivement un hôpital spécialisé en soins psychiatriques aujourd'hui rebaptisé Louis-H. Lafontaine. Bernard Courteau explique qu'il faut remonter aux années 1830 pour situer les débuts modestes de cette mission d'accueil des simples d'esprit dans l'est de Montréal. Tout a commencé sous la gouverne d'Émilie Gamelin, une femme dévouée auprès des nécessiteux et des malades qui, après avoir accueilli des indigents dans sa propre maison, prit les moyens nécessaires pour obtenir des dons en vue de faire bénéficier de ses soins à un nombre toujours croissant de personnes. Grâce à l'aide de plusieurs bienfaiteurs et de quelques communautés religieuses,

²⁴ Christiane Kègle. 1992. « D'une position idéologique à une solution éthique : la traversée des discours sur la folie dans l'œuvre de Jacques Ferron », *Littératures*, nos 9-10, p. 56-57.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

²⁶ Bernard Courteau. *op.cit.*, p. 84. Selon les chiffres présentés par l'auteur, en 1916, l'asile Saint-Jean-de-Dieu recevait 103, 24 \$ annuellement pour chaque pensionnaire, tandis que l'hôpital Douglas, à Verdun, percevait 159, 98 \$.

l'œuvre d'Émilie Gamelin grandit, tant et si bien qu'elle ne suffit plus à la tâche. Pour insuffler un second souffle à cette action miséricordieuse et en assurer la pérennité, Monseigneur Ignace Bourget, évêque de Montréal, décide de fonder en 1843 une communauté d'hospitalières dédiées expressément aux soins des déshérités, les Sœurs de la Charité de la Providence de Montréal. C'est grâce à leur dévouement que l'asile Saint-Jean-de-Dieu prospéra et devint au tournant du XX^e siècle une véritable cité, possédant des animaux d'élevage et de grands potagers, son propre bureau de poste et même, un peu plus tard, un train électrique reliant les différents pavillons entre eux. L'année 1913 est importante dans l'histoire de l'institution, puisque c'est à ce moment qu'on « définit pour la première fois les conditions d'admissibilité à Saint-Jean-de-Dieu, à titre de patients publics, c'est à dire à la charge de l'état : "Qu'ils soient dangereux, une cause de scandale, sujets à des attaques d'épilepsie, ou d'une difformité monstrueuse."²⁷ » Tout cela est on ne peut plus clair, et corrobore les théories de Cellard comme de Foucault sur l'importance de la moralité dans la définition de la folie; il semble donc que celle-ci se soit standardisée au début du XX^e siècle, jusqu'à être fortement semblable en Europe et en Amérique. Les méthodes employées pour la traiter sont également similaires, puisque les Sœurs de la Providence mettent tout en œuvre pour être informées des plus récentes innovations afin de les utiliser à leur tour. Courteau souligne d'ailleurs avec une évidente fierté que tous les traitements en vogue sont dispensés à Saint-Jean-de-Dieu : hydrothérapie, électrochocs, lobotomie, sans oublier la thérapie par le travail. Cette cure, aussi appelée « occupation thérapeutique », s'avère avantageuse, car en plus de permettre aux patients de profiter des bienfaits du travail manuel et de l'air pur, elle offre la possibilité aux autorités de l'asile de bénéficier d'une main-d'œuvre bon marché et docile pour entretenir le domaine fertile au cœur duquel il est situé. Labours, récoltes, conserves : les malades prennent part à toutes les activités qui rythment la vie sur une ferme. L'occupation thérapeutique, qui prendra plus tard le nom d'« ergothérapie », restera en vigueur jusque dans les années 1980, bien longtemps après que les terrains servant à l'agriculture aient été vendus. Ainsi, en 1965 par exemple, « 2 500 malades [...] peuvent ainsi s'occuper, soit à l'entretien ménager, soit à des sous-contrats [*sic*] qui les rémunèrent, au moyen de cigarettes, habituellement, cigarettes produites dans un atelier prévu à cette fin

²⁷ *Ibid.*, p. 81.

et situé dans le quartier des femmes [...].²⁸ » Et pour rompre la routine, des loisirs sont également aménagés dans l'emploi du temps des malades : des artistes de l'extérieur viennent présenter des spectacles de théâtre²⁹ ou de musique, le personnel organise des soirées de danse, sans compter les nombreuses célébrations religieuses qui ponctuent l'existence des aliénés comme des Sœurs de la Providence. Toujours selon les données fournies par Bernard Courteau, dans les années les plus fastes, plus de 6 000 patients habitent Saint-Jean-de-Dieu. Puis, en 1960, la volonté de laïcisation en latence dans la société n'épargne pas l'asile : dès lors, l'Hôpital Saint-Jean-de-Dieu devient une corporation autonome de la communauté religieuse qui l'a dirigé pendant si longtemps. En 1973, on laïcise également le nom des salles, et deux ans plus tard, c'est l'institution elle-même qu'on rebaptise Louis-H. Lafontaine. Aujourd'hui, l'établissement est toujours dédié à l'aliénation mentale, même si les approches privilégiées pour la soigner sont dorénavant plus axées que jamais sur l'alliance de la médication et de la réinsertion sociale, réinsertion qui se fait maintenant par le biais de centres et de résidences plus petites et disséminées sur l'ensemble du territoire montréalais. Ainsi, ce qui fut l'asile Saint-Jean-de-Dieu, amputé de quelques pavillons et de presque tout le terrain qui faisait autrefois sa fierté, se dresse encore malgré tout dans le paysage, désormais coincé entre un centre commercial et une autoroute, vestige d'une époque révolue où l'exclusion de la folie était bien tangible.

1.2.6 Une constante : l'exclusion

En somme, au bout de ce survol de l'histoire des mesures prises devant l'énigme qu'est la folie, une constante se dessine, malgré la mouvance des critères qui définissent les normes de l'anormalité. Elle concerne les visées des gestes posés contre les fous, qui révèlent tous une

²⁸ *Ibid.*, p. 143. L'auteur retranscrit également quelques devises qui servirent de leitmotiv au service de l'occupation thérapeutique : « L'homme est né pour travailler comme l'oiseau pour voler ! », « La vie est un combat dont la palme est aux cieux ! », « Peut-on avoir un bon moral sans morale ? » ou « Une heure de souffrance vaut plus que tous les trésors de la terre. » (p. 118-121).

²⁹ Parfois, ce sont les patients eux-mêmes qui se commettent sur scène : « Ces journées de congé permettaient aux acteurs et actrices d'un jour de prendre place sur les planches du théâtre asilaire. Les religieuses, auteures de ces œuvres maisons, favorisaient un langage populaire, des expressions colorées et des extraits humoristiques permettant aux comédiens d'exploiter leur talent oratoire tout en mettant en valeur leur côté clownesque. », écrivent Cellard et Thifault à la page 62 de leur ouvrage.

volonté primordiale d'exclusion. En effet, dans toutes les cultures et les époques que nous venons d'étudier, les attitudes adoptées par la société, avec ou sans volonté thérapeutique, conduisent invariablement à l'ostracisme. C'est donc dire que la marginalisation des fous semble une conséquence immuable de toutes les actions visant à agir sur la folie, que celles-ci s'appuient sur des arguments religieux, moraux ou sanitaires. Or, Foucault souligne le caractère éminemment ambigu de la ségrégation du fou, en basant sa démonstration sur la pratique médiévale consistant à se débarrasser des indésirables en les plaçant sur des bateaux :

C'est vers l'autre monde que part le fou sur sa folle nacelle; c'est de l'autre monde qu'il vient quand il débarque. Cette navigation du fou, c'est à la fois le partage rigoureux, et l'absolu Passage. Elle ne fait, en un sens, que développer, tout au long d'une géographie mi-réelle, mi-imaginaire, la situation *liminaire* du fou à l'horizon du souci de l'homme médiéval – situation symbolique et réalisée à la fois par le privilège qui est donné au fou d'être *enfermé* aux *portes* de la ville : son exclusion doit l'enclorre; s'il ne peut et ne doit avoir d'autre *prison* que le *seuil* lui-même, on le retient sur le lieu du passage. Il est mis à l'intérieur de l'extérieur, et inversement. Posture hautement symbolique, qui restera sans doute la sienne jusqu'à nos jours, si on veut bien admettre que ce qui fut jadis forteresse visible de l'ordre est devenu maintenant château de notre conscience.³⁰

Effectivement, cette ambiguïté demeure vérifiable tout au long de l'histoire, et particulièrement pour ce visage plus récent de l'exclusion des fous que l'on nomme l'internement. David Cooper envisage l'internement sous un angle passablement original, et résume bien l'ambivalence du trajet effectué par l'aliéné entre son milieu familial et le monde asilaire.

Nous pouvons considérer ce problème à l'aide des catégories avancées par Claude Lévi-Strauss dans *Tristes Tropiques*. Il y a des sociétés qui avalent les individus, les sociétés anthropophagiques, et des sociétés qui vomissent les individus, les sociétés anthropoiémiques. [...] Aujourd'hui encore dans l'hôpital psychiatrique traditionnel, et en dépit de nos idéaux progressistes, la société joue et gagne sur les deux tableaux – l'individu qui est "vomi" par sa famille et par la société [parce qu'il ne se plie pas aux

³⁰ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 26.

règles dictées] est “avalé” par l’hôpital, digéré et métabolisé jusqu’à perdre toute existence en tant que personne identifiable.³¹

De plus, l’asile lui-même, en tant que lieu où s’accomplit cette exclusion, est aussi marqué par l’ambivalence. Comme nous l’avons mentionné plus tôt, l’asile a été conçu pour répondre à deux exigences difficilement conciliables, c’est-à-dire le soin des malades et la sanction des déviants. Or, comme c’est justement la déviance qui tient lieu de maladie dans une grande part des cas concernés, il en découle inévitablement une contradiction difficile à résoudre. Il faut d’abord se demander lequel des rôles, entre celui de gardiennage hérité de la prison et celui de guérison provenant de l’hôpital, prévaut selon le fonctionnement qui est privilégié par l’institution³². Ce faisant, il est possible de remarquer que le service que rend l’asile à la communauté, en éloignant le fou, s’effectue au détriment du fou, qui ne désire parfois même pas être pris en charge et soigné. Les bénéfices que la société retire de l’internement sont donc nettement plus élevés que ceux de l’aliéné, même si l’asile devrait *a priori* être conçu pour servir les intérêts de ceux qui y sont confinés. Cooper commente cette situation en ces mots :

Il faut noter ici le rapport des deux sens du mot grec *therapeuein*, guérir et servir, puisque, par un curieux renversement des rôles, à notre époque ceux qui doivent être guéris ne sont pas en fait ceux qui doivent être servis, si ce n’est en un sens implicitement humiliant : au contraire, c’est à eux (aujourd’hui) de servir, ou du moins de “faire leur temps”.³³

Dans l’expérience de certains aliénés, en effet, les deux objectifs de l’institutionnalisation de la folie se succèdent plutôt que de se fondre : on soigne de manière intensive pendant une période de temps déterminée et, en l’absence de signes d’amélioration, on interrompt les

³¹ David Cooper. 1970. *Psychiatrie et anti-psychiatrie*. Paris : Éditions du Seuil, p. 51-52.

³² À propos de Saint-Jean-de-Dieu, Jean-Charles Pagé, un ex-patient qui publia un livre racontant les sévices qu’il avait subis au cours de son internement, écrit : « [...] je me demande si cet hôpital garde des fous ou soigne des malades mentaux [...] ». Voir Jean-Charles Pagé. 1961. *Les fous crient au secours ! Témoignage d’un ex-patient de Saint-Jean-de-Dieu*. Montréal : Éditions du Jour, p. 28.

³³ David Cooper. *op. cit.*, p. 111-112.

soins et on se contente de garder le malade³⁴. Au cœur de cette ambivalence, les rapports entre membres du personnel et les patients ne peuvent qu'être frappés d'une certaine équivoque : sont-ils des thérapeutes ou des geôliers, des malades ou des forçats ?

1.3 Dynamique de l'internement

Pour répondre à cette question fondamentale, il nous faudra nous pencher sur la notion de rôle social. En effet, des travaux réalisés dans le domaine de la psychologie sociale nous permettront d'analyser en profondeur les rapports de force qui émergent lors d'un internement, et sur lesquels est basée la trame narrative du « Pas de Gamelin ». Il ne s'agit évidemment pas pour nous de présenter les détails d'un concept en perpétuelle évolution³⁵, mais bien d'en tirer les éléments nécessaires à la compréhension des liens complexes qui unissent les différentes personnes impliquées dans la trajectoire asilaire d'un individu. Nous constaterons que, d'un point de vue psychosociologique, c'est en fait de rôles que sont constituées les normes implicites qui régissent le comportement en société, et dont le non-respect conduit parfois à l'internement.

1.3.1 Définitions du rôle

Mais avant tout chose, il convient de donner une définition générale du rôle. Nous adopterons celle proposée par Anne-Marie Rocheblave-Spenlé, qui décrit le rôle comme « un modèle organisé de conduites, relatif à une certaine position de l'individu dans un ensemble

³⁴ C'est selon ce modèle qu'a fonctionné Saint-Jean-de-Dieu pendant longtemps : les malades qui ne progressaient pas suffisamment étaient relégués à des salles réservées aux « chroniques ». Voir à ce sujet l'ouvrage de Philippe et Edmée Koechlin, *Corridor de sécurité. Une année à Saint-Jean-de-Dieu.*, dans lequel ils racontent leur expérience de travail aux côtés d'aliénées prétendument irrécupérables.

³⁵ Ce qu'a fait avec brio Anne-Marie Rocheblave-Spenlé dans *La notion de rôle en psychologie sociale. Étude historico-critique*. C'est d'ailleurs dans cet ouvrage remarquable que nous puiserons la plupart de nos définitions et de nos explications théoriques.

interactionnel³⁶ ». Simple, concise et polyvalente, cette définition a la grande qualité de pouvoir englober les différentes déclinaisons de la notion de rôle, selon le contexte auquel elle s'applique. Ainsi, Rocheblave-Spenlé distingue trois catégories de rôles, pour lesquelles elle apporte les précisions suivantes :

a) Le rôle social : La position devient ici le statut; le modèle de conduite est défini par le consensus des membres du groupe et possède une valeur fonctionnelle pour celui-ci.

b) Le rôle dramatique : La position est fournie par le thème de la pièce; le modèle définissant le jeu de l'acteur a été créé par l'auteur dramatique.

c) Le rôle personnel : L'individu détermine lui-même sa position par rapport aux autres et agit conformément à un modèle de conduite propre qu'il érige en norme des rapports intersubjectifs.³⁷

Concentrons-nous tout d'abord sur les rôles d'ordre social et personnel; quant à la question du rôle dramatique, nous y reviendrons à la fin du présent chapitre. Avant toute chose, il faut préciser qu'un individu évoluant dans une société moderne est appelé à jouer plus d'un rôle au cours de sa vie. En fait, dès qu'une interaction l'unit à un autre individu, un rôle lui échoit : dans le cercle familial, il est « fils de », « père de », « oncle de »; dans le cercle social, il est « ami de », « patron de », « voisin de »; au niveau national, il est « électeur de », « partisan de ». Ces rôles se succèdent ou s'additionnent, et il serait pratiquement impossible de recenser tous les rôles occupés par une seule personne au cours de sa vie. Cela dit, un premier constat apparaît à la lecture des définitions *a)* et *c)* citées plus haut : bien que les rôles sociaux et personnels se jouent sur le même terrain, en l'occurrence celui des relations interpersonnelles, ils constituent des réalités en constante opposition, puisque les premiers sont prescrits par des éléments extérieurs à l'individu, tandis que les seconds sont choisis de l'intérieur par le même individu. Cela ne signifie pas pour autant que cette situation en apparence précaire doive nécessairement dégénérer en conflit; par exemple, un médecin, en adoptant volontairement envers autrui des attitudes comme l'empathie et la bienveillance, répondra sans contredit aux attentes de sa communauté en ce qui concerne le

³⁶ Anne-Marie Rocheblave-Spenlé. *op. cit.*, p. 172.

³⁷ *Id.*

comportement d'un professionnel de la santé. Par contre, il semble clair que certaines conditions peuvent rendre difficile la coordination des rôles sociaux et personnels. En effet, ceux-ci, en plus de comporter des droits et des devoirs souvent explicites (règlements d'une école, charte régissant un sport, etc.), impliquent également des conduites attendues de manière informelle par les membres du groupe auxquels le rôle relie l'individu. Or, si la perception ou la compréhension de ces comportements prescrits, tacitement ou non, n'est pas la même pour tous les gens impliqués, les rôles sociaux peuvent ne plus correspondre aux rôles personnels et vice-versa, causant ainsi une confusion propice à l'apparition de problèmes. Selon Rocheblave-Spenlé, plusieurs facteurs, relatifs à la personnalité des individus comme à la structure du groupe, permettent de considérer un rôle déterminé dans des perspectives très différentes : il suffit de comparer, chez un sujet, « le rôle qu'il croit devoir jouer (sa perception du rôle prescrit), avec celui qu'il croit jouer (sa perception de sa conduite de rôle), celui qu'il joue réellement (ses actions en rôles) et celui que lui attribuent les autres (son rôle perçu)³⁸ », pour constater qu'il existe parfois des écarts prononcés. C'est ainsi que le sujet, consciemment ou non, doit constamment jongler avec les attentes d'autrui et ses propres idéaux pour déterminer lesquels il sert en premier. Parfois il adopte l'attitude recommandée par les membres du groupe, parfois il choisit de suivre les traits de sa personnalité, parfois il réussit à concilier les deux. Il n'en demeure pas moins que, dans tous les cas, on remarque l'ambivalence qui frappe la notion de rôle. Et cela est encore plus palpable dans les situations où une catégorie de rôles est réellement soumise à une autre. Par exemple, un individu peut embrasser une profession de façon à mettre sa personnalité en valeur. Inversement, la société a besoin de modeler des caractères qui lui sont utiles (pour que chaque rôle essentiel à son bon fonctionnement soit occupé), si bien que la personnalité, plus spontanée et créative, s'atrophie au profit de la rigidité du rôle social. Bref, le rôle social peut sauver ou ruiner les aspirations du rôle personnel, selon les circonstances. Comme le remarque Rocheblave-Spenlé, grâce à l'observation de ces combinaisons entre les rôles et la personnalité, il est possible de situer les individus les uns par rapport aux autres. À une extrémité du spectre se trouvent les gens « qui passent facilement d'un rôle à l'autre et se conforment sans protester aux prescriptions de la société et aux attentes de leur

³⁸ *Ibid.*, p. 162-163.

entourage³⁹ ». Parmi ceux-ci, certains vont même jusqu'à renoncer à leur individualité de façon à être plus attrayants sur le « marché des relations interpersonnelles » pour pouvoir jouer les rôles les plus en demande. À l'opposé, voici ceux qui se retrouvent à l'autre bout du spectre, tels que les décrit Anne-Marie Rocheblave-Spenlé :

les personnes vivant en dehors des rôles sociaux, soit par incapacité intellectuelle comme les débiles, soit par désadaptation caractérielle comme les asociaux. Nous y trouverions également des individus vivant en quelque sorte en marge de la société, qui refusent d'assumer des rôles sociaux parce qu'ils ont peur d'y perdre leur moi.⁴⁰

C'est cette frange de la population qui nous intéresse plus particulièrement puisque, nous l'avons entrevu précédemment, ce sont ceux et celles qui en font partie qui sont frappés d'ostracisme. Rocheblave-Spenlé explique cette attitude réprobatrice par la volonté de la société de punir ses membres qui refusent d'être utiles et qui préfèrent « s'évader » dans un rôle asocial. Certaines sanctions se jouent au niveau interpersonnel, à travers la moquerie et la réprimande notamment, alors que d'autres sont institutionnalisées. « Les sanctions négatives consistent [alors] à exclure l'individu du rôle qu'il assume mal (renvoi) ou même à l'isoler de l'ensemble de la société et de tous les rôles qui en font partie (prison, asile d'aliénés), lorsqu'il assume des rôles "déviant" et interdits.⁴¹ »

D'où l'importance de bien jouer son rôle. Selon Phyllis Chesler, cela est particulièrement vrai dans le cas des femmes, qui ne sont pas soumises aux mêmes stéréotypes que les hommes. En effet, jusqu'à une certaine époque, il semble que les « personnes du sexe faible » n'acceptant justement pas de jouer ce rôle aient été plus susceptibles de souffrir de discrimination. Et que dire de celles qui adoptaient des comportements dérangeants, et pourtant considérés comme allant de soi chez les hommes ?

³⁹ *Ibid.*, p. 292.

⁴⁰ Et elle ajoute : « Quoiqu'il ne conteste pas leur "schizoïdie", Ichheiser ne les considère pas comme des malades, mais voit en eux les victimes des circonstances actuelles, les seuls qui aient su résister à la destruction de leur moi profond par les rôles. » *Ibid.*, p. 291. Cette position, nous le verrons, est très semblable à celle de Jacques Ferron.

⁴¹ *Ibid.*, p. 200.

La femme « faible », insatisfaite et qui ne cesse de se plaindre – bien qu'elle soit aussi détestée – est bien plus « acceptable » que la femme satisfaite et puissante – qui est considérée comme dangereuse, et qui est frappée d'ostracisme et « tuée » beaucoup plus rapidement (et inévitablement) que sa contrepartie masculine (particulièrement si, sur le terrain de la sexualité, elle fait preuve de connaissances, d'indépendance et d'« agressivité »).⁴²

Voilà en partie ce qui explique pourquoi un grand nombre de prostituées se sont retrouvées à l'asile plutôt qu'en prison : leurs comportements sexuels dérangeaient. Il en allait de même pour des femmes adultères; qui cependant aurait accusé un homme ayant plus d'une partenaire d'avoir « des mœurs légères » ? Comme nous le constatons, les rôles masculins et féminins impliquent des stéréotypes bien différents. Et cela transparaissait dans le traitement que les aliénés recevaient à l'asile; quand Chesler écrit que la femme « puissante » est « tuée », elle parle évidemment au sens figuré, pour décrire de quelle façon brutale ce rôle inadmissible est confisqué aux femmes qui s'acharnaient à le revendiquer. Pour remédier aux cas de « sexualité scandaleuse », en effet, les autorités asilaires n'hésitèrent pas, pendant longtemps et jusqu'à tout récemment, à pratiquer la cautérisation du clitoris ou l'ablation des ovaires et de l'utérus⁴³.

Dans cette perspective, la société peut véritablement être perçue comme un jeu régi par des règles précises (religion, loi, mœurs) et dont la transgression entraîne des pénalités de natures diverses. Selon Thomas S. Szasz, ce n'est pas tant la transgression elle-même qui est sanctionnée que le danger d'éclatement qu'elle provoque, parce que la pensée indépendante mine la solidarité du groupe et que le groupe prend évidemment tous les moyens possibles pour renforcer son unité. En outre, l'opposition entre rôles utiles et rôles nocifs est accentuée par le constat selon lequel, paradoxalement, les attitudes dites néfastes sont malgré tout nécessaires, car elles servent de repoussoir. C'est ce qu'explique Szasz lorsqu'il écrit que,

⁴² Phyllis Chesler. 1975. *Les femmes et la folie*. Paris : Payot, p. 212.

⁴³ À propos de la situation à l'asile Saint-Jean-de-Dieu, Bernard Courteau écrit : « [...] on effectue, à l'Hôpital, au cours de 1954, notamment, 21 lobotomies, 12 castrations et 11 hystérectomies, de même que plusieurs centaines d'électrochocs. » (Bernard Courteau. *op.cit.*, p. 115-116.) Comme nous pouvons le constater, l'ablation des organes reproducteurs, chez les hommes comme chez les femmes, n'est pas une technique moyenâgeuse. Nous n'aurons d'autre choix que de revenir sur cette question, puisque Ferron l'aborde de front dans « Le pas de Gamelin ».

« si la déviance consiste à enfreindre une règle, c'est un facteur à la fois stabilisant et dérangeant pour la société : ce n'est qu'en démontrant publiquement ce qu'est un comportement inacceptable que les membres du groupe peuvent apprendre et se souvenir de ce qui n'est pas convenable⁴⁴ ». Ainsi, même les rôles nocifs ont leur utilité. Et si les châtiments qui les punissent sont souvent exemplaires, ce n'est pas tant pour le contrevenant que pour le reste de la communauté.

À l'issue de ce survol des enjeux théoriques entourant la définition de la notion de rôle en psychologie sociale, il semble clair que le concept d'anormalité (et par conséquent, celui de folie) est avant tout élaboré hors du sujet, qu'il prend forme dans le regard d'autrui et qu'il se cristallise dans les attitudes qu'adopte le groupe face à l'expression de l'individualité. Quant à savoir où se trouve la frontière entre la non-conformité sociale et la maladie mentale, Szasz suggère que, au-delà des considérations d'ordre strictement psychiatrique, la différence est principalement marquée au niveau de l'approche privilégiée pour jauger l'individu marginal et ses actes. En effet, si le sujet est *a priori* pris au sérieux et considéré comme un égal, le jugement porté sur l'écart entre ses positions et celles du groupe sera de l'ordre du désaccord ou du conflit. Par contre, si l'on décrète dès le départ qu'il est impossible de communiquer avec l'individu marginal parce qu'il est intrinsèquement différent, c'est le stigmate de la folie et de la déficience qui sera apposé sur son cas. Dès lors, l'aliénation mentale et l'aliénation sociale en viennent à se superposer, à se confondre, et l'interné remplace le fou.

1.3.2 Le rôle d'interné

À partir de ces considérations théoriques, nous allons maintenant étudier, toujours sous l'angle des rôles psychosociologiques, les interactions qui se forment dans la réalité de l'institution asilaire. En premier lieu, il convient de souligner l'importance du gouffre devant lequel se retrouve l'individu au moment de son internement. En effet, le sujet, en plus de

⁴⁴ Thomas S. Szasz. 1976. *Fabriquer la folie*. Paris : Payot, p. 291.

perdre une part significative des rôles qu'il jouait auparavant (dans le voisinage, dans l'entreprise pour laquelle il travaillait, etc.), s'en voit imposer un nouveau, celui d'interné. Or, ce nouveau rôle s'avère être un cul-de-sac : puisque aucune attitude ne permet de le déjouer ou de le contourner, tous les actes posés se retournent contre celui qui les pose. L'interné, en entrant à l'asile, est placé devant le dilemme suivant : soit il se révolte et tente de se détacher du rôle de fou imposé, soit il collabore et endosse le rôle sans le remettre en question. Dans les deux cas, il n'améliore pas son sort. D'un côté, l'individu niant la folie qu'on lui impute ne fait qu'aggraver la situation, puisque son déni passe justement pour un signe supplémentaire de son désordre mental : « C'est en vain que le prétendu fou répète qu'il n'est pas malade; son incapacité à "reconnaître" qu'il l'est, est précisément la preuve de sa maladie.⁴⁵ » L'interné entre donc dans un cercle vicieux où chaque effort pour prouver sa santé mentale se transforme inévitablement en marque de folie, d'autant plus que le personnel de l'institution reconnaît rarement l'existence du normal dans un milieu où l'anormal est la règle. L'insolence, le refus de coopérer, l'obstination à garder le silence ou la dégradation vengeresse du matériel, s'ils constituent tous *hors de l'asile* des moyens d'expression efficaces pour manifester son refus d'être associé à une organisation quelconque, deviennent dans l'hôpital psychiatrique des arguments irréfutables pour justifier l'affiliation à l'institution. L'internement est plus que légitime, il est mérité.

D'un autre côté, quand le sujet décide de se soumettre sans broncher aux règles du système asilaire, en espérant passer inaperçu et s'en sortir plus vite, cela correspond presque explicitement à donner son accord pour son propre internement. L'autorité est alors entièrement transférée aux membres du personnel, qui dès lors profitent de la passivité du patient pour l'invalider sur le plan social et, ultimement, le réifier. Erving Goffman décrit ce processus en ces termes :

Le médecin [réalise] sa tâche thérapeutique [...] en faisant reconnaître son interprétation de l'état du malade par le malade lui-même, tandis que l'intériorisation de cette version médicale représente pour le patient la démission de sa prétention à se comprendre lui-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

même à partir de son propre système de référence : s'accepter comme malade, c'est se résigner à manifester des symptômes au lieu de produire des actes, et renoncer à toute autre justification de sa conduite que celles qu'ils signifient dans le système sémiologique de la psychiatrie ou de la psychanalyse.⁴⁶

Ainsi, en imposant un rôle aux individus qui franchissent ses portes, l'institution asilaire s'assure de maintenir son emprise sur eux : non seulement c'est elle seule qui dicte les comportements à adopter pour se conformer au personnage prescrit mais, en faisant miroiter l'espoir de meilleures chances de succès aux patients dociles, elle les pousse de surcroît à s'abandonner à leur folie présumée, à « plaider coupable » en quelque sorte. Dès lors, le procès n'est même plus nécessaire, et le rôle d'interné, considéré comme allant de soi.

Or, nous l'avons souligné plus tôt, la folie n'est pas *dans* un sujet, mais bien dans un *système* de relations auquel ce sujet prend part. L'internement, en arrachant le sujet à ce système de relations qui a pu devenir problématique, fausse irrévocablement la perception que l'on peut en avoir : les problèmes authentiques s'évanouissent et sont remplacés par de nouveaux problèmes nés à l'asile, sans grand rapport avec les premiers. Les individus qui acceptent de jouer le rôle de fou ne font qu'accélérer ce processus, en confortant le personnel soignant dans sa position d'autorité. Ce choix de la part des internés est certes compréhensible, puisque la docilité est toujours présentée par l'autorité comme la solution la plus sage parce que rendant la vie plus facile. Évidemment, c'est pour diminuer le nombre de perturbateurs, et non par souci de leur état de santé, que le personnel conseille aux patients d'accepter passivement leur situation. Dans une telle situation, où on réagit « par des attitudes contraignantes à chaque marque d'existence autonome du malade⁴⁷ », les psychiatres Philippe et Edmée Koechlin soutiennent qu'il est quelque peu exagéré de prétendre pratiquer vraiment la psychiatrie, puisque la véritable individualité des sujets, qui posait problème hors de l'asile, est nivelée par les médicaments et la menace de contraintes physiques. À Saint-Jean-de-Dieu, ils ont d'ailleurs constaté que la seule médecine réellement en usage était celle du

⁴⁶ Erving Goffman. 1968. *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*. Paris : Éditions de Minuit, p. 20.

⁴⁷ Philippe et Edmée Koechlin. 1974. *Corridor de sécurité. Une année à Saint-Jean-de-Dieu*. Montréal : Éditions L'Étincelle, p. 87.

corps; ils citent même l'exemple d'un patient qui était gavé de force parce qu'il refusait de s'alimenter, et auquel on donnait des pastilles anesthésiantes à sucer pour soulager la douleur provoquée par le gavage. Ils n'ont d'ailleurs pas été les seuls à critiquer ce mode de fonctionnement : David Cooper, dans un ouvrage presque contemporain de celui des époux Koechlin intitulé *Psychiatrie et anti-psychiatrie*, décrit avec sarcasme le jeu de rôles en place à l'asile.

À l'hôpital psychiatrique, on soigne attentivement les corps, mais on assassine les personnalités individuelles. Le système qui sert de modèle à l'infirmier de psychiatrie et au psychiatre traditionnels, c'est le paysage délicieux du carré de choux. De même que les choux ont une existence assez confortable, au moins jusqu'au moment où ils vont dans la soupe, de même de nombreux patients choisissent-ils de s'entendre avec les illusions de leurs gardiens, et ce jeu combiné de l'illusion et de la collusion constitue le système fantasmatique social de base sur lequel est érigée la structure de l'hôpital psychiatrique.⁴⁸

1.3.3 La fiction au cœur de l'asile

Si l'on en croit Cooper, la marche de l'asile se fonde en grande partie sur une sorte de *fiction*, mise et maintenue en place grâce aux rôles choisis, imposés ou encouragés par les figures détenant l'autorité comme par les malades. Toute la vie du milieu asilaire est régie par les rapports thérapeute-aliéné qui sont établis dès les premiers temps de l'internement. Erving Goffman recense d'ailleurs de multiples procédés de mortification employés dans les hôpitaux psychiatriques pour détacher l'interné des rôles qu'il jouait à l'extérieur et le faire entrer brutalement dans sa nouvelle réalité, dans son nouveau rôle. Par exemple, l'admission se transforme parfois en cérémonie, avec des rituels comme la douche, la pesée et la coupe de cheveux, et le dépouillement des effets personnels qui sont remplacés par des effets portant des marques évidentes de la condition du reclus, de façon à bien marquer la nouvelle appartenance du patient. De plus, lors des visites, une autre fiction est exhibée, à laquelle consentent aussi bien les malades et les membres du personnel que les visiteurs eux-mêmes :

⁴⁸ David Cooper. *op. cit.*, p. 142-143.

en rencontrant leur proche interné proprement habillé et coiffé dans des salles particulières réservées exclusivement aux contacts avec les invités, les membres de la famille constatent évidemment qu'il s'agit là d'une *mise en scène* qui leur est destinée, mais ils l'acceptent tacitement en *entrant dans le jeu*⁴⁹. Cela n'est pas sans rappeler la pratique, courante jusqu'au XIX^e siècle, qui consistait à faire faire des tours et des acrobaties aux fous devant un public friand de postures grotesques et de monstruosité qui se pressait à la porte des asiles le jour de la visite hebdomadaire. Certaines institutions décidèrent même d'accentuer l'aspect théâtral de l'attitude des aliénés en le transposant explicitement du côté de la représentation. Voici l'anecdote telle que commentée par Michel Foucault dans son *Histoire de la folie à l'âge classique* :

Coulmier, directeur de Charenton, avait organisé dans les premières années du XIX^e siècle ces fameux spectacles où les fous jouaient tantôt le rôle d'acteurs, tantôt celui de spectateurs regardés. [...] La folie devient pur spectacle [...] et est offert[e], comme distraction, à la bonne conscience d'une raison sûre d'elle-même.⁵⁰

À la lumière de ces quelques faits, il est justifié de dire que, à travers les époques et les cultures, la folie a toujours eu, de plusieurs façons différentes, partie liée avec la fiction. Certes, si au fil du temps cette fiction s'est déplacée au même rythme que la nature des sanctions réservées aux fous, passant d'un mode scénique et public à un mode plus secret et retiré, elle demeure malgré tout bien présente au cœur même de l'asile, dans le dédale des rôles et des mises en scène qui s'y enchevêtrent pour rejouer sans cesse l'illusion de la sécurité sur les planches d'un théâtre très loin du monde.

⁴⁹ À ce sujet, Goffman écrit : « Il est déprimant, humainement parlant, de constater qu'au bout d'un certain temps chacune des trois parties – reclus, visiteur, personnel – a parfaitement pris conscience que le parloir offre une image maquillée de la réalité et que, tout en sachant les autres également conscients de cette situation, tous acceptent tacitement de perpétuer malgré tout la fiction. » (Erving Goffman. *op. cit.*, p. 153.)

⁵⁰ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 194.

1.4 Du rôle social au rôle dramatique

Et si, comme l'écrivait Shakespeare dans sa pièce *As you like it*, « le monde entier [n'était qu'] une scène, dont les hommes et les femmes ne sont que les acteurs » ? Et si la fiction sociale sur laquelle se fonde l'asile moderne conduisait à la mise en place d'un véritable théâtre, les rôles sociaux et personnels s'adjoignant parfois des rôles typiquement dramatiques ? L'analyse de la dynamique de l'internement réalisée précédemment nous amène inévitablement à nous questionner sur la présence, dans le milieu asilaire, de la troisième catégorie de rôles identifiée par Anne-Marie Rocheblave-Spenlé, d'autant plus que, comme nous venons de le mentionner, la folie a longtemps été considérée comme recelant une sorte de théâtralité latente; Jean-Martin Charcot et ses collaborateurs ne s'inspiraient-ils pas de personnages célèbres de la dramaturgie pour faire prendre des poses aux hystériques sous hypnose⁵¹ ? La folie, mystérieuse et se manifestant à travers une *représentation* d'actes jugés anormaux, n'est jamais bien loin du théâtre. Certains eurent même l'idée, au XIX^e siècle, de déguiser la folie en normalité par le biais du jeu théâtral, comme le raconte Michel Foucault.

Tuke [qui dirigeait la *Retraite* d'York en Angleterre] avait organisé tout un cérémonial autour de ces conduites du regard. Il s'agissait de soirées selon la mode anglaise où chacun devait mimer l'existence sociale dans toutes ses exigences formelles, sans que rien d'autre ne circule que le regard qui épie toute incongruité, tout désordre, toute maladresse où se trahirait la folie. Les directeurs et les surveillants de la *Retraite* convient donc régulièrement quelques malades à des « tea-parties »; les invités revêtent leurs meilleurs costumes, et rivalisent les uns avec les autres en politesse et en bienséance. On leur offre le meilleur menu, et on les traite avec autant d'attention que s'ils étaient des étrangers. La soirée se passe généralement dans la meilleure harmonie et dans le plus grand contentement. Il arrive rarement qu'un événement désagréable se produise. Les malades contrôlent à un degré extraordinaire leurs différents penchants; cette scène suscite à la fois l'étonnement et une satisfaction bien touchante¹. » Curieusement, ce rite n'est pas celui du rapprochement, du dialogue, de la connaissance mutuelle; c'est l'organisation tout autour du fou d'un monde où tout lui serait semblable et prochain, mais où lui-même resterait étranger, l'Étranger par excellence qu'on ne juge pas seulement sur les apparences, mais sur tout ce qu'elles peuvent trahir et révéler malgré elles. Rappelé sans cesse à ce rôle vide

⁵¹ Sur cette question, voir Georges Didi-Huberman. 1982. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula, 303 p.

du visiteur inconnu, et récusé dans tout ce qu'on peut connaître de lui, attiré ainsi à la surface de lui-même par un personnage social dont on lui impose, silencieusement, par le regard, la forme et le masque, le fou est invité à s'objectiver aux yeux de la raison raisonnable comme l'étranger parfait, c'est-à-dire celui dont l'étrangeté ne se laisse pas percevoir. La cité des hommes raisonnables ne l'accueille qu'à ce titre et au prix de cette conformité à l'anonyme.⁵²

Cette forme de thérapie par le jeu, qui sera raffinée au cours de temps pour devenir, au XX^e siècle, le psychodrame⁵³, démontre bien à quel point la marge est parfois mince entre rôle social et rôle dramatique. Quelle différence y a-t-il en effet entre un marginal qui feint la normalité au cours d'un souper et un acteur incarnant un personnage fictif sur scène ? Tous deux se retrouvent devant un public (les gardiens, dans le cas du marginal), tous deux arborent un costume (le « meilleur » pour le marginal, celui qui arrache la soirée à sa quotidienneté), tous deux adoptent une conduite prescrite. Et, surtout, c'est cette conformité aux lois tacites de la mise en scène plus vaste dont ils font partie qui permet au marginal comme à l'acteur d'être acceptés dans le groupe. À cet égard, il est intéressant de souligner que Jacques Ferron lui-même affirmait, non sans relever l'ironie de la chose, que « pour être normal, il faut se prendre pour un autre⁵⁴ ». Se prendre pour un autre, c'est jouer un personnage, c'est habiter un être que l'on n'est point pour « emporter l'adhésion des autres hommes⁵⁵ ». C'est être l'hypocrite; l'acteur.

En fait, rôle social, rôle personnel et rôle dramatique en viennent parfois à se confondre, lorsque l'adoption d'un rôle social ou personnel sert à en *masquer* un autre. Cela peut même devenir un moyen d'acquérir un certain pouvoir, non seulement pour l'autorité asilaire, comme c'était le cas de Tuke dans l'anecdote rapportée par Foucault, mais également pour

⁵² Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 603-604. La note 1, quant à elle, fait référence à : Samuel Tuke. 1813. *Description of the Retreat*, York, p. 178.

⁵³ « Psychothérapie de groupe consistant à faire participer les sujets à des représentations où ils jouent des rôles comportant des situations conflictuelles proches de leurs conflits. », selon *Le Petit Robert*.

⁵⁴ Jacques Pelletier et Pierre L'Hérault. 1983. « L'écrivain est un cénobite, entrevue avec Jacques Ferron », *Voix et images*, vol. 8, no 3, p. 399.

⁵⁵ Jean Duvignaud. 1993. *L'Acteur*. Paris : Éditions Écriture, p. 25.

les fous eux-mêmes. Comme l'explique Rocheblave-Spenlé, un individu peut, consciemment ou non, chercher à duper ses partenaires en se faisant passer pour ce qu'il n'est pas vraiment, acquérant ainsi une certaine supériorité, au moins sur le plan imaginaire, en maintenant ses interlocuteurs dans une situation qu'il est le seul à savoir fausse. Par exemple, un domestique peut jouer extérieurement le rôle du serviteur docile tout en nourrissant intérieurement des sentiments haineux envers son employeur : en constatant qu'il endosse un personnage entièrement faux assez bien pour le rendre crédible aux yeux de son employeur, le domestique se sent supérieur à celui qui théoriquement le domine. Rocheblave-Spenlé ajoute qu'il en va de même chez certains hystériques qui, « en "jouant un rôle", et en adoptant un personnage, peuvent triompher de leur entourage par leur inauthenticité même, ainsi que par le prestige attaché au modèle emprunté.⁵⁶ » Et c'est exactement ce que les folles de Ferron font, grâce aux artifices du théâtre, dans « Le pas de Gamelin ».

⁵⁶ Anne-Marie Rocheblave-Spenlé. *op. cit.*, p. 306.

CHAPITRE II

LE THÉÂTRE DE L'INTERNEMENT À SAINT-JEAN-DE-DIEU DANS « LE PAS DE GAMELIN »

2.1 Aparté sur le théâtre et ses artifices

Avant d'aller plus loin dans l'analyse de l'usage que font les personnages du « Pas de Gamelin » des artifices du théâtre, il convient d'en donner quelques définitions et de nous interroger, à la lumière des écrits de spécialistes en la matière, sur les divers éléments qui confèrent son unicité au spectacle théâtral.

Tout comme ce fut le cas pour la notion de folie, nous pouvons constater de prime abord qu'il n'est pas aisé de dégager une définition concise et polyvalente d'un art très ancien, dont les codes changèrent au fil des époques selon les modes et les théories en vogue avant d'être mis à mal et renversés, parfois jusqu'à l'éclatement total. Ce n'est pas sans raison que Christian Biet et Christophe Triau, dans leur remarquable ouvrage intitulé *Qu'est-ce que le théâtre ?*, concèdent d'entrée de jeu que leur livre ne parviendra peut-être pas à rendre compte de « l'essence impossible du théâtre¹ ». Et pourtant, la définition sommaire qu'ils donnent de cette forme d'expression artistique au début de leur étude nous semble particulièrement juste et efficace, puisqu'elle met parfaitement en relief la somme des conditions qui doivent être réunies pour que le théâtre advienne.

¹ Christian Biet et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?*. Paris : Gallimard, p. 15.

Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel *adressés*, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas nécessairement lieu à la publication d'un écrit. Parce que spectacle, parce que concret, matériel, et parce que oral, adressé en réunion, c'est une activité collective.²

Évidemment, cette définition offre plusieurs pistes de réflexion, à commencer par celles entourant les modalités du rapport regardant-regardé. Ce lien particulier unissant l'acteur au spectateur semble être primordial, puisqu'il est invariablement mentionné dans toutes les définitions du théâtre, de la plus prosaïque à la plus philosophique. D'ailleurs, comme le souligne Michel Viegnes, il suffit de chercher dans la langue grecque l'étymologie du mot « théâtre » pour constater qu'il signifie « ce qui est regardé »³. Comme il n'y a pas de spectacle sans spectateur, il n'y a donc pas de théâtre sans une relation de transmission unissant un émetteur et un récepteur. Et les regards ne circulent pas à sens unique; tout comme le spectateur regarde l'acteur, l'acteur doit observer le spectateur pour se voir lui-même; il est dépendant du regard des autres.

Un corps d'acteur est donc d'abord *vu*, autrement dit pris dans un système de communication, plus qu'il n'est : un comédien en action ne se voit pas lui-même [...]. Il produit ses gestes et ses sons en fonction d'une image qu'il a d'eux et qu'il doit contrôler pour engager des effets de sens. Il se meut par rapport aux regards portés sur son jeu [...]. Ce corps est à même de proposer des mouvements physiques et phoniques dont l'acteur doit pouvoir, à tout moment, vérifier l'efficacité au travers de ce que les autres observent.⁴

Visiblement, pour Biet et Triau, l'échange de regards constitue véritablement le nœud de la représentation théâtrale, si bien qu'ils affirment aussi que « [...] tout lieu peut être "théâtre" à partir du moment où les corps des comédiens l'investissent et le transforment. Il suffit qu'il y ait des regardants et des regardés, là est le principe.⁵ » Ce lien singulier mérite

² *Ibid.*, p. 7.

³ Michel Viegnes. 1992. *Le théâtre. Les problématiques essentielles*. Paris : Hatier, p. 6.

⁴ Christian Biet et Christophe Triau. *op. cit.*, p. 447.

donc que l'on s'y attarde, d'autant plus qu'il unit des êtres qui sont *a priori* semblables. En ce sens, il est légitime de chercher à comprendre ce qui distingue le regardé des regardants, ce qui arrache l'acteur au peloton du commun des mortels auquel, pourtant, il continue d'appartenir. N'est-ce pas justement ce dédoublement, cette ubiquité étrange qui confère à l'acteur son aura de mystère ? Toujours selon Biet et Triau, c'est le corps de l'acteur qui est le pivot de cette scission, ce corps en tous points identique aux autres qui, soudainement, ne se contente plus de *faire*, mais *montre qu'il fait* : l'être devient acteur, il *joue*. L'espace dans lequel il évolue, que ce soit une scène ou non, devient alors ambigu, puisqu'il sert de cadre à un univers fictif tout en restant ancré dans le réel. Le concret et l'abstrait se rejoignent par le biais du jeu du corps de l'acteur qui se déploie sur deux niveaux en même temps : sans cesser d'exister comme être physique, social et individuel, la personne qui érige délibérément ses actes en objets de regard se crée une seconde identité, imaginaire celle-là, qui se superpose à la réalité. Biet et Triau expliquent que c'est cette « ombre », ce simulacre d'identité, que l'on nomme *personnage*, qu'il soit né sous la plume d'un dramaturge ou de l'inspiration spontanée d'un improvisateur. Parfois, le personnage est si crédible que l'univers ludique prend le dessus sur la réalité, le temps de la représentation. Ce sont les délices de l'illusion.

Parce qu'il y trouve un plaisir, ou une jouissance, à échapper au réel et au raisonnable, à rencontrer quelque chose qui tient de la folie, le spectateur, comme l'acteur, peuvent ainsi se mettre en état d'aimer des leurres, dont ils savent pourtant qu'ils sont des leurres, au point de ne plus les considérer comme tels [...].⁶

Plusieurs éléments contribuent à rendre l'illusion plus vraisemblable, le personnage plus vrai que nature. En fait, cela provient de la façon dont sont utilisés les différents langages dont dispose le théâtre pour communiquer avec le public. C'est souvent le personnage qui conditionne les modalités d'emploi des langages : on l'entoure de signes pour le mettre en valeur, transformer son apparence, consolider la chimère dans laquelle il évolue. Le caractère

³ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 495.

distinct de l'art théâtral réside justement dans la pluralité des langages impliqués lors d'une représentation. Michel Viegnes en propose une synthèse grâce à un éloquent tableau que nous reproduisons ici.

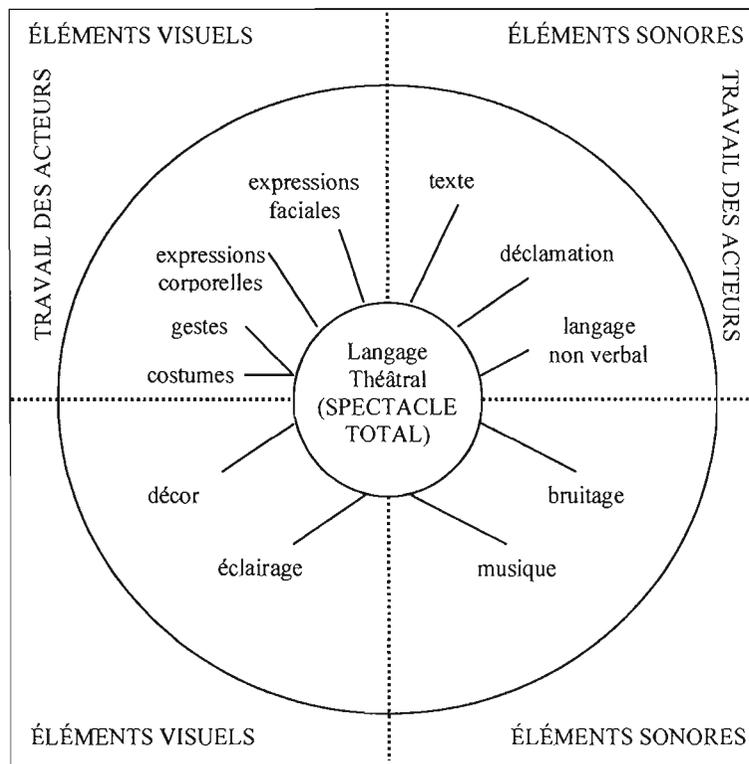


Figure 2.1 Classification des différents langages du théâtre.
(D'après : Michel Viegnes. 1992. *Le théâtre. Les problématiques essentielles*. Paris : Hatier, p. 20.)

À la lumière de ce tableau, nous pouvons constater que les signes employés au théâtre peuvent être classés selon deux grands axes. Le premier a trait au sens du spectateur auquel le langage fait appel, tandis que le second ordonne les signes selon qu'ils transitent ou non par l'acteur. À ce sujet, on pourrait à première vue s'étonner de la position occupée par les « costumes », que l'auteur classe comme relevant du travail du comédien, alors que ceux-ci sont la plupart du temps conçus et confectionnés par une tierce personne, au même titre que la musique ou les éclairages. Or, parce qu'il a un impact direct et non négligeable sur l'outil principal du comédien, en l'occurrence son corps, le costume, nous le verrons plus loin,

mérite bien son emplacement dans le tableau. Enfin, avant de détailler plus amplement chacun des signes réunis lors d'une représentation théâtrale, il convient de mentionner que, pour les besoins du présent mémoire et parce que ces notions nous semblent déjà suffisamment limpides, nous ne commenterons pas davantage les éléments de la partie inférieure du tableau mis au point par Michel Viegnes. En effet, puisque notre objectif n'est pas d'analyser une représentation théâtrale en tant que telle, avec l'apport technique d'artisans de la scénographie, nous nous concentrerons sur les signes manipulés par le comédien lui-même, ceux qu'il contrôle de façon autonome et qui sont déclinés dans la partie supérieure du tableau.

Ainsi, comme nous l'avons mentionné plus haut, les signes émanant des acteurs au théâtre se divisent en deux groupes, les uns étant captés par l'ouïe des spectateurs, les autres par leurs yeux. Les premiers impliquent les onomatopées et les exclamations (cris, rires, soupirs, etc.), de même que les intonations qui les portent. Quant au texte, il renvoie aux paroles qui sont prononcées par le comédien, que celles-ci soient l'œuvre externe d'un dramaturge ou qu'elles soient dites spontanément par l'interprète lors de passages improvisés. Évidemment, le silence est aussi parlant que les mots, puisqu'il souligne leur absence. En fait, à cause de son statut de *représentation*, chaque élément du spectacle théâtral doit être considéré comme signifiant. Il en va donc de même pour les éléments visuels : au théâtre, même la nudité fait office de costume, tout comme l'immobilité devient un geste. C'est la dimension visuelle du théâtre qui le distingue véritablement de la littérature, puisque les choses n'y sont pas seulement dites; elles y sont également montrées. Les costumes et les maquillages sont les deux signes à propos desquels les théoriciens qui se sont penchés sur les divers éléments offerts à la vue du spectateur sont les plus volubiles. Certains les considèrent comme hautement représentatifs de la forme d'art qu'ils alimentent, parce qu'ils rejouent, à l'échelle du corps du comédien, le principe d'illusion sur lequel se fonde le spectacle théâtral en entier. Ainsi, le costume de l'acteur renvoie immédiatement à la transformation qui s'opère, à la métamorphose physique qui le fait passer de l'être social au personnage dramatique. Pierre Larthomas souligne l'efficacité du costume, puisque les vêtements de scène sont instantanément signifiants : l'épée fait le chevalier comme la couronne, le roi. De plus, le costume influence grandement le jeu corporel du comédien; sa coupe ou la matière

dans laquelle il est confectionné peut imposer ou interdire certains mouvements et attitudes, de sorte que l'acteur ne peut qu'en tenir compte lors de l'élaboration de sa gestuelle. Parfois support, parfois entrave, la nature du costume demeure ambivalente, d'autant plus qu'elle marque à la fois l'exclusion et l'inclusion : exclusion du groupe des spectateurs et inclusion dans l'univers fictif qui leur est donné à voir. En fait, le costume fixe l'altérité de l'acteur qui le porte. Cette question intéresse particulièrement Biet et Triaud, qui l'exposent par le biais d'une anecdote révélatrice : ils racontent comment des comédiens ambulants, ayant perdu les malles contenant leurs costumes, demandent aux habitants de la ville où ils sont arrêtés de leur donner de vieux vêtements, qui ne correspondent en rien aux costumes habituels, mais qui leur permettent malgré tout de se sentir « autres ». Comme le remarquent les auteurs,

[l']objet n'a matériellement pas changé – la vieille robe donnée est toujours une vieille robe –, mais il fonctionne maintenant de manière symbolique dans un espace dramatique : il a suffi d'introduire une rupture, une altérité pour que l'objet atteigne le degré d'écart voulu, accède au statut d'habit de comédie, et soit le support de cette transformation.⁷

À mi-chemin entre le costume et le maquillage se trouve le masque, symbole conventionnel du théâtre. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que c'est cet artifice en particulier qui est devenu, au fil du temps, l'emblème iconographique de cette forme d'art puisque, en plus d'être utilisé sur scène depuis la Grèce antique, le masque incarne à lui seul la dualité entre facticité et réalité inhérente au théâtre; objet tangible, le masque camoufle pour mieux mettre en évidence en disant : « Je ne suis pas ce que je te montre, mais je te montre ce que je veux que tu vois.⁸ » Il en va de même pour le maquillage, bien que celui-ci soit plus intimement lié au comédien puisqu'il se superpose aux traits mêmes du visage. Complice de la métamorphose de l'acteur, le maquillage sert aussi bien à renseigner le spectateur qu'à le berner, car il accentue les traits du personnage tout en dérochant ceux de l'interprète. Garrick, un célèbre comédien du XVIII^e siècle, savait parfaitement utiliser le maquillage, laissant le public pantois devant son interprétation d'un vieillard, lui qui n'avait

⁷ *Ibid.*, p. 375.

⁸ Louise Vigeant. 1989. *La culture du spectacle théâtral*. Laval : Mondia Éditeurs, p. 101.

pas vingt ans. Son secret, disait-il, résidait dans l'emploi judicieux des fards et des couleurs, qui lui permettaient de « [s]'approcher de la vérité pour faire plus d'illusions⁹ ». Ces paroles résument bien la complexité du réseau de contradictions qui conduisent à la définition du théâtre, de même que le caractère ambigu des outils techniques qui sont à la disposition des acteurs. Au-delà de tous ces paradoxes, Biet et Triau affirment que le théâtre n'advient pas que sur scène, que les gens du public s'épient entre eux en plus d'observer les comédiens, diffractant ainsi le circuit des regards.

[Le théâtre], c'est un événement qui implique une distance, et c'est aussi une machine à illusion. Si la magie ou l'artifice opèrent et déterminent une illusion, l'illusion, l'artifice et la magie doivent exprimer leurs limites par leur inscription dans le phénomène scénique. Simultanément et consécutivement (avant et après la représentation des fictions ainsi que durant les entractes, mais aussi pendant la représentation de la fiction), plusieurs spectacles se donneront donc dans le bâtiment du théâtre : le spectacle que la ville se donne, le spectacle des regards croisés, le spectacle de fiction représenté sur la scène strié par le spectacle social. On voit ainsi que les limites entre ce qui est représenté (la fable, la fiction) et ce qu'on se représente à soi-même (la réception des spectateurs) sont loin d'être fixées et que les barrières sont infiniment poreuses.¹⁰

2.2 L'usage des artifices du théâtre que font les personnages du « Pas de Gamelin »

C'est à la lumière des éléments théoriques exposés précédemment que nous pouvons entreprendre l'analyse du « Pas de Gamelin » à proprement parler. En effet, le théâtre et ses artifices sont partout dans le texte de Jacques Ferron, et c'est en étudiant leur configuration, la façon dont l'auteur, littéralement, les met en scène, que nous parviendrons à cerner l'ampleur de sa critique à l'égard du mode de fonctionnement de l'institution asilaire.

Les dispositifs propres au spectacle théâtral seront donc notre porte d'entrée dans « Le pas de Gamelin ». Ainsi, nous tâcherons tout d'abord de relever les différents emplois qu'en

⁹ Odette Aslan. 1963. « Favart ». In *L'art du théâtre*. Paris : Éditions Seghers, s.p.

¹⁰ Christian Biet et Christophe Triau. *op. cit.*, p. 493.

font les personnages dans le récit. Les occurrences ne manquent pas, d'autant plus que, dès les premières pages, Ferron signale la présence d'une sorte de théâtralité latente, qui semble flotter sur Saint-Jean-de-Dieu. Celle-ci est même involontairement énoncée sur une pancarte destinée aux visiteurs, dont le message en apparence anodin prend un autre sens dans l'esprit de Ferron :

Avant d'aller rejoindre mes quartiers, je m'arrêtais au Bourget dont le péristyle corinthien se dressait à la devanture des lieux, flanqué de ses deux enseignes, l'« Admission » à droite, du côté des hommes, et l'« Entrée des Artistes » à gauche, du côté des femmes, l'une et l'autre annoncées en lettres rouges sur un petit caisson de verre blanc illuminé de l'intérieur, au bout d'un poteau, et qui se faisaient pendant comme si elles eussent eu la même importance, hypothèse trompeuse : les artistes en délire ou pleins d'une fureur muette étaient toujours détournés vers le mauvais côté.¹¹

Pour le moins sibylline, cette remarque permet malgré tout de sentir à quel point le monde asilaire tel que le dépeint Ferron est saturé d'artifices. Et les folles n'en ont pas le monopole, bien au contraire : les premiers à revêtir un costume pour assumer leur rôle et marquer leur position sont les figures d'autorité, dont le narrateur fait lui-même partie. Par exemple, ce dernier décrit longuement le rituel au cours duquel, chaque matin, il entrait au Bourget pour « changer de vêtements, ôter manteau et veston pour revêtir [sa] livrée, un long sarrau en coton blanc, [son] nom épinglé au revers gauche du col¹² ». Tel un comédien enfilant ses habits de scène, Ferron enfle sa livrée pour incarner le personnage de médecin qui l'attend à l'asile, pour réaliser, sur le plan physique, la transition vers ce rôle qu'il doit jouer auprès des malades. Il en va de même pour les détenteurs du pouvoir religieux qui, à l'époque où Ferron a travaillé à Saint-Jean-de-Dieu, étaient encore très impliqués dans toutes les sphères de l'asile, auprès des internés comme dans l'administration. Le narrateur mentionne notamment un aumônier qui « ne portait plus la soutane, mais gardait le collet, facile à identifier, sans cette honte qui incitait déjà sa confrérie, en 1970, à se déguiser en

¹¹ Jacques Ferron. 1998 [1987]. « Le pas de Gamelin ». In *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, 2^e édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olskamp. Outremont (Qué.) : Lanctôt éditeur. p. 27.

¹² *Id.*

laïc¹³ ». Nous le constatons, les vêtements que portent les personnages sont particulièrement importants puisqu'ils contribuent à définir le rôle que chacun d'entre eux joue par rapport aux autres et, surtout, à le mettre visuellement en évidence. D'ailleurs, il est intéressant de noter que l'autorité religieuse et l'autorité médicale sont représentées, toujours à travers le costume, comme les deux pôles d'une même puissance : en effet, Ferron insiste, dans la description qu'il donne de la routine qui lui faisait fréquemment croiser l'aumônier dans les corridors de l'asile, sur le contraste de leurs uniformes respectifs, « chacun portant sa livrée, [l'aumônier] en noir, [Ferron] en blanc¹⁴ ». Non seulement le costume est essentiel pour distinguer les figures d'autorité selon la doctrine qu'elles servent, mais il marque également une rupture physique entre les individus détenant le pouvoir et ceux qui en sont privés, c'est-à-dire les internés. Dans une scène particulièrement cocasse du « Pas de Gamelin », Ferron raconte comment il a essayé de convaincre une Sœur de la Providence de prendre une internée comme postulante :

— Nous prenez-vous pour des folles ?

— Non, ma Sœur, je pense tout simplement que vous avez une baisse de recrutement, que plusieurs jeunes Religieuses vous quittent et n'ont pas fini de le faire. Par conséquent, vous ne devriez pas être trop difficiles. Rappelez-vous la parabole du festin : à défaut des invités, le maître ordonne de ramasser des gens dans la rue... d'ailleurs n'avez-vous pas accepté déjà des sourdes-muettes ?

— Elles portaient un costume spécial.

— Oui, je sais, une cornette dentelée qui les faisait ressembler à des démons. Elles n'en étaient pas moins des Sœurs de la Providence. Il faut de tout dans une communauté [...].¹⁵

L'anecdote, si elle fait sourire, n'en demeure pas moins révélatrice de la volonté évidente des figures d'autorité de marquer leur position à l'aide de symboles clairs, dont certains peuvent aisément être associés aux costumes de théâtre. Ainsi, comme le décrit Ferron, médecins et représentants de l'Église consolident leurs rôles dans la grande fiction asilaire

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ *Ibid.*, p. 91-92.

que nous avons évoquée plus tôt grâce à des artifices propres au théâtre, jouant de cette façon sur les plans dramatique et social en même temps. Bien qu'il soit impossible de déterminer avec certitude jusqu'à quel point le récit de Ferron correspond à la réalité, il n'en demeure pas moins que les tendances des personnages qu'il met en scène dans « Le pas de Gamelin » sont plausibles, puisqu'elles ont déjà été signalées et documentées par des chercheurs dans des situations qui sont loin d'être fictives. Par exemple, Thomas S. Szasz considère que les uniformes destinés à figer chaque individu dans le rôle qui lui est attribué dans l'asile ne seraient en fait que le prolongement moderne de types associés au Bien et au Mal depuis très longtemps; au Moyen Âge, il y avait le chevalier vêtu de son armure qui s'opposait à la « sorcière noire », aujourd'hui, il y a le « médecin-en-blouse-blanche » et le psychotique. Cela l'amène à conclure que « [l]es symboles du bien et du mal renvoient une fois de plus à deux catégories d'êtres humains en lutte – les vainqueurs et les vaincus¹⁶ ». Michel Foucault aussi a souligné l'importance qu'a eue le costume jusque dans l'élaboration du mode de fonctionnement de l'asile au XVIII^e siècle, importance qu'il décrit dans des termes sensiblement apparentés à ceux du théâtre :

On croit que Tuke et Pinel ont ouvert l'asile à la connaissance médicale. Ils n'ont pas introduit une science, mais un *personnage*, dont les pouvoirs n'empruntaient à ce savoir que leur *déguisement*, ou, tout au plus, leur justification. Ces pouvoirs, par nature, sont d'ordre moral et social; ils prennent racine dans la minorité du fou, dans l'aliénation de sa personne, non de son esprit. Si le personnage médical peut cerner la folie, ce n'est pas qu'il la connaisse, c'est qu'il la maîtrise [...].¹⁷

À cet égard, il est intéressant de remarquer que le costume peut être employé de deux façons par les figures d'autorité : ces dernières peuvent, comme nous venons de le démontrer, l'arborer tel un insigne de leur puissance, mais elles peuvent également en imposer un à l'interné dans le dessein, encore une fois, d'accentuer physiquement la distance qui les sépare. En effet, une technique fréquemment utilisée est la « mise au blanc », qui consiste à faire porter de force un vêtement distinctif, par sa couleur et sa coupe souvent peu

¹⁶ Thomas S. Szasz. *op. cit.*, p. 141.

¹⁷ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 625-626. C'est nous qui soulignons.

avantageuse, à un interné. Qu'elle soit déployée contre un pensionnaire récalcitrant ou contre un nouveau venu, cette méthode vise principalement à souligner visuellement l'appartenance du patient à un groupe inférieur, à stigmatiser une faute commise, tout en confirmant les figures d'autorité dans leur position dominante : en imposant un costume, elles imposent aussi le rôle qui lui correspond¹⁸. Certes, Jacques Ferron ne mentionne jamais la mise au blanc dans « Le pas de Gamelin ». Par contre, il évoque à plusieurs reprises des situations au cours desquelles les autorités médicales et religieuses de l'asile obligent des internées à porter un costume bien précis. Celui-ci devient le signe de l'aliénation qu'on leur présume, et représente une sorte de degré ultime de la mise au blanc : c'est la camisole de force. Ce vêtement particulier allie efficacité matérielle et symbolique, puisqu'il joue à la fois sur les plans physique et imaginaire. En effet, en plus de constituer une méthode de contention qui a fait ses preuves, la camisole de force est devenue, au fil du temps, l'habit type du fou; comme on reconnaît l'Arlequin de la commedia dell'arte à son costume à damiers, on reconnaît le fou à la camisole qui le contraint à cette étrange position qui lui donne l'air de s'enlacer lui-même, dérisoire réconfort.

Or, si les folles du « Pas de Gamelin » se voient parfois imposer des costumes, il en est d'autres qu'elles choisissent de revêtir de plein gré. C'est le cas, par exemple, de Marie-Rose Patenaude, qui s'évade pour revenir six mois plus tard, « étonnante, avec une perruque blonde, déguisée en catin¹⁹ ». Hélène Brazeau, elle, « ne marche pas mais parade sur ses souliers à talon haut²⁰ » comme le faisait jadis la putain Odina, sa mère, tandis que Louise Grignon ne porte que des vêtements d'homme. Une autre encore, que l'auteur ne nomme pas, ne souffre tout simplement pas de linge sur son corps, si bien qu'elle reste toujours complètement nue. Selon nous, la présence dans le récit de détails de cette nature n'est pas

¹⁸ Jean-Charles Pagé raconte en ces mots l'étonnement qu'il a ressenti en constatant de quelle façon on l'avait habillé au moment de son entrée à Saint-Jean-de-Dieu, alors qu'il était inconscient : « Je porte une salopette blanche, chiffonnée, froissée. [...] Ce costume me donne une allure ridicule et me confirme dans mes craintes. C'est sans doute un vêtement à la mesure des fous. Qui posséderait dans sa garde-robe un accoutrement pareil ? Certes pas moi. Car je loue mes déguisements des mardis gras comme tout le monde. » (Jean-Charles Pagé. *op. cit.*, p. 13.)

¹⁹ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 76.

²⁰ *Ibid.*, p. 69.

anodine; à travers eux, Ferron décrit les folles en démontrant explicitement qu'elles manipulent, consciemment ou non, de multiples artifices propres au théâtre, souvent avec virtuosité, implantant ainsi une sorte de théâtralité sourde dans le quotidien de l'asile. En ce sens, les actes des internées rapportés par l'auteur prennent une dimension nouvelle lorsqu'on les envisage selon les critères du théâtre, chaque geste singulier pouvant se lire comme un spectacle impromptu. Certaines folles, par exemple, sont d'admirables illusionnistes qui, telles de véritables actrices, maîtrisent parfaitement l'art de la simulation : Louiselle Saint-Arnault contrefait une crise d'épilepsie à la perfection, alors que Marguerite Gravel est la caricature de Sœur Lupien, l'Assistante-Directrice elle-même « maniéré[e] et fauss[e]²¹ », qu'elle imite en tout. Hélène Brazeau aussi, en plus de recourir à certains éléments de costume et de maquillage (elle porte du rouge à lèvres), se plaît à jouer les symptômes d'un faux mal, « une supposée phobie pour la lumière : les yeux à demi clos, elle feint de ne rien voir, mais rien ne lui échappe²² ». Quant à Céline, c'est le silence dans lequel elle s'est enfermée volontairement qui lui tient lieu de fard, de déguisement : internée à quinze ans, elle avait juré à sa mère, lors d'une période d'essai où elle était retournée dans sa famille, que plus jamais elle ne parlerait si on la renvoyait à Saint-Jean-de-Dieu. On l'y renvoya, et elle tint sa promesse ; pendant vingt-huit ans, elle ne dit pas un mot. Son aphonie délibérée, envers tragique du texte de théâtre, participe, au même titre que le costume, à l'image qu'elle projette d'elle-même à autrui, à la *mise en scène* qu'elle crée autour d'elle. Dans le même ordre d'idées, il convient de remarquer que certaines folles vont même jusqu'à s'octroyer des rôles principaux dans les mises en scène qu'elles élaborent, comme Marie-Rose Patenaude qui, affublée de sa perruque blonde, tient à se faire appeler Brigitte Bardot, ou Louise Grignon, qui ne campe que des héros historiques, tour à tour sieur de Maisonneuve ou Lambert Closse. Ainsi, chez les folles, les multiples artifices propres au théâtre sont réellement employés pour leurs fonctions dramatiques et convergent dans une volonté, peut-être inconsciente mais néanmoins commune, de devenir *autre*. À cet égard, il est intéressant de constater que plusieurs indices dans le texte indiquent que Ferron considère ses patientes, non pas comme des simples d'esprit qui « jouent » et dont le jeu serait justement le principal

²¹ *Ibid.*, p. 92.

²² *Ibid.*, p. 69.

symptôme de leur folie, mais bien comme de véritables artistes chez qui le jeu n'est pas accidentel, où il relève d'une intention. L'admiration du narrateur est en effet palpable dans les passages où il décrit avec quelle créativité certaines internées affrontent la monotonie des jours à Saint-Jean-de-Dieu. Par exemple, il s'enthousiasme devant la réplique qu'Hélène Brazeau donne à un psychanalyste :

Comme il revient à la charge et tente de lui faire préciser à quelle heure le soleil est le plus nocif, il s'attire cette réponse admirable, ce vers parfait :

— L'année m'endort à toutes les minutes.

Ne serait-ce que pour ce vers, je ne regretterais pas de lui avoir donné Hélène en analyse.²³

Il en va de même lorsque est dépeinte l'inventivité du délire verbal de Louise Grignon, patiente à laquelle les dernières pages du texte sont consacrées. D'ailleurs, il semble que cette femme ait profondément marqué Jacques Ferron, qui parlait toujours de son cas quand on l'interrogeait sur la folie²⁴, et ne tarissait pas d'éloges à son égard. Évidemment, cela transparait dans « Le pas de Gamelin » :

Elle était à sa manière une artiste et ne délirait bellement qu'avec un bon public. Encore le laissait-elle en appétit, ne daignant jamais répéter ses trouvailles. Ce qui était dit, était dit; elle n'y revenait pas. Elle n'attachait de prix qu'à son génie d'improvisation et ne pouvait souffrir les personnes simples qui n'accordent à la parole qu'une fonction utilitaire, fermant l'oreille aux jongleries verbales et à la poésie [...]. Devina-t-elle le respect qu'elle m'imposait ?²⁵

Ainsi, en accentuant leur théâtralité, Jacques Ferron expose la nature des relations qui se nouent entre les protagonistes. Or, chaque folle n'est pas isolée dans sa mise en scène

²³ *Ibid.*, p. 72.

²⁴ Voir entre autres la lettre de Jacques Ferron à Ray Ellenwood datée du 19 janvier 1979 (Ginette Michaud (dir. publ.). 1995. *L'autre Ferron*. s.l. : Fides-CÉTUQ (Nouvelles études québécoises), p. 384-385), de même que Jacques Ferron et Pierre L'Hérault. 1997. *Par la porte d'en arrière*. Outremont : Lanctôt éditeur, p. 294-295.

²⁵ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 97-98.

individuelle; elles sont plutôt unies sur une scène commune où se déploie l'éclatement de leurs individualités : c'est le carnaval.

2.3 Le jeu des folles, véritable carnaval

En fait, il est possible de considérer l'utilisation des artifices du théâtre que font les folles de Jacques Ferron comme étant l'une des nombreuses manifestations d'un phénomène beaucoup plus vaste, celui du *carnaval*. Il s'agit d'une fête populaire apparue au Moyen Âge lorsque le clergé accepta que les fidèles puissent participer à une intense période de divertissements allant de l'Épiphanie au Mercredi des Cendres avant de retomber dans l'austérité commandée par le respect du calendrier religieux. C'est à l'auteur Mikhaïl Bakhtine que l'on doit les écrits théoriques les plus riches portant sur l'usage de ce motif en littérature, notamment l'indispensable ouvrage intitulé *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, dans lequel l'analyse des textes de Rabelais permet d'établir les caractéristiques fondamentales du carnavalesque littéraire. Ces caractéristiques, nous le verrons, ne s'appliquent pas uniquement à des écrits datant du Moyen Âge; elles peuvent également être reconnues dans certaines œuvres contemporaines. André Belleau soutient d'ailleurs que le carnaval peut avoir des résonances différentes selon les références culturelles du lecteur, et que les lecteurs québécois en particulier sont susceptibles de prendre conscience que certains traits de leur nation s'avèrent être éminemment carnavalesques, au sens où l'entend Bakhtine :

Un Québécois ne peut lire le *Rabelais* de Bakhtine sans une singulière délectation. Il s'y retrouve pour ainsi dire à chaque ligne. Certaines habitudes langagières très distinctives, des traits de la mentalité et du comportement collectifs, plusieurs traditions découvrent sous un jour nouveau leur profond enracinement historique et le visage nécessaire d'une conception du monde.²⁶

²⁶ André Belleau. 1990. *Notre Rabelais*. Montréal : Boréal, p. 97.

De plus, toujours selon André Belleau, la carnavalisation d'un texte peut se manifester sur deux niveaux distincts, soit au niveau sémantique et au niveau narratologique. À la lumière de la distinction établie par Belleau et en nous inspirant des différents traits du carnaval théorisés par Bakhtine, nous observerons comment Ferron donne à voir un univers hautement carnavalesque, tant dans les faits qu'il choisit de raconter que dans la façon qu'il a de les narrer, lui qui se plaisait à dire : « Nous ne sommes pas un peuple tragique, et il se peut que je m'adonne bien avec mon pays.²⁷ »

2.3.1 Le carnaval au plan sémantique

Reprenons donc « Le pas de Gamelin » là où nous l'avions laissé, à savoir au terme de notre examen des artifices théâtraux des folles, puisque ceux-ci nous permettent d'entrer de plain-pied dans le carnaval. En effet, l'un des symboles les plus manifestes de la carnavalisation reste sans contredit le costume, puisqu'il en révèle toute la dimension spectaculaire. Bakhtine y voit un élément incontournable, qui permettait aux gens qui participaient aux fêtes populaires de devenir *autres* le temps d'un rassemblement, de *choisir* et d'endosser une personnalité factice pour se présenter devant leurs concitoyens. Il en va de même pour le masque :

Le masque traduit la joie des alternances et des réincarnations, la joyeuse relativité, la joyeuse négation de l'identité et du sens unique, la négation de la coïncidence stupide avec soi-même; le masque est l'expression des transferts, des métamorphoses, des violations des frontières naturelles, de la ridiculisation, des sobriquets; le masque incarne le principe de jeu de la vie, on trouve à sa base le rapport mutuel de la réalité et de l'image tout à fait particulier, et qui caractérise les formes les plus anciennes de rites et de spectacles. [...] Il faut simplement noter que des phénomènes comme la parodie, la caricature, la grimace, les simagrées, les singeries ne sont au fond que des dérivés du masque.²⁸

²⁷ Pierre L'Hérault et François Chapat. 1995. « Entretiens avec Jacques Ferron ». In *L'autre Ferron*, p. 434.

²⁸ Mikhaïl Bakhtine. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, p. 49.

Évidemment, il ne suffit pas que des individus se déguisent pour qu'il y ait carnaval; une volonté de se jouer des codes et des conventions doit sous-tendre leurs gestes pour que ceux-ci soient réellement significatifs. Or, nous l'avons démontré plus haut, les folles du « Pas de Gamelin » emploient à profusion ces artifices que sont le costume et le masque pour affirmer leur individualité. Outre les subterfuges typiquement théâtraux et facilement identifiables, certaines aliénées affichent d'autres signes, plus subtils mais s'inscrivant néanmoins dans l'esprit du carnaval tel que le décrit Bakhtine. Par exemple, on imagine aisément que les faciès grimaçants étaient monnaie courante à Saint-Jean-de-Dieu, tourments et neuroleptiques engendrant des tics propres à défigurer ceux qui en étaient atteints. C'est le cas notamment d'Hélène Brazeau qui, après avoir subi électrochocs et lobotomie, garde « un visage un peu figé²⁹ », ou de Pierrette, « si peu jolie, plutôt énergumène³⁰ ». Tous ces portraits de folles au physique disgracieux, aux membres difformes, concordent bien avec la description des dérivés du masque que donne Bakhtine et met en relief la présence, dans « Le pas de Gamelin », de l'un des éléments essentiels du carnaval : le grotesque. En effet, le grotesque est une notion pour ainsi dire inhérente au carnaval. Dérivé du terme italien *grottesca*, qui servait à désigner des peintures antiques étranges dans lesquelles végétaux, animaux et êtres humains se confondaient, le mot grotesque est aujourd'hui associé à tout ce qui est caricatural, hyperbolique ou insolite. Et les folles de Ferron sont tout cela à la fois : non seulement certaines ont une apparence physique étrange, pour ne pas dire carrément biscornue (Louise Grignon marche le dos voûté et les bras pendants), mais d'autres encore endossent des personnages archétypaux en grossissant leurs traits principaux (la grandiloquence du héros historique, l'ingénue concupiscence de la prostituée, etc.). Ferron rapporte même les propos d'une hospitalière qui assure qu'une des internées, Marguerite, « est la *caricature* de certaines Sœurs³¹ ». Le grotesque, nous le constatons, passe d'abord par le corps : c'est lui qui, le premier, trahit cet état singulier, cette anormalité féconde. Car, pour Bakhtine, le corps grotesque est un corps « éternellement créé et créant³² ». Son ouvrage

²⁹ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 69.

³⁰ *Ibid.*, p. 44.

³¹ *Ibid.*, p. 92. C'est nous qui soulignons.

s'attarde d'ailleurs longuement aux détails des corps des personnages mis en scène lors de fêtes populaires qui sont rapportées par Rabelais, dont il tire certaines constantes du grotesque qui se retrouvent également dans « Le pas de Gamelin ». Par exemple, les corps des folles tels que les décrit Ferron illustrent bien ce qu'entendait Bakhtine par « éternellement créé et créant » : ils ne sont pas fermés ni achevés, ils débordent la frontière de la peau pour se mêler à ce qui les environne. En ce sens, ces descriptions s'inscrivent parfaitement dans l'esprit des images grotesques, puisqu'elles se polarisent surtout autour des parties du corps qui sont poreuses, où sont possibles les va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur : la bouche, le nez, les organes génitaux, le ventre, tous les orifices et les excroissances qui rendent le corps perméable. Bakhtine identifie cette tendance, dans l'œuvre de Rabelais, par le terme de « rabaissement », qui désigne le « transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel³³ ». Cela se remarque particulièrement au niveau topographique, le haut du corps (la tête) s'opposant au bas (les organes génitaux, le ventre et le derrière), comme le ciel s'oppose à la terre, lieu d'absorption et de naissance tout à la fois. De plus, l'imagerie grotesque ne se contente pas de montrer ces brèches dans l'enveloppe corporelle des personnages, elle les présente en actes, à travers l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la satisfaction des besoins naturels, etc. Et c'est exactement ce que fait Ferron dans « Le pas de Gamelin ». En effet, certains des dossiers qu'il choisit d'exposer impliquent des femmes dont la trajectoire asilaire a été profondément marquée, sinon carrément provoquée, par une grossesse, que le narrateur détaille chaque fois. C'est le cas notamment de Claire McComeau, qui est entrée dans la légende à Saint-Jean-de-Dieu comme « la pauvre innocente qui, grosse jusqu'aux yeux, avait sauté la clôture pour avoir son enfant Dieu sait où, dans les champs peut-être³⁴ ». Et Ferron, au lieu de s'attarder aux prétendus troubles mentaux de la jeune fille, préfère retracer minutieusement l'origine de la légende, et démontrer avec quelle débrouillardise elle est parvenue à se constituer de toutes pièces une nouvelle situation où elle pourra élever son enfant paisiblement. Sans la juger, il suit à rebours le fil de l'histoire de Claire jusqu'à la

³² Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 35.

³³ *Ibid.*, p. 29.

³⁴ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 83.

conception de l'enfant : « Jusqu'à là, cette fille à la fois hardie et réservée, affectueuse mais guère sentimentale, qui a des aventures depuis l'âge de treize ou quatorze ans, tout en poursuivant son but de se marier, n'a pas été malchanceuse. Mais cette fois, l'été de l'Exposition a été chaud, elle ne remonte pas indemne des Bas.³⁵ » Il relate ainsi son parcours, de la procréation à la parturition, en accentuant à chaque moment fort de cette étrange épopée l'ingéniosité de la jeune fille, la fécondité de ses idées semblant aller de pair avec celle de son corps. Par exemple, lorsqu'elle fait reconnaître la paternité du bébé à venir, non pas à un, mais à deux bons partis, Ferron commente la situation en ces mots : « La petite Claire avec son *gros ventre* ne perdait pas son temps et semblait vouloir donner à l'enfant plusieurs pères.³⁶ » En mentionnant son gros ventre, le narrateur souligne évidemment l'apparence grotesque du personnage, mais aussi la richesse que recèle cette protubérance, signe de l'infinitude du corps et de l'avenir en gestation. C'est d'ailleurs la venue de cet enfant qui assurera le salut de Claire McComeau et sa fuite hors de l'asile. En effet, comme elle s'était déjà échappée plus d'une fois de différents lieux de détention, elle est gardée sous haute surveillance à Saint-Jean-de-Dieu. Or, lorsque la grossesse est presque à terme, « on croit à une rupture de la poche des eaux³⁷ » et on transfère Claire dans l'Unité médico-chirurgicale de l'asile, là où le personnel est moins vigilant. Comme l'explique Ferron,

[c]'est de là qu'elle réussira la plus fameuse de ses évasions, laissant derrière elle la lamentable légende de l'innocente qui saute la clôture au risque d'accoucher dans les champs, y laissant son enfant en pâture aux corbeaux. La réalité fut tout autre. Claire put se rendre à Saint-Amateur et l'enfant naîtra quinze jours plus tard à l'hôpital de Caraquet.³⁸

Encore une fois, le corps grotesque est dévoilé en même temps que les prodigieuses ressources qu'il renferme. Toutes ces remarques autour de la maternité concordent

³⁵ *Ibid.*, p. 85-86.

³⁶ *Ibid.*, p. 87. C'est nous qui soulignons.

³⁷ *Ibid.*, p. 86.

³⁸ *Id.*

parfaitement avec les observations de Bakhtine, qui soutient que la femme, de par son rôle dans la procréation, est intimement liée au « bas » corporel, c'est-à-dire toutes ces parties du corps où les frontières du monde et de la chair sont inlassablement abolies : « elle est l'incarnation du "bas" à la fois rabaissant et régénérateur³⁹ ». Et la maternité, chez Ferron, sert aussi de prétexte à d'autres descriptions relevant du grotesque. Le récit du passage de Louiselle Saint-Arnault à Saint-Jean-de-Dieu en est un bon exemple. En effet, comme elle simule des crises d'épilepsie, on la juge incapable de pourvoir adéquatement aux besoins d'un enfant, et lorsqu'elle se retrouve enceinte, « on lui enlève tout, la matrice et son contenu⁴⁰ ».

À ce sujet, il convient ici d'ouvrir une parenthèse sur l'importance qu'ont les « images de corps dépecés, de dissections en tous genres⁴¹ » dans l'esthétique propre au carnaval, et qu'on retrouve en abondance dans « Le pas de Gamelin ». Toujours liées au dessein de représenter le corps dans toute sa béance et sa perméabilité au monde, ces images de démembrement caractéristiques de l'œuvre de Rabelais se traduisent dans celle de Ferron par le récit des nombreuses opérations subies par ses patientes au cours de leur passage à l'asile. Lobotomies, électrochocs et hystérectomies, nous l'avons vu précédemment, étaient monnaie courante à Saint-Jean-de-Dieu, et Ferron rend compte, avec beaucoup de précision, du cumul inquiétant de traitements chez certaines folles. Voici ce qu'il écrit à propos de Mariette en se basant sur les notes inscrites à son dossier :

En 1946, elle passe les vingt-cinq ans, elle est dans toute la splendeur de sa beauté. La médecine commence à sévir contre elle. [...] On lui fera des électrochocs, thérapie le plus souvent répressive, parfois terrifiante. Ils susciteront en elle une réaction aveugle de défense. On notera, le 3 octobre 1947, lors d'une crise d'agitation, qu'« elle est douée d'une force phénoménale ». C'est la grande Aphrodite qui se manifeste. Ces crises surviennent à la veille de ses règles : on lui ouvre le ventre, on l'éviscère; le 12 février 1948 : la matrice, l'appendice, l'ovaire droit, peut-être un morceau du gauche. Bref, on

³⁹ Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 240.

⁴⁰ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 79.

⁴¹ Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 195.

s'attaque à son sexe, on la castré, mutilation qui se pratique contre la femme, contre l'homme, jamais. [...] Ces outrages d'ailleurs ne donnent rien. Le 19 octobre 1951, la lobotomie est conseillée. Auparavant, le 11, sans aucune indication, un examen dangereux, le pneumo-encéphalogramme, aura été pratiqué. La lobotomie fut faite à la bonne franquette, le 9 novembre 1951 : « Lobotomie transfrontale bilatérale. Section à trois cm de chaque côté. » Ce rapport laconique est signé par un simple chirurgien.⁴²

Jacques Ferron ne se contente donc pas de mentionner que Mariette souffre d'hypersalivation, manifestation déjà hautement grotesque qui démontre à quel point le corps et le monde s'interpénètrent; il prend le temps de retracer le parcours médical qui l'a conduite à devenir une vieille femme complètement incompréhensible, la voix entravée par la salive et les médicaments. À la lumière de ces exemples, nous pouvons constater que les corps des folles, que Ferron dépeint comme étant sans cesse soumis aux méthodes thérapeutiques en vogue à l'époque, sont donc éminemment grotesques, puisque ces méthodes impliquent souvent la dissection. Leurs physionomies internes et externes s'en trouvent parfois même confondues, surtout lorsque Ferron rattache les ratés de la chirurgie aux difformités physiques qui défigurent définitivement certaines des femmes qui sont passées sous le bistouri. Par exemple, il raconte qu'une jeune fille, Marie, internée depuis l'âge de quatorze ans, a subi son lot d'opérations, parmi lesquelles une lobotomie dont l'abcès postopératoire a provoqué une paralysie faciale et, peut-être, la cécité. C'est aussi la lobotomie qui est responsable du visage figé d'Hélène Brazeau. Les multiples représentations que donne Ferron des différentes opérations rejoignent de ce fait ce qu'écrit Bakhtine au sujet de la chair pour ainsi dire réversible propre à l'imagerie carnavalesque :

[...] le grotesque ignore la surface sans faille qui ferme et délimite le corps pour en faire un phénomène isolé et achevé. Aussi, l'image grotesque montre-t-elle la physionomie non seulement externe, mais aussi interne du corps : sang, entrailles, cœur et autres organes. [...] les images grotesques édifient un corps bicorporel. Dans la chaîne infinie de la vie corporelle, elles fixent les parties où *un maillon est engagé dans le suivant, où la vie d'un corps naît de la mort d'un autre, plus vieux.*⁴³

⁴² Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 60.

⁴³ Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 316. C'est Bakhtine qui souligne.

À cet égard, l'épisode qui, dans « Le pas de Gamelin », fait le plus intensément appel aux images grotesques reste sans contredit celui au cours duquel Ferron relate comment un enfant a été conçu, porté et presque accouché dans la salle Sainte-Rita⁴⁴. En effet, on y retrouve la mise en scène de plusieurs actions reliées au bas corporel, comme la fornication (l'époux de la patiente vient « l'engrosser » dans le parloir) et la grossesse, qui impliquent à leur tour des parties du corps qui font saillie, des protubérances tel le gros ventre de la femme enceinte que tous souhaitent voir mettre son enfant au monde dans l'asile, pour qu'elle l'y garde et qu'il y soit « élevé au milieu de l'émerveillement général⁴⁵ ». La grossesse et l'accouchement demeurent des étapes de l'existence particulièrement riches pour l'émergence d'images grotesques puisqu'il s'agit de moments où la « bicorporalité » dont parle Bakhtine advient réellement : le corps de la mère laisse entrevoir la formation d'un corps nouveau à même sa chair. Tous deux empiètent l'un sur l'autre, signes distincts du passé et de l'avenir tout à coup fusionnés. C'est ce que Bakhtine nomme l'« ambivalence », c'est-à-dire la réunion des « *deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose*⁴⁶ ». Les femmes enceintes, qui sont présentes en grand nombre dans « Le pas de Gamelin », incarnent ainsi une sorte de transition, un passage vers un nouvel état. Cela est d'ailleurs particulièrement frappant dans le cas de Claire McComeau auquel nous nous sommes arrêtée plus tôt, puisque c'est la naissance de son enfant en dehors de Saint-Jean-de-Dieu, dans un lieu qu'elle a choisi et où se trouvent des gens qui l'aiment, qui lui permet de quitter l'asile définitivement, en toute légalité et avec la bénédiction des Sœurs et du médecin. Selon Bakhtine, l'ambivalence est une conséquence directe du rabaissement dont il était question plus haut :

[...] en rabaisant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus. [...] Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur

⁴⁴ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 49-50.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁶ Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 33. C'est Bakhtine qui souligne.

destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation.⁴⁷

Ces considérations autour de l'ambivalence nous poussent à aborder la question des propos qui émanent des corps grotesques, sorte de prolongement verbal du carnaval physique. En effet, chez les folles du « Pas de Gamelin », les mots ont une importance notable, ils reflètent bien souvent, comme les artifices théâtraux, l'individualité de celle qui les emploie. Par exemple, Pierrette vérifie tous les matins si les admonestations qu'elle a dictées à une surveillante sont encore affichées bien en vue dans le bureau de Ferron. Ces quelques phrases inscrites sur une feuille de papier signifient beaucoup à ses yeux, tout comme à ceux du narrateur :

Ces admonestations me rappelaient que si j'avais été un enfant abandonné à sa naissance, adopté, rejeté, interné, bref que si j'étais passé par tous ses malheurs, je ne vaudrais pas mieux qu'elle et que jamais, au grand jamais, je ne devais l'oublier. Comme elle ne savait pas lire, elle me demandait parfois de les lui dire. Elle écoutait attentivement, oui, c'était bien ça, pas un de ses mots n'y manquait, et elle s'en retournait, l'air grave, satisfaite que la vérité restât proclamée et que, de ce fait, la justice fût rétablie dans le monde.⁴⁸

La parole joue donc un rôle capital dans l'existence des folles, car c'est par son truchement que s'exprime leur singularité. À l'instar de Ferron, on pourrait même avancer que, dans le cas de Céline la mutique, c'est justement son absence de parole, son silence entêté, qui lui confère toute sa « grandeur »⁴⁹. Quant à celles qui parlent, elles le font souvent d'une manière vive et colorée, qu'elle soit compréhensible ou non. Autant Mariette, pourtant rendue inintelligible par l'hypersalivation, semble continuer malgré tout de porter attention à son vocabulaire « en bafouillant des mots aimables et choisis⁵⁰ », autant Louise prend un réel plaisir à délirer, à tenir *volontairement* un discours embrouillé. En cela, elles adoptent toutes

⁴⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁸ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 30-31.

⁴⁹ Son cas, et les conclusions qu'en tire Ferron, méritent que l'on s'y attarde plus amplement, ce que nous ferons plus loin au cours du présent chapitre.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 62.

deux des attitudes face à la parole que l'on peut qualifier de carnavalesques, puisqu'elles correspondent à ce que Bakhtine décrit comme un « langage lâché en liberté, qui ne tient plus compte de quelque règle que ce soit, pas même de la logique élémentaire⁵¹ ». Et en effet, la parole des folles semble affranchie de toute contrainte; elles s'expriment comme bon leur semble et ne respectent pas les conventions qui régissent habituellement le langage, tant au plan du fond que de la forme. Le fantasmé devient réel, le passé et le présent se mêlent, et tous les éléments du discours s'en trouvent ainsi relativisés, déplacés dans une nouvelle hiérarchie qui n'a que l'invention pour principe. Comme l'écrit Bakhtine, la création de nouveaux agencements langagiers permet de « rénover [les mots], de dévoiler l'ambivalence et la multiplicité des significations internes qui leur sont inhérentes, ainsi que les possibilités qu'ils recèlent et qui ne s'extériorisent pas dans les conditions habituelles⁵² »; le langage carnavalesque traduit donc la conscience de la « relativité des vérités et autorités au pouvoir⁵³ ».

2.3.2 Le carnaval au plan narratologique

L'examen de la langue des folles du « Pas de Gamelin » nous conduisant invariablement vers celle de Ferron, il convient maintenant d'observer de quelle façon l'auteur combine les différents discours qui sont à sa disposition, le sien et ceux des femmes qu'il a côtoyées à l'asile. En effet, ce serait une erreur, selon André Belleau, de s'attarder uniquement à l'aspect sémantique du carnavalesque dans le texte puisque, logiquement, « [s]'il y a carnavalesque, il y a bien quelque chose qui carnavalesque quelque part.⁵⁴ » Cette entité qui préside à l'organisation des discours, qui accorde la parole ou réduit au silence, c'est le narrateur. Belleau lui attribue beaucoup d'importance, car c'est par le narrateur que se joue le

⁵¹ Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 419.

⁵² *Ibid.*, p. 420.

⁵³ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁴ André Belleau. *op. cit.*, p. 143.

dialogisme si cher à Bakhtine : en ayant la fonction de réguler la stratégie énonciative, le narrateur a le pouvoir de réaliser, au plan narratologique cette fois, l'ambivalence caractéristique du carnaval. Bien entendu, cela ne se produit pas dans tous les livres; Belleau évoque le roman de Ringuet intitulé *Trente arpents* pour expliquer que certains narrateurs « autoritaires » demeurent fermés et résolument monologiques. Or, ce n'est pas du tout le cas du narrateur du « Pas de Gamelin » qui, à l'image des corps des folles qu'il décrit, est perméable, ouvert aux voix autres que la sienne et prêt à leur aménager une place au cœur de son propre discours, traduisant ainsi un dialogisme narratologique. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que, dans ce premier texte de *La conférence inachevée*, narrateur et auteur ne font qu'un : c'est Jacques Ferron qui raconte, à travers divers éléments tirés de son vécu, l'histoire des femmes qu'il a côtoyées à Saint-Jean-de-Dieu, c'est son JE personnel qui prend la parole, signe marquant sa triple implication dans son récit. Jacques Ferron est, en effet, à la fois auteur, narrateur et personnage du « Pas de Gamelin », ce qui rend l'étude de la narration encore plus essentielle à la compréhension de l'œuvre puisque, dans ce cas-ci, c'est elle qui réunit les deux autres entités, l'auteur et le personnage, c'est elle qui les englobe et les met en scène. Mais revenons au dialogisme. Un indice flagrant de sa présence est sans contredit l'intertextualité, car il s'agit d'un procédé où le narrateur convoque des propos tirés d'autres œuvres, créant par le fait même l'écho d'un texte extérieur à l'intérieur de celui qui est en train de s'écrire. Les occurrences d'intertextualité dans « Le pas de Gamelin » ne manquent pas : parfois on ne fait que mentionner le titre et l'auteur d'un ouvrage, souvent on en cite un passage. C'est alors que le dialogisme advient. Évidemment, il serait trop long de nous pencher sur tous les cas d'intertextualité (nous en avons recensé huit), mais l'un d'eux en particulier mérite néanmoins que l'on s'y intéresse, parce qu'il implique une citation dont le contenu est lui-même dialogique. Il se trouve au tout début du texte, lorsque le narrateur évoque trois vers de la pièce *Iphigénie* de Jean Racine :

Hélas ! je me consume en impuissants efforts
 Et rentre au trouble affreux dont à peine je sors.
 Mourrai-je tant de fois sans sortir de la vie ?⁵⁵

⁵⁵ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 22.

L'extrait choisi n'est certainement pas anodin, puisqu'il reflète exactement l'inachèvement et la dualité propres à l'imagerie carnavalesque. Pourquoi le narrateur a-t-il décidé de l'insérer à cet endroit précis, alors qu'il parlait des artistes qui viennent rarement égayer la routine de Saint-Jean-de-Dieu, rendant dérisoire la pancarte annonçant leur « Entrée » ? Veut-il insinuer que l'asile est une sorte d'antichambre de la mort où l'inlassable succession des jours ne vient pas à bout de l'impression tenace que le temps s'est arrêté ? Cherche-t-il à marquer une certaine parenté entre les acteurs professionnels et les gens internés, qui sont vraisemblablement unis par le jeu ? Difficile de le déterminer avec certitude. Un fait demeure, cependant, et c'est la volonté du narrateur de signaler son ouverture, de favoriser les échanges avec d'autres œuvres pour enrichir la sienne de façon à donner une autre ampleur à ses mots. Parfois, en effet, les propos d'autres auteurs semblent réellement avoir été écrits pour compléter ceux du narrateur du « Pas de Gamelin » et s'appliquent si parfaitement aux situations qui y sont décrites que leur insertion dans le texte va de soi. C'est le cas de la phrase « Les hommes sont si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie que de ne pas être fou.⁵⁶ », empruntée à Blaise Pascal et qui ponctue si bien le discours du narrateur sur l'effet néfaste qu'a eu la victoire de la médecine dans le domaine des soins de la folie, puisqu'elle a casé tous les symptômes sous des étiquettes de maladies et livré les gens à leur appréhension. Il en va de même lorsque Ferron rapporte avoir cité Chateaubriand (« Une fois l'esprit frappé, le sens s'échappe et il vaudrait mieux mourir.⁵⁷ ») en visitant les cabanons de la salle Sainte-Agathe, qui renferment les cas les plus lourds de l'aile des femmes. Ce faisant, il combine trois discours distincts : celui du JE narrateur, celui du personnage qu'il incarne parmi les autres qu'il met en scène, et bien sûr celui de Chateaubriand. Nous pouvons donc dans ce passage constater toute l'étendue du dialogisme, la porosité du discours du narrateur, qui cède volontiers la parole à d'autres instances énonciatives. Cela est d'autant plus frappant que, aux trois discours mentionnés plus haut, une autre parole s'ajoute, celle de Garde Larose, l'hospitalière de la salle qui, peu portée vers la poésie dans ces lieux de grande déchéance, reste stoïque devant la grandiloquence du docteur Ferron.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 51.

Cela nous amène donc à distinguer un second indice de dialogisme, qu'André Belleau nomme *hybridation*, et qu'il définit comme suit : il s'agit de « tous les modes possibles de présence du discours des personnages dans les énoncés du narrateur ou l'inverse, à quoi s'ajoute l'insertion des langages sociaux extérieurs dans les paroles tant du narrateur que des personnages⁵⁸ ». Cette tension entre le discours rapportant et le discours rapporté peut être visible dans la typographie même du texte, dans sa mise en pages, comme dans le cas où des citations ou des dialogues sont rapportés en style direct, par exemple. Cela se produit à plusieurs reprises dans « Le pas de Gamelin », notamment lorsque le narrateur exprime son admiration devant les trouvailles théâtrales des folles. C'est ainsi qu'il retranscrit textuellement une réplique savoureuse de Louise Grignon (« Une cravate caca d'oie ! Quelle honte pour la patrie ! Mon Général, avez-vous oublié la grandeur française ?⁵⁹ »), ou le vers poétique d'Hélène Brazeau dont nous avons parlé précédemment, ou encore les formules naïves et saugrenues d'autres internées, dont celle de Pierrette qui répète « Vous êtes une bande de maudits fous !⁶⁰ », phrase qui résonne véritablement comme un trait d'esprit au cœur de l'asile. Pourquoi adopter cette stratégie ? Probablement pour rendre compte de l'inventivité des folles, leur laisser tout le crédit pour ces mots truculents en les rapportant tels quels, sans s'y immiscer. Retranscrire leurs paroles est plus efficace que les décrire pour persuader le lecteur de la grande créativité des folles. Le narrateur, en s'effaçant complètement derrière ses personnages, prend le parti de placer protagonistes et lecteurs face à face, sans intermédiaire. Évidemment, il sélectionne avec soin ce qu'il nous présente, mais il reste que la citation directe prouve la volonté du narrateur d'aménager une place pour les discours extérieurs dans le sien. Cela transparait également dans les extraits de lettres dont il reproduit le contenu au cours du récit du parcours inusité qui a conduit Claire McComeau de l'internement à Saint-Jean-de-Dieu au mariage à Saint-Amateur, au Nouveau-Brunswick. Les trois missives citées sont en fait les réponses qui sont parvenues à la jeune femme après que celle-ci eut annoncé à certaines de ses connaissances qu'elle était enceinte. La première, celle de Madame André Murty, une amie acadienne, est empreinte de compassion et de

⁵⁸ André Belleau. *op. cit.*, p. 149.

⁵⁹ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 98.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

bienveillance : « Si tu as ton enfant, garde-le car moi, je le prendrai plus tard. Je ne veux pas que tu le donnes à l'étranger. Ce sera une joie de l'avoir avec toi, ce petit bébé. Tu seras heureuse avec moi, tu seras chez vous...⁶¹ ». Les deux autres proviennent de Gérard Le Bouthiller et de Gérard Savoie, deux jeunes hommes auxquels Claire a fait croire qu'ils étaient le père de l'enfant à naître. Ne se connaissant pas et ignorant qu'ils ont été bernés, tous deux sont enchantés, et font part de leur amour dans leurs lettres. Gérard Savoie accompagne même ses déclarations d'un touchant poème :

Dans mon gradin j'aime les fleurs
 Dans le monde j'aime un cœur
 Il s'appelle Marie-Claire
 Dans mon gradin j'ai des fleurs
 Que je pourrai t'offrir
 À ton revoir.⁶²

Dans ce cas, par contre, le narrateur ne se contente pas de recopier le poème, il le commente, soulignant la présence de l'insolite mot « gradin », qu'il croit être un amalgame de *jardin* et *garden*. Et il ajoute : « Mais peu importe l'orthographe !⁶³ ». Visiblement, en introduisant ces très longues citations, qui deviennent presque des digressions puisqu'elles nous éloignent du récit de la vie de Claire McComeau proprement dit, le narrateur cède la parole à d'autres pour encourager le lecteur à adopter son point de vue, à éprouver, comme lui, de l'admiration pour cette fille qu'on aurait pu croire irrécupérable. Il est également possible d'y déceler le désir de Ferron d'offrir une tribune aux discours alternatifs entourant la folie, c'est-à-dire de démontrer que les auteurs des trois lettres citées ne tiennent pas les propos auxquels on aurait pu s'attendre dans les circonstances : alors que le cas d'une fille-mère internée serait susceptible de provoquer un jugement défavorable, les personnes qui écrivent à Claire semblent plutôt se réjouir de la situation. Cela vient donc appuyer le point de vue du narrateur, qui soutient que l'histoire de Claire McComeau est extraordinaire et que

⁶¹ *Ibid.*, p. 86.

⁶² *Ibid.*, p. 87.

⁶³ *Id.*

son heureuse issue tient beaucoup à la débrouillardise de la jeune fille, et peu aux ressources prétendument offertes par le système asilaire.

D'ailleurs, d'autres mots cités textuellement servent à étayer la critique portée par le narrateur contre les traitements réservés aux internés de Saint-Jean-de-Dieu. Ces mots, ce sont ceux de ses confrères médecins qui sont inscrits dans les dossiers des patientes et que Ferron relit, parfois des années plus tard, en s'indignant souvent du laconisme des commentaires rédigés sur des sujets pourtant complexes. Certains extraits sont retranscrits mot à mot, de sorte que de multiples voix, généralement anonymes, se mêlent à celle du narrateur, créant des structures énonciatives hybrides et permettant à Ferron de mettre en relief l'inéluctabilité des jugements portés par l'autorité médicale contre les folles. À propos de la Mariton, qui se faisait encore appeler Marie à l'époque de son arrivée à Saint-Jean-de-Dieu à l'âge de quatorze ans, le tribunal médical chargé de son admission rend le verdict suivant après lui avoir posé quelques questions : « Marie ne peut pas dire son âge, ne distingue pas sa droite de sa gauche et ne sait pas compter. Elle admet s'être montrée agressive au Mont-Providence [établissement asilaire pour enfants], soi-disant parce que ses parents ne la visitaient pas. L'assemblée est d'avis que le degré de la débilité atteint celui de l'imbécillité 325.1.⁶⁴ » Les notes inscrites au dossier d'Hélène Brazeau révèlent la même indifférence agacée; on l'interne parce qu'elle est une « personne irresponsable, incorrigible, impénitente, manifestement atteinte de débilité mentale [et qui] se prétend persécutée⁶⁵ ». Il serait évidemment superflu de souligner que tous ces symptômes n'appartiennent pas au domaine de la santé mentale, mais bien de la morale, et qu'ils qualifient les gestes d'une prostituée et non d'une malade; les mots et le ton employés parlent d'eux-mêmes. Et c'est probablement cet effet que le narrateur cherche à créer en introduisant des extraits de commentaires laissés par des médecins au sujet des patientes : non seulement cela provoque une rupture de ton, entre la compassion de Ferron et la sévérité de ses prédécesseurs, mais, surtout, les passages choisis par le narrateur sont si puissants qu'ils se suffisent à eux-mêmes.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 67.

Ils placent le lecteur devant toute l'étendue de la brutalité du système asilaire, transformant le simple souci de réalisme en véritable acte de dénonciation. Sous la plume de Ferron, les mots des autres se condamnent eux-mêmes, et constituent la preuve la plus efficace de leur propre inhumanité.

De ces quelques observations, il est possible de conclure que l'hybridation narratologique dans « Le pas de Gamelin » provient en partie de l'insertion par le narrateur, dans son propre discours, des discours des figures d'autorité de l'asile. Ces discours sont généralement introduits sous forme de citation directe, démontrant à quel point ceux qui les formulent manient bien le langage, tant parlé qu'écrit. Ce qui n'est pas le cas de toutes les folles mises en scène; bien que certaines, comme Pierrette, Hélène, Rachel, Marie-Rose et Claire, soient en mesure de tenir des propos cohérents dont Ferron cite certains extraits, aucune d'entre elles ne sait écrire (les admonestations de Pierrette et les lettres de Claire ont été dictées à des Sœurs). Le langage, envisagé d'une certaine façon, leur échappe ou, à tout le moins, elles ne disposent pas des mêmes outils que les médecins et les religieuses pour le mettre en valeur. Cela n'empêche pourtant pas Ferron de leur aménager une place dans le texte. Cependant, on remarque que le discours des folles est plus souvent rapporté indirectement, *car il ne se traduit pas toujours en mots*. Les folles ne sont pas sans communiquer pour autant; mais les modes d'expression qu'elles utilisent justifient les stratégies énonciatives employées par le narrateur pour transposer le langage des folles, le rendre compréhensible pour le lecteur tout en y étant le plus fidèle possible. Dans le cas de celles qui peuvent parler mais dont les paroles sont incohérentes, Ferron tente tout de même de dégager un fil conducteur du délire de façon à offrir au lecteur une porte d'entrée qui lui permettrait de saisir l'essentiel des discours échevelés: il le fait pour Louise Grignon en extrayant quelques-unes de ses meilleures répliques, comme il le fait pour Virginia Boisclair en résumant la nature des élucubrations qu'elle profère lorsqu'elle est dérangée dans son ménage: « on apprenait qu'elle souffrait tous les supplices de l'enfer, lardée de lances de feu, les os broyés, et bien d'autres tortures qu'elle énumérait avec indignation.⁶⁶ » Quant à celles qui restent totalement incompréhensibles, le narrateur, au lieu de passer outre toutes ces tentatives de

⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

communication qui semblent rester inefficaces, choisit de leur laisser une place malgré tout en *décrivant* longuement les comportements qui les trahissent. C'est la stratégie adoptée dans les cas, notamment, des lettres illisibles envoyées par Suzanne Lusignan et de la logorrhée de Mariette. Puisque ce sont des sons sans queue ni tête, et qu'ils ne peuvent donc pas être rapportés, le narrateur les décrit, partant de leurs causes jusqu'à leurs conséquences. Il en va de même pour les déclarations muettes que les folles expriment physiquement. En effet, si l'autorité maîtrise la parole, les folles, elles, parlent avec *leurs corps*. Le corps grotesque transmet des messages au même titre que la voix ou la plume, et le narrateur leur accorde une place dans son discours en les détaillant, en traduisant les attitudes en mots. Ferron énonce même clairement cette capacité du corps de communiquer des émotions, lorsqu'il décrit la réaction d'une jeune femme internée à laquelle ses parents avouent que sa réclusion à Saint-Jean-de-Dieu est permanente, et non pas temporaire comme ils le lui avaient fait miroiter jadis :

Marie-Louise ne leur fit aucun reproche. Elle resta consternée et ce fut son corps qui parla. Elle qui marchait droite, la tête haute, développa une arthrite rhumatoïde des genoux foudroyante. En moins de six mois, elle ne se déplaça plus qu'en chaise roulante. Pourquoi aurait-elle continué de marcher puisqu'on ne l'attendrait plus jamais chez elle ?⁶⁷

Souvent, ce sont les yeux qui portent la voix brisée des folles. Par exemple, dans la section des grabataires de la salle Fatima se trouve une quadraplégique qui ne peut s'exprimer que par le regard. Selon le narrateur, « [c]'était un regard d'une infinie douceur où la compassion se mêlait à une tendre ironie envers nous qui ne pouvions rien pour elle⁶⁸ ». C'est la même ironie que lit Ferron dans les yeux de Louise Grignon lorsqu'il se rend en visite à Saint-Jean-de-Dieu quelque temps après avoir arrêté d'y travailler. Alors qu'il avait réussi à la faire détacher du fauteuil roulant où elle était confinée et à réduire sa médication, il la retrouve, lors de son passage, attachée au mur par la cheville, rendue baveuse et hébétée par les neuroleptiques. On lui a même arraché les incisives pour l'empêcher de mordre. Cette

⁶⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

vision pitoyable marqua profondément Ferron, puisque c'est sur ces mots que se termine « Le pas de Gamelin » :

À ma vue, [Louise] esquissa un sourire édenté. Du plus profond de sa déchéance, elle, naguère Dieu-plus-que-Dieu, elle me considérait avec un peu d'ironie, parce que je n'étais plus le Général, et avec quelque reproche, un reproche à peine perceptible, parce que j'avais fermé l'oreille aux jongleries verbales et à la poésie, parce que je l'avais abandonnée, hélas !⁶⁹

Quant à Pierrette, son corps entier témoigne de l'agitation qui l'habite. Le narrateur la décrit comme ayant des mouvements désordonnés et explosifs, avec des yeux qui roulent dans tous les sens, ce qui lui donne l'air d'être continuellement furieuse, alors qu'il n'en est rien. Or, dans son cas, c'est justement lorsque son corps s'apaise qu'il est le plus expressif. Ainsi, dans les moments où l'hospitalière de la salle laisse Pierrette venir s'asseoir à ses pieds, elle « ne boug[e] plus, au comble du bonheur⁷⁰ ». Nous pouvons donc constater que le narrateur parvient à insérer le langage des folles au fil de ses propres paroles, même quand elles ne sont pas en mesure de s'exprimer avec des mots, ce qui constitue assurément un ingénieux moyen de construire des structures d'énonciation hybrides, faisant du « Pas de Gamelin » un texte carnavalisé, au sens où l'entend André Belleau. Ce dernier ajoute que l'hybridation n'est pas toujours facile à déceler, que certains énoncés n'en portant pas nécessairement de marques visibles sont hybrides malgré tout. Comment faire alors pour les repérer ? « C'est une question d'oreille.⁷¹ », répond Belleau. Selon lui, une nouvelle écoute est indispensable pour entendre les voix se mêler, les discours se côtoyer et se répondre. Bien que ce conseil soit loin de constituer une véritable méthode, il n'en demeure pas moins qu'il est utile pour étudier « Le pas de Gamelin », car il incite le lecteur à porter attention aux subtiles ruptures de ton qui parcourent le texte et à s'interroger sur ce qui les provoque. Il apparaît bientôt que, parfois, le narrateur laisse, étrangement, une autre voix prendre le dessus sur la sienne : cette voix, anonyme et pourtant puissamment audible, produit une sorte

⁶⁹ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁷¹ André Belleau. *op. cit.*, p. 150.

d'interférence. En lisant des passages comme celui-ci : « La folie n'est pas l'appendicite qu'on te coupe, rhabille-toi, mon gars, et retourne à la maison, que tu t'appelles Jacques ou Mathieu, n'importe, pourvu que tout soit recousu.⁷² », il est légitime de se demander qui parle puisque, à travers la voix du narrateur, on peut en distinguer une autre, plus familière et nonchalante, intrusion momentanée qu'on ne peut attribuer à aucun personnage du livre. Et pourtant, il s'agit bien là du discours d'un autre que Ferron. Un autre extrait nous permettra de mieux cerner l'identité de cette instance narrative qui s'immisce dans le texte.

Dans une société où plus rien n'est gratuit, où le don reste toléré parce qu'il peut être calculé et déduit de l'impôt tandis que le sacrifice devient dérisoire parce qu'il est impondérable, où tout est payé pour que tout soit compté avec exactitude, le payeur sera toujours innocenté, l'innocent incriminé pour ne pas payer, d'être un parasite – et qu'on ne le plaigne pas, bien logé, bien nourri, quand on devrait l'égorger ou le pendre ! D'ailleurs si on lui épargne le couteau et la corde, c'est que par chance il reste utile : une nombreuse main-d'œuvre se nourrit de le nourrir et prospère de le garder.⁷³

Ce passage est éloquent : la seconde partie de l'énoncé, par sa violence et son ton intransigeant, provoque un puissant contraste par rapport aux propos qui l'encadrent et qui, eux, correspondent tout à fait aux valeurs humanistes dont Jacques Ferron s'est toujours réclamé. À la lumière de ces deux fragments, il est possible de déterminer que l'impression de contamination de la voix du narrateur par celle d'un autre provient du fait qu'elles se contredisent. Alors qu'auparavant nous avons passé en revue des occurrences où le narrateur laissait pénétrer des discours extérieurs pour appuyer son point de vue, pour créer des images plus fortes, nous nous trouvons dans ces cas-ci devant la situation inverse, c'est-à-dire que l'instance étrangère s'élève comme une voix discordante. Mais alors, pourquoi la laisser pénétrer ? Pourquoi le narrateur introduit-il sciemment dans son discours des énoncés qui le contestent ? À notre sens, il s'agit là d'une stratégie qui, bien qu'elle semble source de contradictions, n'en demeure pas moins cohérente avec les visées des autres formes d'hybridation abordées plus tôt, que Ferron emploie pour mettre en valeur la créativité des

⁷² Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 81.

⁷³ *Ibid.*, p. 38-39.

folles. En effet, l'insertion de cette voix, qui résonne comme celle d'un médecin quelconque devenu porte-parole de l'idéologie dominante dans la population, engendre du sarcasme tout en confortant le narrateur dans sa position : en présentant l'envers de sa pensée par le biais d'une voix extérieure défendant des idées contraires, Ferron démontre, par opposition, à quel point les valeurs que lui-même prône sont justes et saines. Ainsi, même dans les occasions où ce n'est pas le discours des folles qui est entremêlé au sien pour générer des structures hybrides, l'hybridation est malgré tout à leur service, parce qu'elle met en relief l'hostilité latente de l'opinion publique contre laquelle elles doivent se battre. L'insertion des propos irrités de certains médecins se fait donc au détriment de ceux qui les tiennent, et influence nécessairement l'image que le lecteur se fait d'eux; dans ce cas donc, l'hybridation cause du tort à l'instance convoquée, que le narrateur ne laisse s'infiltrer que pour mieux la réfuter. Cette tendance est d'ailleurs bien perceptible dans le passage suivant au cours duquel Ferron raconte comment les médecins de l'asile se sont étonnés du comportement agressif de Marie, celle qui allait devenir la Mariton :

Elle est devenue un véritable démon; elle frappe, mord, déchire son linge. [...] Et pourtant les bons traitements lui ont été prodigués : une lobotomie frontale bilatérale au mois d'août 1960, une série d'électrochocs en juin 1961, sans compter les pilules de toutes sortes. Le tribunal, décontenancé par une telle perversité, en reste pantois et ne décide pas grand-chose : on essaiera d'autres pilules, en particulier du dilantin, car il pourrait s'agir d'une agitation épileptique, consécutive à la lobotomie, et puis on verra.⁷⁴

Le sarcasme est on ne peut plus clair. Comme ce n'est certainement pas Jacques Ferron qui déclarerait que la lobotomie et les électrochocs sont de « bons » traitements, il est possible de voir dans cette affirmation une intrusion de la voix d'une catégorie de médecins profondément agacés par l'indocilité des patientes qui réagissent mal aux cures qu'on leur impose, agacement que trahit « et puis on verra ».

Ainsi, on constate que Ferron, en tant que narrateur, calcule minutieusement les interactions des différentes instances énonciatives, de façon à ce que celles-ci alimentent la

⁷⁴ *Ibid.*, p. 54.

critique qu'il formule contre l'institution asilaire. Le JE qu'il a choisi d'employer démontre son implication dans l'agencement des discours. Ses mots comme ceux des autres lui servent de munitions pour attaquer le système sur lequel est basé le fonctionnement de Saint-Jean-de-Dieu. À ce sujet, il est intéressant de remarquer que cette façon d'exprimer sa réprobation est littéralement mise en scène dans « Le pas de Gamelin », lorsque Ferron raconte l'indignation qu'il ressentait lorsqu'il lisait les commentaires des médecins qui l'avaient précédé dans les dossiers dont il avait hérité, et avec quelle virulence il les résumait : « Je m'érigeais en justicier. Mon résumé de dossier, je le fourbissais comme une arme, puis l'envoyais copier aux archives et pouvais en conserver l'original, tel un collectionneur au retour d'une chasse ou d'une guerre [...].⁷⁵ »

D'ailleurs, il importe de noter que ce n'est pas la première fois que Jacques Ferron utilise l'hybridation pour consolider sa critique de l'institution asilaire. Cela est particulièrement frappant dans *Les roses sauvages*⁷⁶ : publié en 1971, cet ouvrage, à l'instar du « Pas de Gamelin », se fonde sur les thèmes de la folie et de l'internement. Par contre, sa forme est singulière, puisqu'il est divisé en trois parties distinctes. La première est constituée d'un court roman dont la narration est assurée par une entité omnisciente et totalement extérieure à l'histoire qu'elle raconte. La seconde tient plutôt de l'essai; c'est la voix de Ferron qui s'y fait entendre, qui s'emporte contre le système asilaire lorsqu'il décrit la navrante trajectoire d'une femme internée à Saint-Jean-de-Dieu qui ne souhaite qu'entrer en contact avec son mari pour qu'il vienne la libérer. La troisième partie, finalement, est composée de la retranscription d'une lettre adressée par cette femme à son époux. Il s'agit donc là d'une forme d'hybridation moins subtile, plus tranchée, qui encore une fois est au service de la folie. Même dans *L'amélanquier*⁷⁷, roman que l'on pourrait croire simplement partagé entre la voix de Tinamer et celle de son père, une instance étrangère prend la parole au chapitre onzième pour dénoncer le sort réservé à Coco, un jeune garçon né de parents inconnus qui a été interné en

⁷⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁶ Jacques Ferron. 1971. *Les roses sauvages. Petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée*. Montréal : Éditions du Jour, 177 p.

⁷⁷ Jacques Ferron. 1970. *L'amélanquier*. Montréal : Éditions du Jour, 163 p.

bas âge parce qu'on ne savait que faire de lui, et qui a été condamné à la débilité par un diagnostic précoce et expéditif qui ne tenait évidemment pas compte de sa vivacité d'esprit et de sa personnalité attachante. Cette instance s'immisce pendant quelques pages dans le récit de Tinamer pour raconter la trajectoire asilaire de Coco et souligner les aberrations qui l'ont ponctuée, exactement comme le fait Ferron pour les folles dans « Le pas de Gamelin », si bien que le roman a parfois des accents d'essai au fil de ce chapitre. Bref, à la lumière de ces quelques exemples tirés d'autres œuvres de Jacques Ferron, il semble clair que ce dernier gouverne l'hybridation de façon à construire un réquisitoire polyphonique contre l'institution asilaire : en plus de rendre aux fous et aux folles une voix que le système, habituellement, étouffe, il la confronte à celle de l'autorité médicale, qui s'en trouve discréditée.

Évidemment, certains diront que ce ne sont pas *réellement* les folles ou les médecins qui parlent, qu'il s'agit trop souvent de personnages anonymes et d'identités fictives pour que leurs discours, manipulés par Ferron, aient véritablement valeur de témoignage. Effectivement, on peut constater une certaine instrumentalisation des personnages, qui sont tous mis en scène, ultimement, pour étayer le point de vue du narrateur, pour l'incarner. Au-delà de la vie des folles, c'est la vie de leur discours que « Le pas de Gamelin » évoque. Selon André Belleau, cette caractéristique n'est pas un défaut, mais résulte plutôt d'une façon différente de concevoir le travail de narration : au lieu de créer le langage comme le fait la poésie, certains romans le représentent. « [L]es mots ne sont pas là pour constituer des personnages [...]; au contraire, les personnages existent précisément pour que les mots soient prononcés⁷⁸ », écrit Belleau. Et c'est ce qui se produit dans « Le pas de Gamelin » : que les cas rapportés empruntent au réel ou à la fiction importe peu, pour autant que Ferron puisse témoigner de la souffrance et de la grandeur des internées. En ce sens, les admonestations de Pierrette symbolisent bien cette conception de la narration puisque l'important, pour elle, n'est pas de savoir qui les lira, mais bien de s'assurer que quelqu'un le fasse et qu'elles seront entendues.

⁷⁸ André Belleau. *op. cit.*, p. 148.

En définitive, il est clair que « Le pas de Gamelin » répond aux critères de carnavalisation sémantique et narratologique énoncés par André Belleau. Au-delà des images grotesques et de l'ambivalence latente, Ferron met en scène des discours qui se croisent et qu'il mêle au sien, formant des structures d'énonciation hybrides qui rendent son récit plus riche et sa charge contre l'asile, plus mordante.

2.4 Conséquences de la théâtralité et du carnaval

À l'issue de notre analyse des différentes manifestations du théâtre et du carnaval présentes dans « Le pas de Gamelin », il est nécessaire de nous interroger maintenant sur ce que cela apporte au texte, aux personnages et à Jacques Ferron lui-même d'accentuer la théâtralité et le carnavalesque des situations qu'il met en scène. Nous le verrons, les effets du théâtre ne sont pas les mêmes selon qu'ils sont engendrés par les figures de l'autorité asilaire ou par les folles, puisque ces deux groupes antagonistes dans le grand carnaval de Saint-Jean-de-Dieu ne déploient pas leurs artifices dans le même dessein.

2.4.1 Le jeu de l'autorité

Nous l'avons constaté précédemment, le théâtre joué par les représentants de l'autorité asilaire est surtout motivé par leur volonté de bien marquer la position dominante qu'ils occupent et d'affermir encore davantage leur pouvoir. Ainsi, les vêtements qu'ils portent, que ce soit la livrée du médecin ou celle de l'aumônier, sont des costumes qu'ils enfilent pour se différencier des fous qu'ils côtoient et face auxquels ils se déclarent supérieurs. Toute cette mise en scène est vraisemblablement destinée à berner les patientes; déjà, en 1970, Ferron écrivait que « [l]a médecine ne s'exerce pas sans tromperie.⁷⁹ » Pour laisser croire aux folles que leur internement est juste, leur diagnostic exact et leurs traitements, appropriés, les

⁷⁹ Jacques Ferron. 1998 [1975]. *Escarmouches*. 2^e éd. Montréal : Bibliothèque québécoise, p. 151.

dirigeants de l'asile mettent en place un tribunal médical qui emprunte autant à la cour de justice qu'à la salle d'examens médicaux, prétendant traiter à la fois le corps et l'esprit, mais se bornant le plus souvent à agir sur le plan moral en imposant des sanctions. Ce tribunal fantoche, Ferron le mentionne à plusieurs reprises dans « Le pas de Gamelin », en lui attribuant des échecs accablants, comme celui du cas de la Mariton. Une fois ce système d'artifices bien rodé et conçu comme seule réalité possible, il devient difficile d'y trouver une faille qui permettrait de le remettre en question. Comme l'écrit Jean Duvignaud,

[l]e prince, le “ leader ” bouffonne avec le tremblement sacré qu'il désire inspirer, dissimule l'usage de la force sous la grimace. Ainsi, Néron, vaincu, s'écrie : *Qualis artifex pereo !* – quel artiste je suis et qui meurt... [...] La mise en scène du leader détourne le spectacle au profit de la domination; la mise en scène et le jeu de l'acteur font d'une fiction la réponse à une question que l'homme, parfois, ne se pose pas encore.⁸⁰

Ainsi, sous la plume de Ferron, les soins prodigués par les médecins se déploient dans toute leur dimension rituelle, et deviennent de véritables cérémonies au cours desquelles les artifices masquent les sévices encourus. Par exemple, pour faire oublier à Monique Fontaine que la lobotomie qu'elle vient de subir l'a laissée à demi-paralysée, on l'entoure de petits soins auxquels elle n'avait évidemment jamais eu droit à l'asile auparavant; devant cette nouvelle sollicitude, comment pouvait-elle résister aux avantages indéniables de son handicap tout neuf, elle qui antérieurement devait se planter une aiguille dans le bras pour attirer l'attention ? Comme elle est traitée « telle une sultane favorite⁸¹ » par le personnel soignant, l'échec de l'intervention chirurgicale est gommé par une mise en scène positive qui laisse entendre que l'hémiplégie est peut-être, au fond, une bonne chose. Monique, prise au jeu, exulte de bonheur, et n'en méprise que davantage le docteur Ferron, qui s'était opposé à la tenue de cette délicate opération. C'est ce genre de situations que dénonce Thomas S. Szasz dans *Fabriquer la folie* :

⁸⁰ Jean Duvignaud. *op. cit.*, p. 18-19.

⁸¹ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 98.

Quand les sociétés dites « avancées » insistent pour maintenir la *fiction* selon laquelle elles ne pratiquent pas d'actes rituels, ou plus précisément, que certaines de leurs pratiques, cataloguées comme rituelles par les critiques, sont en fait techniques, elles agissent comme les individus « bienveillants » qui veulent à tout prix maintenir la *fiction* de la non-nocivité de leurs actes; encore plus précisément, que certains de leurs comportements qualifiés de blessants par leurs victimes, leur sont en fait bénéfiques.⁸²

Le vocabulaire employé ici par Szasz est très révélateur, et contribue à confirmer l'impression selon laquelle le portrait que dresse Ferron de la théâtralité latente à Saint-Jean-de-Dieu, même s'il appartient à une œuvre de fiction, n'en demeure pas moins assez près de la réalité, d'une tendance perceptible dans les institutions asilaires en général. En outre, la description qu'offre « Le pas de Gamelin » des rituels entourant la folie correspond tout à fait à celle qu'énonce Szasz quand il écrit que « la psychiatrie institutionnelle se compose surtout de cérémonie médicale et de magie⁸³ ». En fait, Ferron va même plus loin, car il tâche de démontrer de quelle façon le théâtre permet non seulement aux représentants de l'autorité médicale d'accroître leur emprise sur les folles, mais également de se conforter eux-mêmes dans la croyance qu'ils ont en l'infailibilité de leur science. En effet, le narrateur évoque à quelques reprises la frustration des médecins devant l'énigme que représente la folie quand on l'envisage d'un point de vue physique : persuadés qu'elle ne peut qu'être attribuable à un dysfonctionnement anatomique, ils fouillent le corps humain en quête de la défectuosité à réparer, comme le faisait Charcot un siècle auparavant. Ce serait donc le désir d'affermir sa mainmise sur la folie qui serait à l'origine du ballet d'interventions de la médecine.

Qu'on l'exerce ou qu'on la subisse, on se méprend sur la médecine. Elle a perdu son caractère religieux et ne tire pas son principe de la vie, mais de la lésion cadavérique. C'est toujours de la mort qu'elle revient à l'épouvante et de son inévitable échec qu'elle entend le prévenir comme gardienne de la santé, ce salut illusoire, en tout cas très provisoire. Ainsi a-t-elle établi son pouvoir, y veillant avec un soin jaloux et cherchant à l'étendre, quitte à réduire la folie à des perturbations biochimiques, à des crises convulsives et, pour finir, à une lésion organique, confirmée à l'autopsie, comme les autres maladies. Or, ces perturbations, ces crises, les psychiatres à l'œuvre dans l'ici-bas de l'asile les suscitaient par des médications énormes et les électrochocs, tandis que dans

⁸² Thomas S. Szasz. *op. cit.*, p. 279. C'est nous qui soulignons.

⁸³ *Ibid.*, p. 278.

leur très-haut les demi-dieux [les médecins] complétaient le travestissement en s'essayant à la psychochirurgie dont les opérations mutilantes sanctionnaient d'une lésion, désormais définitive, leur pouvoir. Telle était la tentative de la médecine pour récupérer la folie en la reproduisant par artifice, au mépris de toute humanité.⁸⁴

En somme, on peut affirmer que, dans « Le pas de Gamelin », le jeu théâtral adopté par les représentants de l'autorité asilaire, et en particulier par les médecins, se fait au détriment des patientes de Saint-Jean-de-Dieu; non seulement Jacques Ferron donne-t-il des indices manifestes de cette mise en scène concertée, mais ceux-ci, en plus, recourent certaines observations faites par des spécialistes du milieu psychiatrique, qui soutiennent que l'artifice fait bel et bien partie de l'arsenal d'outils de sujétion mis à la disposition de ceux qui détiennent le pouvoir dans l'asile. Évidemment, il ne s'agit pas ici de prouver que les situations décrites par Ferron sont entièrement véridiques, ou même crédibles, mais bien de démontrer que les choix narratifs de l'auteur créent une trame où la théâtralité et le carnaval sont intimement liés à la dimension sociale de l'œuvre, où, comme l'écrit Bakhtine, « [e]ntre le jeu-spectacle et la vie, il n'y a aucune frontière nette⁸⁵ ».

2.4.2 Le jeu des folles

Ce constat s'applique également au jeu des folles de Gamelin, c'est-à-dire que, pour elles aussi, les artifices du théâtre et du carnaval ne sont pas détachés du quotidien; il n'y a ni rampe, ni rideau autour d'elles, et elles jouent bien moins par amour de l'art que par pure *nécessité*. En fait, il semble que les personnages d'internées sont mis en scène par Ferron dans un esprit qui correspond tout à fait à cette phrase de Diderot, selon laquelle « [l]e théâtre est une ressource, jamais un choix.⁸⁶ » En effet, nous l'avons constaté au fil de notre étude des différents artifices théâtraux qu'elles déploient, le jeu des folles du « Pas de Gamelin » va

⁸⁴ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 24.

⁸⁵ Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 265.

⁸⁶ Denis Diderot. 1994. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Le Seuil, p. 90.

au-delà de l'art et s'inscrit dans une démarche qui, à l'instar de celle de l'autorité, englobe l'aspect social de la vie à l'asile puisque, en réalité, tous ces rôles incarnés et tous ces artifices impliqués permettent aux folles de ne pas se conformer aux comportements prescrits par le personnel soignant. Dans un milieu comme l'hôpital psychiatrique où, nous l'avons vu, chaque geste peut se retourner contre celui qui le pose, cette attitude constitue véritablement une forme de dissidence. Erving Goffman explique cette situation en ces termes :

Se livrer à une activité particulière dans l'esprit requis, c'est accepter d'être un type particulier d'individu dans un univers particulier. [...] S'abstenir de participer à certaines activités prescrites ou y participer d'une manière ou dans une intention qui ne sont pas conformes aux prescriptions, *c'est prendre ses distances par rapport au personnage officiel et à l'univers imposé*. Prescrire une activité, c'est prescrire un univers; se dérober à une prescription, ce peut être se soustraire à une identification.⁸⁷

À n'en point douter, cela correspond exactement à la description que donne Ferron de la conduite des folles : en mettant en relief leur théâtralité, le narrateur expose de quelle façon les femmes enfermées à Saint-Jean-de-Dieu emploient des procédés associés au théâtre pour se dérober à l'obligation d'endosser le rôle type de l'aliéné imposé lors de l'internement et qui devient, comme nous l'avons démontré précédemment, un véritable cul-de-sac. En ce sens, il n'est pas surprenant de déceler dans « Le pas de Gamelin » une forte présence d'éléments, tant sémantiques que narratifs, témoignant de la carnavalisation du texte, puisque c'est l'essence même du carnaval que de créer, au milieu du monde « officiel », un autre monde qui, sans réellement espérer renverser l'ordre établi, cherchera plutôt à renverser ses codes ou à s'en émanciper complètement. Bakhtine résume bien cet esprit de subversion :

[le carnavalesque] illumine la hardiesse de l'invention, [...] aide à s'affranchir du point de vue prédominant sur le monde, de toute convention, des vérités courantes, de tout ce qui est banal, coutumier, communément admis; [il] permet enfin de jeter un regard nouveau sur l'univers, de sentir à quel point tout ce qui existe est relatif et que, par conséquent, un ordre du monde totalement différent est possible.⁸⁸

⁸⁷ Erving Goffman. *op.cit.*, p. 242. C'est nous qui soulignons.

⁸⁸ Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 43-44.

Ainsi, au cœur du système asilaire émaillé de faux-semblants organisé par le pouvoir médical et religieux, certaines folles, celles sur lesquelles Ferron s'attarde et à qui il réserve une place dans son discours, certaines folles donc s'aménagent un espace personnel grâce aux artifices du théâtre, une bulle d'individualité à l'abri des diktats de la fiction entretenue par le milieu dans lequel elles évoluent. Évidemment, comme le carnaval médiéval qui ne durait que pendant les quelques jours déterminés à l'avance par les individus détenant le pouvoir, cette fuite des folles hors de la réalité asilaire officielle est souvent provisoire, puisque les médecins disposent d'une artillerie lourde (neuroleptiques et interventions chirurgicales), en plus des artifices du théâtre, pour forcer leurs patientes à entrer dans le moule du « bon débile », rendu complètement léthargique à défaut d'être seulement docile et reconnaissant. Ferron ne manque d'ailleurs pas de souligner la défaite tragique de certaines folles, vaincues par les médicaments ou les électrochocs et réduites à l'état de loques humaines, attachées à leur lit ou confinées à leur cabanon, comme c'est le cas pour Louise Grignon, qui n'avait pour toute défense que sa grandiloquence et son inventivité inouïe. On peut donc constater que, dans « Le pas de Gamelin », le théâtre des folles constitue véritablement un outil d'opposition, au sens où l'envisage Ross Chambers :

L'opposition n'est pas un acte de *résistance* si par là on entend le geste d'opposer la force à la force, la colère d'un Hugo à la répression, par exemple. Il s'agit d'une réaction aux forces aliénantes dont le geste est à la fois plus isolé, moins ouvertement politique, moins conscient de soi, aussi – et, souvent, plus rusé. L'opposition ne cherche pas à *changer* les conditions régnautes, à renverser un régime par exemple, mais à y créer des circonstances permettant d'y vivre ou d'y survivre; c'est une affaire d'improvisation spontanée (ou du moins peu réfléchie) [...]. Mais elle a surtout cette caractéristique que, ne résistant pas au pouvoir en place (que par conséquent elle finit par entériner), elle a plutôt tendance à y prendre appui, en utilisant le pouvoir contre le pouvoir [...].⁸⁹

Ainsi, comme on combat le feu par le feu, les folles de Ferron emploient le théâtre pour subvertir une mise en scène plus vaste, celle échafaudée par l'autorité asilaire, les artifices des unes venant désamorcer ceux des autres. On pourrait croire que ceux qui détiennent le pouvoir ne craignent pas les actes de dissidence, puisqu'ils disposent d'armes plus puissantes

⁸⁹ Ross Chambers. 1987. *Mélancolie et opposition*. Paris : Librairie José Corti, p. 99.

pour défendre le système entretenant leur domination; or, la violence et la célérité avec lesquelles ils sévissent contre les internés séditieux prouvent le contraire. Pour paraphraser André Belleau, disons qu'un régime autoritaire et monologique tel que celui en place à Saint-Jean-de-Dieu est bien davantage menacé par l'ambiguïté et l'impulsivité que par un autre régime aussi autoritaire et monologique, parce que la rébellion explose de l'intérieur. Enfin, à la lumière de ces quelques considérations sociologiques et littéraires, il est possible d'affirmer que, dans « Le pas de Gamelin », les folles *choisissent* un rôle dramatique pour contrer le rôle psychosociologique qui leur est *imposé*.

2.4.3 Une subversion souhaitable et efficace

Évidemment, c'est Jacques Ferron qui, par ses choix stylistiques et narratifs, guide le lecteur à éprouver de la sympathie pour les femmes hors du commun qu'il met en scène, à apprécier les efforts qu'elles déploient pour substituer au personnage imposé par l'internement un personnage qui leur plaît et qu'elles incarnent souvent avec fougue, à grand renfort d'artifices, en repoussant autant qu'elles le peuvent la grisaille et la monotonie. Le fait que cette parade à l'uniformisation se réalise probablement de façon inconsciente confirme qu'il s'agit bel et bien d'une réaction de défense spontanée face à un assaut à peine camouflé contre l'individualité. Or, Ferron ne se contente pas de raconter certaines situations dont il a été témoin à Saint-Jean-de-Dieu en accentuant le rapport duel qui se développe sur le plan de la théâtralité entre l'autorité asilaire et les folles; il les commente. Doublement impliqué dans le récit, à titre de narrateur et de personnage, Ferron encourage les internées à rejeter le rôle social officiel en empruntant des rôles dramatiques : en tant que médecin, il réduit la médication de certaines patientes, comme Louise Grignon, en ne lui laissant qu'un barbiturique « qui favorisait probablement son délire⁹⁰ »; en tant que narrateur, il dévoile la sublimité qu'acquière les folles grâce au théâtre, éclats de hardiesse et de génie au milieu de la déchéance la plus profonde. C'est l'histoire de Céline la mutique qui illustre le mieux l'admiration et le respect que réclame Ferron pour ces femmes qui s'acharnent à ne pas se

⁹⁰ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 98.

conformer au moule. D'ailleurs, ce cas semble bien réel, puisque Philippe et Edmée Koechlin en ont parlé dans *Corridor de sécurité*, et que leurs témoignages correspondent à celui de Ferron. Tous trois ont d'ailleurs travaillé à Saint-Jean-de-Dieu en même temps. Céline est donc cette patiente internée toute jeune qui a menacé sa mère de ne plus jamais parler si elle s'avisait de l'enfermer à l'asile, et qui a tenu parole pendant vingt-huit ans, jusqu'au moment où les médecins Koechlin s'intéressent à son cas. Ceux-ci « s'insinuent auprès d'elle, tous les moyens sont bons : *ils jouent au papa et à la maman psychiatres*⁹¹ ». Ils lui parlent longuement et l'emmènent se promener en voiture : « [c]omment Céline, après sa longue ténèbre, toute éblouie par la lumière, n'aurait-elle pas parlé ? Elle parla, mettant fin à ce mutisme de vingt-huit ans qui faisait toute sa grandeur.⁹² » C'est cette grandeur que Ferron cherche à transposer dans « Le pas de Gamelin », pour rendre justice aux femmes qu'il a côtoyées à Saint-Jean-de-Dieu et dont l'entêtement à ne pas se plier aux exigences de la normalité, malgré les représailles que cela encourait, l'a profondément marqué. D'ailleurs, il a souvent parlé de Céline lors d'entrevues portant sur la place de la folie dans son œuvre, de sorte que nous pouvons trouver plusieurs réflexions sur l'aspect sublime de la folie. Par exemple, à Pierre L'Hérault, il confie ceci :

Ce genre de folie-là, il faut la respecter, parce qu'on n'a rien à offrir de mieux. Chacun a son coin de folie. Si certains personnages s'y adonnent et persévèrent à tel point que ça devient leur personnalité d'être fou, qu'il y ait perte pour eux à redevenir bêtement normal, il est mieux qu'ils demeurent fous. Voilà ce que je veux dire ! Il faut toujours chercher le meilleur de l'homme. Il ne faut surtout pas être des « voleurs d'âme », comme disait Céline.⁹³

Dans ce même entretien, il ajoute que, pour la première fois de sa carrière d'écrivain, il a pensé à son lecteur pendant qu'il rédigeait « Le pas de Gamelin ». Il se disait que, pour

⁹¹ *Ibid.*, p. 63. C'est nous qui soulignons. Il apparaît clairement que, encore une fois, Ferron met en relief l'aspect théâtral du comportement de l'autorité médicale, qui cherche à bernier la patiente.

⁹² *Ibid.*, p. 63-64.

⁹³ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault. *op. cit.*, p. 291-292. Lorsqu'il dit que Céline parle de « voleurs d'âme », il fait référence aux propos rapportés par Philippe et Edmée Koechlin dans *Corridor de sécurité*, où ils notent, dans le dossier consacré à Céline, qu'elle les a traités de « voleurs d'âme » peu avant leur départ.

satisfaire le lecteur, il devait absolument inclure des scènes d'évasions de façon à sortir du lieu clos et étouffant qu'est Saint-Jean-de-Dieu. Or, l'évasion n'est pas nécessairement positive; c'est au moment de relater l'histoire de Céline la mutique que Ferron affirme en avoir pris conscience :

on ne peut pas la faire sortir de son mutisme, parce que nous sommes en présence de quelque chose qui transcende ce qu'on peut offrir d'amusement au lecteur, de satisfaction au lecteur, de simple évasion. On peut lui expliquer qu'il faut toujours s'en tenir à la grandeur et que le mutisme, après vingt-huit ans, devient une forteresse à laquelle il ne faut pas s'attaquer.⁹⁴

Cette métaphore de la forteresse exprime d'ailleurs très bien le renversement qu'opèrent les folles grâce aux artifices du théâtre. En effet, ces dernières gagnent une certaine souveraineté en incarnant des personnages au nez de l'autorité asilaire, car elles créent une nouvelle logique où exclusion et inclusion sont inversées. Alors qu'elles sont exclues de la société et parquées dans un milieu qui cherche à les avaler, les folles se donnent une nouvelle appartenance par leur jeu effronté, qui leur permet en plus de s'évader hors de la réalité morose de l'asile, mentalement ou même physiquement. Nous le verrons, ce n'était pas la première fois que Ferron était confronté à ce genre de situation lorsqu'il est arrivé à Saint-Jean-de-Dieu⁹⁵. Et ce n'est pas la première fois qu'il se retrouve à mi-chemin entre les vainqueurs et les vaincus. Chaque fois, pourtant, sa position reste claire : il est du côté des vaincus. « Le pas de Gamelin » ne fait pas exception. Si, dans le théâtre grec, le masque avait fonction de porte-voix, dans « Le pas de Gamelin », le masque des folles sert aussi à faire entendre leurs voix; c'est Ferron qui le révèle, et c'est lui qui leur offre une tribune pour faire retentir leurs dénonciations.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 302-303.

⁹⁵ Voir chapitre 3.

CHAPITRE III

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE : DE L'ASILE AU CHÂTEAU, DU MÉDECIN AU FOL

3.1 De l'asile au château

Nous l'avons vu, Jacques Ferron, par le biais des personnages qu'il met en scène dans « Le pas de Gamelin », formule une critique virulente contre l'institution asilaire. Or, il est un personnage sur lequel nous ne nous sommes pas encore interrogée, et qui joue pourtant un rôle primordial dans cette dénonciation, et c'est celui de Jacques Ferron lui-même. En effet, puisque l'auteur a choisi de s'engager dans son récit au point d'y inclure son avatar fictionnel, il est nécessaire de se questionner sur la place qu'il occupe parmi tous ses autres personnages, en constant va-et-vient entre la réalité et la fiction. C'est ce que nous entendons faire dans ce troisième chapitre, après avoir tracé certains parallèles entre « Le pas de Gamelin » et le schéma du « théâtre dans le théâtre » théorisé par Ross Chambers. En fait, c'est ce schéma qui nous permettra non seulement de réellement cerner la situation dans laquelle se place Jacques Ferron dans son récit, mais également de comprendre comment celle-ci porte la prise de position de l'auteur sur des enjeux sociaux, quasi politiques. Le « théâtre dans le théâtre » sera donc notre tremplin pour étudier les modalités de la dénonciation effectuée par Ferron et, ultimement, pour tâcher de comprendre de quelle façon émerge le pamphlet au milieu de la fiction.

Mais revenons au théâtre dans le théâtre. Ce schéma, détaillé par Ross Chambers dans un ouvrage intitulé *La comédie au château*, est né du constat de la présence d'un modèle récurrent dans plusieurs œuvres littéraires. Chambers propose en effet une analyse

approfondie de passages où des comédiens ambulants sont invités à donner un spectacle dans un château par le seigneur des lieux, analyse qui révèle une dynamique fort intéressante entre les personnages. Partant d'une observation démontrant que les châtelains utilisent les signes de leur richesse et de leur pouvoir (vêtements extravagants, aménagement des pièces lors des bals, nombreux domestiques, etc.) comme le ferait un metteur en scène avec les artifices du théâtre, Chambers déduit que les nobles sont constamment en *représentation*, de sorte que l'arrivée des artistes nomades et, surtout, leur prestation, peuvent être comprises comme l'introduction d'un jeu dramatique secondaire au milieu d'un théâtre plus vaste. Il s'agit donc véritablement d'une mise en abyme, où la pièce montée par les comédiens s'inscrit dans une mise en scène englobante, tout aussi codifiée mais moins ouvertement exposée, réglée par les détenteurs de l'autorité à la cour. Déjà, il est possible de sentir quelques concordances entre ce modèle d'interactions et celui du « Pas de Gamelin » que nous avons dégagé au chapitre précédent, selon lequel le jeu des folles s'insère dans celui de l'autorité asilaire.

Or, le parallèle devient encore plus cohérent lorsque l'on sait que Chambers accorde au spectacle des comédiens une visée de *critique du pouvoir en place*. En effet, certains auteurs relatent, dans leurs œuvres, comment les artistes parviennent à formuler, au nez et à la barbe de leurs hôtes, un réquisitoire virulent contre ces seigneurs qui les invitent, réquisitoire qui, paradoxalement, se trouve en quelque sorte masqué du fait même qu'il est énoncé publiquement sur scène par le biais d'une fiction dramatique. C'est le cas par exemple des pièces *Hamlet* de Shakespeare et *Saint Genest*¹ de Rotrou, dans lesquelles le théâtre sert la dénonciation des abus des détenteurs du pouvoir. Dans *Saint Genest*, l'acteur principal d'une pièce présentée devant l'empereur Dioclétien pour encenser sa politique de répression des chrétiens utilise le personnage de martyr qu'il incarne de façon à condamner l'intransigeance de l'empereur et à clamer tout haut sa foi en Dieu, qu'il devait habituellement taire. L'histoire d'*Hamlet*, quant à elle, se passe presque de présentation tant elle est connue et étudiée : Hamlet, fils tourmenté d'un roi récemment assassiné, invite une troupe de théâtre à jouer, devant le commanditaire du meurtre ayant désormais usurpé le trône, une scène où est

¹ Il est intéressant de noter que Jacques Ferron a déjà mentionné avoir lu le *Saint Genest* de Rotrou alors qu'il travaillait sur la première version du « Pas de Gamelin ». À ce sujet, voir Jacques Ferron et Pierre L'Hérault. *op. cit.*, p. 233.

clairement exposée la nature du complot qui a coûté la vie à l'ancien souverain. Hamlet espère ainsi provoquer les aveux de l'usurpateur et faire en sorte que justice soit rendue pour venger la mémoire de son père. Évidemment, cette stratégie n'aura pas l'effet escompté, et la pièce de Shakespeare se termine dans un bain de sang. Il n'en demeure pas moins que les similitudes entre les deux œuvres sont flagrantes. Comédiens ou nobles, tous jouent :

par un effet de miroir on voit une cour (celle de Claudius ou celle de Dioclétien) se contempler elle-même sous la forme théâtrale qui lui est donnée par une troupe de comédiens : elle-même en représentation, la cour se voit sous la forme d'une représentation. Mais ici la dénonciation ne porte pas, de façon simple, sur le fait que, de part et d'autres – chez les comédiens comme chez les courtisans – les magnifiques apparences ne revêtent que l'humble réalité d'une humanité commune; ce qui est représenté, dans *Hamlet* et dans *Saint Genest*, ce que les courtisans contemplant au miroir du théâtre est un crime, meurtre du roi légitime ou martyr d'un saint. La cour se voit dans l'acte même qui *dénonce* son autorité usurpée.

Le thème de la comédie au château accuse donc ici l'outrecuidance de l'homme qui veut remplacer Dieu, qui se donne un pouvoir suprême n'appartenant qu'au spectateur suprême du *theatrum mundi*. Mais il comporte aussi une réflexion sur le rôle et la fonction de l'acteur, l'efficacité de sa dénonciation. Quoi qu'il arrive, l'homme est acteur : à quoi donc sert son jeu ?²

Bien que « Le pas de Gamelin » soit un récit, et que par conséquent nous n'y retrouvions pas la triple mise en abyme présente dans les textes de Shakespeare et Rotrou (une pièce de théâtre mettant en scène le théâtre de la cour dans lequel est introduit le théâtre des personnages-comédiens), cette description pourrait très bien s'appliquer au texte de Jacques Ferron puisque, nous l'avons vu, le jeu des folles sert à contrer les abus de l'autorité asilaire qui passent par des artifices. En ce sens, dans *La comédie au château* comme dans « Le pas de Gamelin », le « théâtre dans le théâtre » est aussi « le théâtre contre le théâtre ».

Enfin, pour démontrer que toutes ces similitudes entre la comédie au château et « Le pas de Gamelin » sont bien réelles et que le texte de Ferron constitue une véritable réactualisation du modèle théorisé par Ross Chambers, il nous faut expliquer en quoi le milieu asilaire peut être envisagé comme une sorte de cour des temps modernes. Évidemment, dans cette série de

² Ross Chambers. 1971. *La comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*. Paris : Librairie José Corti, p. 27-28.

correspondances que nous nous apprêtons à établir, il va de soi que les représentants de l'autorité asilaire deviennent l'équivalent des châtelains et que les folles jouent, par rapport à eux, le rôle des comédiens. Il n'est pas nécessaire de nous étendre longuement sur ce qui permet de comparer les folles aux comédiens ambulants : en plus de manier les artifices du théâtre tel que nous l'avons démontré au précédent chapitre, les femmes internées à Saint-Jean-de-Dieu sont associées à l'errance; sans domicile permanent, renvoyées d'un lieu d'enfermement à un autre ou ne rêvant que d'évasion, la plupart des folles font partie d'une nouvelle catégorie de nomades. De plus, baladins comme aliénées voient leur identité scindée entre l'être et le paraître, entre leur nature véritable et le rôle emprunté. La question de cette scission, que Chambers détaille minutieusement, est fondamentale dans le schéma de la comédie au château parce qu'elle illustre la complexité et, surtout, la subjectivité des concepts de vérité et d'illusion. En effet, le comédien ambulante, à l'instar de l'internée, considère le personnage qu'il incarne sur scène comme correspondant davantage à sa nature profonde que l'être misérable et sans attaches que la société perçoit en lui quand il n'est pas en représentation. Le paraître, l'illusion des artifices, sont donc au service de la véritable essence d'une personne, brouillant les frontières et menant à la dissociation. « La vérité poétique, écrit Ross Chambers à propos des comédiens, est pour eux une authentique vérité; mais elle n'en est pas moins contrée par la présence d'une réalité qui a pour effet de faire de cette vérité un mensonge.³ » Et cela est tout aussi valable pour les folles de Ferron puisque, comme nous l'avons illustré plus haut, elles emploient les artifices du théâtre pour contrecarrer l'être social que l'autorité leur accole en le remplaçant par un personnage qu'elles choisissent. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que Chambers, dans son ouvrage, aborde de front la question de la folie, à travers la pièce *Enrico IV* de Luigi Pirandello, et en propose une définition qui concorde étonnamment avec la description qu'en donne Jacques Ferron dans « Le pas de Gamelin » : « Ce qu'on appelle folie [...] n'est autre que ce rêve qui nous empêche de voir les barres de notre prison, mais qui ne nous empêche pas de mourir; nous faisons ainsi du théâtre pour créer un univers illusoire et humain où vivre, mais la vie continue à se glisser [...], à couler le long du temps vers la mort.⁴ » Même

³ *Ibid.*, p. 69.

si la prison dont parle Chambers n'est pas Saint-Jean-de-Dieu, mais bien l'enveloppe corporelle périssable de l'être humain, il reste que cette façon d'envisager l'existence comme un combat pour aménager, grâce à des artifices, une zone de liberté sereine au cœur même de la captivité, n'est pas sans rappeler le constat que tire Jacques Ferron à l'issue de son récit du quotidien des folles.

Par ailleurs, il est possible de relever, dans « Le pas de Gamelin », d'autres détails qui permettent de le relier au modèle de la comédie au château théorisé par Chambers, cette fois en ce qui concerne les similitudes entre les châtelains et les détenteurs du pouvoir dans l'asile. Déjà, leurs positions d'autorité respectives seraient suffisantes pour justifier leur indéniable parenté. Or, le texte de Ferron contient des indices plus probants encore. En effet, à plusieurs reprises, l'auteur compare les Sœurs de la Providence à « une famille noble et féodale⁵ » qui se transmet le pouvoir de génération en génération, décrivant de quelle façon elles « régnerent⁶ » sur la folie depuis le Bourget, bâtiment administratif qui devient, sous la plume de Ferron, le « palais gouvernemental⁷ » de l'asile. Tous ces termes employés pour caractériser l'autorité religieuse de Saint-Jean-de-Dieu forment un champ lexical tout à fait semblable à celui utilisé pour décrire de véritables nobles. Il en va de même pour les représentants de l'autorité médicale de l'asile, que Ferron surnomme ironiquement les « demi-dieux⁸ » et qu'il décrit comme cherchant à prouver leur puissance, particulièrement au dernier étage du Bourget où se trouve l'Unité médico-chirurgicale, leur « Olympe⁹ ». Cette façon de représenter les médecins, et la critique négative qui la sous-tend, ne sont pas sans rappeler les propos de Chambers rapportés plus haut au sujet des seigneurs qui, en se donnant le droit de vie ou de mort sur chacun de leurs vassaux, usurpent un pouvoir appartenant en

⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁵ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 21.

⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ *Id.*

principe à Dieu seulement. Ainsi, par leur hiératisme et la toute-puissance qu'ils s'octroient, les détenteurs de l'autorité à Saint-Jean-de-Dieu, les « Hérodes du Bourget¹⁰ », correspondent tout à fait aux châtelains décrits par Ross Chambers. Ferron n'écrit-il pas qu'une hospitalière est la « véritable souveraine de la salle¹¹ » Sainte-Rita ? D'ailleurs, il est intéressant de constater que, à tout ce vocabulaire connoté employé pour dépeindre les médecins et les Religieuses, s'ajoutent des images très fortes utilisées pour caractériser le lieu de leur suprématie, l'asile. En effet, la comparaison entre les membres de la sphère administrative de Saint-Jean-de-Dieu et la noblesse trouve des échos jusque dans la description que donne l'auteur de l'empire qu'ils gouvernent, qui devient, dans « Le pas de Gamelin », bien plus qu'un simple hôpital : c'est une « principauté¹² » jouissant d'une véritable « extraterritorialité¹³ ». Non seulement Saint-Jean-de-Dieu, doté d'une grande autonomie dont témoigne le bureau de poste qui estampille le courrier du sceau de Gamelin, semble complètement détaché de la ville à côté de laquelle il s'élève, mais même son apparence rappelle le château médiéval. Ferron n'aura d'ailleurs pas été le seul à le remarquer : les époux Koechlin écrivirent, dans *Corridor de sécurité*, que « [q]uoique son aspect extérieur évoque moins que Saint-Michel-Archange la forteresse moyenâgeuse, la seule vue de cet établissement provoque un choc¹⁴ », tandis que Bernard Courteau note que le château d'eau où se trouvait en réalité une pompe destinée à puiser l'eau d'une source souterraine a alimenté bien des rumeurs et des chimères dans l'imagination populaire. Il est vrai que cette imposante tour, encore visible aujourd'hui, évoque plutôt un donjon médiéval qu'un hôpital psychiatrique, et confère au paysage une indéniable étrangeté, que Ferron avait déjà exploitée antérieurement puisque c'est du haut de cette tour que Baron, personnage principal du roman *Les roses sauvages*, se jettera quelque temps après avoir été interné. À ce donjon physique est

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹ *Ibid.*, p. 44.

¹² *Ibid.*, p. 22.

¹³ *Ibid.*, p. 19 et 20.

¹⁴ Philippe Koechlin et Edmée Koechlin. *op.cit.*, p. 16.

également associé, dans « Le pas de Gamelin », un autre « donjon¹⁵ » que Ferron nomme comme tel, plus virtuel certes, mais néanmoins bien perceptible : il s'agit de l'Unité médico-chirurgicale, lieu intermédiaire entre les salles de la folie et la mort médicale, où la médecine reprenait contenance en soignant les maladies strictement physiques des internés, et qui était situé au dernier étage du Bourget, le « palais gouvernemental » de la « principauté », rappelons-le. Enfin, au-delà même des apparences, Saint-Jean-de-Dieu peut être conçu comme un château moderne : à la fois enclos et enclave, les bruits du monde extérieur y parviennent étouffés, déformés, et les heures passent à un rythme détaché de celui du dehors, enfermant les êtres qui y habitent dans un mouvement implacable réglé par les seigneurs, « à la dérive des jours dans le temps mort d'un asile¹⁶ ».

3.2 Entre les nobles et les comédiens ambulants, un personnage : le fol

À l'issue de cette démonstration, nous pouvons donc considérer l'asile Saint-Jean-de-Dieu, dans « Le pas de Gamelin », comme une sorte de château moderne, puisque non seulement la description qu'en donne l'auteur met en relief certaines ressemblances matérielles entre les deux lieux, mais aussi parce que s'y joue une réactualisation du modèle du théâtre dans le théâtre. Ce détour par la théorie de Ross Chambers était indispensable pour la suite de notre réflexion sur le premier texte de *La conférence inachevée*, car c'est grâce à cette transposition qu'il nous est possible d'étudier plus en détail la position qu'y occupe Jacques Ferron. En effet, en relisant l'œuvre à la lumière des travaux de Chambers, nous pouvons constater que c'est le schéma de la comédie au château qui, en plus de concorder parfaitement avec l'antagonisme autorité/folles du « Pas de Gamelin », permet de comprendre, et même de nommer, le rôle que joue Ferron au milieu de cette grande mise en scène : si les folles sont des comédiens ambulants, et les médecins et les Religieuses, des

¹⁵ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 24.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

châtelains, qui est celui qui se place entre les deux clans, au service de l'élite tout en étant allié des gueux ? C'est le fou du roi.

3.2.1 Jacques Ferron, entre médecine et folie

Il n'est pas nécessaire de creuser bien loin dans « Le pas de Gamelin » pour sentir que Jacques Ferron est plus sympathique aux folles qu'à ses confrères médecins : le respect avec lequel il parle des premières et l'ironie qui teinte les descriptions qu'il donne des seconds ne laissent en effet aucun doute sur les préférences de l'auteur. De plus, comme nous l'avons démontré au chapitre précédent, la façon dont le narrateur aménage les différents discours qui sont à sa portée révèle une indéniable volonté d'offrir une tribune aux femmes internées, de porter leurs voix pour que leur écho ne se perde plus dans le labyrinthe des corridors de l'asile. Or, en dépit de ce parti pris évident, il n'en demeure pas moins que la position de Jacques Ferron est ambivalente puisque, malgré toute son empathie, il appartient toujours au corps médical de l'établissement. Il est, de par son métier, du côté de l'autorité, et ses patientes oublient difficilement cette distance, ce pas infranchissable qui les sépare perpétuellement du docteur : « À ma grande joie, Claire McComeau me regarda avec de grands yeux, toute surprise que je sois, nonobstant ma profession, d'une intelligence normale.¹⁷ » De ce fait, Ferron se considérera toujours comme un usurpateur, puisqu'il s'est infiltré dans le milieu asilaire sans avoir foi en lui : « Vous savez, confie-t-il à Pierre L'Hérault et Jacques Pelletier, en médecine, je suis un peu athée [...].¹⁸ » Au-delà de la question de la fonction de répression de l'asile, c'est toute une conception de la médecine communément répandue que Ferron remet en cause : la médicalisation des gens, leur mise en fiche, et surtout la tendance qui consiste à insister davantage sur la maladie que sur la santé. Ferron, lui, militait plutôt en faveur d'une plus grande autonomie des individus, évoquant les ressources intérieures insoupçonnées dont dispose l'être humain et qu'il ne faut pas freiner en

¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸ Jacques Pelletier et Pierre L'Hérault. « L'écrivain est un cénobite, entrevue avec Jacques Ferron », *loc. cit.*, p. 405.

les prenant en charge à outrance. Selon lui, « [i]l faut aider les gens, mais pas les rendre dépendants. Il faut servir les hommes et les femmes que l'on rencontre et essayer de les éloigner, s'il le faut, de la médecine.¹⁹ » C'est ainsi qu'il profite plutôt de sa position au cœur du système pour en critiquer le fonctionnement, n'hésitant pas à renverser les conventions établies et les procédures habituelles, allant volontiers jusqu'à mettre du sable dans l'engrenage en favorisant les évasions des internées qui, « à se tirer d'affaire elle[s]-même[s], durement, sans pension de l'État, [...] oeuvrai[ent] à [leur] réadaptation mieux que sous la tutelle d'un travailleur social.²⁰ » En rapportant, dans « Le pas de Gamelin », sa contribution à la réussite de différentes fugues, Ferron fait bien plus que satisfaire la soif d'évasion du lecteur, comme nous l'avons rapporté au second chapitre : il se sert de la littérature pour défendre les valeurs en lesquelles il a foi et mettre en scène les aspects positifs de son comportement séditieux. C'est aussi par la littérature qu'il espère harmoniser les deux pôles antagonistes entre lesquels il oscille, déçu de ne pas être en mesure d'aider davantage les folles alors qu'il dispose en principe du poste idéal pour le faire; les textes polémiques qu'il continue de publier en parallèle pendant qu'il travaille à Saint-Jean-de-Dieu, notamment dans *L'information médicale et paramédicale*, pour dénoncer la cruauté du système asilaire, sont donc une forme de revanche, puisque son statut de médecin est enfin réellement mis au service des patientes. D'ailleurs, le fait même d'avoir autant de pouvoir le trouble, et il l'explique ouvertement dans « Le pas de Gamelin » :

À vrai dire, je ne me comprenais plus. Jusque-là j'avais eu le bonheur de n'exercer aucune autorité, plus sensible aux méfaits que comporte un tel exercice qu'à ses bienfaits et assez astucieux pour en accuser le contraste avec le pouvoir utopique de l'écriture, autoritaire sans le paraître dans sa bénignité. Or, par un singulier renversement, voilà que de toutes les autorités j'exerçais la plus équivoque dans un asile qui se doublait d'une maison de force et que j'y prenais plaisir. Au libertaire, un tyran avait-il succédé ? Ou bien ne continuait-il pas sa lutte contre l'autorité par celle qui lui était échue pour quelque temps ? Je n'en voulais rien savoir, incertain de moi-même, redoutant de m'illusionner dans le mélange et la contradiction.²¹

¹⁹ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault. *op. cit.*, p. 82.

²⁰ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 78.

²¹ *Ibid.*, p. 28.

La suite du texte nous prouve bien évidemment que c'est la deuxième option que Ferron a privilégiée. D'ailleurs, lors de son passage à Saint-Jean-de-Dieu, ce n'était pas la première fois qu'il se retrouvait dans pareille situation. En effet, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, Jacques Ferron, alors jeune médecin dans l'armée, a été assigné à Grande-Ligne, près de Saint-Blaise, dans un camp militaire où l'on gardait des prisonniers allemands. Ceux-ci, comme les folles de Gamelin, avaient adopté une stratégie particulière pour s'aménager un espace de survie dans l'enfermement : non seulement ils s'étaient volontairement débarrassés de leurs habits militaires pour instaurer entre eux une nouvelle hiérarchie, mais ils décidèrent aussi de ne plus parler que le français, déconstruisant du même coup le personnage d'« ennemi » auquel s'attendaient à être confrontés les militaires canadiens anglophones. Comme le remarque Ginette Michaud,

en faisant d'une langue étrangère leur langue de captivité, [les Allemands] introduisent de manière subtile une dimension peut-être sublime, peut-être folle, en tout cas une certaine grandeur dans la défaite qui ne peut que fasciner le jeune Ferron, lui démontrant, entre autres leçons, qu'il est toujours possible pour un sujet, même enfermé dans les lieux les plus clos, de desceller son identité la plus intime, de rompre avec ce qui l'opprime, et de rendre par la langue sa souveraineté inaccessible.²²

Déjà, nous pouvons constater qu'il y a, entre cette situation et celle représentée dans « Le pas de Gamelin », des parallèles étonnants, de sorte qu'il ne serait pas exagéré de penser, à l'instar de madame Michaud, que dans l'expérience vécue à Grande-Ligne se trouvent les racines d'une réflexion que Ferron poursuivra toute sa vie, particulièrement lorsqu'il sera confronté à des oppositions gagnants/perdants, que ce soit au niveau politique, géographique (notamment le modèle du grand village/petit village que l'on retrouve dans *Le ciel de Québec*), ou identitaire. Enfin, voilà que Jacques Ferron, soldat francophone, se trouve tiraillé entre le serment d'allégeance prêté à son employeur, la *Canadian Army*, et sa sympathie pour les détenus, avec qui il peut communiquer plus facilement. De plus, Ferron n'est pas sans constater que ces derniers triomphent inconsciemment dans une lutte qui est passablement similaire à celle que mènent les Canadiens français depuis des générations sans jamais

²² Ginette Michaud. 2005. *Ferron post-scriptum*. Outremont : Lanctôt éditeur, p. 50.

parvenir à marquer de points significatifs. Bref, en quelques mois, le jeune médecin prendra la mesure des possibles de l'identité personnelle et culturelle d'un individu, et des moyens qui s'offrent au reclus pour transformer un enclos en enclave. Il pourra également, pour la première fois, endosser le personnage de « mécréant » qu'il reprendra plusieurs fois dans différents contextes par la suite lorsque, à mi-chemin entre gagnants et perdants, il prendra le parti des plus faibles contre ceux à qui il est pourtant lié, tiraillé entre son identité effective et son identité souhaitée. À ce sujet, Michaud explique qu'il reste à Ferron

tout juste assez de jeu pour jouer son rôle de pivot et passer de l'une à l'autre de ses identités divisées. Il garde tous les avantages de sa position [...], il reste du côté des vainqueurs; mais dans le même temps, il tisse aussi une alliance secrète avec les captifs, s'identifiant à eux par la langue, prenant ainsi sa revanche en tant que dominé sur le camp adverse. Ce n'est certes pas un hasard si Ferron choisit de s'identifier ici aux perdants, qui vengent à leur insu ses propres histoires coloniales.²³

Il va sans dire que ce modèle se retrouve aussi, à une autre échelle, dans « Le pas de Gamelin ». D'ailleurs, Ferron y relève lui-même les nombreux points de comparaison entre les modes de détention au camp de Grande-Ligne et à Saint-Jean-de-Dieu, s'attardant surtout au schéma selon lequel les reclus et les gardiens entretiennent peu de contacts, chaque groupe se contentant de vaquer à ses occupations sans s'immiscer auprès de l'autre. C'est aux yeux de Ferron la façon la plus humaine de procéder, celle qui empiète le moins sur le petit territoire vital que chaque individu se forge au cours de la captivité. C'est surtout celle qu'on trouvait trop rarement à l'asile. Il ajoute cependant que, contrairement aux folles, on n'essayait pas à Grande-Ligne de guérir les prisonniers d'être Allemands, et que c'est ce qui marque la plus grande différence entre les deux lieux d'enfermement. Les folles de Gamelin, elles,

n'avaient pas subi une défaite nationale comme les officiers allemands qui, la paix signée, furent aussitôt guéris et délivrés. Leur défaite personnelle était trop diverse pour bénéficier

²³ *Ibid.*, p. 48-49.

d'une amnistie générale. [La salle Sainte-Rita demeurait] le refuge de l'individualité blessée au cours de la guerre permanente des individus contre les individus.²⁴

En somme, il semble bien que Ferron se soit retrouvé à Saint-Jean-de-Dieu dans une position équivalente à celle qu'il avait occupée vingt-cinq ans plus tôt à Grande-Ligne, c'est-à-dire celle de « l'entre-deux », et qu'il ait choisi à chaque fois de tirer profit de son apparente neutralité pour fraterniser avec les opprimés et leur venir en aide dans la mesure de ses moyens, se tenant en équilibre précaire sur la mince ligne entre insubordination et insurrection. « La médecine a au moins ceci de bon pour qui la pratique, qu'elle le protège contre l'inquisition de ses confrères.²⁵ », écrit-il. Il ne se gêne donc pas pour contredire ses collègues, modifier du tout au tout les traitements qu'ils avaient prescrits, et même critiquer ouvertement leurs méthodes en dénonçant leur barbarie. Or, cela fait de lui un individu suspect, tant du point de vue des folles que de celui des autres médecins : les internées se méfient souvent de ce membre du personnel soignant qui leur est si sympathique, tandis que les détenteurs de l'autorité dans l'asile sont outrés de constater la dissidence d'un des leurs. Ferron en prend rapidement conscience lorsqu'il fait la demande saugrenue d'un magnétophone pour permettre à Mariette de s'enregistrer afin de réapprendre à parler, caprice qu'on lui refusa. Il s'entêta :

Je commis alors l'erreur d'insister sur l'atrocité des traitements que Mariette avait subis. Dans l'Olympe du Bourget où jamais on ne se trompait, que ce fût au présent, au passé ou au futur, cette Mariette n'avait plus droit à rien : elle outrageait les demi-dieux, coupable de lèse-médecine. En m'associant à son crime, je n'avais pas bonne mine; je montrais qui j'étais, un athée et un usurpateur. On se plaignit de moi à Monsieur le Surintendant, lui-même fort sceptique, par bonheur. L'affaire s'arrangea plus ou moins.²⁶

Évidemment, Jacques Ferron n'aura pas été le premier à se retrouver coincé entre l'arbre et l'écorce; Thomas S. Szasz résume bien le dilemme devant lequel se trouve tout

²⁴ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 47.

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

²⁶ *Ibid.*, p. 62-63. Ferron dit de Mariette qu'elle est « coupable de lèse-médecine » parce qu'elle ne répond pas bien aux traitements qui lui sont prescrits et sur lesquels se fonde une large part de la médecine psychiatrique de l'époque.

professionnel de la santé qui souhaite, en étant embauché par une institution psychiatrique, servir la société, et qui prend conscience que les valeurs et les méthodes qu'il défend vont à contre-courant de celles prônées par le milieu : « il lui faut choisir entre faire rôti, c'est-à-dire être l'agent de l'État qui dénonce les innocents comme malfaiteurs, et être rôti, c'est-à-dire être l'agent du malade persécuté et risquer d'être dénoncé par ses collègues comme un médecin non coopératif, irresponsable et déviant – et pourquoi pas comme un fou.²⁷ » De toute évidence, Ferron s'était interrogé sur le rôle qu'il devait jouer dans l'asile, et « Le pas de Gamelin » témoigne autant de cette réflexion que de son issue, car c'est au service des folles que l'auteur mettra sa plume.

3.2.2 Ferron, fol du roi dans l'asile-château

À présent que nous avons analysé la position de Ferron lors de son passage à Saint-Jean-de-Dieu telle qu'il la met en scène dans « Le pas de Gamelin », nous pouvons la transposer dans un autre contexte, passant de l'asile au château comme nous y autorisent les multiples similitudes entre les deux univers relevées précédemment. De cette façon, le médecin mécréant et allié des folles devient ce personnage ambigu qui, à la cour, se trouve à mi-chemin entre les nobles et les comédiens ambulants, choisi par les uns mais disposant des artifices des autres : c'est le fol du roi. Nous le nommons « fol » plutôt que « fou » tout d'abord parce que cela nous permet de ne point créer de confusion entre les autres protagonistes du récit et le rôle de Ferron, ensuite parce que c'est une expression suggérée par Maurice Lever dans son livre *Le sceptre et la marotte. Histoire des Fous de Cour*, ouvrage on ne peut plus complet, qui décrit la fonction et l'évolution de ce personnage complexe. Si, au cours de l'Histoire, les modalités de l'élection du fol et les attributs mis à sa disposition ont changé, une constante peut malgré tout être observée : le fol demeure *l'intermédiaire absolu* entre le peuple et la noblesse. C'est sur cette invariable condition d'entre-deux, et sur ce qu'elle permet, que se fonde notre parallèle avec la position de Ferron

²⁷ Thomas S. Szasz. *op. cit.*, p. 288.

dans « Le pas de Gamelin ». D'ailleurs, Lever explique en ces mots la subversion ambivalente du fol, qui s'applique parfaitement à Jacques Ferron :

Pouvoir religieux, pouvoir politique, pouvoir judiciaire : il n'y a pas un espace de l'autorité qui ne soit périodiquement traversé de contre-courants. Et si ces débordements collectifs se font si souvent sous le masque emblématique de la folie, c'est que la folie seule est en mesure de les légitimer; c'est qu'il faut être fou – ou le paraître – pour briser les apparences du quotidien et faire entendre une parole *différente*. Il reste que la subversion du pouvoir est inscrite dans le pouvoir lui-même [...]. Il n'est pas de société qui ne secrète ses propres germes de transgression.

Or, cette force d'inversion, que nous avons vue jusqu'ici s'exercer dans un être collectif (l'immense cohorte du *dominé*), voici qu'elle va s'incarner dans un personnage à la fois un et multiple, contraire et complémentaire du pouvoir [...] : le fou du roi.²⁸

Pas de doute, cela correspond tout à fait avec la position dans laquelle se place Jacques Ferron dans « Le pas de Gamelin » : indéniablement associé au pouvoir en place tout en se faisant le porte-parole de la masse des opprimés, le fol de l'asile comme celui de la cour évolue entre deux entités antagonistes avec une ambivalence sans cesse renouvelée, où les limites de l'immunité ne concordent pas avec les frontières entre les groupes d'individus²⁹. C'est d'ailleurs ce que réussit à mettre en lumière le livre de Maurice Lever : il cerne l'ambiguïté, parvient à décrire l'imprécision propre au personnage, et est de ce fait très utile pour étudier le statut de Ferron, d'abord dans son récit, et ultimement au-delà de la littérature, sur le plan social, là où la réalité rejoint la fiction. Nous tâcherons donc de bien faire ressortir les similitudes entre la position de Ferron et les traits caractéristiques du fol relevés par Lever, afin de démontrer la complexité des interactions qui se jouent dans la grande mise en scène asilaire.

Il faut avant tout rappeler quelques faits historiques, notamment en ce qui a trait à la fonction du fol à la cour : en effet, selon les documents d'archives présentés par Lever, la

²⁸ Maurice Lever. 1983. *Le sceptre et la marotte. Histoire des Fous de Cour*. Paris : Fayard, p. 91-92.

²⁹ Même si cette information peut sembler purement anecdotique, il est tout de même intéressant de remarquer que Jacques Ferron possédait un cheval nommé Triboulet, vraisemblablement en l'honneur du plus célèbre fol de la cour de France, tour à tour au service de Louis XII et de François I^{er}. À ce sujet, voir Victor-Lévy Beaulieu. *op. cit.*, p. 321.

tâche du bouffon officiel ne se résumait pas à « faire rire ». Certes, il était avant tout engagé pour divertir le roi et son entourage, mais les ressorts comiques dont il disposait comprenaient bien d'autres éléments que les grimaces ou les pitreries que l'on imagine. Lever explique que le fol doit absolument être un bon *conteur*; nombre de rébus, de chansons, de devinettes, de calembours et de fabliaux font partie du répertoire de divertissements dans lequel il puise et qu'il lui est nécessaire d'entretenir et d'élargir sans cesse. Par contre, même s'il se doit de disposer d'un vaste inventaire d'histoires de toutes sortes, c'est le talent d'improvisateur du fol qui rend véritablement compte de sa valeur : il doit cultiver l'art de la répartie, « s'exercer à trouver sur l'instant le mot qui fait mouche, la formule qui surprend, apprendre à manier le sarcasme avec esprit, à doser le respect et l'irrévérence³⁰ ». De plus, une solide connaissance des hommes ou, à tout le moins, une intuition assez sûre, est indispensable au fol, qui doit être en mesure de cerner rapidement les travers humains pour en tirer parti dans ses interventions. Il est d'ailleurs intéressant de mesurer, de concert avec Lever, l'étendue de l'immunité dont bénéficie le fol. Ce dernier, en effet, peut à peu près tout se permettre, non seulement à l'égard des membres et des invités de la cour, mais également à l'égard du roi lui-même : il le tutoie, le réprimande ouvertement, l'accompagne jusque dans la chambre de sa maîtresse, bref, il peut se livrer en toute liberté à des actes qui, n'eût été son statut particulier, lui auraient sans aucun doute attiré de sérieux châtements, à la mesure de l'offense portée. Voici comment Lever analyse un tel phénomène :

[le fol] a le droit de tout faire, de tout dire. Même et surtout la vérité, si outrageante qu'elle soit pour le maître. Ce privilège proprement exorbitant dans cet univers de la Cour, où le mensonge et la flatterie semblent la règle, ne s'explique que par l'intercession de la folie. Réelle ou simulée, c'est elle qui assure l'impunité à notre bouffon. Va-t-on reprocher sa petite taille à un nain, sa bosse à un bossu, sa cécité à un aveugle? Alors, pourquoi ferait-on grief à l'insensé de dire ce qui lui passe par la tête, quand il lui plaît, et comme il lui plaît? Et si ce fou n'est qu'un simulateur, personne, bien entendu, ne sera dupe. Il suffit qu'il joue la folie, comme un acteur joue son rôle et comme le roi joue le sien. Les rapports du roi et de son fol reposent en définitive sur cette convention unanimement acceptée.³¹

³⁰ *Ibid.*, p. 127.

³¹ *Ibid.*, p. 137.

Et il ajoute :

Supposons un instant [qu'un fol] jette le masque, que l'homme se montre à nu sous la défroque de l'histriion, qu'il énonce ses vérités à visage découvert. Nul doute qu'il paierait son audace du prix de sa vie. Mais, inversement, qu'advierait-il si le roi se dépouillait à son tour des attributs de son pouvoir? s'il sortait lui aussi de la sphère du jeu? Nous savons qu'il ne pourrait le faire sans courir à sa propre perte, car il est « en représentation » devant ses sujets comme son fou l'est devant lui. Ni l'un ni l'autre, à vrai dire, n'appartient à l'humanité « normale »; leurs insignes respectifs les projettent dans l'intemporalité et l'universalité, ils ont pour effet de théâtraliser le pouvoir de l'un et le contre-pouvoir de l'autre. Le pouvoir est un jeu, avec son imaginaire et sa symbolique, de même que les rituels d'inversion et de parodie. Mais le roi relève d'un imaginaire de l'ordre et du sacré, tandis que le fou relève de l'imaginaire subversif.³²

Il y a dans ces déclarations plusieurs éléments qui recourent certains aspects du « Pas de Gamelin » que nous avons mis en relief dans les pages qui précèdent et sur lesquels il nous faut nous arrêter, à commencer par le fait que, au château comme à l'asile, le pouvoir et le contre-pouvoir disposent des mêmes armes pour affirmer et défendre leurs positions respectives; les « attributs » et le « jeu » dont parle Lever correspondent en tous points aux artifices et au théâtre employés par les protagonistes du texte de Ferron et que nous avons détaillés dans le deuxième chapitre. Évidemment, certains objecteront que Lever parle du jeu du roi et du fol tandis que, jusqu'à présent, nous ne nous sommes attardée qu'au théâtre de l'autorité asilaire et des folles, sans pour autant démontrer que le fol de Saint-Jean-de-Dieu, Jacques Ferron lui-même, en fait usage à son tour. Cela va pourtant de soi : à mi-chemin entre les docteurs imbus d'eux-mêmes et les malades qui sont à leur merci, Ferron profite de son statut ambigu pour emprunter des stratagèmes à gauche et à droite, tirant le meilleur de ce que chaque groupe exploite pour ensuite s'en servir afin de concevoir son propre jeu, personnel et hétéroclite. D'un côté, il prend la peine de mentionner qu'il porte la livrée blanche du médecin, marquant de cette façon son appartenance au clan du personnel soignant, du moins sur le plan visuel. D'un autre côté cependant, il exacerbe, dans ses descriptions, l'aspect grotesque du corps des folles, et agence les différents discours en privilégiant la polyphonie et l'hybridation, bref, il conçoit, en écrivant « Le pas de Gamelin »,

³² *Ibid.*, p. 138.

un texte franchement carnavalesque. Et il y affirme même que, lorsqu'il se servait de ses résumés de dossiers pour critiquer l'institution qui l'avait engagé, une part de jeu le guidait dans ses démarches de justicier : « Jolies prouesses ! Et joli personnage !³³ », écrit-il. Ainsi, dans « Le pas de Gamelin », l'autorité, Ferron et les folles se mettent en scène, comme le font la noblesse, le fol et les comédiens ambulants dans le château.

Néanmoins, un élément important de l'explication de l'immunité du fol donnée par Maurice Lever et citée plus haut semble à première vue être un obstacle dans notre comparaison du rôle du fol dans l'Histoire à celui de Ferron dans « Le pas de Gamelin ». En effet, quand Lever écrit que c'est la folie, véritable ou contrefaite, qui est garante de l'impunité du fol (car on ne peut reprocher à un fou de tenir des propos déplacés puisqu'il n'est pas maître de son esprit), il est légitime de se demander en quoi cela rejoint la situation de Ferron qui, selon toute vraisemblance, n'était pas fou. Certes, il côtoyait des insensées, mais il est malgré tout toujours resté du côté de la raison, en ce sens qu'il admirait les élucubrations des patients et qu'il aimait y prendre part, mais qu'il ne s'y est jamais perdu tout à fait. Alors, qu'est-ce à dire ? Que Jacques Ferron ne peut être le fol parce qu'il n'était pas fou ? En fait, à notre sens, il faut ratisser plus large et chercher au-delà de la stricte maladie mentale pour découvrir la source de l'impunité de Ferron, puisque lui aussi a critiqué plusieurs institutions, parfois très crûment, sans jamais subir de véritables représailles, comme le démontre l'anecdote du magnétophone rapportée plus haut. Très vite, une conclusion s'impose : c'est la *littérature* qui, paradoxalement, offre une tribune unique à Ferron pour mener ses combats sociaux tout en lui assurant une immunité quasi infaillible. C'est son statut d'« artiste » qui le rend marginal au milieu des autres médecins, qui le fait passer parmi ses confrères pour un être fantasque ou étrange, à tout le moins différent. D'ailleurs, c'est cette situation que Michèle Magny met en scène dans sa pièce *Un carré de ciel*, qui s'inspire librement des écrits de Jacques Ferron sur la folie, et dans laquelle une remarque faite par le personnage de la Nurse au personnage du Docteur est très révélatrice : « Vous avez beau écrire et par conséquent voir les choses différemment de nous, il y a des

³³ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 32.

limites à être différent... consciemment.³⁴ » Apparemment, cette double appartenance au monde de la science et à celui de l'art était susceptible d'engendrer un malaise, tant chez Ferron que dans son entourage : dans ces deux milieux habituellement perçus comme antagonistes, ils sont plusieurs à croire que quiconque souhaitant adhérer à ces deux disciplines entières et accaparantes finira inévitablement par les trahir toutes deux. Et pourtant, c'est ce que fit Ferron. On peut de surcroît penser que, en plus de jouir d'une plus grande tolérance de la part de ses confrères médecins en vertu de son statut d'artiste, passablement exotique au milieu des pilules et des planches anatomiques, Ferron pouvait s'exprimer en toute liberté grâce au médium artistique qu'il avait choisi, et qui devait sembler bénin, voire inoffensif, aux yeux des autorités. En cela, la situation de Ferron rappelle encore une fois celle du fol de cour qui, à partir du XVI^e siècle, a ajouté une autre corde à son arc : la littérature. En effet, d'après Maurice Lever, c'est sous Henri IV que la mission du fol devient plus ouvertement politique, qu'elle quitte l'enceinte du château pour parvenir jusqu'au peuple grâce à ce qu'il nomme les « écrits folliants », nés de la plume du fol ou, à tout le moins, signés de son nom. La licence verbale permise au bouffon se trouve ainsi déplacée vers l'écrit, sans que l'auteur ne perde son immunité : il critique encore le pouvoir en place, mais cette fois-ci il trouve une audience ailleurs que chez la noblesse et s'immisce véritablement dans les débats publics. Plus que jamais, le fol joue le rôle de trait d'union entre les classes populaires et la royauté, défendant d'un côté auprès du souverain les revendications de ses sujets et, de l'autre, se faisant « l'interprète de la pensée royale auprès des couches populaires³⁵ », toujours en disposant d'une entière liberté de parole. Cette impunité, dont bénéficie aussi Ferron, tient beaucoup selon nous à l'apparente innocuité de la littérature, activité passive et solitaire qui n'engage qu'un peu d'encre et du papier, armes si peu menaçantes. L'existence du fol s'écoule donc « à la frontière de la vie et de l'art³⁶ », comme l'écrit Bakhtine : contrairement au clown du cirque, le fol ne sort jamais de piste, il doit incarner son personnage en tout temps et se renouveler chaque jour; c'est à la vie qu'il emprunte la matière première de ses interventions, mais c'est du théâtre qu'il tire les moyens

³⁴ Michèle Magny. 2003. *Un carré de ciel*. Montréal : Leméac, 109 p.

³⁵ Maurice Lever. *op. cit.*, p. 224.

³⁶ Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 16.

de les mettre en scène et de la littérature qu'il gagne le droit de s'exprimer librement. Le fol est aussi à la frontière de la sagesse et de la folie puisque, même si c'est une prétendue aliénation mentale qui lui a permis d'obtenir une place à la cour (au départ, les nobles collectionnaient les individus au comportement insensé comme ils collectionnaient les nains, les bossus, les siamois et les autres « erreurs » de la nature, allant dans certains cas jusqu'à se créer de véritables galeries de monstruosité), il a besoin de beaucoup de sagesse, autant pour cerner les travers de ses semblables et les caricaturer que pour critiquer le pouvoir avec justesse. Comme l'écrit Shakespeare :

[b]ien faire le fol, voilà qui demande une espèce de sagesse : il faut observer l'humeur de ceux que l'on raille, la qualité des gens, les circonstances, et, comme le faucon, fondre sur tout plumage qui lui passe devant les yeux. C'est là un métier aussi difficile que l'art du sage, car la folie sagement pratiquée a son prix, tandis que la sagesse qui déchoit en folie abdique tout esprit.³⁷

Il va sans dire que cette description correspond précisément à la situation de Jacques Ferron, du moins celle qu'il décrit dans « Le pas de Gamelin » : à mi-chemin entre les médecins « convaincus » et les folles, profitant de l'immunité que lui offre sa situation pour critiquer un système dont il fait pourtant partie, Ferron occupe dans l'asile-château de Saint-Jean-de-Dieu le même statut que le fol avait autrefois entre les nobles et les comédiens ambulants. De plus, l'ambivalence entre folie et sagesse dont fait mention Shakespeare évoque une autre caractéristique du fol que partage Ferron, c'est-à-dire celle d'incarner « la tromperie de la tromperie ». L'expression est de Michel Foucault, et elle s'applique parfaitement aux multiples renversements visibles dans « Le pas de Gamelin », notamment quand les artifices utilisés par l'autorité sont détournés et déployés contre eux : « dans la comédie où chacun trompe les autres et se dupe lui-même, [le fou] est la comédie au second degré, la tromperie de la tromperie³⁸ ». Cela n'est pas sans rappeler une observation de Ginette Michaud, qui mettait en garde le lecteur qui aurait souhaité découvrir dans la correspondance privée de Ferron un vrai visage derrière le masque de l'auteur. Selon elle,

³⁷ Shakespeare, *La nuit des rois*, acte III, scène 1. Tel que cité par Maurice Lever. *op. cit.*, p. 224.

³⁸ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 29.

« comme ailleurs dans l'œuvre, les lettres ne [...] livreront jamais qu'un masque devenu visage³⁹ ». Autrement dit, chez Ferron, l'envers devient l'endroit, comme chez le fol obligé de ne jamais sortir de son personnage, de se fondre littéralement dans un rôle qu'il improvise en quasi-totalité. Ainsi, malgré la nature apparemment antithétique de la raison et de la folie, les deux caractères finissent inévitablement par se rejoindre, car ils ne peuvent qu'interagir ensemble, l'un ayant besoin de l'autre pour se définir par la négative. Shakespeare n'est d'ailleurs pas le seul auteur dramatique à avoir mis cette ambivalence en scène. En effet, Diderot, dans un dialogue intitulé *Le neveu de Rameau*, décrit la chaîne de renversements qui démontre à quel point la frontière entre raison et folie est difficile à tracer puisqu'elles sont intrinsèquement liées : « Celui qui serait sage n'aurait point de fou; celui donc qui a un fou n'est pas sage; s'il n'est pas sage, il est fou; et peut-être, fût-il roi, le fou de son fou.⁴⁰ » À notre sens, cette réflexion concorde bien avec la volonté de renversement perceptible dans « Le pas de Gamelin »; en se mettant en scène comme médecin mécréant et déraisonnable, en empruntant au carnaval et au grotesque, bref, en se dépeignant comme un fol au cœur d'un asile qui ressemble, à bien des égards, à un château, Jacques Ferron transforme son apparente folie, et le texte un peu désordonné qui en découle, en une critique à peine voilée de l'institution asilaire, moins pour reconforter ceux qui la subissent que pour condamner ceux qui la dirigent. Du coup, la déraison devient la raison de la raison : des attitudes qui pouvaient sembler inconcevables aux yeux des psychiatres sont décrites comme étant plus bénéfiques que les traitements habituels, donnant ainsi une leçon aux thérapeutes qui croyaient détenir la vérité absolue en matière de soins des aliénés. En réfléchissant sur sa propre pratique et sur celle de ses confrères, Ferron prend toute la mesure de ce qui les sépare et, en profond désaccord avec les théories sur lesquelles se fonde la médecine psychiatrique, il ne se contente pas de la critiquer : il lui suggère des alternatives. Puisées à même sa sensibilité artistique, ces alternatives n'apparaissent pas à première vue très scientifiques, mais elles ont la qualité de tirer la médecine conventionnelle des sentiers battus, de la remettre en perspective, comme le fol conseillant le roi :

³⁹ Ginette Michaud. 1993. « Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie: une double version », *Voix et images*, vol. 18, no 54, p. 508.

⁴⁰ Denis Diderot, *Œuvres*, Pléiade, p. 468. Tel que cité par Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 433.

chez les fous et les folles, le nom compte d'abord et tous les autres qui tournent autour du sien dans une constellation qui illumine un hameau, un village, une rue, un faubourg et, plus vague, un pays. Toute la poésie de cette cosmologie a préséance sur la médecine : on commence par elle et l'on soigne ensuite. Quand un nommé Évaque Giroir vient de Saint-Quentin, dans le Petite République de Madawaska, pour présenter ses hommages à la petite Louiselle, il faut être un insensé, tout médecin qu'on soit, pour faire de ce roi mage un maquereau.⁴¹

Ainsi, Ferron s'inscrit en quelque sorte dans son texte comme la conscience des médecins, l'entité qui revient sur chacun de leurs actes et les évalue, ne se gênant pas pour les critiquer et proposer des alternatives aux décisions qu'il juge néfastes. Une large partie du « Pas de Gamelin » est d'ailleurs basée sur le récit du rapport thérapeute/patient qui unit Ferron aux folles, et qui consiste le plus souvent pour le médecin à tenter de renverser les effets des traitements prescrits par ses prédécesseurs : il détache Hélène Brazeau de son banc de travail, il libère Louise de la chaise roulante où elle était confinée, il favorise l'évasion de certaines femmes que d'autres spécialistes avaient jugées irrécupérables, il réduit la médication de plusieurs internées et s'oppose farouchement à ce que des lobotomies soient pratiquées sur les malades dont il a la charge. Et il ne manque pas de souligner les résultats positifs d'une telle attitude, en décrivant comment les folles dont il a modifié le traitement s'épanouissent, que ce soit entre les murs de l'asile où, débarrassées d'un carcan chimique, des recluses comme Pierrette parviennent à s'aménager un espace individuel où elles sont enfin à l'aise, ou carrément hors de l'institution, comme dans le cas de Claire McComeau. Évidemment, il profite aussi de l'occasion pour démontrer que celles qui sont confiées à des médecins ayant une confiance aveugle dans les « soins » que lui-même dénonce régressent. Le cas de Louise Grignon est sans doute le plus révélateur de cette volonté qui anime l'auteur de mettre en parallèle les méthodes officielles et nocives et les siennes, moins scientifiques et plus improvisées, puisque Ferron le décrit en s'attardant aux trois étapes de sa trajectoire asilaire, c'est-à-dire en comparant son état avant, pendant et après son passage à Saint-Jean-de-Dieu en tant que médecin. Il met nécessairement en évidence les progrès que cette malade ~~particulièrement inventive a faits sous sa tutelle, alors qu'elle a beaucoup de latitude pour~~ s'exprimer puisqu'il l'a libérée de ses contraintes physiques et physiologiques en réduisant la

⁴¹ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 81-82.

médication qui l'hébetait habituellement. Et, plus tard, il ne peut que constater que son successeur n'a pas emprunté la même voie que lui et que la médecine répressive a recommencé à faire son œuvre peu de temps après son départ de l'asile. À cet égard, l'image sur laquelle se termine le texte, où Ferron dépeint la vision pitoyable qu'il a eue de Louise, attachée, baveuse et édentée, à son retour à Saint-Jean-de-Dieu, exprime à la fois la validité de l'approche originale de Ferron et son impuissance au milieu d'un système qui ne tient justement pas compte des singularités. Bref, Ferron est comme le fol : ses conseils sont sages, mais comme ils ne peuvent être transmis que sur le mode de la folie, ils sont suspects ou passent inaperçus et, au final, ce sont toujours les rois qui ont le dernier mot. Enfin, en dotant son « Pas de Gamelin » d'une conclusion aussi abrupte, Jacques Ferron reste fidèle à l'esprit du carnaval qui traverse tout le texte : ne cherchant pas à renverser l'ordre établi mais plutôt à s'y immiscer, le carnaval ne peut qu'être une bulle de ludisme et d'originalité circonscrite dans le temps, toujours prisonnière d'une routine, d'une vision du monde officielle qui finira par l'engloutir tôt ou tard. Le fol se contente ainsi de sonner l'alarme en espérant que quelqu'un d'autre posera les gestes nécessaires au changement, puisqu'il doit mesurer ses actes afin de conserver sa position privilégiée et la tribune qui l'accompagne.

Voilà en somme pourquoi il nous apparaît clair que Ferron, dans la grande mise en scène asilaire dont il rend compte dans « Le pas de Gamelin », s'octroie un rôle qui s'apparente grandement à celui du fol. Déployant des artifices spectaculaires, empruntant au grotesque et au carnavalesque des éléments lui permettant de prendre position en faveur des folles et de critiquer l'autorité asilaire qui les opprime, Ferron le fol met son ambivalence à profit pour défendre les valeurs qu'il croit justes, mettant la plus pure trivialité au service de l'humanisme. Comme l'écrit Bakhtine, « [l]a vérité du bouffon suppos[e] l'affranchissement de l'intérêt matériel [...]; cependant, la langue de cette vérité [est] en même temps éminemment terrestre et matérielle, à cette différence près que le principe matériel n'[a] pas un caractère privé et égoïste, mais *universel*.⁴² »

⁴² Mikhaïl Bakhtine. *op. cit.*, p. 261. C'est Bakhtine qui souligne.

3.3 Le fol et la critique : une mise en scène qui porte

Ainsi, à la lumière de telles constatations, il est possible d'affirmer que la force de la critique portée par Jacques Ferron contre l'institution asilaire dans « Le pas de Gamelin » repose en partie sur son ambivalence. En effet, d'une part, la dénonciation qu'effectue Ferron passe par des cas très spécifiques : le récit minutieux des sévices subits par des patientes, que l'auteur nomme et décrit précisément, devient rapidement une démonstration documentée de la très discutée efficacité des traitements réservés aux internés. D'autre part, le récit sort par moments d'un registre plus anecdotique pour mener à des revendications qui dépassent le cadre de quelques histoires individuelles et atteignent véritablement une dimension sociale, voire *universelle*, pour emprunter le terme de Bakhtine. Or, si toutes ces attaques, qu'elles soient déclenchées par des incidents isolés ou par des impressions plus générales, sont plutôt faciles à relever dans le texte, il n'en demeure pas moins, à notre avis, que c'est la position dans laquelle se place Ferron qui lui permet de mener si loin sa diatribe sans pour autant verser dans le réquisitoire le plus pur, gardant une place pour dépeindre la beauté au milieu de cet univers chaotique. Cette position, celle du fol dont nous avons fait état plus haut, est pour nous un élément fondamental du texte, car c'est lui qui assure l'équilibre de tous les antagonismes qui s'y trouvent réunis. Il est le trait d'union entre le personnel soignant et les patients, entre les nobles et les comédiens ambulants dans le château qui se superpose à l'asile, entre les dimensions littéraire et politique du texte, entre la réalité et la fiction... La liste est longue, et elle rappelle sans contredit une remarque de Bakhtine au sujet de Rabelais, où il souligne que le créateur de Gargantua et Pantagruel était parvenu à conjuguer, dans ses œuvres, le grotesque et la trivialité avec la science et son métier de médecin. Dans « Le pas de Gamelin », c'est donc la présence du fol, et la mise en scène qu'il crée autour de lui, qui porte sa critique. Après avoir dégagé les occurrences où Ferron s'attarde à des cas individuels, il est maintenant temps d'analyser de quelle façon le rôle que joue l'auteur dans son texte lui donne l'occasion de prendre position à l'extérieur de celui-ci.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, Ferron, en s'octroyant le rôle du fol dans « Le pas de Gamelin », s'érige en raison de la raison. Ici, il s'agit d'une raison scientifique,

qui est défendue par les médecins de Saint-Jean-de-Dieu, et à laquelle Ferron oppose une approche plus douce, plus conciliante et, surtout, plus humble. Car c'est surtout contre « les prétentions de la raison scientifique qui s'entête à guérir la folie à tout prix plutôt qu'à la domestiquer⁴³ » que s'élève l'auteur. À cet égard, il convient de souligner que Ferron établit une nuance importante entre les médecins et les Religieuses. En effet, s'il n'hésite pas à vilipender en bloc les premiers, il se montre nettement plus clément envers les secondes, expliquant que les dérives des traitements étaient plus attribuables aux psychochirurgiens acharnés qu'aux bonnes sœurs guidées par l'abnégation qui, elles, se chargeaient principalement de la discipline. Ferron soutient que, même si l'attitude des Religieuses n'était pas toujours exemplaire devant la folie et que le cadre de vie strict qu'elles avaient mis en place était plus probablement conçu pour convenir aux gardiennes qu'aux patients, on ne pouvait malgré tout nier leur miséricorde, elles qui avaient tout abandonné dans la société pour partager la réclusion des malades. Il ajoute que la révolution psychiatrique et la laïcisation des services de santé, phénomènes qui étaient en plein essor au moment de son passage à Saint-Jean-de-Dieu, et le déclin des Sœurs qui en découlait inévitablement, le troublaient :

J'appréhendais leur perte à mon désavantage, ayant appris à m'accommoder de la religion, de ses œuvres et de ses pompes. Je ne lui avais pas trouvé (ni cherché) de substitut. La principauté de Saint-Jean-de-Dieu, le pas de Gamelin, la folie domestiquée, transformée en phare de sagesse, tout cela me semblait important, précieux, irremplaçable.⁴⁴

Évidemment, l'histoire nous apprendra vite que ce sont les médecins qui ont progressivement pris le contrôle de l'asile, reléguant les Religieuses à l'oisiveté de leur maison-mère. Selon Ferron, les Sœurs de la Providence avaient pressenti les mauvaises intentions du Surintendant médical, celui qui allait bientôt les déloger, à cause de « l'idée saugrenue qu'il affichait de guérir la folie comme toute autre maladie⁴⁵ ». C'est d'ailleurs

⁴³ Robert Viau, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁴ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 93-94.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 21.

précisément ce que Ferron reproche à la médecine : de réduire la folie au rang de maladie mentale. Il l'explique ouvertement à Pierre L'Hérault, qui en entretien lui avait demandé directement s'il croyait que la folie était une maladie comme les autres. Voici la réponse qu'il avait obtenue :

Non, je ne crois pas que ce soit une maladie comme les autres. Comment dire? Ce n'est pas une maladie. Quelqu'un tombe malade de la diphtérie, il a certains symptômes, on lui donne certains remèdes, il guérit et c'est fini. Tandis que le fou est un mésadapté social et devient un sujet de perturbation, un sujet de scandale. On l'interne, comme l'acte d'internement le précise, parce qu'il devient dangereux pour lui-même et pour la société. En asile, on se trouvait à protéger la société et l'individu.⁴⁶

Cette analyse de la situation met bien en relief la principale lacune des psychotropes, à savoir qu'ils atténuent quelques-unes des manifestations quasi infinies de l'aliénation, sans pour autant en éradiquer la source. En le remarquant avec une logique implacable, Ferron donne la preuve irréfutable que la folie ne peut être comparée à une maladie physique, puisque ses symptômes diffèrent d'un individu à l'autre (ce qui n'est pas le cas pour les « vraies » maladies; la rage, comme le choléra, la poliomyélite ou la varicelle, présentent des signes semblables perceptibles chez tous les individus qui en sont atteints) et que les substances chimiques prescrites pour les contrer agissent sur les ramifications extérieures de la folie sans en détruire les racines, en plus d'affecter des fonctions physiques qui, elles, n'étaient pas du tout atteintes (par exemple, la capacité de Mariette à parler de façon intelligible). Certes, cette démonstration n'est pas avantageuse pour les médecins, qui s'obstinaient à administrer des médicaments puissants et mal connus, mais il semble bien que Ferron ait pris le parti de dénoncer l'absurdité de cette idéologie plutôt que de sauvegarder l'image d'un corps professionnel dont il était membre. Dans « Le pas de Gamelin », il ne se

⁴⁶ Pierre L'Hérault, avec la collaboration de François Chaput. « Entretiens avec Jacques Ferron ». In Ginette Michaud (dir. publ.). *L'autre Ferron*, p. 428. Et, pourrait-on ajouter en recoupant ces propos d'une autre remarque de Ferron au sujet des motivations profondes de la société à vouloir se protéger de la folie, « [q]uand les médecins se portent trop bien, peut-être qu'il y a une maladie dans la civilisation. » (Jacques Ferron et Pierre L'Hérault. *op. cit.*, p. 83.) Cette position n'est pas sans rappeler celle défendue par David Cooper : selon lui, c'est principalement dans le cercle familial de l'aliéné que se trouve concentrée la « maladie de la logique » qui fait passer les « tentatives de comportement indépendant » d'un de ses membres pour de l'« illogisme » et, *a fortiori*, pour une maladie, que d'autres acteurs sociaux importants, comme les médecins et les policiers, entérinent. (Voir David Cooper. *op. cit.*, p. 43-44.)

gêne d'ailleurs pas pour exprimer franchement la « honte⁴⁷ » qu'il ressent devant la brutalité des traitements infligés aux recluses par ses confrères. Il critique ainsi vertement le « besoin de la lésion » qui pousse les médecins à charcuter le corps des folles à la recherche de l'explication physique des symptômes. « [À] défaut de la trouver, reproche-t-il, [ils] la crée[nt]⁴⁸ », cette lésion, en pratiquant des lobotomies qui, sous prétexte de court-circuiter les nerfs qu'on soupçonne d'être responsables des crises, abîment irrémédiablement des zones intactes, laissant dans le cerveau la trace indélébile de la folie qui se répercute jusque dans la physiologie, comme en témoignent les cas d'Hélène Brazeau ou de la Mariton, pour ne nommer que ceux-ci. De plus, Ferron s'insurge contre la mentalité des médecins de l'asile, qui ne semblaient voir chez les patientes « abandonnées par leurs parents, sans protection », que de vulgaires cobayes pour des opérations risquées; « la neurochirurgie, une aussi fine spécialité, doit se faire la main et la garder⁴⁹ », déplore l'auteur. En fait, c'est surtout la fausse omniscience de la médecine qui irrite Jacques Ferron, et qu'il dénonce dans « Le pas de Gamelin » : en public, les médecins feignent de comprendre totalement les rouages d'une « maladie » qui ne correspond en rien à ce à quoi ils ont déjà été confrontés, mais dans le secret de l'asile, ils se livrent à des interventions périlleuses et désordonnées, relevant tout autant de la répression que de la recherche scientifique. Ferron souligne aussi la frustration de ces spécialistes qui, ayant successivement triomphé de plusieurs maux graves dans l'Histoire, voient leur science impuissante devant un trouble insaisissable, et acceptent difficilement de reconnaître que tout leur savoir ne leur est, devant la folie, d'aucune utilité. Ils refusent pourtant de s'avouer vaincus, et Ferron décrit en ces mots le rôle que joue l'Unité médico-chirurgicale de Saint-Jean-de-Dieu dans la préservation du mythe de l'omniscience de la médecine :

[...] pour les fins et pour les fous il n'y a plus guère de mort acceptable que la mort médicale, ce triomphe de l'art, laquelle ne peut avoir lieu qu'à l'hôpital. Le fait d'avoir mis cette Unité terminale dans l'édifice administratif, en dehors de l'asile, signifiait

⁴⁷ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹ *Id.*

qu'une maladie organique entraînait une rémission de la folie et la mort sa guérison. La médecine, vague et erratique dans l'asile, reprenait son autorité, retrouvait prestige et gloire au dernier étage du Bourget. C'était son Olympe.

Dans ce très-haut, les médecins se croyaient redevenus les demi-dieux qu'ils avaient été à l'origine, dans les temps immémoriaux, sauf qu'ils n'étaient plus, comme ceux-ci, débonnaires et bienfaisants, fâchés de n'être pas des dieux complets, car c'était par la moitié manquante que la folie leur échappait; dévots d'eux-mêmes, avec la foi féroce des inquisiteurs, ils auraient voulu qu'elle leur appartînt toute entière...⁵⁰

En prenant soin d'orchestrer la mise en scène de son texte de façon à projeter une image de lui-même qui ne concorde pas avec celle du médecin sévissant depuis l'abri rassurant de l'Unité médico-chirurgicale (en effet, tous les nombreux passages où Ferron se décrit dans l'exercice de ses fonctions de thérapeute se déroulent parmi les recluses, dans les salles où elles demeurent), l'auteur accentue encore sa proximité avec le fol, le caractère marginal de ses choix et de son comportement, marquant à quel point sa façon d'envisager la folie s'inscrit à contre-courant au milieu de la révolution psychiatrique en cours. Alors que ses confrères cherchent à rebaptiser la folie, à classer les maux en sous-catégories selon des critères plus ou moins arbitraires, Ferron se refuse à réduire la grandeur des femmes qu'il côtoie à quelques mots vaguement latins qui ne veulent de toute façon rien dire pour celles qui les inspirent. Rarement parle-t-il de « malades » dans « Le pas de Gamelin », préférant conserver le terme un peu vieillot, en tout cas pas du tout scientifique, de « folles », sans jamais y laisser filtrer la moindre nuance péjorative, choisissant la poésie désuète mais juste plutôt qu'un langage technique dénué de compassion et inapte à caractériser précisément un mal nébuleux. En fait, c'est contre toute volonté de sectorisation que Ferron s'élève, alors que c'est justement sur ce principe que se fonde la révolution psychiatrique, directement inspiré, selon lui, du fonctionnement des Hôpitaux Généraux, « que nos bons psychiatres sont en train de redécouvrir et qui les ravit jusqu'aux tréfonds de leur inconscient moyenâgeux et tortionnaire⁵¹ », écrit-il dans *l'Information médicale et paramédicale* le 20 juillet 1971. En

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23-24. Cette comparaison entre les psychiatres et les inquisiteurs est récurrente dans l'œuvre de Ferron. Ainsi, dans *Les roses sauvages*, il écrit : « Mon Dieu! S'il avait été possible de faire monter Aline sur le bûcher et de la brûler publiquement, en avant de Saint-Jean-de-Dieu, pendant que le médecin bravant les flammes serait monté jusqu'à elle pour lui donner à baiser un des saints livres de la psychiatrie sanctifiante, on ne s'en serait pas privé, vous pensez bien! » (Jacques Ferron. *Les roses sauvages*, p. 135.) Cela n'est d'ailleurs pas sans rappeler la démarche de déconstruction du « mythe de la maladie mentale » effectuée par Thomas S. Szasz dans *Fabriquer la folie*.

⁵¹ Jacques Ferron. « Le forgeron et le goglu ». In *Escarmouches*, p. 181.

refusant d'associer chaque patiente à un trouble axiomatisé par une doctrine quelconque, Ferron revendique le droit de ne pas confiner les individus dans des rôles qu'ils n'ont pas choisis et qui ne rendent pas compte de ce qu'ils sont réellement. Au cours d'un entretien avec Pierre L'Hérault et Jacques Pelletier, il déplore ce besoin maladif du diagnostic qui semble étreindre le milieu asilaire :

On ne veut pas affronter le fou, qui est un homme intact, qui a sa biographie propre; on veut le classer dans une catégorie pour pouvoir soigner un schizophrène, un maniaco-dépressif, etc. Il me semble pourtant que chaque individu déclaré fou reste un homme intègre, qu'il faut communiquer avec lui, savoir qui il est, d'où il vient, connaître sa biographie, etc. C'est là qu'il faut trouver l'instant où il a déraillé.⁵²

Ces propos démontrent parfaitement la nature du parti pris que Jacques Ferron n'hésita pas à manifester, toute sa vie durant, contre le diagnostic qui, selon lui, relevait davantage de la sentence que de la compassion, à cause de son monolithisme souvent sans appel. En ce sens, « Le pas de Gamelin » s'inscrit en totale cohérence avec la philosophie défendue par Ferron, à savoir que, pour appréhender la folie, la biographie est plus importante que le diagnostic, parce qu'elle permet d'outrepasser la maladie pour connaître l'être qui se cache derrière elle et qui en souffre. En effet, la compréhension des convictions de l'auteur jette un éclairage nouveau sur le texte : sans verser dans le procès d'intention, il est possible de déchiffrer la forme singulière, un peu désordonnée, du « Pas de Gamelin », à la lumière de cette foi en la biographie, puisque le récit repose en fait uniquement sur une succession de courts portraits biographiques. Les histoires des folles s'enchaînent, les unes abracadabrantes, les autres tragiques, toutes différentes bien qu'unies par une même réclusion, et Ferron, même s'il décrit leurs manifestations spectaculaires, ne s'y cantonne pas, remontant loin dans le passé des patientes pour voir, au-delà de leurs troubles, les personnes qu'elles sont et ont été. Il est convaincu que l'être humain, « faute de nature, [est] une histoire⁵³ », et c'est elle qu'il raconte. Dans « Le pas de Gamelin », jamais il n'accrole aux folles une étiquette réductrice, et il y explique même ouvertement pourquoi :

⁵² Jacques Pelletier et Pierre L'Hérault. *loc. cit.*, p. 399.

⁵³ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 31.

Sans respect, on n'est d'aucun secours dans les asiles. On le développe en connaissant l'origine des recluses et leur parenté dont elles restent tributaires même si elle les a trahies. Elles ont à cœur leur biographie autrement que le diagnostic qui les stigmatise. Rien de plus facile que celui-ci : un coup d'œil y suffit; c'est un procédé pour mettre la folie dans les formes, jeter la folle dans une boîte et rassurer le médecin. Combien plus complexe la biographie ! Combien plus bénigne ! Elle n'a rien d'un verdict comme le diagnostic qui comporte thérapie et supplice. Elle ne condamne pas et cherche à comprendre, c'est tout.⁵⁴

À travers la biographie, c'est le témoignage des folles qui intéresse Ferron, c'est pour lui qu'il écoute patiemment leurs élucubrations en quête d'éléments nouveaux à ajouter à leurs cosmogonies respectives, afin de rendre à chacune sa singularité émoussée par l'inhumanité du système asilaire. C'est donc aussi pour cette raison, souligne Pierre L'Hérault, que Ferron se refuse à voir dans la folie une maladie comme une autre, puisque cela lui enlève sa valeur de témoignage⁵⁵. Dans un entretien, l'auteur du « Pas de Gamelin » souligne même l'étrange similitude entre le métier d'écrivain et le soliloque du fou, puisque tous deux font le récit d'anciennes histoires sans en vivre de nouvelles pendant qu'ils les racontent. « [D]ans le présent même, dit-il, [l'écrivain] ne vit pas. Il ressemble à ces fous, qui, dans l'asile, relatent leur histoire. C'est la fin de la vie réelle : leur histoire est vraie, mais elle n'est plus qu'un témoignage.⁵⁶ » Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que « Le pas de Gamelin » parvient à combiner efficacement plusieurs témoignages, l'œuvre littéraire étant au service de la parole des folles, la voix de l'auteur permettant à celles des recluses de se faire entendre. En ce sens, « Le pas de Gamelin » réussit sur deux plans en même temps : il défend l'importance du témoignage tout en le mettant en pratique à deux niveaux, par l'hybridation du discours de Ferron avec celui des folles. L'auteur se fait le « porte-parole de la mémoire collective⁵⁷ », et non pas son analyste. L'important n'est pas de distinguer le vrai du faux, dans ces biographies qu'il met en scène, mais bien de prendre la mesure de la singularité de chaque

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79-80.

⁵⁵ Pierre L'Hérault. 1980. *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, p. 185.

⁵⁶ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault. *op. cit.*, p. 201.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 213. Il est à noter que cette position rappelle encore une fois celle du fol de cour.

individu, quel que soit le moule auquel on voudrait le voir se conformer. Chaque parole est unique, à l'image de celui ou celle qui l'émet. Si on l'enlève à l'interné, il ne lui reste rien qui lui appartienne en propre, rien qui le distingue des autres dans cet univers uniformisé. Et, en ce sens, il serait vain de prétendre comprendre chaque discours particulier en lui appliquant une grille générale qui ne tient aucunement compte des spécificités de chacun. La folie tient plus de l'art que de la science, et c'est sans doute la raison pour laquelle Ferron écrivait, en 1974, dans *l'Information médicale et paramédicale*, que « [l]e génie de Shakespeare, d'ailleurs nourri de Montaigne, [lui] est plus précieux que la gueurlite [*sic*] du bonhomme Freud⁵⁸ ». Soulignons que Ferron n'est pas le seul à exprimer son désir de voir les autorités asilaires considérer les propos des fous autrement que comme du simple « matériel clinique »; Thomas S. Szasz aussi milite activement pour l'abolition de cette mentalité perverse et déshumanisante selon laquelle « [l]e malade mental est un cadavre vivant, ses paroles ne sont que les remugles sémantiques de sa maladie qu'on dissèque mais auxquels on n'accorde aucune valeur⁵⁹ ».

En outre, d'un point de vue strictement sociologique, en replaçant l'individu dans le véritable circuit de ses rapports aux autres par le biais de la biographie, Ferron évite non seulement de le contraindre à endosser un nouveau rôle, celui du malade mental, mais il parvient aussi à comprendre ceux qu'il jouait à l'extérieur de l'asile et qui ont conduit à l'internement. Car c'est en effet ce que nous révèlent certaines des histoires rapportées par Ferron dans « Le pas de Gamelin »; bien souvent, ce sont les membres de l'entourage du reclus qui, après avoir constaté que l'un des leurs ne jouait pas les rôles auxquels ils s'attendaient, déclenchaient le processus d'internement. Un cas notamment, celui d'une « mongolienne », enfant d'une riche famille bourgeoise dans laquelle elle détonne et dont elle a tout simplement été éliminée, illustre bien cette tendance. Ferron, en le racontant, déplore que la jeune fille soit née dans un milieu aisé, et déclare qu'une condition plus basse lui aurait au moins donné la chance d'être traitée comme une enfant normale, et qu'elle aurait pu se

⁵⁸ Jacques Ferron. « Shakespeare et l'entomologie psychiatrique ». In *Escarmouches*, p. 228.

⁵⁹ Thomas S. Szasz. *op. cit.*, p. 293.

développer au meilleur de son potentiel, au lieu d'être exclue d'un milieu familial qui cherche avant tout à sauvegarder les apparences. Au sujet de cette attitude de rejet qui faisait aboutir toutes sortes de personnes plus marginales que malades à Saint-Jean-de-Dieu, et du dilemme qui se présente à ceux qui veulent la condamner, l'auteur écrit ceci : « Comment prendre parti pour les insensés quand on est à l'emploi de ceux qui les ont en horreur, une horreur d'autant plus justifiée qu'ils en auront été les auteurs ?⁶⁰ » Ce faisant, il réactualise encore une fois la position du fol à l'intérieur de l'asile, soulignant l'ambivalence de sa situation entre la médecine et la folie.

Or, il ne faudrait pas croire que Jacques Ferron condamne en bloc l'internement. Son indulgence envers les Sœur de la Providence en témoigne, tout comme sa sensibilité envers les quelques folles qui, contrairement à leurs congénères, se battent pour rester internées. En effet, certaines des patientes mises en scène dans « Le pas de Gamelin », comme Marguerite Gravel et Suzanne Lusignan, se sentent plus en sécurité dans l'asile qu'à l'extérieur et craignent de se voir un jour relâchées dans un monde hostile qu'elles ne connaissent plus, exclues qu'elles en sont depuis si longtemps. Et Ferron, pourtant si prompt à favoriser les évasions, adoptera une attitude contradictoire : devant ces femmes que rien ni personne n'attend hors de Saint-Jean-de-Dieu, le médecin utilise le pouvoir que son poste lui confère pour accomplir ce contre quoi il milite habituellement, c'est-à-dire garantir l'internement à perpétuité. Pour ce faire, il devra même se battre contre ses confrères qui décident épisodiquement de se débarrasser de quelques patientes, pour réduire la promiscuité dans les salles tout en rejetant hors de l'asile certains cas infamants pour les spécialistes ayant commis des erreurs⁶¹. En fait, ce n'est pas tant contre le principe de l'asile que Jacques Ferron s'élève, mais contre l'aveuglement des gens qui y font la loi, qui tiennent entre leurs mains le sort de centaines d'individus sans prendre la peine de s'interroger sur ce qui conviendrait le mieux

⁶⁰ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 38.

⁶¹ Ferron écrit, au sujet de Mariette, qu'après lui avoir fait subir plusieurs opérations qui engendrèrent chez elle de la logorrhée et du maniérisme, les autorités médicales décidèrent malgré tout de la libérer de Saint-Jean-de-Dieu pour l'envoyer à la Maison Saint-Joseph. « Une guérison, un triomphe de la médecine ? demande-t-il. Loin de là, un de ces échecs dont elle ne saurait souffrir la vue et qu'on éloigne. C'est le complexe du docteur Charles Bovary qui ne pourrait souffrir le bruit de la jambe de bois du garçon d'écurie dont il avait voulu corriger le pied bot : l'entendait-il venir qu'il fait un détour afin de l'éviter. » (*Ibid.*, p. 61.) Évidemment, après moins de trois mois, Mariette sera ramenée à l'asile.

au patient, sans se préoccuper d'accommoder le reste de la société. C'est là que la biographie devient primordiale, parce qu'elle permet de réellement prendre en compte les aspirations du patient. Si Ferron n'avait pas su que Marguerite Gravel avait été traumatisée par les leçons de « biologie » dispensées par des Religieuses, où elle avait appris, grâce à un haricot germé, qu'un homme pouvait venir planter une graine en elle, et que seules les grilles des fenêtres de Saint-Jean-de-Dieu l'en protégeaient, il n'aurait pas tout mis en œuvre pour qu'elle puisse demeurer sereinement dans l'abri qu'elle s'était trouvé. Il en va de même pour Suzanne Lusignan : malgré le fait qu'elle semble « normale, voire intelligente⁶² », avec ses trois enfants donnés à la Miséricorde et dont elle n'a aucune nouvelle, à quoi bon la précipiter « dans un monde antérieur où elle n'avait plus accès⁶³ » ? D'ailleurs, Ferron n'entérine pas plus la solution qui allait bientôt remplacer l'asile et qui consistait à mettre en pension quelques patients aux maux plus « superficiels » chez des gens « normaux » disposés à s'en occuper, moyennant rémunération, bien entendu. Dans une lettre à Ray Ellenwood, il affirme qu'il n'y a pas beaucoup d'amélioration entre l'asile et la *rooming house*, puisque les deux gardent les fous enfermés, et dénonce avec sarcasme la propension de la société à vouloir tirer profit des marginaux en plus de les neutraliser :

Les *rooming houses* ne valent guère mieux que le cabanon. Avez-vous pensé, chère grande âme, à recevoir un fou ou une folle chez vous? Non, que je sache, et pourquoi? Parce que vous n'avez pas besoin de faire un profit de cinq cents (\$ 0, 05) sur la tranche de baloney dont vous aurez nourri votre hôte ou votre hôtesse. On n'envoie pas les fous dans les *rooming houses* pour leur permettre de se réintégrer à la société, non, pas du tout. On les y envoie 1° parce qu'on pense que leur psychose est refroidie, 2° parce qu'à l'asile leur chronicité représente un échec pour la psychiatrie [*sic*] triomphaliste et qu'un psychiatre [*sic*] se sent bafoué par cet échec, 3° parce que le *per diem* de la *rooming house* est deux fois plus bas que celui de ce que vous appelez « l'hôpital psychiatrique », 4° parce que la *low middle class* a bien le droit de recevoir sa p'tite part des investissements de l'État dans la folie et qui transforment celle-ci en industrie... En d'autres termes, ces p'tits jobbers prennent le fou à sous-contrat [*sic*], 5° à l'asile, conçue [*sic*] comme une usine, le matériel neuf redonne foi en la psychiatrie [*sic*] aux médecins qui peuvent ainsi espérer avoir des petits succès.⁶⁴

⁶² *Ibid.*, p. 95.

⁶³ *Ibid.*, p. 96.

⁶⁴ « Lettres de Jacques Ferron à Ray Ellenwood ». In Ginette Michaud (dir.publ.). *L'autre Ferron*, p. 372-373.

Ainsi, au final, nous pouvons constater que la critique de Jacques Ferron va bien au-delà de l'institution asilaire, pour englober toute l'idéologie dominante qui voulait réduire la folie au rang de simple maladie, une maladie utile de surcroît puisqu'elle laissait souvent tout son potentiel physique à celui qui en souffrait et pouvait donc être exploitée fructueusement. Ferron, d'ailleurs, n'hésite pas, dans « Le pas de Gamelin », à mettre en scène ces formes d'exaction déguisées en thérapies en décrivant les conditions régnant dans les salles où les hospitalières faisaient effectuer de menus travaux d'artisanat par les patientes pour le compte de petits entrepreneurs qui les payaient à la pièce. Il ajoute :

L'hospitalière poussait à la productivité. Sa thérapie tenait des travaux forcés; c'était d'autant plus patent que deux ou trois de ses meilleures ouvrières, dont Hélène Brazeau, étaient attachées à leur banc de travail par la cheville. Un long mois passa sans que je m'en rendisse compte. Chaque semaine, je signalais le registre des contraintes qu'on me présentait comme une simple formalité. Formalité, oui, en effet, mais les abus d'autorité ne prennent-ils pas souvent un aspect bénin qui les rend encore plus terribles ?⁶⁵

C'est en réalité contre cette apathie collective que s'élève Jacques Ferron, contre cet aveuglement qui se répand dans la société et qui lui donne l'impression rassurante que, puisque la folie est efficacement dissimulée, elle n'existe plus et que l'asile est donc une solution adéquate qu'il serait inutile de remettre en question. La démarche poursuivie par Ferron grâce au « Pas de Gamelin » en est une de renversement des lieux communs et des idées reçues, exactement comme celle du fol, toutes deux portées par un souffle carnavalesque. Comme pendant le carnaval, le fol Ferron veut prouver, en le mettant en scène, qu'un autre ordre du monde est possible, que le discours officiel n'en est qu'un parmi une multitude et qu'il suffit de ne pas se laisser abrutir par un système trop bien huilé pour constater que d'autres façons d'envisager notre rapport au monde sont possibles. En fait, il serait juste de dire que « Le pas de Gamelin » tend à démontrer que d'autres approches de la folie sont valables. En effet, la grande part de médecine dans le texte sert précisément à combattre la médecine, soit en dénonçant ses pratiques suspectes, soit en y opposant des traitements différents qui, au lieu de déposséder l'individu de sa singularité, cherchent à tirer

⁶⁵ Jacques Ferron. « Le pas de Gamelin », p. 40.

profit de ses forces, quelles qu'elles soient. Ainsi, Ferron se dit désolé que le métier de putain soit illégal, car c'était le seul qui convenait à Hélène Brazeau : dans cet univers où elle se sentait à l'aise, elle aurait pu s'épanouir et servir la société bien plus que dans l'oisiveté forcée de l'asile. De même, l'auteur favorise les évasions de celles qui ont le potentiel d'en retirer quelque chose, comme Rachel Chrétien par exemple, qui s'est laissée transférer de la prison des femmes à Saint-Jean-de-Dieu après avoir été prise à mettre le feu à une poubelle. Plutôt que d'entériner cette condamnation, voici ce que Ferron suggère :

Nul n'a le droit de juger son semblable, par contre il est permis de sanctionner un délit. Un faible d'esprit en commet-il un, on le juge comme quiconque, car il n'est pas dénué de toute responsabilité. [...] Certes, [Rachel Chrétien] n'était pas responsable de tout, mais on ne la réadaptera jamais en la tenant responsable de rien. Il me fallut attendre une semaine ou deux avant de la déclarer guérie de sa débilité, obtenir une levée d'écrou et la relâcher.⁶⁶

Enfin, c'est à une réflexion sur le concept même de normalité que nous convie « Le pas de Gamelin ». En y endossant le rôle du fol, si peu compatible avec celui du médecin, Jacques Ferron remet en question la validité des attitudes prescrites par la société, en particulier celles voulant que le médecin soit *de facto* supérieur à celui que l'on dit fou. Ferron nous démontre au contraire qu'il y a beaucoup à apprendre de la folie, spécialement en ce qui a trait à la grandeur de l'être humain, des étonnantes ressources qu'il peut déployer pour faire face à l'adversité et préserver son individualité des dangers de l'uniformisation. Il illustre également à quel point théâtre et folie sont intrinsèquement reliés sur cette grande scène outrageusement policée qu'est la vie quotidienne. Finalement, il nous fait prendre conscience que les normes ne sont qu'une vue de l'esprit et que, au-delà de ces barrières, les désordres d'une sensibilité différente valent mieux qu'un cocktail de pilules, à condition qu'on tolère une marginalité somme toute inoffensive et plutôt créatrice. Le mieux, nous dit « Le pas de Gamelin », c'est encore d'entrer dans le jeu.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 75-76.

CONCLUSION

Ainsi, à l'issue de cette réflexion, nous pouvons constater que Jacques Ferron propose, dans « Le pas de Gamelin », bien davantage qu'une simple galerie de portraits. En effet, bien qu'il dépeigne avec justesse et précision les femmes internées qu'il a côtoyées et soignées pendant la durée de son contrat de médecin à Saint-Jean-de-Dieu, son récit déborde du simple cadre que constitue la vie quotidienne à l'asile pour ouvrir sur une perspective plus vaste, plus polémique, qui relève véritablement du pamphlet et qui permet à l'auteur de prendre position contre l'institution asilaire. Or, l'analyse que nous venons d'effectuer démontre que c'est la voie du théâtre qui non seulement donne à Ferron l'occasion de condamner les modalités d'internement en vigueur au Québec au tournant des années 70, mais surtout lui permet de mener son réquisitoire plus loin, de remettre en question jusqu'à la validité même des traitements proposés par la médecine pour contrer la folie, alléguant que ce mal mystérieux naît plus probablement dans le regard de celui qui le traque que dans l'esprit de celui qui le subit. À cet égard, il n'est pas exagéré de conclure que, en ce sens, Ferron s'inscrit dans la lignée des Michel Foucault et autres penseurs qui ont revisité le mythe de la maladie mentale en cherchant ses racines sociales et culturelles plutôt que morales ou physiques. C'est d'ailleurs ce que nous avons démontré dans notre premier chapitre en remontant jusqu'au Moyen Âge pour étudier l'évolution du concept de folie et des mesures qui ont été prises au fil des siècles pour l'éliminer. Nous avons ainsi pu constater que, malgré des écarts notoires entre les différents modes de pensée en ce qui a trait aux causes de la folie notamment, une constante peut être observée sur les conséquences, pour celui ou celle qui est déclaré fou ou folle, des méthodes de traitement ~~pourtant hétéroclites~~ ^{suggérées} au cours de l'Histoire. Cette constante, c'est l'ostracisme : que la folie soit considérée comme un mal d'origine morale, physique ou psychique, l'individu se retrouve invariablement mis au ban de la société, pour son bien certes, mais surtout pour celui des autres. En effet, l'hypothèse défendue par Foucault, que l'on peut aussi lire en filigrane dans « Le pas de Gamelin », est

celle voulant que la folie soit une étiquette qu'une société appose sur un individu dont la marginalité dérange ses congénères plutôt qu'une véritable maladie. Et comme les critères de la marginalité sont différents d'une époque et d'une culture à l'autre, cela explique pourquoi, depuis le Moyen Âge, les « symptômes » de la folie changent alors que sa présence, et surtout, la justification qu'elle donne à l'ostracisme, demeurent constantes. D'ailleurs, nous l'avons constaté à la lumière des travaux d'André Cellard, Saint-Jean-de-Dieu, l'asile montréalais où se déroule l'action du « Pas de Gamelin » et pour le compte duquel Jacques Ferron a réellement travaillé, n'échappait pas à cette logique d'enfermement qui se disait thérapeutique, mais qui s'avérait le plus souvent punitif; ses bienfaits principaux étaient surtout destinés à la population enfin débarrassée d'un élément de perturbation, et ce n'était que tant mieux si l'individu ainsi stigmatisé en retirait une leçon. Cela rejoint l'analyse qu'effectue Erving Goffman du processus d'internement et qui débout les prétentions de bienveillance de l'asile en rendant compte du cul-de-sac dans lequel se retrouve le prétendu fou auquel, par divers moyens, on impose le rôle d'interné. C'est pour bien comprendre cette notion de rôle social que nous avons fait appel, à la fin de notre premier chapitre, aux recherches d'Anne-Marie Rocheblave-Spenlé sur la nature des nombreux rôles qu'un individu doit endosser au cours de son existence. Nous avons ainsi pu remarquer que la frontière entre rôle individuel, rôle social et rôle dramatique est parfois poreuse, de sorte que quand un rôle social ou individuel est employé, consciemment ou non, pour en camoufler un autre, le jeu verse dans le dramatique, au sens où l'individu emprunte au théâtre les ressorts de l'illusion qui permettent de *devenir autre* aux yeux de ceux qui l'entourent.

Après avoir établi ces quelques balises théoriques, il a été plus aisé, dans notre deuxième chapitre, de décortiquer les interactions des personnages du « Pas de Gamelin » en portant attention à la théâtralité latente qui parcourt le texte du début à la fin. Éléments parmi les plus facilement repérables, les artifices furent notre porte d'entrée pour étudier l'apport du théâtre au récit de Ferron : c'est donc en identifiant leurs occurrences que nous avons été en mesure de constater que, dans « Le pas de Gamelin », les folles comme les représentants de l'autorité asilaire font usage d'artifices théâtraux. En outre, puisque Ferron exacerbe sans contredit l'aspect grotesque des folles, il était nécessaire de se pencher sur la présence du carnaval dans le texte en nous appuyant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine. Ce faisant, nous avons pu

relever la coexistence de deux types de carnaval. Le premier, d'ordre sémantique, se manifeste à travers les images du corps ouvert et en constante évolution, marqué par l'ambivalence entre la mort et la renaissance, l'intérieur et l'extérieur, etc. Le second est d'ordre narratologique et concerne la façon dont Ferron raconte son histoire : selon André Belleau, concevoir des structures hybrides, c'est-à-dire laisser cohabiter dans un même texte plusieurs discours de sources différentes, trahit une carnavalisation du langage. En ce sens, il ne fait aucun doute que « Le pas de Gamelin » est un texte carnavalesque : non seulement on y trouve les deux types de carnaval énoncés plus haut, mais même le jeu des folles se déploie dans un esprit authentiquement carnavalesque. En effet, il semble que leur volonté d'incarner des personnages et d'user des artifices du théâtre soit dictée par une sorte d'instinct de survie, qui les pousse à se créer un personnage pour contrer la mise en scène ourdie par l'autorité asilaire afin d'imposer aux femmes sous sa tutelle le rôle d'internée.

Cette dynamique n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle du schéma du théâtre dans le théâtre théorisé par Ross Chambers. Comme des comédiens ambulants profitant d'une représentation pour dénoncer, sous le couvert de la fiction, l'inauthenticité du jeu que jouent les nobles pour faire étalage de leur pouvoir, les folles, par leur usage des artifices du théâtre, dénoncent la brutalité du système asilaire et de ceux qui le dirigent. Or, pour que cette équation soit tout à fait complète, il fallait également trouver un pendant médiéval à Jacques Ferron, qui se met lui-même en scène parmi les folles, les médecins et les religieuses. C'est après avoir analysé la position ambivalente de Ferron que nous pouvons tracer un parallèle entre le personnage qu'il s'octroie dans « Le pas de Gamelin » et le fou du roi. En effet, des caractéristiques du fou du roi relevées par Maurice Lever dans son ouvrage intitulé *Le sceptre et la marotte. Histoire des Fous de Cour*, plusieurs correspondent aussi au personnage de Ferron, principalement en ce qui a trait à l'ambivalence associée à leur position entre les détenteurs de l'autorité et les parias et à la tribune que leur offre cette même position. À mi-chemin entre les médecins et les folles, appartenant au cercle des premiers par son métier tout en étant plus sympathique aux secondes, incarnant l'entre-deux comme le fol au milieu des nobles et des comédiens ambulants, Ferron profite aussi de l'immunité que lui confère sa position pour critiquer, de l'intérieur, le système asilaire. De plus, en mettant en relief, à travers sa propre situation, l'importance du circuit des regards dans lequel s'inscrit un

individu au cours de sa vie, Ferron déborde de la question des procédés employés dans l'hôpital psychiatrique, pour englober celle de sa nécessité même. En effet, en ne limitant pas son questionnement aux seuls cas auxquels il a été confronté, en observant ce qui se passe dans l'asile pour mieux comprendre ce qui se déroule à l'extérieur, Ferron fait basculer sa réflexion, et le débat qu'elle suscite inévitablement, de la santé des folles à celle de la société qui les rejette : « [...] les prisons, les asiles, les hôpitaux sont remplis d'innocents et [...] nous restons libres dans une société coupable.¹ », écrit-il.

Voilà donc, en somme, pourquoi nous croyons que « Le pas de Gamelin », sous des dehors anodins, mérite que l'on s'y attarde : non seulement il s'agit de l'ultime tentative de Ferron pour rendre compte de la nécessité et de la beauté de la folie, projet qui l'a obnubilé pendant longtemps, mais c'est aussi dans ce texte qu'est à la fois illustrée et, en quelque sorte, résolue, l'énigme de la position ambivalente de Ferron. En exacerbant l'aspect théâtral de l'existence, en démontrant que le jeu fait partie intégrante de la vie en société et que la folie relève bien davantage de la rigidité des rôles et des regards qui les cristallisent que de la maladie, Ferron circonscrit, avec une précision nouvelle, la richesse et le fardeau que constitue cette dualité qui l'habite, qui lui impose une dynamique de laquelle il n'est jamais satisfait, toujours en équilibre précaire entre l'art et la science, la vérité et l'illusion, cherchant à les réconcilier mais se heurtant sans cesse aux moules auxquels la majorité des gens se conforment aveuglément. Évidemment, « Le pas de Gamelin » reste une fiction aux racines autobiographiques, et il va de soi que, dans la réalité, la théâtralité latente qui régit les interactions entre les gens n'est pas toujours aussi marquée². Un texte est inévitablement teinté par le regard de celui qui l'écrit, et il appert que celui-ci est justement un être particulièrement sensible au jeu sous toutes ses formes, de celui du comédien sur scène à celui que chacun joue quotidiennement devant les autres. C'est aussi le regard de celui qui a écrit pour le théâtre, relevant sans relâche les occasions où, dans la grande Histoire comme dans la vie de tous les jours, l'être humain se retrouve confiné aux rôles que les autres

¹ Inédit, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Fonds Jacques Ferron.

² Il n'en demeure pas moins, cependant, que les travaux de chercheurs comme Erving Goffman et Anne-Marie Rocheblave-Spenlé viennent corroborer la présence de rôles dans la société.

perçoivent³. Enfin, c'est le regard de celui qui, tiraillé entre plusieurs paradoxes, choisit de les superposer dans son œuvre pour en donner une perspective nouvelle. Cette volonté de cohabitation des antagonismes sera d'ailleurs la réponse qu'offrira Jacques Ferron aux grands enjeux de son époque, non seulement sur le plan social, mais aussi politique. Par exemple, la création du Parti Rhinocéros, en 1963, est digne d'un fol du roi : non seulement elle emprunte beaucoup au carnaval, avec ses extravagances et son côté spectaculaire, mais elle s'inscrit dans la même ligne de pensée, dans cette volonté de critiquer le modèle dominant sans pour autant chercher à le renverser, préférant s'immiscer à l'intérieur d'un système pour en prendre la mesure et y suggérer des changements en toute connaissance de cause. C'est ainsi que, parallèlement aux partis politiques traditionnels, s'éleva un parti qui fit de la dérision un enjeu sérieux, et qui se moquait des prétentions des autres politiciens en les théâtralisant, en donnant des leçons de sagesse par le biais de la moquerie.

Enfin, si la conception de la folie a encore bien changé depuis que Jacques Ferron a écrit « Le pas de Gamelin », Saint-Jean-de-Dieu, aujourd'hui rebaptisé Louis-Hippolyte Lafontaine, se dresse toujours dans le paysage de l'est de Montréal, monument insolite désormais coincé entre un centre commercial et une autoroute, vestige d'une époque où les fous avaient les privilèges d'une véritable communauté. De nos jours, bien que les spécialistes de la maladie mentale prônent une plus grande ouverture et la réinsertion des patients dans la société, l'exclusion qui a marqué le traitement de la folie tout au long des siècles passés reste bien présente. Certes, elle s'est déplacée : les gens ne sont plus systématiquement écartés du tissu social, et rares sont les cas pour lesquels on recommande un internement prolongé, de sorte qu'il serait facile de croire que les fous d'aujourd'hui ne sont plus frappés d'ostracisme. Or, sur le plan du vocabulaire, on remarque que les médecins cherchent à nouveau à faire disparaître la folie, cette fois-ci en la renommant à outrance, sous prétexte que cela contribue au traitement des malades puisque ceux qui les soignent peuvent ainsi diagnostiquer leurs troubles avec plus de précision. Encore une fois, les méthodes employées dans l'intérêt des fous leur nuisent, et perpétuent les vieux schèmes de destitution

³ C'est le cas notamment de Sauvageau dans *Les grands soleils*, qui rejoue le personnage hérité de la culture populaire, selon laquelle ce sont les Amérindiens, les « Sauvages », qui apportent les bébés dans les familles.

et de rejet : en lui substituant des synonymes euphémisants, en refusant de la nommer comme telle, on enlève sa folie à la folie, comme les Koechlin l'ont fait jadis avec Céline, on prive ceux et celles qui la portent d'être fous ou folles, avec tout ce que cela comporte de mystère et d'étrangeté, mais aussi de poésie et de beauté. Ainsi, la question de l'authenticité, de la difficile conciliation de l'être et du paraître, telle que la posait Jacques Ferron il y a un peu plus de vingt ans, est toujours d'actualité, et la réponse qu'il y offre dans « Le pas de Gamelin » mérite que l'on s'y attarde, surtout aujourd'hui, dans une société dominée par l'image où, plus que jamais, le clivage entre ce que nous sommes et ce que les autres veulent bien percevoir de nous importe. Cette réponse, c'est un peu celle, dérangeante mais remplie de promesses, de Foucault, qui écrivait que, « [d]e *l'homme* à *l'homme vrai*, le chemin passe par *l'homme fou*.⁴ »

⁴ Michel Foucault. *Histoire de la folie à l'âge classique*, p. 649.

BIBLIOGRAPHIE

a) Corpus étudié

Ferron, Jacques. 1998 [1987]. « Le pas de Gamelin ». In *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, 2^e édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, p. 19-99. Outremont (Qué.) : Lanctôt éditeur.

b) Autres œuvres de Jacques Ferron

Ferron, Jacques. 1949. *L'Ogre*. Montréal : Les Cahiers de la File indienne, 83 p.

_____. 1956. *La Barbe de François Hertel* suivi de *Le Licou*. Montréal : Éditions d'Orphée, 110 p.

_____. 1956. *Le Dodu ou le Prix du Bonheur*. Montréal : Éditions d'Orphée, 91 p.

_____. 1956. *Tante Élise ou le Prix de l'amour*. Montréal : Éditions d'Orphée, 102 p.

_____. 1957. *Le Cheval de Don Juan*. Montréal : Éditions d'Orphée, 223 p.

_____. 1958. *Les grands soleils*. Montréal : Éditions d'Orphée, 180 p.

_____. 1962. *Contes du pays incertain*. Montréal : Éditions d'Orphée, 200 p.

_____. 1962. *Cotnoir*. Montréal : Éditions d'Orphée, 99 p.

_____. 1963. *Cazou ou le Prix de la virginité*. Montréal : Éditions d'Orphée, 86 p.

_____. 1963. *La Tête du roi*. Montréal : Association générale des étudiants de l'Université de Montréal, 93 p.

_____. 1964. *Contes anglais et autres*. Montréal : Éditions d'Orphée, 153 p.

_____. 1965. *La Nuit*. Montréal : Éditions Parti pris, 134 p.

_____. 1966. *Papa Boss*. Montréal : Éditions Parti pris, 142 p.

- _____. 1968. *La Charrette*. Montréal : Éditions HMH, 207 p.
- _____. 1968. *Contes* (édition intégrale). Montréal : Éditions HMH, 210 p.
- _____. 1969. *Le Ciel de Québec*. Montréal : Éditions du Jour, 403 p.
- _____. 1969. *Historiettes*. Montréal : Éditions du Jour, 182 p.
- _____. 1970. *L'Amélanchier*. Montréal : Éditions du Jour, 163 p.
- _____. 1970. *Le Salut de l'Irlande*. Montréal : Éditions du Jour, 221 p.
- _____. 1971. *Les Roses sauvages. Petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée*. Montréal : Éditions du Jour, 177 p.
- _____. 1972. *La Chaise du maréchal ferrant*. Montréal : Éditions du Jour, 223 p.
- _____. 1972. *Les Confitures de coings et autres textes*. Montréal : Éditions Parti pris, 326 p.
- _____. 1972. *Le Saint-Élias*. Montréal : Éditions du Jour, 186 p.
- _____. 1973. *Du fond de mon arrière-cuisine*. Montréal : Éditions du Jour, 290 p.
- _____. 1980. *Gaspé-Mattempa*. Trois-Rivières : Éditions du Bien public, 52 p.
- _____. 1981. *Rosaire précédé de L'Exécution de Maski*. Montréal : VLB éditeur, 197 p.
- _____. 1985. *Les Lettres aux journaux*. Montréal : VLB éditeur, 586 p.
- _____. 1988. *Le Désarroi, correspondance entre Jacques Ferron et Julien Bigras*. Montréal : VLB éditeur, 176 p.
- _____. 1990. *Une amitié bien particulière, correspondance entre Jacques Ferron et John Grube*. Montréal : Boréal, 255 p.
- _____. 1991. *Le Contentieux de l'Acadie*. Montréal : VLB éditeur, 271 p.
- Ferron, Jacques et Pierre L'Hérault. 1997. *Par la porte d'en arrière*. Outremont : Lanctôt éditeur, 318 p.
- Ferron, Jacques. 1997. *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée et commentée par Ginette Michaud et Patrick Poirier. Montréal : Lanctôt éditeur, 444 p.
- _____. 1998 [1975]. *Escarmouches*. 2^e éd. Montréal : Bibliothèque québécoise, 351 p.

_____. 1998. *Laisse courir ta plume. Lettres à ses sœurs (1933-1945)*, édition préparée par Marcel Olskamp, présentation de Lucie Joubert. Coll. « Cahiers Jacques Ferron », n° 3. Montréal : Lanctôt éditeur, 123 p.

c) *Études*

Aslan, Odette. 1963. *L'art du théâtre*. Paris : Éditions Seghers, s.p.

Bakhtine, Mikhaïl. 1970. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 471 p.

Beaulieu, Victor-Lévy. 1991. *Docteur Ferron : pèlerinage*. Montréal : Stanké, 417 p.

Belleau, André. 1990. *Notre Rabelais*. Montréal : Boréal, 174 p.

Biet, Christian et Christophe Triaou. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?*. Paris : Gallimard, 1 050 p.

Boucher, Jean-Pierre. 1988. « Les Roses sauvages : recueil et intertexte », *Studies in Canadian Literature*, vol. 13, no 1, p. 80-97.

Bourgoux, Jacques. 1973. *Possessions et simulacres. Aux sources de la théâtralité*. Paris : Épi, 87 p.

Caillois, Roger. 1958. *Les jeux et les hommes*. Paris : Gallimard, 373 p.

Cellard, André. 2000. *Punir, enfermer et réformer au Canada de la Nouvelle-France à nos jours*. Ottawa : La Société historique du Canada, 29 p.

Cellard, André, et Marie-Claude Thifault. 2007. *Une toupie sur la tête. Visages de la folie à Saint-Jean-de-Dieu*. Montréal : Boréal, 324 p.

Chambers, Ross. 1971. *La comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre*. Paris : Librairie José Corti, 185 p.

_____. 1987. *Mélancolie et opposition*. Paris : Librairie José Corti, 241 p.

Champigny, Robert. 1965. *Le genre dramatique. Essai*. Monte-Carlo : Éditions Regain, 219 p.

Chapleau, Menez. 2006. « Panorama des théories de la théâtralité : vers une redéfinition du concept ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 242 p.

Chesler, Phyllis. 1975. *Les femmes et la folie*. Paris : Payot, 262 p.

- Collectif. 1975. *Un héritage de courage et d'amour ou la petite histoire de l'hospice Saint-Jean-de-Dieu à Longue-Pointe, 1873-1973*. Montréal : Thérien Frère Limités, 119 p.
- Cooper, David. 1970. *Psychiatrie et anti-psychiatrie*. Paris : Éditions du Seuil, 187 p.
- Courteau, Bernard. 1989. *De Saint-Jean-de-Dieu à Louis-H.-Lafontaine. Évolution historique de l'Hôpital psychiatrique de Montréal*. Montréal : Éditions du Méridien, 210 p.
- Deniker, Pierre et Jean-Pierre Olié. 1998. *Fou, moi? La psychiatrie hier et aujourd'hui*. Paris : Éditions Odile Jacob, 318 p.
- Diderot, Denis. 1994. *Paradoxe sur le comédien*. Paris : Le Seuil, 209 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1982. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula, 303 p.
- Duvignaud, Jean. 1993. *L'Acteur*. Paris : Éditions Écriture, 286 p.
- Érasme. 1994. *Éloge de la folie*. Arles : Actes Sud/Babel, 187 p.
- Foucault, Michel. 1972. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Éditions Gallimard, 688 p.
- _____. 1954. *Maladie mentale et personnalité*. Paris : Presses Universitaires de France, 110 p.
- _____. 1997. *Maladie mentale et psychologie*. Paris : Quadrige/PUF, 104 p.
- Freud, Sigmund et Joseph Breuer. 1956. *Études sur l'hystérie*. Paris : Presses universitaires de France, 254 p.
- Girard, Gilles, Réal Ouellet et Claude Rigault. 1995. *L'univers du théâtre*. Paris : Presses universitaires de France, 243 p.
- Goffman, Erving. 1968. *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux*. Paris : Éditions de Minuit, 447 p.
- Hôpital Louis-H. Lafontaine. *Bref historique de l'Hôpital Saint-Jean-de-Dieu*. S.d. En ligne. < <http://www.hlhl.qc.ca/informations/historique.html> >. Consulté le 12 décembre 2008.
- Kègle, Christiane. 1992. « D'une position idéologique à une solution éthique : la traversée des discours sur la folie dans l'œuvre de Jacques Ferron », *Littératures*, nos 9-10, p. 55-80.

- _____. 1993. « Nelligan, Gauvreau, Ferron: perspectives critiques autour de la configuration de la folie et de l'écriture autobiographique. » *Voix et images*, vol. 18, no. 54, p. 448-452.
- _____. 1993. « Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron », *Voix et images*, vol. 18, no 3 (printemps), p. 495-506.
- _____. 2002. « Discours de la folie et rencontre du Réel dans le manuscrit inédit *Le pas de Gamelin* ». In *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, sous la dir. de Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier, p. 172-185. Outremont : Lanctôt éditeur.
- Koechlin, Philippe et Edmée Koechlin. 1974. *Corridor de sécurité. Une année à Saint-Jean-de-Dieu*. Montréal : Éditions L'Étincelle, 88 p.
- Kowzan, Tadeusz. 1992. *Sémiologie du théâtre*. Paris : Nathan, 205 p.
- Larthomas, Pierre. 1980. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris : Presses universitaires de France, 478 p.
- Lever, Maurice. 1983. *Le sceptre et la marotte. Histoire des Fous de Cour*. Paris : Fayard, 306 p.
- L'Hérault, Pierre. 1980. *Jacques Ferron cartographe de l'imaginaire*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 293 p.
- Louis-Jean, Antonio. 1970. *La crise de possession et la possession dramatique*. Ottawa : Leméac, 173 p.
- Magny, Michèle. 2003. *Un carré de ciel*. Montréal : Leméac, 109 p.
- Michaud, Ginette. 1993. « Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie: une double version », *Voix et images*, vol. 18, no 54, p. 507-536.
- _____(dir. publ.). 1995. *L'autre Ferron*. s.l. : Fides-CÉTUQ (Nouvelles études québécoises), 466 p.
- _____. 2005. *Ferron post-scriptum*. Outremont : Lanctôt éditeur, 374 p.
- Pagé, Jean-Charles. 1961. *Les fous crient au secours ! Témoignage d'un ex-patient de Saint-Jean-de-Dieu*. Montréal : Éditions du Jour, 156 p.
- Pelletier, Jacques et Pierre L'Hérault. 1983. « L'écrivain est un cénobite, entrevue avec Jacques Ferron », *Voix et images*, vol. 8, no 3, p. 397-405.
- Rocheblave-Spenlé, Anne-Marie. 1969. *La notion de rôle en psychologie sociale. Étude historico-critique*. Paris : Presses universitaires de France, 534 p.

Smith, Donald. 1983. « Jacques Ferron ou la folie d'écrire ». Chap. in *L'écrivain devant son œuvre*, p. 86-105. Montréal : Québec/Amérique.

Szasz, Thomas S. 1976. *Fabriquer la folie*. Paris : Payot, 346 p.

Viau, Robert. 1989. *Les fous de papier*. Montréal : Éditions du Méridien, 373 p.

Viegnes, Michel. 1992. *Le théâtre. Les problématiques essentielles*. Paris : Hatier, 157 p.

Vigeant, Louise. 1989. *La culture du spectacle théâtral*. Laval : Mondia Éditeurs, 226 p.