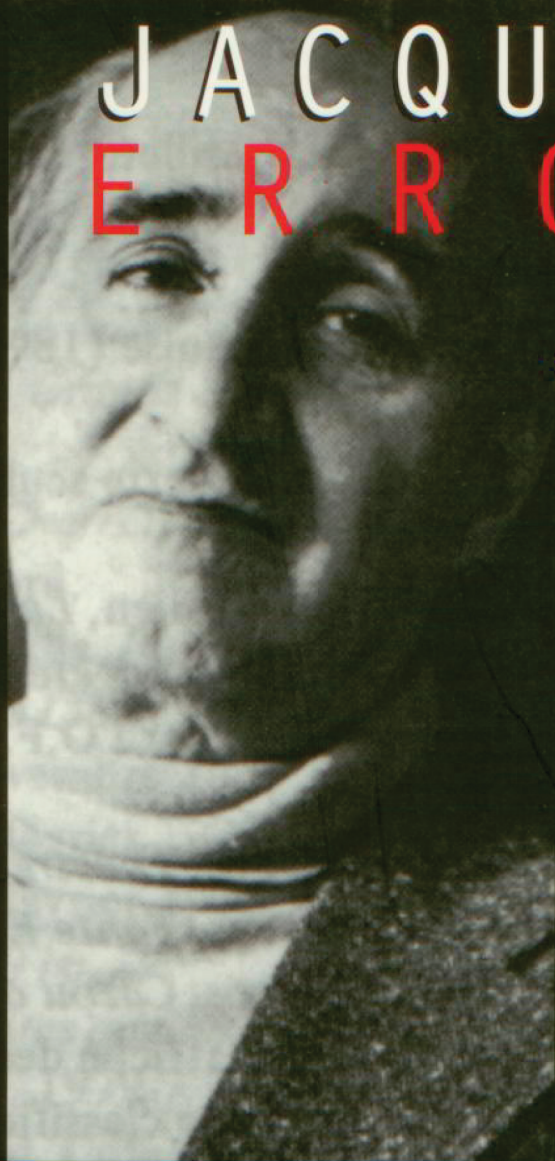


ANDRÉE MERCIER

L'INCERTITUDE
NARRATIVE DANS
QUATRE CONTES DE

JACQUES
FERRON

ÉTUDE
SÉMIOTIQUE



Éditions Nota bene

L'INCERTITUDE NARRATIVE
DANS QUATRE CONTES DE JACQUES FERRON
ÉTUDE SÉMIOTIQUE

COLLECTION « ÉTUDES »

LA COLLECTION « ÉTUDES »
EST DIRIGÉE PAR MARIE-ANDRÉE BEAUDET,
ROBERT DION ET RICHARD SAINT-GELAIS

ANDRÉE MERCIER

L'INCERTITUDE NARRATIVE
DANS QUATRE CONTES DE JACQUES FERRON
ÉTUDE SÉMIOTIQUE

NB
UNIVERSITÉ

Nous remercions le Conseil des Arts du Canada
de l'aide accordée à notre programme de publication.

Les Éditions Nota bene sont également subventionnées par la SODEC
pour l'ensemble du programme éditorial.

Cet ouvrage a été publié grâce à une subvention de la Fédération canadienne des sciences
humaines et sociales, dont les fonds proviennent du Conseil de recherches en sciences
humaines (CRSH) du Canada.

© Éditions Nota bene, 1998
ISBN : 2-921053-88-8

INTRODUCTION

La malchance d'être compris, la pire qui
puisse s'abattre sur un auteur.

E. M. CIORAN,
Exercices d'admiration.

C'est en faisant rire que Jacques Ferron aurait réussi à se faire accepter de ses contemporains¹. Il a pourtant tôt fait de les étonner et de les rendre perplexes. Séduits par son ironie « tour à tour amicale et écorcheuse » (Godin, 1962 : 14), par sa verve, sa tendresse et sa désinvolture, ceux-ci n'en ont pas moins été agacés par d'autres aspects de l'œuvre : des récits qui partent dans toutes les directions, des finales qui conduisent vers un certain inachèvement, des intrigues et des dialogues bizarres et tarabiscotés, sans compter les narrateurs aux digressions souvent longues et véhémentes. Bien accueillie quand il s'agissait des contes, la fantaisie de Ferron a heurté davantage les lecteurs

1. « Je les ai laissés rire. Je me défiais d'eux car ils forment contre moi une majorité ; ils auraient pu me défaire, à tout le moins me nuire. Mais parce qu'ils riaient, j'ai eu droit à un laissez-passer d'humoriste » (Ferron, 1975 : t. 2, p. 29).

des pièces de théâtre et des récits plus longs². Il n'empêche qu'elle domine l'œuvre entière.

Certes, les lecteurs ont ri, mais ils auraient aimé comprendre. Comprendre ce que la fameuse barbe de François Hertel vient faire dans le titre d'un récit alors qu'elle ne paraît jouer aucun rôle notable dans la suite du texte. Comprendre l'unité d'un personnage aux attributs aussi multiples et hétéroclites que l'Écossais Frank Archibald Campbell, « huissier-bonimenteur » au cabaret Les Portes de l'Enfer dans le roman *La charrette*, et donné tout à la fois comme diable, fils de pasteur et responsable de la répression policière lors d'une manifestation communiste contre le pacte de l'Atlantique Nord dans le roman *La nuit*. Comprendre si le veau se transforme bien en séminariste, et si ce dernier, devenu l'avocat Leboeuf, se métamorphose vraiment en taureau dans le conte *Mélie et le bœuf*. Or, s'ils veulent poursuivre plus avant leur découverte de Ferron, les lecteurs doivent accepter de faire face à l'incertitude.

L'incertitude a toujours été étroitement associée à l'œuvre de Ferron, plus particulièrement au thème du pays et à sa fondation. La publication en 1962 des *Contes du pays incertain* et la reconnaissance importante de cet ouvrage par la critique sont bien sûr pour quelque chose dans cette alliance spontanée du pays et

2. Les articles rassemblés par Claude Pelletier (1981), dans *Jacques Ferron : dossier de presse 1950-1981*, montrent bien la réception très favorable des recueils de contes et plus mitigée des longs récits, tels *Cot-noir* ou *La barbe de François Hertel*, de même que des textes dramatiques. Le dossier critique qui suit la pièce « Les grands soleils » dans l'ouvrage *Théâtre I* (« Les grands soleils », « Tante Élise », « Le Don Juan chrétien »), publié chez Déom, manifeste cette même divergence des points de vue sur la construction narrative et dramatique de la pièce (Ferron, 1968 : 110-126).

de l'incertitude. L'auteur lui-même ne cachera jamais que l'inachèvement du pays préoccupe et oblige les écrivains d'ici « à discourir à longueur de vie et de génération » (Ferron, 1980a : 21). Contraignante, la situation historique et politique du Québec a marqué les livres de Ferron : « Je ne les ai pas faits avec la sérénité que j'aurais eue dans un pays ordinaire dont la pérennité m'aurait permis plus de patience, un meilleur métier » (p. 21).

Lorsqu'elle désigne l'état précaire d'un peuple et une langue menacée, l'incertitude devient, il va de soi, nettement dysphorique. Elle s'oppose alors à la cohérence, cette cohérence que les conteurs, grâce à leur sagesse et à leur fantaisie, ont tenté d'apporter au pays : « Le pays sans nos contes retourne à la confusion » (Ferron, 1985d : 139). Je crois avec Pierre L'Hérault (1992) que l'on ne doit pas donner à cette figure une portée trop réductrice et un contenu négatif liés essentiellement à l'idéologie de la fondation. En effet, l'incertitude n'est pas seulement un attribut du pays. Elle est plus largement une valeur ou une qualité attachées à d'autres objets et diversement manifestées dans l'œuvre de Ferron. L'espace incertain et étranger qui, dans le conte *Le pont* notamment, fait face à l'espace familier de l'autre côté du fleuve, ne constitue pas un lieu uniquement investi de valeurs négatives. Comme le souligne L'Hérault, l'espace de l'incertain est aussi celui qui remet en doute « l'acquis, l'admis, le fixé » (1992 : 41). Par conséquent, il est, en quelque sorte, l'espace de la liberté. De la même façon, la Gaspésie, espace par excellence du bonheur de vivre dans l'œuvre de Ferron, est présentée comme un territoire incertain, sans frontières. Dans le récit *Gaspé-Mattempa*, Maski raconte ainsi son arrivée dans cette

province où, jeune médecin, il va s'établir et découvrir le « seuil du plaisir » :

[...] *la Gaspésie vient de commencer, par Satan Mattempa, exactement dans l'imprécision, quelque part entre Matane et Sainte-Anne, en même temps que par le rétroviseur, quelque part, sur les Méchins peut-être, je me rends compte que l'air change, d'une luminosité aux dépens des nuances* (Ferron, 1980b : 27).

Apparemment négative dans le roman *L'amélan-chier*, l'incertitude demande malgré tout, là aussi, à être considérée de plus près. Si Tinamer, au moyen de son récit, essaie de mettre fin à sa dérive et de retrouver son point d'origine, il faut néanmoins reconnaître un caractère fondamental à la désorientation et à l'inconfort qu'elle suscite. C'est dans cette recherche que Tinamer trouve finalement l'occasion de donner un sens à sa vie, de conquérir son identité et de produire un conte. Monsieur Northtrop, celui qui sait toujours parfaitement où il va, n'est-il pas dépeint d'ailleurs, d'une façon quelque peu ambiguë par Léon de Portanqueu ? Comment voir dans le destin de cet Anglais, condamné pour ainsi dire à un sens de l'orientation infaillible, un état essentiellement euphorique ?

- *Ma fille, un Anglais sait toujours où il va.*
- *Même Monsieur Northtrop qui, sous des dehors de satisfaction, est malheureux de l'être au-dedans de sa personne, très profondément ?*
- *Même Monsieur Northtrop. Son malheur d'être Anglais ne prouve pas qu'il soit malheureux ; par contre, il établit hors de tout doute qu'il est Anglais. C'était incontestable.*
- *Si donc il l'est, il n'a qu'un seul souci, celui de garder le nord pendant la vie et même après la mort, de ne jamais s'égarer sur terre, sur mer et dans le ciel, amen* (Ferron, 1986 : 33).

Que l'incertitude puisse, parfois, constituer une figure positive, génératrice d'une quête de liberté et d'autonomie, est encore plus évident quand on envisage, cette fois, le contenu axiologique de la figure opposée : la certitude. Celle-ci, au contraire de l'autre, possède sans aucune équivoque, une valeur franchement négative dans ses différentes manifestations : être trop sûr de soi et de ses idées est un attribut, sinon toujours méprisable et dangereux, du moins assurément risible dans l'univers ferronien. Les jeunes prêtres fougueux et intransigeants, tels l'abbé Louis-de-Gonzague Bessette dans *Le ciel de Québec*, s'ils sont mis en scène avec une certaine indulgence, ne manquent pas d'être ridiculisés au fil de la trame narrative en raison justement de leur certitude excessive. Vicaire incendiaire, Louis-de-Gonzague Bessette ira se reposer à l'asile et, ironie du sort, deviendra curé fondateur de la paroisse Sainte-Eulalie, celle-là même qu'avec un zèle ardent et furieux il avait d'abord tenté de purifier par les flammes. Le bon sens dans ce récit, et dans les autres récits de Ferron, se situe du côté du doute raisonnable et des êtres accommodants qui contribuent à tempérer les principes trop tranchants. S'interrogeant sur l'absence du cocher Martial O'Farrell, Monseigneur Camille affirmera à Dieu, avec lequel il discute d'amicale façon : « Seigneur, ne vous en déplaise, il me paraît plus simple de l'imaginer saoul que mort. Entre un petit péché et un grand malheur, je choisis le petit péché » (Ferron, 1979 : 10). Dieu, dans l'œuvre de Ferron, n'ayant rien d'un être intolérant, exigeant et autoritaire, de répondre : « C'est bon, Camille, mais pas un mot à Monseigneur Cyrille » (p. 10)...

Par rapport au fanatisme religieux, la *froide certitude* de la science semble, quant à elle, encore plus

menaçante. Le narrateur de *Gaspé-Mattempa* la dénoncera d'ailleurs avec virulence. Parfaite manifestation de la science transcendantale et imposante, la médecine des hôpitaux, associée au personnage du docteur Knock³, ne remet jamais en question ses principes et son savoir :

Knock, l'interne sot [...], resté sot, et vilain, méchant, rusé comme les sots, ne doute jamais de lui. Son procédé est simple : il prend le soi-disant malade au mot, le garde au lit en attendant qu'avec le temps, les poisons et la persuasion il le devienne dans les formes, le plus souvent inguérissable. Docteur Knock sauve par l'équipement et l'outillage, par la froide certitude, supérieure à la leçon apprise, le pauvre Thomas Diafoirus (Ferron, 1980b : 50-51).

Lorsqu'elle croit en ses principes, la médecine est dangereuse et rejoint, dans l'univers ferronien, le fameux cardinal à tête de cochon du roman *La charrette*, figure de l'américanisme et de ses excès⁴. Face aux différents cultes et institutions sûrs de leurs principes et de leurs moyens, le discours dénonciateur du narrateur de *Gaspé-Mattempa* est on ne peut plus clair : quand il s'agit de l'attitude de l'homme face au monde, aux autres hommes et à son propre savoir, l'incertitude constitue sans nul doute la seule manière d'être qui soit vraiment digne, sensée et généreuse.

3. Ferron renvoie bien sûr au fameux docteur Knock de Jules Romains (*Knock ou le triomphe de la médecine*), jeune médecin rusé et sans scrupules.

4. « Il n'y a rien à comprendre en dehors de l'américain. Même le latin ! Fini, le latin ! » (Ferron, 1976 : 93).

*
* * *

Figure importante de l'œuvre de Ferron, l'incertitude, dont il sera question ici, renvoie toutefois moins au thème du pays, à l'attitude ou à la quête de certains personnages qu'à la *perplexité* des lecteurs eux-mêmes face à la difficulté des textes ferroniens. Plutôt qu'une incertitude explicitement thématifiée dans le discours et la fiction, c'est, en somme, l'incertitude mise en œuvre par des textes singulièrement ambigus qui retiendra mon attention. Cette réelle difficulté l'« édition critique⁵ » de plusieurs écrits de Ferron n'a su et ne saurait la résoudre, du fait qu'elle tient, pour une part seulement, à l'ignorance de certaines données biographiques, historiques, géographiques ou intertextuelles. L'incertitude, dont les analyses suivantes ont voulu rendre compte, est davantage liée à la structure narrative et verbale des textes qu'à l'incompétence encyclopédique des lecteurs : c'est celle que génère une « écriture flottante⁶ », beaucoup plus attachée à nier qu'à construire une parole univoque.

Cette caractéristique fondamentale de l'œuvre de Ferron, qui heurte ou qui fascine c'est selon, a différentes sources. Dans le cas des recueils, elle a d'abord pour cause la composition même des ouvrages dont on ne saisit pas toujours facilement la cohérence : selon

5. Par édition critique, j'entends les rééditions récentes de l'œuvre de Ferron, accompagnées de notes explicatives et d'une préface ; voir, par exemple, *L'amélanchier* (Ferron, 1986) ou encore *Le Saint-Élias* (Ferron, 1993).

6. J'emprunte l'expression « écriture flottante » à Alexis Nouss (1992) qui désigne par là un aspect commun aux œuvres de Jacques Ferron et de Franz Kafka.

Jean-Pierre Boucher, contes légers et noirs se succèdent de façon brutale, contes très courts et très longs modifient sans cesse le rythme de lecture (1974 : 11-12), donnant lieu à autant de contrastes qui tendent à masquer plutôt qu'à signifier une homogénéité thématique⁷. L'incertitude tient aussi largement à l'ironie et autres jeux de mots du discours ferronien et au détournement de sens qu'ils opèrent. Si les situations comiques se saisissent bien, l'ironie, comme tout trope, n'existe que dans la mesure où elle reste partiellement ambiguë. Comme le précise Catherine Kerbrat-Orecchioni, « quel intérêt y aurait-il à parler ironiquement, si c'est pour immédiatement rectifier le tir en spécifiant ce que l'on veut *vraiment* dire ? » (1980 : 109). Comment saisir dès lors hors de tout doute la signification du personnage de Saint-Denys Garneau, le fameux Orphée du *Ciel de Québec*, qui, faisant l'objet d'un traitement pour le moins ironique tout au long du roman, reste soumis à un décodage des plus aléatoires⁸ ? L'incertitude dépend également, dans *Le ciel de Québec* et dans plusieurs récits ferroniens, du réalisme merveilleux auquel on peut les rattacher et qui consiste à proposer, sans les articuler l'une à l'autre, deux perspectives de lecture « dont l'une reflète une

7. Dans un article plus récent, Jean-Pierre Boucher (1995) reprend son analyse du recueil des *Contes* de Ferron, en en modifiant la perspective. Il n'en constate pas moins toujours la difficulté de saisir le principe de structuration d'un recueil constitué en fait de deux recueils et de contes dits inédits.

8. Sur le personnage d'Orphée, voir Mercier (1990). Le traitement du personnage d'Orphée apparaît très ambigu. J'y vois davantage, cependant, une forme d'ironie qu'une forme de satire, dans la mesure où Orphée, à la fin du roman notamment, échappe au ridicule et se voit reconnu par Monseigneur Camille comme un poète.

interprétation rationnelle et l'autre une interprétation surnaturelle de la réalité » (Ross, 1992 : 159). Contrairement aux textes fantastiques dans lesquels le narrateur ou l'un des personnages tend à envisager et à problématiser les deux perspectives en s'interrogeant sur la nature rationnelle ou surnaturelle des faits racontés (dans « Mélie et le bœuf », le veau est-il mort ou est-il devenu séminariste ?), le réalisme merveilleux laisse planer les deux perspectives que nul narrateur ou personnage ne semble ni distinguer ni mettre en relation. L'incertitude qui surgit du réalisme merveilleux n'est donc jamais assumée par un narrateur ou un personnage : le lecteur seul se retrouve face à l'étrangeté et à l'évidence de la double perspective et pourra s'interroger, par exemple, sur la nature véritable du géniteur de l'enfant de Nelly – loup-garou ou homme ? – dans *Le chien gris* (Ferron, 1985d : 73-77).

La diversité des moyens mis en œuvre pour créer une parole équivoque est moins une suite de « nœuds » ou de petites énigmes ponctuant le déroulement des textes (le lecteur se heurtant ici et là à un énoncé ou à un événement ambigu) qu'une propriété plus globale et plus *profonde* de l'ensemble de ces derniers. L'objectif principal de l'étude consistera dès lors non pas à tenter de résoudre l'ambiguïté des textes retenus – ce qui sous prétexte d'en augmenter la lisibilité serait faire injure à leur caractère premier –, mais à déterminer comment se construit une ambiguïté fondamentale et à reconnaître là une modalité de l'écriture. Le titre de l'ouvrage l'indique clairement, c'est essentiellement de *l'incertitude narrative* dont il sera question : d'une part, du *versant narratif de l'œuvre ferronienne* (de récits courts plus précisément, à l'exclusion des textes dramatiques et des nombreux essais) et, d'autre part,

d'une ambiguïté atteignant en premier lieu *le plan narratif du discours*, c'est-à-dire la logique et le fonctionnement du récit et de l'histoire qu'il raconte. Dès lors, il ne s'agira pas de répertorier les différents procédés qui constitueraient une rhétorique de l'incertitude (l'ironie, le réalisme merveilleux, etc.), mais de montrer davantage comment, sous-jacent à ces différents moyens, c'est le déploiement et le brouillage tout à la fois d'une cohérence narrative qui est en jeu. Je recours pour ce faire à la sémiotique greimassienne dont l'outillage est principalement issu de recherches sur les textes narratifs. L'hypothèse qui sera évaluée rattache plus particulièrement l'ambiguïté des récits à la coexistence et au conflit de deux logiques ou rationalités distinctes : la première, appelée narrative, vise la représentation d'un monde référentiel et une suite d'actions enchaînées ; la seconde, dite textuelle, est fondée plutôt sur le matériau verbal lui-même et une cohérence transreprésentative qui, pour être moins dominante que la première, contribue tout de même à l'organisation signifiante du texte et permet d'intégrer un résidu discursif laissé inévitablement en plan par une lecture référentielle.

Les quatre textes retenus (dans l'ordre : « Bêtes et mari », « L'été », « Le petit William », *Gaspé-Mattempa*) ne recouvrent évidemment qu'une part infime de la production narrative ferronienne. S'ils ne suffisent pas à donner un aperçu exhaustif des divers procédés pouvant générer une ambiguïté narrative et s'ils ne permettent pas davantage de tracer un portrait d'ensemble de l'évolution et de l'importance de cette figure au fil de l'œuvre et de sa mise en forme, ils assurent néanmoins une saisie assez nette et approfondie de la double rationalité discursive des récits de Ferron et de

l'incertitude qu'elle génère. Cette face visible et privilégiée du corpus ne devrait donc pas tant conduire à oublier qu'à convoquer, il faut le souhaiter, l'ensemble des récits apparemment laissés dans l'ombre.

Premier conte à l'étude, « Bêtes et mari » est soumis à une analyse beaucoup plus approfondie que les trois autres textes retenus. En fait, il constitue à lui seul l'objet de la première partie du livre. Le statut particulier qui lui est attribué ici tient essentiellement au fait que « Bêtes et mari » se trouve traversé en son entier par le réalisme merveilleux qui domine une bonne partie de l'œuvre de Ferron. Semblable en cela à bien d'autres récits ferroniens, dont la dimension merveilleuse ou surnaturelle ne sera jamais assertée par la trame narrative, « Bêtes et mari » repose sur une incertitude fondamentale étroitement liée au travail même de la langue. Comme le soulignait déjà Jean Marcel dans *Jacques Ferron malgré lui*, c'est « dans et par l'écriture » (1978 : 63) que la perception d'un monde fictif se voit troublée et modifiée : « Un adjectif, un verbe, un complément inopportuns donnent lieu soudain à tout un développement, discret dans ses formes, où l'enchantement vient se loger à loisir » (p. 65). L'intérêt de « Bêtes et mari » réside à la fois dans l'indétermination extrême qui marque sa trame narrative et dans la source de cette indétermination, celle du pouvoir évocateur et ludique des mots.

Les trois textes étudiés dans la seconde partie du livre visent à démontrer que ce jeu de l'écriture, si habilement mis en œuvre dans « Bêtes et mari », se retrouve sous d'autres formes dans les récits moins empreints de réalisme merveilleux. L'incertitude prend, dans les deux contes « L'été » et « Le petit William », l'aspect plus ténu d'une narration qui s'amorce ou se

termine sur un détail déconcertant et, à première vue, superflu en regard de l'histoire racontée. Dans *Gaspé-Mattempa*, « récit⁹ » d'une cinquantaine de pages, elle se manifeste davantage par le tiraillement entre récit et discours, le discours prenant la forme de digressions véhémentes ou d'extraits de lettres dont la présence semble interrompre le fil du récit ; fonctionnement intéressant en ce qu'il est assez exemplaire des longs textes narratifs ferroniens. Sans commune mesure avec l'indétermination fondamentale qui domine « Bêtes et mari », ces textes n'en représentent pas moins le caractère toujours déroutant des récits ferroniens. Ils montrent également comment le travail du langage y est toujours présent et conduit à d'autres avenues que celle du réalisme merveilleux.

Forme simple, le conte comporte pourtant – comme le signalait Ferron lui-même – « deux niveaux différents de compréhension [...], d'une part le niveau enfantin, de l'autre celui de l'initié » (Marcel, 1978 : 22). Cette dualité essentielle, on peut par analogie la rapprocher des deux logiques ou rationalités distinguées plus haut. Les récits de Ferron mettent en scène des personnages et racontent une histoire, d'une façon plus ou moins conventionnelle ou désinvolte. Cette histoire, la critique l'a justement remarqué, comporte souvent, en plus du sens immédiat de sa trame événementielle (le niveau enfantin), une dimension symbolique

9. Sur le plan générique, *Gaspé-Mattempa* se différencie des autres textes étudiés. Le terme « récit », utilisé ici entre guillemets, vise donc à désigner un genre distinct du conte, qui se situe à mi-chemin du conte et du roman sur le plan de la longueur. On remarquera que le titre de mon ouvrage, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron*, assimile pour des raisons de commodité *Gaspé-Mattempa* au genre du conte.

ou métaphorique (le niveau des initiés). On a pu observer par exemple que, puisant aux sources de diverses mythologies et au fonds populaire, les récits de Ferron s'approprient et transforment ces emprunts, donnant ainsi éclat et profondeur à des histoires apparemment très simples. Qu'il s'agisse du mythe de Dionysos (Bernard, 1992), de la figure de Narcisse (Sirard, 1995), de celle de Charon le passeur (Harel, 1989) ou de la parabole biblique de l'enfant prodigue (Caumartin, 1997), la critique récente de l'œuvre de Ferron s'est beaucoup intéressée à dégager la présence et l'organisation signifiante de ces figures archaïques. Bien d'autres substrats intertextuels sont aussi mis en évidence depuis quelques années, montrant à l'œuvre une érudition peu commune, reconnue très tôt par la critique, mais dont l'ampleur et le sens arrivent à être mieux saisis grâce au nombre grandissant de travaux¹⁰.

Cet approfondissement de l'œuvre, de son organisation et de ses multiples sens mène inévitablement à appuyer l'affirmation de Ferron, à l'effet d'un double niveau de compréhension du conte. De plus d'une façon, la critique montre et a montré que les contes – et les autres écrits de Ferron – constituent un corpus dont l'enracinement dans une forme archaïque n'en limite

10. À ce sujet, on peut consulter l'article de Ginette Michaud sur les « lectures anglaises » – et autres – de Ferron (1995a), l'article de Guy Monette sur les poètes de la Confédération (1983) et la préface de Pierre L'Hérault au *Saint-Élias*, où la lecture de Rotrou et la question de l'esthétique baroque sont abordées (1993). On sait par ailleurs, et il importe de le souligner, que Ferron aimait lire les monographies de paroisse et était aussi fin connaisseur des travaux des historiens québécois et de leurs sources documentaires (Migner, 1976). La lecture des essais de Ferron manifeste en particulier de façon très nette la richesse intertextuelle qui caractérise l'œuvre en son entier.

pas la complexité ni, d'ailleurs, l'inscription dans la modernité¹¹. Cette étude sémiotique de quatre textes narratifs de Ferron participe bien sûr à un tel parcours de découverte. L'analyse minutieuse des récits retenus quand elle met de l'avant un autre principe de cohérence que celui de l'histoire racontée, quand elle interroge et suppute presque le mot à mot des textes pour en dégager les réseaux de signification, paraît privilégier le « niveau des initiés » et les enjeux plus profonds des récits. Ce niveau savant porté par le jeu de la lecture attentive peut donner des textes l'image d'une architecture extrêmement raffinée, aux ramifications subtiles, bref d'un niveau de compréhension accessible aux seuls lecteurs avertis. L'objectif de l'étude est pourtant tout autre, puisque le point de départ s'est toujours voulu celui du simple, c'est-à-dire du lecteur – et ici de la lectrice – qui, engagé dans la poursuite d'une histoire, se voyait inévitablement amené à s'interroger sur la logique du récit. En définitive, ce sont d'abord des questions très naïves qui orientent l'analyse de chaque texte. Le héros se transforme-t-il ou non en rat

11. Comme le souligne Gilles Marcotte, « [i]l est facile [...] quand on n'y regarde pas de trop près, de lire dans cette œuvre singulière, souvent rendue hermétique par des allusions purement locales, une nostalgie passésiste, un régionalisme têtue » (1992 : 36). Les études récentes sur l'altérité dans l'œuvre de Ferron montrent pourtant une réflexion identitaire marquée par une altérité culturelle et ethnique multiple, un univers de métissage et d'échange qui renouvelle la lecture de la québécoité et du pays qui accompagnait l'œuvre lors de sa parution. Voir, entre autres, Harel (1989), L'Hérault (1992) et Michaud (1993). Il reste cependant à évaluer la portée transculturelle de l'œuvre. Alors qu'en 1990-1991 le numéro d'*Études littéraires* « Jacques Ferron en exotopie », visait à signifier la capacité de l'œuvre à traverser les frontières nationales, en recourant pour ce faire à la collaboration de lecteurs étrangers, Gilles Marcotte dans l'article déjà cité met en doute ou tout au moins interroge une telle possibilité.

dans « Bêtes et mari » ? Pourquoi tant insister sur le nom du village où se déroule l'histoire de la veuve dans « L'été » ? Pourquoi appeler William un petit enfant né selon la posture anglaise (« Le petit William ») ? Enfin, quel sens donner aux emportements et aux interrogations étymologiques du narrateur de *Gaspé-Mattempa* ?

Attachée à découvrir derrière une forme d'incohérence narrative un autre niveau de structuration des récits, cette courte étude se veut surtout l'occasion de saisir, dans les détails du texte, certaines difficultés de lecture propres aux récits de Ferron. Elle s'inscrit dès lors dans le réseau d'autres travaux critiques, récents ou plus anciens, qui ont abordé, de façons différentes et de plus ou moins près – et sans toujours la nommer ainsi –, la question de l'incertitude dans l'œuvre de Ferron. On pourra voir ici cependant une plongée dans les récits et une perspective d'analyse franchement textuelle, assez rare dans la critique ferronienne. On pourra voir aussi une recherche têtue de cohérence, mais une recherche qui se veut beaucoup plus une façon de soulever le défi interprétatif lancé par les récits ferroniens que la démonstration d'une lecture définitive.

PREMIÈRE PARTIE

ENTRE LA MÉTAPHORE ET LA MÉTAMORPHOSE

« *BÊTES ET MARI* » DE JACQUES FERRON¹

UN PROBLÈME DE LECTURE ET DE REPRÉSENTATION NARRATIVE

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

« Bêtes et mari² » (Ferron, 1985a) est un conte dont le statut narratif n'apparaît pas nécessairement problématique. En effet, le lecteur peut facilement y reconnaître des personnages, des événements et des

1. On trouvera sous le même titre un article reprenant certaines parties seulement de cette étude (Mercier, 1992).

2. « Bêtes et mari » a été publié pour la première fois le 5 novembre 1957 dans la chronique « Historiettes » de *L'information médicale et paramédicale* (vol. IX, n° 24, p. 19) puis a été repris ensuite dans le recueil *Contes anglais et autres*, paru aux éditions Orphée en 1964. Quelques années plus tard, c'est-à-dire en 1968, on le retrouve dans l'édition intégrale des *Contes* publiée cette fois par les éditions HMH. Une seconde édition intégrale des *Contes* paraîtra en 1985 et, bien qu'elle ait été revue et corrigée, aucun changement ne sera apporté à « Bêtes et mari ». À ma connaissance, c'est toujours la version de 1957 que l'on peut lire au fil des différentes éditions et de leurs réimpressions respectives. Larry Shouldice réalisera la traduction anglaise du texte, sous le titre *Animal Husbandry*, dans le cadre d'une thèse de maîtrise présentée à l'Université

situations qui, somme toute, évoluent entre le début et la fin du récit, puisque le novice fréquentant l'école privée du rang Fontarabie deviendra finalement un « bon mari » ; un parcours narratif du sujet semble ainsi pouvoir être reconstitué sans trop de difficulté. Ce court récit ne forme pas davantage un texte hermétique ou illisible. Le mode de narration choisi est même plutôt simple : les événements sont narrés dans un ordre chronologique ; un seul narrateur assume la relation du récit, en règle le point de vue et en constitue le protagoniste. Bien plus, s'il se préoccupe assez peu de répondre aux critères de vraisemblance des discours dits réalistes, « Bêtes et mari » n'échappe pourtant pas à une dimension représentative : bien qu'il se distingue de l'univers de référence du « réel », un monde naturel se trouve mis en scène, de même que sont repérables des parcours figuratifs fondés sur un savoir référentiel commun (le médecin guérit, le curé s'occupe de l'ordre moral, etc.). Une histoire, un monde, des personnages et des actions réussissent donc à s'imposer lors de la lecture, au détriment de certains agencements discursifs ou d'éléments plus strictement linguistiques et scripturaux³.

de Sherbrooke en 1971 ; traduction qui sera reprise, sous le même titre, dans le recueil *Stories from Québec* préparé par Philip Stratford et publié en 1974 (chez Van Nostrand Reinhold). La plupart des renseignements donnés ici sont tirés de l'important ouvrage de Pierre Cantin, *Jacques Ferron, polygraphe. Essai de bibliographie suivi d'une chronologie* (1984).

3. Alors que le régime de la représentation produit l'autonomisation des données fictives – agents, actions, épisodes, etc. – que le lecteur finit par considérer en faisant abstraction de sa propre lecture et des conditions dans lesquelles elle s'effectue, sous le régime de la transreprésentation, l'histoire ne pourra être pensée qu'en tenant compte des conditions dans lesquelles elle est élaborée (Saint-Gelais, 1994 : 152-153).

« Bêtes et mari » comporte, toutefois, un problème de lecture important, puisqu'il peut se prêter à une lecture métaphorique tout autant qu'à une lecture merveilleuse⁴. Or, ce qu'il y a de particulièrement problématique dans une telle dualité, c'est que les deux lectures tendent à s'exclure mutuellement du fait qu'elles impliquent chacune *une formulation différente de l'histoire*. Selon la perspective adoptée, le statut diégétique des figures de bêtes de même que le contenu de la trame événementielle varieront : alors que la lecture métaphorique voit dans les bêtes de simples images ou symboles (l'éléphant et la licorne y forment des représentations phalliques) et refuse la présence de métamorphoses dans le cours du récit, la lecture merveilleuse accorde au contraire un statut diégétique aux différents animaux (l'éléphant et la licorne jouissent, dans ce cas, d'un statut actoriel) et admet des métamorphoses d'humains en bêtes. Si l'analyse narrative d'un récit part généralement d'un consensus diégétique, c'est-à-dire d'une définition stable et univoque de l'anecdote, ce consensus est loin d'être acquis ici et risque assez d'embrouiller le travail de représentation narrative. Mais outre le fait qu'il perturbe le processus de saisie et de construction de l'histoire racontée et complique du même coup l'exercice d'analyse narrative, le conflit entre les deux lectures suggère surtout, semble-t-il, qu'un enjeu sémantique autre que celui

4. Donald Smith situe « Bêtes et mari » dans un univers de référence magique (« L'Arabie est partout », écrit-il, en premier lieu « dans le rang Fontarabie où s'effectuent de merveilleuses transformations d'animaux » – 1983 : 450), alors que Bernard Dupriez (1976 : 241) exclut le texte de la catégorie merveilleuse pour l'inscrire plutôt dans le symbolique : les animaux, dans ce cas, ne sont évidemment que de simples images.

supporté par l'éventuel parcours narratif du protagoniste puisse participer à la lisibilité et à la signification du texte.

LE PARCOURS NARRATIF DU PERSONNAGE PRINCIPAL

Quoique l'histoire racontée dans « Bêtes et mari » voie son contenu modifié selon qu'on en fait une lecture merveilleuse ou métaphorique, l'analyse narrative peut tout de même être entreprise sans qu'il ne soit tenu compte de cette dualité discursive, c'est-à-dire sans donner à cette dualité valeur de prémisse. L'opposition entre les deux lectures peut, à titre d'hypothèse, être considérée comme un simple phénomène de surface, sans véritable répercussion à un niveau plus profond. En outre, puisque la théorie greimassienne reconnaît aux structures narratives un rôle présupposant et fondateur, le parcours narratif du Sujet⁵ – s'il est correctement formulé – devrait pouvoir rendre compte de la double lecture : la complexité et la pluralité de la surface est, en effet, théoriquement réductible, au niveau profond, à une structure élémentaire unifiée.

Si on entreprend l'analyse narrative de « Bêtes et mari » sans se préoccuper davantage du problème de lecture, on remarquera tout d'abord une série d'oppositions figuratives assez nettes, entre le début et la fin du récit, susceptibles de mettre sur la piste d'une transformation de contenu⁶. Le texte s'ouvre sur une suite d'actions répétitives, manifestées plus précisément par

5. On prendra note que les actants du récit sont toujours désignés par une majuscule.

6. La narration du récit suivant un ordre chronologique, l'ouverture et la clôture du récit correspondent, respectivement, aux états initial et final du Sujet narratif.

l'usage dominant de l'imparfait de l'indicatif, et se ferme sur des événements ponctuels, exprimés cette fois par le passé simple⁷ : action qui détermine la première suite événementielle, « j'allais à l'école privée » aboutit au point final « je devins un bon mari ». L'opposition aspectuelle entre le duratif et le ponctuel exprimée par les temps verbaux se double ici d'une opposition entre deux rôles thématiques : celui de « l'écolier », figure du novice, et celui de « *bon mari* », figure d'une compétence maîtrisée (à l'instar d'un *bon* cordonnier ou d'un *bon* comédien, un bon mari a atteint la maîtrise d'un art, d'une technique ou d'un savoir). S'ouvrant sur la figure de l'apprentissage (processus duratif), le récit se terminerait ainsi sur un accomplissement final (fait ponctuel) : être un bon mari équivaldrait en quelque sorte à l'acquisition et à la réalisation d'une compétence donnée. Quant à savoir quelle performance assurerait le passage à l'état final, on peut tout au moins supposer qu'il ne s'agit pas simplement du mariage, puisque la sanction du narrateur (« je devins un bon mari ») intervient seulement à la toute fin du récit, bien après le mariage, soit après l'épisode de l'adultère. Si le mariage constitue sans doute une condition nécessaire pour devenir un mari – et forme par conséquent un programme narratif d'usage –, il ne semble pas toutefois qu'il suffise à produire un *bon mari*, c'est-à-dire à réaliser l'état final. La performance semblerait donc devoir figurer ailleurs dans le texte.

7. La distribution des temps verbaux suit une certaine régularité : il y a une dominante de l'imparfait dès le début du récit, à laquelle succède une majorité d'indicatifs présents, suivie ensuite d'une forte utilisation du passé simple.

Une opposition thymique assez nette est observée, d'autre part, entre l'épisode initial et l'épisode final du récit⁸. Alors que le narrateur revient de l'école privée « mélancolique », « gêné », « suivi d'un éléphant pensif, la trompe triste », la situation apparaît nettement plus heureuse et sereine dans le dernier segment : le mari pourchassera l'amant, « mollement », par « plaisir » et « ne demande[ra] pas mieux » que de devenir un homme. Par rapport à l'état initial de tristesse et d'ennui, l'état d'évidente satisfaction qui clôt le récit laisserait supposer que le parcours narratif du Sujet consiste en une *amélioration* de sa situation initiale. On peut noter également que si le récit s'ouvre sur la figure de l'Allumette, petite veuve de *mauvaise réputation*, dont la fréquentation rend le héros mélancolique et le met dans une situation jugée *exagérée* par les gens de Fontarabie, il se ferme sur celle du *bon mari* : c'est dire qu'un état respectable aurait succédé à une situation réprouvée socialement ; la figure du bon mari, saisie dans son opposition à celle de la mauvaise femme (de la « petite » veuve), renfermerait – en plus du sème de l'compétence – un jugement social favorable – le sème l'honorabilité⁹. En somme, l'investissement thymique (c'est-à-dire euphorique ou dysphori-

8. « La catégorie thymique s'articule [...] en *euphorie/dysphorie* [...] et joue un rôle fondamental dans la transformation des micro-univers sémantiques en axiologies : en connotant comme euphorique une deixis du carré sémiotique, et comme dysphorique la deixis opposée, elle provoque la valorisation positive et/ou négative de chacun des termes de la structure élémentaire de la signification » (Greimas et Courtés, 1979 : 396-397).

9. La figure de la veuve, à l'image de celle du mari, recouvre un état civil et, à un autre niveau, une relation d'état : la perte du mari (disjonction). Elle s'oppose doublement à la figure finale : amorcé par la figure de la perte du mari, le récit est clos sur celle de l'acquisition d'un mari.

que) des états du Sujet se trouverait lié, plus particulièrement, au respect ou à la violation d'un système de valeurs sociales.

Mais qu'en est-il de la figure du bon mari et de sa signification ? Quelle valeur élémentaire, sinon thématique, le Sujet vise-t-il à atteindre à travers un tel état ? Si l'on tente de caractériser davantage les deux pôles axiologiques du récit, on observe tout d'abord que l'Allumette et le curé recouvrent des valeurs opposées, entre lesquelles le protagoniste aura justement à choisir. L'Allumette, pour sa part, propose un univers de valeurs que l'on pourrait qualifier « d'illégitimes » : le savoir transmis par la petite veuve, figuré par « la lune de Paris et les dessous de la vie », relève de l'illicite et du clandestin, en clair, d'une sexualité pratiquée hors d'un cadre social reconnu¹⁰. Les valeurs représentées par la petite veuve ne réussiront toutefois pas à gagner le « vouloir » du Sujet (« c'est plus que je n'en demande », précise le narrateur) et le mettront plutôt dans une situation dysphorique : d'abord la gêne, puis la maladie qui l'obligera à quitter l'espace familial. Craignant, s'il persiste dans cette voie, d'aller tout droit en enfer, le protagoniste rejettera finalement les valeurs proposées par l'Allumette et décidera « de piquer vers le presbytère ».

Parce qu'il recouvre et communique les valeurs auxquelles adhère le Sujet, le curé forme le Destinateur du récit. Au contraire de la petite veuve (Anti-Destinateur) qui se situe du côté d'une sexualité et d'un savoir illégitimes, le curé constitue, pour sa part,

10. L'isotopie sexuelle, figure de la clandestinité, est d'ailleurs mise en discours sous le mode de l'allusion plutôt qu'énoncée directement.

le gardien d'une sexualité légitimée et des valeurs prescrites : « *Faut*¹¹ te marier », ordonnera-t-il à son ouaille. En se soumettant aux valeurs morales et sociales dont le curé est le dépositaire, le protagoniste deviendra ainsi un Sujet selon le devoir-faire (et, apparemment, selon le pouvoir-faire, puisque le programme de conjonction avec une épouse sera réalisé). Or, si le mariage rend tout d'abord le Sujet « content et heureux », la présence d'un amant, représentant actoriel des valeurs dysphoriques (l'adultère est, en effet, une autre manifestation d'une sexualité illégitime), viendra compromettre la relation de conjonction entre le Sujet et son Objet et produire une situation de « manque » : l'Anti-Sujet s'approprie l'épouse aux dépens du mari. La relation polémique se dénouera néanmoins en faveur du Sujet qui réussira à chasser l'amant et (vraisemblablement) à reprendre sa femme, puisqu'il sera devenu, au terme de son parcours, un « bon » mari.

Toutefois, l'état final de bon mari recouvre plus que le simple fait de reprendre sa femme, même s'il consiste pour une part en la résolution de la situation polémique. Il réside également dans le fait de « devenir un homme », demande formulée par l'épouse (Destinateur manipulateur) et renvoyant à un parcours d'ordre cognitif et modal plutôt que strictement pragmatique. On remarquera, tout d'abord, que ce n'est qu'au terme du récit que le Sujet manifeste pour la première fois un « vouloir-faire ». Jusque-là soumis aux circonstances et, surtout, à la volonté des autres (« c'est plus que je n'en demande » ; « Faut te marier, dit le curé. Une semaine après, c'est fait » ; « Ma femme fait de

11. Je souligne.

moi ce qu'elle veut »), l'homme acquiesce ici pour la première fois à son propre désir et devient ainsi Sujet selon le « vouloir » : « Grand fou, dit-elle, *veux-tu bien être un homme ? Je ne demandais pas mieux*¹². » Cette qualification modale volitive vise, de façon plus spécifique, l'acquisition d'un objet de valeur d'ordre cognitif, puisque « être un homme », c'est, par opposition à la figure du « grand fou », faire montre d'une certaine sagesse (ou, si l'on préfère, d'une certaine maturité)¹³. La figure du bon mari impliquerait, en somme, un double parcours : un parcours pragmatique de conjonction avec la femme (programme d'usage : devenir un mari) et un parcours cognitif de conjonction avec la sagesse (programme de base : devenir un bon mari), double acquisition pour laquelle une compétence modale volitive s'avère nécessaire et suffisante (comme si le fait de vouloir entraînait du même coup celui de pouvoir)¹⁴.

BILAN DE L'ANALYSE NARRATIVE

Privilégiant le parcours narratif du personnage principal, l'exercice de description que je viens de mener propose une formulation anthropomorphe, c'est-à-dire attentive aux actions et aux états des sujets humains ou

12. Je souligne.

13. Le traducteur de « Bêtes et mari » n'a d'ailleurs pas hésité à mettre en relief la dimension cognitive de la demande. « Grand fou, dit-elle, *veux-tu bien être un homme ?* » devient dans la version anglaise : « "Silly fool," she says, "why don't you *grow up* and be a man?" » (je souligne ; Shouldice, 1971 : 33).

14. On pourrait évidemment faire l'hypothèse que le programme pragmatique consiste en l'acquisition d'un pouvoir-faire, l'épouse ne formant pas l'objet ultime de la quête. Seule la transformation finale en bon mari recouvrerait alors la performance du Sujet.

tout au moins animés, des enjeux sémantiques du texte. Cette formulation ne prétend pas saisir la signification du texte dans toute sa complexité et ses moindres articulations, mais elle prétend saisir les transformations les plus manifestes du personnage principal. Dans le cas de « Bêtes et mari », cette transformation de contenu correspondrait, en termes simples, au passage de l'immatunité à la sagesse et de l'illégitimité à la légitimité : en d'autres mots, devenir un « bon mari », ce serait passer d'une situation socialement irrégulière à une situation socialement légitimée (parcours dominé par la figure du mariage et par l'isotopie sexuelle), mais aussi de l'état de novice à celui d'homme mûr (parcours modal et cognitif). La figure encyclopédique du sage, qui renvoie aussi bien à une personne de conduite réglée qu'à une personne ayant atteint un certain accomplissement, recouvrirait finalement assez bien le contenu sémantique de la figure du « bon mari ».

Si nous revenons à la dualité discursive signalée précédemment, soit la possibilité de faire une lecture métaphorique *et* une lecture merveilleuse de « Bêtes et mari », force nous est de constater que le parcours narratif proposé jusqu'ici évacue complètement les effets de sens issus de la seconde lecture. Or, pour être satisfaisant, le parcours narratif du Sujet devrait pouvoir rendre compte de cette autre organisation diégétique et, surtout, de la redistribution actantielle qu'elle implique : la présence, notamment, de nouveaux acteurs (l'éléphant et la licorne) et de nouvelles transformations (celle du mari en rat, et de l'amant en chat¹⁵).

15. On pourrait aussi ajouter la métamorphose du « mari-rat » en chien, bien que cette dernière soit moins nettement et moins sûrement manifestée dans le texte.

Si le cas de l'éléphant et de la licorne peut être réglé assez facilement et intégré au système axiologique déjà défini – l'éléphant incarnerait l'incapacité modale du Sujet à se conformer aux valeurs de l'Allumette : un ne pas vouloir-faire (pensif, triste) et un ne pas pouvoir-faire (malade) ; la licorne incarnerait le « ne pas pouvoir-ne pas faire » (c'est-à-dire l'incapacité, cette fois, de résister aux valeurs proposées par la petite veuve) –, le cas des métamorphoses pose cependant plus de problèmes, puisqu'il entraîne une transformation de contenu qui modifie sensiblement le parcours narratif du Sujet : devenir un homme se ramènerait, dans une lecture merveilleuse, à *ne plus être une bête*. C'est donc dire que, dans l'épisode de l'amant, l'enjeu polémique ne consisterait pas tellement en la possession ou en la perte de la femme, mais résiderait plutôt dans la jouissance ou la privation de sa nature ou de son apparence humaine : l'époux de gros rat blanc redevient un homme ; l'amant au contraire devient une bête (« C'est un chat qui se sauve et non plus un amant ») ; le modèle narratif le laisse supposer, la réussite du Sujet – reprendre sa forme humaine – implique effectivement l'échec de l'Anti-Sujet – perdre sa forme humaine.

Cette nouvelle transformation pose toutefois le problème de son articulation à l'univers axiologique représenté par le curé et l'Allumette. Alors que l'amant, en créant une situation d'adultère, incarne bien les valeurs dysphoriques du récit et met en péril les valeurs choisies par le mari (dont celle d'une sexualité légitime), on ne voit pas, à première vue, en quoi le passage de l'état de bête à l'état d'homme peut s'intégrer à un tel système de valeurs. Bien plus, si la figure du bon mari, située sur une dimension cognitive, constitue

le renversement de la figure initiale de l'élève (le « novice » s'opposant directement au « sage ») et s'inscrit ainsi en continuité avec le parcours figuratif de l'apprentissage, les métamorphoses animales – et la transformation de contenu qu'elles entraînent – rompent plutôt abruptement avec un tel parcours. L'enjeu de la confrontation avec l'Anti-Sujet de même que certaines oppositions figuratives se trouvent, en somme, modifiés par la lecture merveilleuse.

Rien ne s'oppose, malgré ces quelques difficultés, à ce que l'on complexifie le parcours narratif initialement proposé de façon à ce qu'il puisse recouvrir toutes les transformations de contenu issues de l'une ou l'autre lecture, et rien n'empêche, au fond, de définir une structure axiologique assez élémentaire pour prendre en charge l'ensemble des programmes narratifs¹⁶. Il reste pourtant que ce second modèle *revu et augmenté* aurait le défaut d'occulter un élément fondamental : le fait que les deux lectures de « Bêtes et mari » ne sont pas cumulatives ; elles sont exclusives, puisqu'elles proposent des formulations contradictoires du même récit. Contrairement au jeu de mots à double sens, tel que « Il ne faut jamais parler sèchement à un Numide¹⁷ » ou encore « Une voiture nouvelle, ça vous transporte les premiers jours¹⁸ », où il y a bien *addition* de deux isotopies (dans le premier cas,

16. Par exemple, je proposerais l'opposition élémentaire Nature/Culture capable de recouvrir les différents programmes narratifs, soit, de façon générale, un parcours d'intégration à un ensemble de règles, de pratiques et de connaissances sociales.

17. Extrait du récit d'un enfant du 2^e cycle du primaire à qui on avait demandé de raconter une histoire drôle (récit directement inspiré d'un album de la série *Astérix*), cité par Milot (1988 : 23).

18. *L'effet Glapion* d'Audiberti, cité par Dupriez (1984 : 434).

l'isotopie de la dureté et celle de l'humidité ; dans le second cas, l'isotopie du déplacement et celle de l'exaltation) sans que la saisie de l'une invalide pour autant celle de l'autre, la juxtaposition des deux lectures fait problème dans « Bêtes et mari » parce que chacune d'elles recouvre une situation polémique et un objet de valeur différents : reprendre sa femme ou reprendre sa forme humaine n'implique pas, en effet, un même dispositif narratif. Le cas serait différent s'il s'agissait d'un texte allégorique, puisqu'il y aurait alors correspondance au mot près des deux isotopies (l'une figurative, l'autre thématique – c'est-à-dire plus abstraite) et, du même coup, un seul parcours narratif. Or, comme on le verra, la lecture merveilleuse et la lecture métaphorique du texte de Ferron ne se développent pas en parallèle, ni ne s'organisent hiérarchiquement, mais se heurtent au contraire de façon constante¹⁹. Pour être satisfaisant, il faudrait donc que le modèle narratif puisse rendre compte non seulement des effets de sens issus d'une lecture merveilleuse *et* d'une lecture métaphorique, mais surtout des effets de sens issus du *conflit* entre les deux lectures. Il va sans dire que cette confrontation, non pas actantielle mais textuelle, modifie sensiblement les données de l'analyse.

19. Les rares commentaires consacrés à *Bêtes et mari* montrent très bien la difficulté, sinon l'impossibilité, de mener de front les deux lectures : tous les critiques optent pour l'une *ou* l'autre lecture et vont même jusqu'à ignorer complètement l'existence de l'autre point de vue ; outre les résumés déjà cités de Smith et de Dupriez, voir celui de Jean-Marcel Paquette, qui opte pour une lecture résolument merveilleuse : « [...] une femme infidèle voit amant et mari se transformer en petites bêtes » (1984 : 201).

L'EFFET DE MERVEILLEUX

PRÉCISIONS MÉTHODOLOGIQUES

La description sémiotique, comme tout exercice d'analyse, procède en découpant son objet en différentes composantes, processus qui n'a rien à voir avec la lecture *ordinaire* d'un récit et ne reproduit pas non plus l'*instantanéité* ni le déroulement linéaire de ce premier contact. En clair, l'analyse recrée ni plus ni moins un ordre et une logique qui lui sont propres. Entreprendre la description séparée de l'effet de merveilleux et de l'effet de métaphore relève ainsi d'une décision méthodologique qui ne doit toutefois pas masquer le fait que, dans le déroulement linéaire du texte, ces deux perspectives se disputent constamment l'adhésion du lecteur : tels éléments discursifs jouant en faveur de la lecture merveilleuse n'empêchent pas, en effet, la présence d'autres éléments plaidant, au contraire, en faveur d'une lecture métaphorique.

LE CONTE ET SES CONDITIONS DE LECTURE

La publication de « Bêtes et mari » dans des recueils de *contes* (les *Contes anglais*, en 1964, et l'édition intégrale des *Contes*, depuis 1968) joue sans nul doute en faveur d'une lecture merveilleuse. Pour la majorité des lecteurs lire un conte, c'est être disposé à admettre, sinon à rechercher, un univers de référence surnaturel ou, du moins, non soumis à l'ordre du réel²⁰. Comme l'indiquent Jeanne Demers et Lise Gauvin :

20. La plupart des modèles de classification du conte insistent sur cette caractéristique qui, sans être absolument nécessaire, demeure

Tout lecteur de récits d'imagination, est-il besoin de le dire, cherche d'abord un dépaysement du quotidien. [...] Il faut encore davantage au lecteur de contes : au dépaysement, il exige que s'ajoute l'émerveillement dans le sens étymologique du mot, l'étonnement [...] (1976a : 16-17).

Dans son ouvrage sur la nouvelle française, René Godenne abonde dans ce sens lorsqu'il propose que, par rapport à la nouvelle qui recouvrirait surtout « une histoire fondée sur des événements véritables » – ou cherchant à les faire paraître tels –, le conte se réserve plutôt « une histoire mettant en scène des incidents surnaturels » (1974 : 154-155, cité dans Demers et Gauvin, 1976b : 172). D'autre part, André Jolles le précise, ce qui est dépaysement par rapport à notre expérience du réel n'est toutefois pas perçu comme saugrenu dans l'univers du conte : contrairement à la légende où le surnaturel garde son caractère extraordinaire, dans le conte « le merveilleux n'est pas merveilleux mais naturel » (1972 : 192). Jean-Pierre Boucher illustre justement cette disposition « lectorale », alors qu'ayant à choisir entre la raison et la fantaisie, il n'hésite pas à disqualifier l'ordre rationnel – pourtant possible – de sa lecture de « La mort du bonhomme » (conte de Ferron contenu dans le même recueil que « Bêtes et mari ») :

On peut imaginer toutes sortes de possibilités pour récupérer la logique battue en brèche. Par exemple : le bonhomme mort est dans la cuisine par la pensée²¹ à rire

néanmoins la plus généralement admise (et attendue) par les critiques et les lecteurs. Voir, par exemple, Simonsen (1984) et Demers et Gauvin (1976a : 17 ; 1976b).

21. Je souligne. On trouvera « La mort du bonhomme » dans l'édition intégrale des *Contes* de Ferron (1985d : 17-18).

avec ses fils. Je préfère croire tout simplement ce qui est dit dans le texte : que le bonhomme est en même temps dans sa bière et à la cuisine, libéré enfin de sa femme qui l'avait menotté avec un chapelet. Suivons son exemple. Oublions la raison qui nous menotte l'esprit. Ferron nous en a délivrés (1974 : 106).

Si tous les contes (ceux de Ferron inclus) ne mettent pas en scène des événements magiques, on peut toutefois affirmer qu'ils se jouent tous, à des degrés divers, de l'effet de « réel » et ne se voient pas contraints de mettre en place un univers de référence dit réaliste – à l'opposé de la nouvelle fantastique, par exemple, qui a justement besoin d'un tel fondement pour susciter l'étrangeté²². Le lien qui unit le conte au merveilleux est sans aucun doute déterminant, puisque les romans de Ferron recourant à des personnages ou à des objets fabuleux ont été presque tous unanimement perçus comme « des contes un peu plus longs que les autres²³ ». Tel est le cas de *La charrette* et de *La chaise du maréchal ferrant*, deux romans dans lesquels le diable participe à l'intrigue et ayant fait l'objet d'une réévaluation générique complète en faveur du conte (Nadeau, 1977 et Baudoux-Noircent, 1980, citées dans Cantin, 1984 : 174, 175) ; même chose pour *Le ciel de*

22. Ferron lui-même reconnaîtra cette caractéristique du conte : « La différence entre le conte et la nouvelle, tous deux formes ramassées du roman, est que le premier fait fi de la vraisemblance tandis que la nouvelle s'applique à se conformer à la loi de la réalité, ne serait-ce que pour mieux la déjouer et montrer combien elle peut être invraisemblable parfois » (1975 : t. 2, p. 123).

23. De l'aveu de Ferron selon Jean Marcel (1978 : 53). Je cite également Jacques Godbout : « [...] et quand Ferron a tâté du roman, il ne faisait qu'étirer ses contes » (1974 : 8) et Réginald Martel : « [...] car *le Saint-Élias* est un long conte, ou plutôt une succession de contes que relie un événement de nature anecdotique » (1972 : E3). Les citations de cet ordre pourraient facilement être multipliées.

Québec qui, au dire de plus d'un critique, ferait lui aussi éclater les frontières habituelles du genre romanesque : « Jean-Marcel Paquette y voit, à juste titre, écrit Alonzo Le Blanc, [...] un roman-conte à cause de l'encadrement merveilleux du récit » (1984 : 174). Si la réévaluation générique a toujours beaucoup préoccupé la critique qui s'intéresse aux œuvres de Ferron, il est significatif qu'elle ait constamment opéré en faveur du conte²⁴.

L'indication générique fournie par l'auteur (ou l'éditeur) n'assure toutefois pas que le texte se conforme aux principales conditions du genre annoncé. Elle ne suffit pas non plus à imposer une lecture déterminée. D'autres éléments *inscrits dans le texte* doivent, en effet, conforter le signal générique pour qu'un véritable crédit lui soit accordé. S'il n'est pas toujours facile de définir la spécificité des genres – puisque ceux-ci se partagent des propriétés qui leur sont assez rarement exclusives (la brièveté notamment pour le conte et la nouvelle) –, on peut cependant les reconnaître dans la coïncidence de quelques caractères textuels. Gauvin et Demers ont déjà proposé une définition du conte écrit, plus précisément, de « l'idée reçue que le lecteur s'en fait », qui déterminerait les conditions de sa lecture (1976a, 1976b). « Bêtes et mari », dans son organisation même, répondrait à plusieurs attentes du lecteur de contes.

24. L'affirmation de Jean Marcel à l'effet que toute l'œuvre de Ferron puisse être « logée à l'enseigne du conte, en dépit des rubriques "roman" et "théâtre" sous lesquelles les éditeurs ont fait paraître plusieurs de ses écrits » (1978 : 53) s'est attirée l'accord de la plupart des critiques. Jean Marcel reviendra cependant sur cette affirmation en ce qui concerne, du moins, l'œuvre théâtrale de Ferron (p. 209).

Le cadre géographique

De façon générale, les contes occultent délibérément toute référence évidente à l'histoire ou à la géographie (au contraire de la légende), de sorte que les événements qu'ils relatent ont l'air de se dérouler dans un lieu imaginaire ou indéfini (1976b : 160). Le lecteur de « Bêtes et mari » peut évidemment reconnaître des noms de lieux québécois (Montréal, Sainte-Ursule de Maskinongé et Charlesbourg). Ceux-ci ne suffisent toutefois pas à assurer au récit un fort ancrage géographique, puisque nul réseau figuratif ne vient vraiment étoffer et supporter les toponymes qui, dès lors, se ramènent presque à de simples vocables.

Le narrateur ne fournit aucune véritable description de Montréal – rien n'indique qu'il s'agit d'une ville – et ne situe pas cet endroit (« où l'on trouve des médecins ») par rapport au comté de Maskinongé ; par conséquent, Montréal finit presque par désigner un ailleurs indéfini. La même économie figurative recouvre Sainte-Ursule et le rang Fontarabie, tous les deux réduits respectivement au presbytère et à « l'école ». En somme, le cadre géographique demeure assez restreint et les descriptions si minces que le lecteur serait bien incapable de tracer un plan, aussi sommaire soit-il, de l'espace de l'histoire : aucune indication proxémique ne permet de disposer les personnages, les objets et les lieux dans l'espace²⁵, nulle description ne permet de se les représenter. De toute évidence, le narrateur ne cherche pas à donner aux toponymes une configuration topographique qui permettrait de les

25. Par indication proxémique, j'entends une indication comme devant, derrière, près, loin, à mi-chemin, etc.

rattacher précisément à un référent externe : l'indétermination est si bien maintenue que le récit pourrait se dérouler n'importe où, aucune nécessité ne semblant unir les lieux et les événements qui s'y passent²⁶.

Puisque les toponymes procurent, en général, un certain ancrage référentiel au récit, pareille économie figurative fait bien sûr obstacle aux effets de réel, fondés en bonne partie sur la possibilité d'une représentation géographique ou territoriale. Il ne suffit pas de citer des noms de lieux pour produire une localisation spatiale capable de fonder une illusion référentielle ; il faut aussi que les toponymes s'intègrent à des isotopies qui actualisent l'idée de localisation. L'expression « la lune de Paris » (« Elle me fit voir la lune de Paris et les dessous de la vie ») montre comment le récit peut très bien détourner les noms de lieux de leur éventuelle fonction localisatrice. Ici le lexème « Paris » n'existe pas indépendamment du syntagme qui l'accueille, et ce dernier ne participe qu'à l'isotopie sexuelle du récit, en faisant allusion à la vie nocturne et aux activités plus ou moins licites qui s'y tiennent. Le lieu mentionné ne sert donc pas à localiser le monde clandestin de la nuit mais à le signifier.

La référence à Charlesbourg, dans l'expression « grasseyer comme une souris de Charlesbourg », n'assure pas davantage la constitution d'une configuration géographique, susceptible de donner au récit une dimension réaliste. Le caractère ironique et saugrenu de l'affirmation consiste à présenter comme un fait

26. Dans d'autres récits, Ferron peut instaurer un lien très étroit entre le lieu et l'action qui s'y déroule. Ainsi, la Gaspésie sert souvent de cadre aux récits où règnent la bonhomie et un certain bonheur de vivre. Ce lieu correspond presque toujours à une valorisation positive et entraîne, du coup, un aboutissement narratif heureux.

notoire une proposition complètement farfelue qui ne renvoie à aucun savoir encyclopédique vérifiable, procédé qui réussit bien plus à déstabiliser qu'à conforter une lecture préoccupée essentiellement de lier le récit au réel. Le toponyme Charlesbourg, en effet, n'entretient avec le « grasseyement » des « souris » aucune nécessité extratextuelle connue – de celle qui relie dans le savoir commun, pour prendre un exemple québécois, les bleuets à la région du Lac-Saint-Jean... Le lecteur qui, malgré tout, serait prêt à reconnaître un quelconque fondement référentiel à l'affirmation, aura par ailleurs fort à faire avec l'ambiguïté même de la formule choisie, dont on ne sait trop, à première vue, si elle traite de la façon de parler de l'épouse ou du couinement des souris, équivoque qui ébranle nettement, elle aussi, la perspective référentielle. Dans ces conditions, on comprend que la mention de Charlesbourg ne participe pas strictement à l'implantation du récit dans un cadre géographique québécois, mais contribue peut-être davantage à donner à l'histoire son propre espace de référence, dans les limites duquel seulement le « grasseyement d'une souris de Charlesbourg » ne pose aucun problème de vraisemblance.

Le traitement discursif des noms de lieu heurte plutôt efficacement, semble-t-il, une logique réaliste, puisque Donald Smith verra, dans l'étrange nom de « Fontarabie », un toponyme chargé d'évoquer l'*Arabie*, pays par excellence des contes. Privilégiant ainsi une lecture autoréférentielle du toponyme²⁷, Smith ne

27. Le conte renvoie, dès son introduction, au pays emblématique des contes merveilleux ; façon subtile de prévenir le lecteur que « ceci est un conte ». Fontarabie est d'ailleurs le seul toponyme à être répété (il figure à trois reprises), et ses apparitions se situent toutes au début du récit.

se préoccupe pas (ou ne croit peut-être pas légitime) de renvoyer le nom de Fontarabie à un référent externe, en l'occurrence le répertoire toponymique du Québec²⁸. Le vocable Fontarabie est plutôt associé directement à la figure de l'Orient « des mille et une nuits », figure spéculaire d'un merveilleux qui dominerait toute l'œuvre de Ferron :

L'Arabie est partout, dans le rang de Fontarabie où s'effectuent de merveilleuses transformations d'animaux (dans « Bêtes et maris » [sic], Contes anglais), dans l'Alcazar, boîte mauresque où se réunissent policiers, putains et bandits (La nuit), dans les écoles où les professeurs parlent en latin moliéresque et bafouillent « Ali baba » (« Mélie et le bæuf », Contes du pays incertain), dans le personnage de la petite Tinamer, aussi légendaire au Québec que la grande reine de Saba (L'amé-lanchier) (Smith, 1983 : 450).

Ce mouvement réflexif du conte sur lui-même (et sur l'œuvre entière), provoqué ici par le toponyme Fontarabie, montre bien la fragilité d'une isotopie géographique engagée à lier le récit à un référent externe et à

28. Vérification faite auprès de la Commission de toponymie du Québec, le rang Fontarabie existe, à Sainte-Ursule de Maskinongé... L'existence réelle du rang n'atténue en rien, il va de soi, l'étrangeté du vocable et son pouvoir d'évocation comme le souligne Victor-Lévy Beaulieu dans *Docteur Ferron* : « La première fois que j'ai lu le mot *Fontarabie* chez Jacques Ferron, j'ai pensé qu'il l'avait inventé à cause des *Mille et une nuits* qui a longtemps été son livre de chevet. Pour moi, *Fontarabie* veut dire "fond d'Arabie", c'est-à-dire la magie même de l'écriture. J'aurais dû savoir que ce ne sont pas là des mots qu'on invente » (1991 : 50-51). Dans un bref compte rendu des *Contes anglais*, Guy Sylvestre accorde lui aussi au fameux rang une valeur emblématique importante, celle de véritable espace de l'œuvre ferronienne : « La vraie matière de l'auteur, son pays, son univers, son Chaminadour à lui, c'est ce rang Fontarabie dont la faune humaine a le même sang et la même chair que lui et qu'il évoque avec un curieux mélange de suavité et de désinvolture, de naïveté et de rouerie » (1964 : 12).

susciter un effet de réel. L'étrangeté du toponyme aliée à une certaine indétermination géographique inclinent sans doute plus le lecteur à maintenir le récit dans un univers résolument merveilleux et à donner au rang Fontarabie une véritable valeur emblématique. Qu'il existe bel et bien à Sainte-Ursule de Maskinongé un rang dénommé Fontarabie (comme il existe bien des villes du nom de Montréal et de Charlesbourg) n'empêche pas le récit de priver délibérément ses rares noms de lieu de l'habillage figuratif nécessaire pour qu'ils puissent évoquer un espace géographique extra-textuel déterminé et déterminant.

Le cadre historique et temporel

À l'indétermination géographique s'ajoute une absence encore plus nette d'ancrage historique. Rien ne signale que l'action se déroule à une époque particulière : ni date ni indication d'ordre événementiel n'apportent, dans les limites du récit, de véritables points de repère au lecteur ; mis à part toutefois la figure de l'« école de rang » et l'épisode du curé qui renvoient à un certain passé. Le récit entretient une indétermination historique qui, jointe à une imprécision temporelle générale, empêche le lecteur de connaître, non seulement l'époque mais aussi la durée de l'histoire couverte par le récit.

Les seules indications temporelles observées (« une semaine après », « quelques jours auparavant », « après une semaine ») comportent, pour leur part, une valeur informative assez faible, puisque le lecteur ignore le temps qui a pu s'écouler durant les autres épisodes du récit, ainsi qu'entre le début et la fin de l'histoire. Par rapport à l'indétermination temporelle générale, ces rares précisions paraissent tout à fait gratuites et adop-

tent un caractère singulier, sinon saugrenu (« “Faut te marier”, dit le curé. Une semaine après, c’est fait » heurte les conventions réalistes²⁹) qui, finalement, s’oppose au processus de simulation référentielle bien plus qu’il n’y participe.

Dès lors que la durée et le temps de l’histoire racontée ne peuvent être déterminés avec précision, il est significatif que le temps verbal principalement utilisé par la narration soit le présent dit « historique » ou « narratif ». De cette façon, le temps de l’histoire ne relève clairement ni d’un passé lointain ni d’un passé proche. Le rapport entre le temps de l’histoire racontée et celui de sa narration résiste lui aussi à l’évaluation, puisque, à défaut d’indications chronologiques, le présent narratif empêche le lecteur d’estimer le temps écoulé entre le moment où se sont déroulés les événements et celui de leur mise en récit ; le passé simple, utilisé à la fin du texte, présente tout au plus comme définitivement accompli, au moment de la narration, cet épisode de la vie du héros-narrateur. Tant au niveau de l’histoire qu’au niveau de la narration, le récit ne cherche pas à produire un ancrage historique et temporel qui permettrait de le lier à l’ordre du réel ou à un fait circonstanciel donné. Il respecte en cela une condition essentielle du conte : un degré de généralité et d’imprécision qui fasse en sorte que la séparation d’avec l’univers de la réalité soit la plus radicale possible (Jolles, 1972 : 194).

29. Les contes usent souvent d’indications temporelles peu vraisemblables : les fêtes d’un mariage peuvent durer trois mois ; une princesse, sous l’effet d’un mauvais sort, peut dormir cent ans ; un valeureux prince peut se rendre au bout de la terre en une semaine... La rapidité avec laquelle le narrateur de « Bêtes et mari » trouve et prend femme correspond, toutes proportions gardées, à cette désinvolture face à l’ordre du réel.

Le conte se caractérise souvent par la répétition de formules ou de motifs (chaque coup d'éclat du héros s'effectuant inmanquablement tous les trois mois par exemple), procédé qui donne à l'anecdote une structure d'une étonnante régularité, laquelle, plutôt que d'assurer un ancrage référentiel au récit, finit justement par déborder le cadre étroit d'une logique rationnelle. Or, le fait que les trois seules indications temporelles qui ponctuent le récit soient similaires (une semaine, quelques jours, une semaine), et regroupées dans un épisode, tend à recréer la régularité et la temporalité un peu factices des contes : aucune nécessité extratextuelle ne justifie l'utilité et moins encore la similarité de ces indications chronologiques³⁰. D'autre part, le premier et le dernier syntagme temporel se répondent trop parfaitement dans leur formulation (chacun étant l'inverse exact de l'autre : une semaine après/ après une semaine) pour qu'ils dépendent essentiellement d'un souci soudain de précision chronologique : le chiasme souligne la singularité des deux syntagmes, en même temps qu'il se donne à voir lui-même d'autant plus aisément qu'il recouvre les deux seules ellipses temporelles explicites du récit³¹. Ajoutons que le chiasme, à l'instar de toute figure de mots, crée entre

30. Dans *La laine et le crin* de Ferron (1985d : 155-157), les rencontres de la reine et du roi s'effectuent toujours à un mois d'intervalle, rythme qui correspond précisément au cycle de fertilité de la femme. Ce détail s'avère important dans une histoire où il est question d'amour et de descendance. Dans le cas qui m'occupe, par contre, aucune nécessité extratextuelle ne vient motiver le *leitmotiv* temporel d'une semaine.

31. Gérard Genette parle d'ellipses temporelles *explicites* par opposition aux ellipses temporelles *implicites* (1972 : 139). Ici « une semaine après » et « après une semaine » indiquent clairement qu'un segment déterminé de l'histoire vient d'être omis par le narrateur. Ce sont les seules ellipses explicites du récit.

les éléments qu'il unit un rapport d'*écriture* opposé au processus de référentialisation³². En considérant le soin avec lequel le texte cherche à mettre en relief la singularité de ses rares indications chronologiques, en considérant aussi l'indétermination temporelle et historique générale, on peut sans doute présumer que ce procédé d'*écriture* contribue à servir l'effet de merveilleux en affaiblissant les bases d'une lecture référentielle.

Notons, en dernier lieu, que l'utilisation du présent historique a également la particularité d'accélérer la succession événementielle, de donner en quelque sorte une certaine vivacité à l'ensemble du récit (Grevisse, 1980 : 836). Cet effet est d'importance quand on sait que le conte cherche souvent à lier les événements qu'il relate d'une façon fantaisiste – en les accumulant en grand nombre, par exemple –, de manière à ce qu'ils puissent échapper à une logique référentielle³³ (Demers et Gauvin, 1976b : 159). Cette dernière situe justement la capacité d'évocation du monde dans la *continuité figurative et narrative* des textes, c'est-à-dire dans la possibilité de repérer un certain nombre de déterminations relationnelles (le rapport cause-effet notamment) entre les éléments de l'anecdote³⁴. Or, le rythme de succession très rapide entraîné par la narration au présent

32. La référentialisation désigne « l'ensemble des points d'appui internes que le discours se donne [...] pour assurer la continuité des représentations figuratives et donner l'impression de réalité », selon une définition proposée par Denis Bertrand, dans Greimas et Courtés (1986 : 188).

33. L'accumulation des faits serait justement recherchée pour faire obstacle à leur analyse, préoccupation de la nouvelle.

34. Un texte peut comporter des figures du monde naturel qui ne sont pas unies par une logique relationnelle, de sorte que le texte ne réussit pas à évoquer l'ordre du réel.

contrarie la saisie d'éventuelles déterminations relationnelles, d'autant plus efficacement que l'absence d'indications temporelles, historiques et géographiques élague considérablement le récit et que les ellipses temporelles en accélèrent la cadence³⁵. Cette stratégie de narration profite donc, elle aussi, à l'effet de merveilleux, puisqu'elle prive la continuité narrative de données relationnelles aptes à fonder une lecture référentielle, en imposant au récit un rythme accéléré qui accumule les événements sans vraiment les lier. Elle prépare du même coup l'éventualité d'une négation plus radicale : la *métamorphose*, laquelle consiste justement en l'abolition de tout rapport causal de type rationnel³⁶.

*Les acteurs*³⁷

Si le récit donne l'impression d'une certaine accumulation événementielle et d'une insouciance face aux

35. Le narrateur parsème aussi son récit d'indications qui expriment la rapidité des événements : le mariage est réglé en une semaine, et l'épouse, précise le narrateur, « prise à l'improviste » par la demande n'a d'autres recours que d'enfermer son amant dans le placard... On notera aussi que le médecin guérit « si bien, si vite » son malade que ce dernier se retrouvera sur une licorne « galopant » vers le comté de Maskinongé, qu'il « piquera » vers le presbytère, etc.

36. « La métamorphose supprime par a-priori le rapport cause-effet de toute modification survenant dans l'ordre du réel. [...] Son "raisonnement" est a-psychologique et nie par le fait même tout ce qui dans le logique tend à expliquer » (Marcel, 1978 : 229).

37. Les termes « acteur » et « personnage » recouvrent des notions différentes : personnage, en littérature, renvoie essentiellement aux personnes humaines (ou aux êtres animés) qui figurent dans un texte ; acteur désigne plutôt une unité lexicale, de type nominal (donc aussi bien anthropomorphe, zoomorphe qu'abstraite : le destin, entre autres), assumant au moins un rôle actantiel (Sujet opérateur, Sujet d'état, Objet de valeur, Destinateur, Destinataire). Puisque l'analyse menée jusqu'ici n'est pas strictement narrative, les deux termes seront utilisés indifféremment.

règles de vraisemblance, c'est aussi parce qu'il est dominé par une « éthique de l'événement » plutôt que par une « éthique du sujet ». Dès la première ligne, la narration prend très clairement le parti de présenter les faits comme s'ils arrivaient d'eux-mêmes, de façon à ce que le protagoniste ait davantage l'air de subir le cours des choses que d'y prendre part. Cette caractéristique du conte, qui le distingue nettement de la nouvelle réaliste, consiste essentiellement à relater l'histoire de telle sorte que le lecteur se demande non pas comment le personnage a l'intention d'agir mais bien quel événement risque de lui arriver³⁸. C'est, si l'on veut, privilégier la perspective de « l'agneau mangé par le loup » de préférence à celle « du loup qui mange l'agneau », stratégie de narration qui fait que le protagoniste tiendra plus du pantin, ballotté d'un incident à un autre, que du sujet animé par rapport à l'action³⁹.

Pour peu qu'on y prête attention, le récit que le narrateur de « Bêtes et mari » fait de ses mésaventures le montre, effectivement, d'une remarquable passivité : c'est l'Allumette qui lui enseigne « les dessous de la vie » ; c'est l'éléphant qui se met à le suivre à la sortie de l'école ; c'est aussi l'animal et non le narrateur qui tombe malade et c'est le médecin qui le guérit ; de retour à la santé, notre homme *se retrouve* à

38. Jolles (1972 : 193) parle, pour sa part, de l'éthique de l'action (c'est le sujet qui agit) et de celle de la passion (où le sujet subit) ; voir également Demers et Gauvin (1976b : 173). Le rituel « il était une fois » des contes, en imposant d'entrée de jeu un mode impersonnel, manifesterait justement la prédominance des faits sur les êtres.

39. Marie-Louise Tenèze voit dans cette absence de volonté des héros des contes merveilleux « une légèreté » qui serait « comme une négation même de notre liberté humaine » (1970 : 26, citée dans Demers et Gauvin, 1976b : 165).

cheval sur une licorne et, bien malgré lui, accompagné de trois grands chiens noirs ; s'il se marie ensuite précipitamment, c'est sur ordre de son curé et pour échapper à l'enfer où risque de le mener, non pas sa mauvaise conduite, mais bien le « bel animal » ; une fois marié, l'homme content et heureux se soumet à l'entière autorité de son épouse, laquelle désormais peut « faire de lui ce qu'elle veut », jusqu'à lui imposer, sans rencontrer de résistance, la présence d'un amant ; si, enfin, le ménage à trois finit par se dissoudre à l'avantage du mari, c'est d'abord parce que l'amant déguerpit, poursuivi sans doute par l'époux, mais comme le précise le narrateur « mollement, par plaisir, pour me dégourdir un peu »... Plutôt impuissant devant le cours des choses (« *je n'y pouvais rien*, j'étais gêné⁴⁰ »), dépassé par ce qui lui arrive (« c'est plus que je n'en demande »), le héros de « Bêtes et mari » se distingue par une extrême inertie n'ayant d'égale que son indifférence. Il va sans dire que cette indifférence empêche de muer la trame événementielle en une quête liée à la volonté. Or, c'est le « vouloir » qui contribue à faire d'un actant un *sujet*, c'est-à-dire un « opérateur éventuel du faire » (Greimas, 1970 : 168). En privant le protagoniste de désir (sauf à la toute fin du texte où le mari « ne demandera pas mieux » que de devenir un homme, vouloir tardif qui ne porte que sur la demande de la femme et non sur l'ensemble des faits précédents), le récit lui dénie toute possibilité d'action et donne ainsi aux événements une entière autonomie.

40. Je souligne.

Le fait que rien ne soit mis en œuvre pour prêter aux personnages la moindre « profondeur psychologique » favorise aussi l'impression que les incidents s'accumulent en dehors de toute nécessité ou conséquence subjective. Il faut dire, en effet, que la description des acteurs est à ce point minimale qu'au terme de sa lecture le lecteur serait bien incapable de faire le portrait physique ou psychologique du protagoniste, ni d'aucun autre personnage⁴¹. Les rares indications d'état (mélancolique, pensif, triste, gêné, content et heureux) ne pèsent pas lourd devant les nombreux non-dits du texte et provoquent même quelque ambiguïté en s'attachant, dans certains cas, à donner aux bêtes des attributs d'humains : l'éléphant est « pensif » alors que le narrateur n'est nulle part montré en train d'exercer sa propre réflexion... Il est tout aussi étonnant que la seule caractéristique physique mentionnée dans tout le récit, hormis l'aspect des trois chiens noirs, soit le « grassement » de l'épouse : précision qui s'éloigne assez des données habituelles du portrait et ne permet certainement pas au lecteur d'avoir une image très nette de la femme du narrateur. Les quelques éléments figuratifs fournis par le récit semblent, en fin de compte, davantage destinés à brouiller une conception représentative du discours qu'à la conforter.

On observe également que le récit évite de *nommer* ses personnages et s'en tient, pour les désigner, à leur seule fonction sociale : celle de « maîtresse », de médecin, de curé, de femme, d'amant et de mari. En

41. Sauf, peut-être, des « trois grands chiens noirs », mais la description sert surtout ici à affirmer l'origine surnaturelle des chiens.

l'absence de noms propres qui assureraient aux personnages un simulacre d'individualité, de telles catégories génériques entretiennent l'indétermination qui, déjà, entourait les acteurs et faisait obstacle à la lecture référentielle du récit. Le seul anthroponyme à être donné fonctionne différemment du nom propre, puisque surnommer une veuve de mauvaise réputation l'Allumette, c'est somme toute la désigner par son « statut » social, au même titre que le curé ou le médecin. En effet, ce surnom caricatural ne sert pas tant à nommer la veuve qu'à marquer l'isotopie sexuelle du récit, en faisant allusion (métaphoriquement et phonétiquement) à l'*allumeuse* qu'il y a derrière l'Allumette ; c'est ni plus ni moins la « profession » de la veuve qui est désignée et mise en relief. On peut d'ailleurs remarquer que si les contes préfèrent les sobriquets aux véritables noms propres (qu'on pense à Cendrillon, au petit chaperon rouge ou à Blanche-Neige), c'est précisément parce que les surnoms réduisent le personnage au trait physique ou de caractère qu'ils mettent en relief. Parce que l'accentuation du détail s'opère au détriment des autres traits, le personnage en ressort finalement appauvri, voire réifié.

Cette sorte de vide figuratif qui entoure les acteurs s'accroît aussi par l'usage délibéré d'ellipses temporelles, dont la plus importante concerne le mariage du narrateur et les circonstances entourant la rencontre de sa femme. « “Faut te marier”, dit le curé. *Une semaine après, c'est fait*⁴² » prend soin d'omettre un segment assez significatif du contenu de l'histoire – celui où le

42. Je souligne.

héros se met en quête d'une épouse –, de sorte que l'effet de l'action est donné sans que l'action elle-même ne soit décrite. On peut également observer que l'ellipse suivante se trouve, elle aussi, à exclure du récit un épisode susceptible de montrer le protagoniste à l'œuvre : « Après une semaine, plus d'amour entre ma femme et lui » évite de s'attarder sur les actions du mari qui pourraient être implicitement responsables d'un tel résultat. La passivité du protagoniste se maintient donc au prix de certaines omissions, aussi efficaces, il va sans dire, que les faits mentionnés en cours de narration.

Au lieu du héros volontaire, engagé dans une quête et volant d'une aventure à l'autre, le récit met en scène un protagoniste indifférent et passif, qui se laisse mener par les événements sans poursuivre apparemment aucun but. La succession des faits paraît davantage tributaire du hasard que liée à une intention ou à un sens précis. Cette indétermination dans le déroulement des faits ne sert évidemment pas une lecture réaliste qui, plus souvent qu'autrement, attend du récit un minimum de cohérence. Dès lors, le caractère abrupt de la conclusion ne peut que contrarier une telle perspective, puisque, loin de fournir un dénouement logique au récit, elle accroît son allure fantaisiste et imprévisible. Que faut-il comprendre par « bon mari » ? Un homme raisonnable ? Un homme décidé ? Un homme soumis ? Étant donné l'indifférence du protagoniste, comment expliquer ce désir soudain de devenir un homme ? Comment voir dans les incidents qui précèdent les véritables préliminaires à la conclusion, autrement dit comment voir dans tous ces avatars une série d'épreuves nécessaires au dénouement ? Autant d'interrogations témoignent du caractère ambigu de la

finale et de l'insouciance du récit à répondre aux attentes minimales d'une perspective réaliste.

Le parcours figuratif de l'imaginaire

Pour éviter que le lecteur n'évalue le conte en termes véridictaires (c'est-à-dire de vraisemblance) et juge impertinents les incidents qui relèvent du merveilleux, il est nécessaire que les éléments capables de susciter une lecture réaliste soient absents ou, tout au moins, plutôt rares. Le plus important de ces éléments, l'*ancrage historique* – lequel implique autant les déterminations chronologiques que la possibilité d'une identification géographique et actorielle –, n'est justement pas développé dans « Bêtes et mari ». Le merveilleux lui-même réside, toutefois, dans la figure de la *métamorphose* : celle du mari en rat et du mari et de l'amant en petites bêtes. Il n'empêche, pourtant, que cette figure n'est jamais manifestée directement dans le récit : nulle part, en effet, le narrateur n'affirmera s'être *transformé* en rat ou avoir été témoin de la *métamorphose* de l'amant en chat, par exemple. Si on peut dire que le récit suscite l'idée de métamorphose, on doit reconnaître aussi qu'il ne l'énonce jamais de façon claire :

Elle m'appelle son gros rat blanc, quoi de plus reposant après l'éléphant et la licorne ! Je suis content, je suis heureux. Ma femme fait de moi ce qu'elle veut. Un beau matin sur l'oreiller elle trouve un rat, un gros rat blanc : c'est moi. [...] [L'amant] est tout aux aguets, cela lui change la mine. Qu'a-t-il à me guetter ainsi ? Innocent, je m'approche : toutes griffes sorties, il bondit ! Mais je m'y attendais ; aussitôt j'aboie. Ce qu'il peut être surpris ! Il n'en revient pas ; c'est un chat, qui se sauve, et non plus un amant.

Contrairement aux récits qui développent franchement un univers magique⁴³, « Bêtes et mari » ne recourt pas aux traditionnelles représentations du surnaturel : aucune baguette magique, aucun maléfice, aucun pouvoir extraordinaire ne sont, à un moment ou à un autre, clairement mis en scène dans le texte.

Puisque la figure de la métamorphose s'impose avec une telle évidence sans jamais être nommée ou soutenue par les marques habituelles d'un univers magique, il s'ensuit que d'autres éléments – hors l'indétermination qui, à elle seule, n'est pas suffisante – interviennent en cours de récit pour la rendre non seulement admissible mais indubitable aux yeux de certains lecteurs. Les nombreuses figures animales qui ponctuent le récit, la façon spécifique de les ordonner et de les mettre en discours surtout, prédisposent le lecteur à l'effet de merveilleux, en formant peu à peu une isotopie de l'imaginaire assez bien constituée (en particulier au moment de l'épisode du gros rat blanc) pour imposer et justifier l'idée de métamorphose. Comme toute isotopie, celle-ci repose sur la récurrence d'une catégorie sémantique, celle de « l'imaginaire », à laquelle je donnerai une acception assez large, cependant, capable de recouvrir aussi bien le « saugrenu » que le « fabuleux », c'est-à-dire tout ce qui, dans une mesure vaste ou moindre, malmène l'ordre du possible (dans une perspective réaliste, cela va de soi).

43. Dans « Le chat botté », le chat demande au magicien de se changer en lion puis en souris. La métamorphose magique ne fait aucun doute, puisque le chat profite de la seconde transformation pour croquer le magicien.

L'éléphant

L'imaginaire entre en scène avec l'éléphant : l'animal, qui ne forme pas simplement une image, se voit doté, dès le départ, d'une véritable autonomie actorielle qui en fait un personnage au même titre que le protagoniste, le curé ou le médecin.

J'allais à l'école privée au bout du rang Fontarabie. [...] J'en revenais mélancolique, suivi d'un éléphant pensif, la trompe triste.

*Mais voici que pour me remettre, l'éléphant tombe malade, de la trompe, bien entendu. Je l'emmène à Mont-réal voir un médecin. Le médecin dit que c'est une honnorable, une maladie à son honneur, dont il me guérit si bien, si vite que je me retrouve sans éléphant à cheval sur une licorne [...]*⁴⁴.

Dès sa première apparition, l'éléphant est une entité distincte du « je » protagoniste et narrateur. L'animal, précise le texte, *suit* l'écolier mélancolique ; plutôt que de renvoyer à une réalité figurée ou extradiégétique, comme le ferait une apposition ou une métaphore (« Je revenais mélancolique, éléphant pensif, la trompe triste »), l'animal se trouve bel et bien à constituer un personnage et à participer à l'histoire. Cette distinction qui sera toujours maintenue sur le plan grammatical touche également un plan plus fondamental, celui des rôles actantiels. Dans le sous-programme narratif de la maladie, l'éléphant et l'humain occuperont, en effet, des fonctions actantielles différentes : l'éléphant sera Sujet d'état (c'est lui qui est en conjonction avec la maladie) tandis que le « je » assumera le rôle de Sujet

44. Je souligne.

opérateur (c'est lui qui emmène l'éléphant chez un médecin à Montréal). Ce qui pourrait avoir l'air d'une image n'en est donc pas tout à fait une, puisque l'éléphant s'infiltré vraiment dans l'histoire et finit par former un acteur autonome et distinct du protagoniste.

Dans un autre conte de Ferron, « Cadieu », on observe l'exemple d'un éléphant qui, bien qu'inscrit dans un contexte similaire, possède une valeur franchement comparative et ne peut prétendre, dès lors, au statut de personnage : « Sur ma maladie le médecin fut aussitôt fixé ; tint quand même à m'examiner [...]. Dorénavant, chaque jour, je lui amène ma maladie, une honorée pour lui, pour moi un éléphant ; sa trompe il trempe dans un jus de betterave à la potasse » (1985d : 12). Du fait qu'il appartienne clairement à l'ordre métaphorique, l'éléphant, dans « Cadieu », ne prolonge pas sa présence dans le récit au-delà de la comparaison qui l'y avait introduit, et ne réussit pas à s'affirmer à titre d'acteur distinct du narrateur « je ». Dans « Bêtes et mari », au contraire, l'animal entre en scène avant l'épisode de la maladie et jouit d'une autonomie actantielle qui tend à le dissocier de la personne du protagoniste⁴⁵. Cette *littéralisation* – qu'on me permette ce néologisme⁴⁶ – n'est pas sans heurter, évidemment,

45. L'éléphant (à l'égal de la licorne) participe également à l'isotopie sexuelle du récit et fonctionne, dans ce cas, différemment.

46. Par littéralisation, j'entends un mode figuratif tendant à *actualiser le sens propre* d'un lexème, d'un énoncé ou d'une figure. La littéralisation de l'éléphant signifie que l'animal plutôt que d'être entendu au sens figuré (en l'occurrence comme un symbole phallique) le sera au sens propre (gros mammifère ongulé). Il va sans dire que lorsque le procédé de littéralisation porte sur une unité lexicale de type nominal, elle en assure, du même coup, l'entrée dans la diégèse : autrement dit, l'éléphant devient un personnage de l'histoire.

une perspective réaliste, puisqu'elle conclut à la présence d'un éléphant en liberté à Sainte-Ursule de Maskinongé, affirmation pour le moins étonnante... Il reste que « Bêtes et mari », à l'opposé de « Cadieu », s'arrange précisément pour imposer l'in vraisemblable.

La licorne

Pour parler d'isotopie il importe qu'il y ait récurrence d'une catégorie sémantique. Le contexte minimal exigeant au moins *deux* manifestations de l'imaginaire, la figure de l'éléphant ne suffit pas à développer un véritable plan isotope. L'arrivée de la licorne le permet, cet animal mythique convoquant d'emblée le fabuleux : alors que l'éléphant a besoin d'un contexte précis pour susciter un effet de merveilleux ou d'in vraisemblance (dans un récit dont l'action se déroule en Afrique, un éléphant n'a rien d'inattendu), la licorne constitue déjà en soi – c'est-à-dire dans le savoir encyclopédique – une figure de l'imaginaire⁴⁷. Le récit ira encore plus loin cependant dans le merveilleux en intégrant la licorne à l'anecdote.

La licorne, d'entrée de jeu, participe tout comme l'éléphant à l'isotopie sexuelle du récit. C'est surtout sur le mode métaphorique (c'est-à-dire figuré) que le lecteur risque d'abord de l'appréhender. Le dialogue entre le curé et son ouaille vient pourtant brouiller les cartes en procurant à l'animal un incontestable statut actoriel :

47. Le récit attribue un qualificatif anthropomorphe à l'éléphant, lequel qualificatif accroît justement le caractère saugrenu de l'animal : un éléphant pensif, la trompe triste, ne correspond pas aux exigences d'une représentation référentielle.

[...] *je me retrouve sans éléphant à cheval sur une licorne, galopant de retour vers le beau comté de Maskinongé. [...] quand j'arrive à Sainte-Ursule, au lieu de continuer à Fontarabie, je pique vers le presbytère. [...] J'entre seul avec ma licorne.*

— Un bel animal, *dit le curé.*

— *Un bel animal, assurément, mais qui me mène tout drette en enfer*⁴⁸ (p. 115).

On sait que les différents niveaux narratifs⁴⁹ d'un récit entretiennent entre eux une certaine hiérarchie : le récit d'événements pris en charge par le narrateur « je » – sur lequel s'ouvre « Bêtes et mari » – forme ainsi un niveau premier et englobant par rapport aux séquences dialoguées. Cette hiérarchie comporte également une logique cognitive : les séquences dialoguées se situent à un niveau cognitif inférieur à celui du récit d'événements. Autrement dit, le personnage du curé, par exemple, n'a pas accès au métasavoir du narrateur et ne peut, sans transgresser la hiérarchie des niveaux, reprendre en discours rapporté une image introduite par le narrateur en récit d'événements. Or, la remarque du curé (« Un bel animal ») examinée de près ne manque pas de paraître étrange, car ou bien, contre toute logique narrative, *le curé reprend à son compte et prolonge la métaphore introduite par le narrateur en récit d'événements* (alors que rien ne justifie que le personnage ait eu accès à cette image), ou la licorne constitue bel et bien un personnage, auquel cas la remarque du curé demeure légitime (ce dernier a bien *un animal*

48. Je souligne.

49. « Niveau narratif » désigne ici un concept narratologique emprunté à Genette (1972).

sous les yeux) et ne porte aucun préjudice à l'organisation logique des niveaux narratifs⁵⁰. Dans un cas comme dans l'autre, il reste que la réplique du curé réussit à faire basculer le récit dans l'invraisemblable.

L'hypothèse d'une *transgression délibérée* des niveaux narratifs, et de leur logique cognitive, dans le but de servir l'effet de merveilleux, est d'autant plus pertinente qu'un tel procédé se retrouve ailleurs dans l'œuvre de Ferron et, chaque fois, pour donner au récit une certaine étrangeté. Aline Côté-Lachapelle a déjà observé cette manœuvre dans « Le chien gris » et dans « Mélie et le bœuf » (1975 : 154-155). Elle remarque qu'il y a violation du système narratif, soit parce que le personnage en prenant la parole reprend une métaphore énoncée par le narrateur en récit d'événements (« Le chien gris »), soit parce que le personnage donne l'impression de faire intrusion dans le récit d'événements en poursuivant, en discours rapporté, les propos qu'était en train de tenir le narrateur (« Mélie et le bœuf ») – alors que rien ne justifie, dans chacun des contes, le savoir et l'à-propos dont fait état le personnage – :

[...]au moment où [Peter Bezeau] vise [la bête], elle s'arrête et regarde en arrière ; ses yeux lancent de telles flammes que le seigneur abaisse son arme ; elle reprend la course et disparaît. – « Le mois prochain, flammes ou pas je tire » dit le seigneur Peter Bezeau⁵¹ (Ferron, 1985d : 73-74).

50. Lorsqu'elle participe à l'isotopie sexuelle, la licorne n'intervient pas dans le récit en tant qu'acteur ; elle fait plutôt allusion, par un biais métonymique (par sa corne), au pénis du héros et à sa vigueur sexuelle recouverte. Considérée comme un personnage, la licorne actualise toutefois le sème lanimalitél.

51. Je souligne.

À Québec donc ils s'amènent le cœur serré, les yeux grands. [...] au bout de deux ou trois jours, toutefois, ils ont peine à garder les yeux ouverts et ils commencent à regretter le repos de Sainte-Clothilde. – « Seulement », dit la vieille, « avant d'y retourner, j'aurais quelqu'un à voir » (p. 31).

Si, dans « Bêtes et mari », la réplique du curé tend à donner une réalité actorielle à la licorne, ce qui n'est pas nécessairement l'effet de sens recherché et produit dans les exemples précédents, la transgression de la logique des niveaux narratifs constitue toujours, on le voit, une opposition efficace à un système discursif voué d'abord au service de l'illusion réaliste. Cet irrespect des règles réalistes s'opère évidemment à la faveur d'un univers merveilleux.

Les chiens noirs

Les trois grands chiens noirs prennent part eux aussi au parcours figuratif de l'imaginaire et lui donnent encore plus d'ampleur. La description des trois bêtes, de loin la plus étoffée de tout le récit, sert précisément à multiplier les signes de leur accointance avec le diable. « Les yeux rouges », « la gueule en feu », « enragés », « vrais suppôts de Satan », les chiens « culbutent dans le parterre » du presbytère, et le curé, à leur vue, ordonne aussitôt le mariage. Le récit met tout en œuvre pour donner aux trois bêtes une allure fortement surnaturelle⁵². De plus, à l'instar de

52. Dans l'œuvre de Ferron, les chiens aux yeux rouges, grands, de couleur grise ou noire, appartiennent toujours à l'ordre du surnaturel. Voir, par exemple « Le chien gris » dans Ferron (1985d : 73-77). Voir aussi *Le ciel de Québec* dans lequel les chiens représentent, pour Monseigneur Cyrille et l'abbé Bessette, des êtres diaboliques (Ferron, 1979 : 43 et 149 surtout).

l'éléphant et de la licorne, les chiens noirs ne tardent pas à envahir le champ de la diégèse ce qui, vu leur caractère très étrange, intensifie un merveilleux déjà en bonne voie d'élaboration.

Le statut de personnage des chiens noirs s'exprime de façon plus manifeste que celui de l'éléphant et de la licorne, fondé surtout sur des procédés d'écriture. Les chiens, tout d'abord, ne participent pas à l'allusion phallique qui domine le début du récit. Le lecteur n'est donc pas amené à leur accorder d'emblée un statut métaphorique et, partant, extradiégétique. Le protagoniste, d'autre part, *montre* les fameuses bêtes à son curé et celui-ci apparemment les aperçoit, puisqu'il ordonne aussitôt le mariage. Du moment que le récit suggère qu'un autre personnage en constate la présence, les chiens tendent à se dissocier du domaine de l'hallucination ou du rêve. Enfin, parce que la description des trois bêtes repose essentiellement sur l'ordre du visible (la taille, la couleur des yeux et celle du pelage), celles-ci semblent jouir d'une réalité physique d'autant plus forte que l'indétermination générale atténuée celle des autres acteurs. Si l'on ajoute à cela que les chiens arrivent dans le récit au même moment que la licorne, animal fabuleux par excellence, plusieurs éléments contribuent à faire des trois chiens une manifestation surnaturelle.

Le gros rat blanc

De l'éléphant aux grands chiens noirs, en passant par la licorne, le parcours figuratif de l'imaginaire suit une constante progression. Alors que l'éléphant, à lui seul, n'apporterait qu'une touche d'invraisemblance au récit, la licorne et les étranges chiens noirs finissent par lui donner une dimension déjà plus fabuleuse. L'intru-

sion des animaux dans la diégèse, l'impossibilité d'ancrer le récit dans un cadre historique et géographique déterminé, le contour résolument fuyant des acteurs, privent peu à peu les partisans d'une lecture réaliste d'atouts pour le moins consistants. Si la figure de la métamorphose n'apparaît pas dans la première moitié du récit, force est de constater, cependant, que tous les éléments sont en place pour la rendre admissible.

L'épisode du « gros rat blanc » reçoit bien sûr, de tout ce qui le précède dans le récit, une incitation à être lu sur le mode merveilleux. Voilà pourquoi lorsque l'épouse découvre un rat, un beau matin, et que « ce rat, c'est son mari », la figure de la métamorphose prend forme sans même être énoncée directement dans le récit. Il est vrai qu'après avoir accueilli un éléphant, une licorne et trois chiens noirs à l'allure plutôt diabolique, l'histoire peut très bien admettre un rat, dût-il être le résultat d'une métamorphose ; la constante progression du parcours figuratif de l'imaginaire trouve là un aboutissement tout à fait plausible⁵³. L'idée s'avère d'autant plus recevable qu'un certain nombre de détails discursifs viendront la renforcer.

Avec l'arrivée du gros rat blanc, on remarque tout d'abord que les allusions phalliques disparaissent quelque peu du récit et, du coup, l'éventuelle interprétation métaphorique de l'animal. Le mariage, en effet, semble entraîner une nette atténuation de l'isotopie sexuelle et du caractère viril du protagoniste : « Quoi de plus reposant après l'éléphant et la licorne ! » s'exclame le

53. Il est curieux à cet effet que l'article de Normand Doiron (1981), consacré précisément au bestiaire et à la métamorphose dans l'œuvre de Ferron et, en particulier, dans les *Contes*, ne fasse aucune mention de « Bêtes et mari ».

narrateur, que l'épouse aura tôt fait de remplacer par un amant... Il faut dire que le choix des deux premières figures animales s'appuyait sur un présupposé encyclopédique (extratextuel) extrêmement précis qui manque justement à la figure du rat pour pouvoir prolonger l'isotopie sexuelle : un appendice externe *antérieur*, nécessaire à l'allusion phallique, et commun aux figures de l'éléphant et de la licorne. L'isotopie sexuelle compte beaucoup sur cette présupposition encyclopédique, puisqu'elle permet de saisir, dans le passage de l'éléphant à la licorne, une nette remontée des capacités sexuelles du héros – effet de sens qui, encore une fois, découle principalement du contenu référentiel des deux figures animales, à savoir la mollesse de la trompe et la rigidité de la corne⁵⁴. Quant au rat, il ne possède nulle excroissance antérieure susceptible d'évoquer l'organe sexuel du héros ; il met donc un point final aux sous-entendus phalliques qui dominaient le récit jusque-là⁵⁵.

54. Dans un article sur « Bêtes et mari », Guy Monette (1990 : 125) associe la puissance de la pulsion sexuelle du protagoniste aux trois chiens noirs (« enragés, la gueule en feu »), la licorne représentant plutôt l'abstinence sexuelle (l'auteur se réfère dans ce cas au symbolisme traditionnel de la licorne, figure de pureté). Il m'apparaît toutefois que l'on ne peut faire abstraction du rapport entre l'éléphant et la licorne, c'est-à-dire du passage de la trompe à la corne, et lier le débordement sexuel (ou la vigueur) uniquement à la figure des trois chiens.

55. Dans *Ratopolis*, Gilles Thérien (1977 : 109-128) rappelle la signification du rat dans la tradition occidentale. Associé à la sexualité, le rat s'accompagne souvent d'un investissement négatif : contrairement à la licorne et à l'éléphant qui, dans le récit, exhibent en quelque sorte le phallus, le rat manifeste plutôt de façon générale un dégoût ou une peur du phallus (en psychanalyse, le rat serait le signe d'une homosexualité latente, non acceptée, un refus de la sexualité en somme ; Thérien cite notamment *L'homme aux rats* de Freud). La queue du rat ne constituerait pas une affirmation (ou une exhibition) du phallus mais son rejet : avec l'arrivée du rat dans le récit, il y aurait bien une atténuation du caractère

La participation de l'éléphant et de la licorne à l'isotopie sexuelle a pour principal résultat de réduire le premier animal à sa trompe et le second à sa corne. L'allusion phallique, en effet, se construit sur un rapport essentiellement synecdochique : sous le couvert des deux bêtes, on ne désigne que leur appendice. De tout cela, il résulte évidemment que l'éléphant et la licorne, à première vue, constituent moins des figures d'animaux que des figures « d'excroissances ». Bien que le texte ait recours à divers procédés pour littéraliser les deux bêtes, l'isotopie sexuelle tend à les abstraire : ce n'est pas tellement un éléphant ou une licorne qui s'impose à la lecture qu'une trompe ou une corne, mieux encore, une représentation phallique. Puisqu'elle ne vient pas prolonger l'allusion sexuelle, la figure du gros rat blanc conserve, pour sa part, toute son intégrité : l'animal n'est pas ramené à l'une de ses parties mais saisi pour lui-même. Qu'il s'agisse d'un sobriquet ou du résultat d'une métamorphose ne change rien au fait que la figure du gros rat blanc convoque d'abord l'image de l'animal rongeur, représentation concrète (par rapport à l'emploi plus abstrait de

viril et sexuel du protagoniste – sinon même un refus de la part de l'épouse de reconnaître le caractère sexué de son mari ou du mari d'assumer ce caractère sexuel. Dans son article sur « Bêtes et mari », Monette (1990 : 126) montre également comment la figure du rat, par rapport à celle de l'amant, représente une sexualité « dévalorisée et infantile ». Si pour Monette le rat constitue tout de même un symbole phallique, il reste que ce symbole apparaît nettement régressif par rapport aux figures animales précédentes. Mon intention n'étant pas de procéder à une analyse psychanalytique du conte mais de mettre en relation les figures animales entre elles, je retiens simplement que, avec l'entrée en scène de la licorne, il y a bien une accentuation du symbolisme phallique, suivie d'une nette diminution du caractère sexuel du mari avec l'arrivée du rat.

l'éléphant et de la licorne) que la suite du récit se chargera d'actualiser.

« Un beau matin sur l'oreiller elle trouve *un rat, un gros rat blanc : c'est moi*⁵⁶ ». À ce point du récit, la figure du rat prend une dimension nouvelle. Tantôt simple surnom, le rat se concrétise tout à coup : le mari a tout l'air de s'être transformé en petite bête. Bien qu'elle ne soit pas énoncée dans le récit, la figure de la métamorphose trouve cependant moyen d'infiltrer l'histoire et de s'imposer. L'indication spatiale *sur l'oreiller* contribue, par exemple, à instaurer l'idée de la transformation du mari en rat, en manifestant un trait figuratif caractéristique de l'animal, sa petitesse : si un oreiller peut difficilement porter un être aux dimensions d'un homme, il convient très bien en revanche à la petite taille d'un rongeur (fût-ce un « gros » rat blanc). D'ailleurs, le texte prendra soin de désambiguïser l'expression « sur l'oreiller » – laquelle peut aussi bien désigner l'intimité que l'oreiller lui-même⁵⁷ – de manière à disqualifier l'interprétation figurée. Quelques lignes plus loin, le protagoniste sera présenté en train de *se promener sur l'oreiller*, situation qui donne à l'objet un signifié strictement spatial et à l'énoncé un sens littéral.

Le parcours figuratif du rat, au sens de petit animal rongeur, se fonde également sur d'autres détails disséminés dans le texte. « Quand il m'oublie, je lui *mor-dille* les oreilles », précise notamment le narrateur. Si le détail paraît plutôt anodin et le moyen choisi par le protagoniste pour manifester sa présence plutôt bizarre

56. Je souligne.

57. Par confidences « sur l'oreiller », on entend des confidences faites dans la plus stricte intimité.

d'un point de vue réaliste (pourquoi ne pas simplement interpellé l'amant de vive voix ?), il permet cependant de prolonger le parcours figuratif du rat. En effet, tandis que, de son côté, l'oreiller suggère la petite taille de l'animal, l'action de mordiller manifeste, pour sa part, la caractéristique essentielle des mammifères rongeurs. Mis ensemble, les deux sèmes donnent ainsi à la figure du rat un sens concret. Il faut dire que le texte ne lésine pas sur les détails d'ordre anecdotique susceptibles d'appuyer une lecture littérale : comme il se trouve sur l'oreiller, le rat occupe une position tout à fait indiquée pour s'en prendre aux *oreilles* de l'amant – ce dernier y ayant sans doute appuyé la tête...

Il n'y a toutefois pas que des éléments d'ordre anecdotique pour favoriser l'idée de métamorphose. C'est surtout un habile procédé d'écriture qui contribue le plus efficacement à donner au rat un véritable statut de personnage. Les travaux du linguiste Gustave Guillaume ont démontré, au sujet de l'article, une règle d'utilisation incontournable qui sera justement convoquée par l'épisode du gros rat blanc : le passage de l'indéterminé au déterminé est irréversible.

*C'est-à-dire qu'un objet, une fois passé du chaos de l'indéterminé (marqué par l'article indéfini) à la détermination, ne peut plus dès lors être marqué, dans le discours, que par l'article défini, tout retour en arrière (à l'indétermination) étant psychomécaniquement impossible*⁵⁸ (Marcel, 1978 : 216).

Cet axiome discursif permet de rendre compte entre autres choses, d'où son intérêt ici, du problème de

58. Jean Marcel renvoie à ce principe psychomécanique du langage dans une étude qu'il consacre plus précisément à *Cotnoir*.

l'identité et de la distinction des acteurs au fil du texte. Par cette règle, on peut comprendre qu'après avoir introduit une figure d'acteur par une marque déterminative (« cette » personne), un retour à l'indétermination (« une » personne) annonce nécessairement (ou est saisie comme) l'arrivée d'un nouveau personnage ; le retour à l'indétermination est impossible s'il s'agit toujours du même sujet.

L'épisode du gros rat blanc exploite justement la règle d'utilisation de l'article⁵⁹ pour instaurer l'idée de métamorphose. Entre la première apparition du rat et ses apparitions subséquentes s'opère un subtil glissement actoriel très précisément issu de l'emploi des déterminants :

1. Elle m'appelle **son** gros rat blanc, quoi de plus reposant après l'éléphant et la licorne !
2. Un beau matin sur l'oreiller elle trouve **un** rat, **un** gros rat blanc : c'est moi.
3. — Qui est-ce ? demande l'amant.
— *C'est **un** gros rat blanc, répond ma femme.*

Le retour à l'indétermination (son rat → un rat → un rat → un rat), trois fois plutôt qu'une, contribue d'abord à distinguer le rat blanc, trouvé sur l'oreiller, du surnom de gros rat blanc donné au mari. Bien plus, rien ne concourt à donner une valeur métaphorique à cette nouvelle figure de rat, et le sens qui domine alors est nécessairement le sens propre. Le procédé réussit,

59. Il serait sans doute plus juste de parler de *la logique du déterminant*, puisque la règle de Guillaume s'applique à toutes les espèces de déterminant (les articles mais aussi les adjectifs démonstratifs, possessifs, numéraux et indéfinis).

en quelque sorte, à imposer l'idée que le rat découvert dans le lit est bel et bien une petite bête ; effet de sens tout à fait détruit si l'on s'avise de corriger le glissement grammatical : « Un beau matin sur l'oreiller elle trouve son rat, son gros rat blanc : c'est moi », auquel cas le gros rat blanc conserve clairement son statut métaphorique, celui de surnom du mari. Le retour à l'indétermination, en introduisant une nouvelle figure de rat, a surtout pour conséquence d'actualiser l'idée de métamorphose. En effet, puisque le rat trouvé sur l'oreiller se conduit en rongeur et puisque, précise le narrateur, ce rat « *c'est moi* », il appert alors que ce dernier s'est bien transformé en bête ; raisonnement dont l'étonnante conclusion n'en est pas moins correcte et recevable, étant donné tous les efforts déployés par le texte – tant au niveau de l'anecdote que de l'écriture – pour rendre le merveilleux admissible⁶⁰.

Le chat et le chien

La dernière moitié du récit développe beaucoup moins ses figures animales et les manœuvres susceptibles de suggérer leur littéralisation, surtout en regard de la première moitié du récit qui multipliait, quant à elle, les indications aptes à évoquer la transformation du mari en rat ou la littéralisation de l'éléphant et de la licorne. Le chat n'est nommé qu'une fois, lors de sa fuite ; le chien n'est jamais mentionné : c'est seulement à partir du museau et de l'aboiement que la figure peut être déduite. On ne trouve, de plus, aucun procédé

60. Dans *Le ciel de Québec*, il y a un autre rat associé au merveilleux : le rat nommé Narcisse, incarnation d'un esprit immonde chassé de l'âme d'une jeune prostituée et errant en quête de repos. C'est ce rat qui accompagnera Orphée lors de sa descente aux enfers.

textuel (la transgression des niveaux narratifs ou l'emploi des déterminants) capable de procurer aux deux bêtes un net statut diégétique.

Bien sûr, quelques éléments apportent leur appui à une lecture merveilleuse. Le fait que ni le chat ni le chien ne soient introduits par une comparaison tend à les écarter d'une interprétation métaphorique. Le fait que le texte mette en discours les traits figuratifs les plus communément associés aux deux bêtes (les griffes du chat et son habitude de chasser les rongeurs ; l'aboïement et le museau du chien, de même que son habitude de pourchasser les chats) favorise aussi leur littéralisation. Mais alors que le texte recourait à de subtils procédés d'écriture pour ménager à l'éléphant, à la licorne, aux chiens noirs et au gros rat blanc une entrée dans la diégèse, rien de comparable n'est mis en œuvre, il faut le reconnaître, pour assurer au chat et au chien une acception aussi concrète.

Le texte se contente d'entretenir une constante ambiguïté, au moyen de syllepse de sens⁶¹, de manière à ce qu'une lecture merveilleuse trouve toujours appui. Ainsi, la question de l'épouse (« Grand fou, dit-elle, veux-tu bien être un homme ? ») peut très bien signifier le désir de retrouver un mari aux formes plus humaines, plutôt qu'un homme mûr ou assagi – le fait d'être un homme s'opposant alors au fait d'être une bête⁶² ; par ailleurs, le mot « avatar » (« Ce fut ainsi,

61. Par syllepse de sens, on désigne la figure « par laquelle un mot est employé à la fois au propre et au figuré » (Dupriez, 1984 : 434).

62. La traduction anglaise de Shouldice détruit la syllepse de sens et prend parti pour l'interprétation figurée (d'où un appauvrissement certain de la finale du texte) : « "Silly fool," she says, "why don't you *grow up* and be a man ?" » (Shouldice, 1971 : 33 ; je souligne).

après quelques avatars, que je devins un bon mari ») peut tout aussi bien désigner les diverses incarnations du mari que ses quelques mésaventures –, le contexte donnant aux deux sens du mot une égale pertinence. En somme, au lieu de conforter l'effet de merveilleux par de nouvelles manœuvres textuelles capables d'assurer la littéralisation du chat et du chien, le texte semble davantage compter sur un certain acquis pour maintenir jusqu'à la fin son inscription dans l'in vraisemblable⁶³.

* * *

L'effet de merveilleux, on l'aura compris, réside moins dans chacun des éléments pris individuellement que dans leur réunion. C'est le poids de l'ensemble et, surtout, l'articulation des éléments qui permettent de construire un tel effet de sens et d'en assurer la continuité. Les trois chiens noirs ont beau multiplier les signes d'une accointance avec le diable, ils ne suffisent pas, à eux seuls, à faire basculer le récit dans le surnaturel. Le cadre historique et géographique peut, pour sa part, échapper à toutes les déterminations référentielles, il ne porte en soi nulle trace de merveilleux. Alors même que la licorne constitue un animal imaginaire, elle ne peut pas non plus assurer, à elle seule, la manifestation du fabuleux. L'effet de merveilleux naît de la combinaison d'éléments narratifs, figuratifs et textuels qui, pris individuellement, ne suffiraient pas à le

63. On peut ajouter que la conclusion du récit rappelle la finale « heureuse » des contes : « Ce fut ainsi, après quelques avatars, que je devins un bon mari » tient assez du « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants ». Le mariage dans l'un ou l'autre cas sert de sanction positive.

produire, mais qui mis ensemble en assurent la production et la saisie ; il n'est donc pas une prémisse de la lecture mais un résultat.

L'EFFET DE MÉTAPHORE

UNE AMBIGUÏTÉ FONDAMENTALE

Si l'effet de merveilleux peut compter sur un dispositif textuel élaboré, l'effet de métaphore lui fait toutefois concurrence. « Bêtes et mari » se caractérise par une ambiguïté fondamentale : il propose simultanément deux lectures sans qu'il y ait prédominance de l'une sur l'autre, sans que rien, au terme du récit, ne permette d'invalider l'un ou l'autre effet de sens. « Bêtes et mari » se distingue aussi – et surtout – du fait que ces deux lectures s'avèrent unies par un rapport d'opposition. Le premier mode de lecture littéralise les figures animales du récit, processus discursif qui contribue, plus précisément, à faire des bêtes de véritables personnages qui participent à l'histoire. L'effet de métaphore, au contraire, écarte les figures animales de la diégèse, puisqu'au lieu de les littéraliser il tend à les abstraire, c'est-à-dire à leur accorder un statut métaphorique. C'est précisément ce rapport contradictoire entre les deux lectures de « Bêtes et mari » qui le distingue du double sens ou de l'allégorie, car si la première cumule les deux effets de sens et la seconde les hiérarchise, le texte de Ferron les met, pour sa part, en opposition, d'où la difficulté pour le lecteur de tenir cette double lecture.

L'ISOTOPIE SEXUELLE

Adhérer à l'effet de merveilleux, c'est admettre, on l'a vu, que l'éléphant et la licorne ne constituent pas

que de simples images, qu'ils forment des acteurs et s'intègrent à la diégèse. Il n'empêche cependant que l'éléphant et la licorne relèvent de l'isotopie sexuelle du récit et se voient, dans ce cas, utilisés essentiellement sur un mode figuré : l'animal, dès lors, n'est plus tellement perçu comme un acteur du récit, mais plutôt comme la représentation symbolique de l'état physique du protagoniste, en l'occurrence, une plus ou moins grande vigueur sexuelle. Lorsqu'elles sont saisies sur cette isotopie, les deux bêtes – ou, pour être plus juste, le sème lanimalitél de chacune des deux figures – finissent, en quelque sorte, par disparaître derrière la représentation phallique qu'elles permettent d'édifier.

L'isotopie sexuelle recourt principalement à l'allusion pour se construire. Elle n'est donc pas explicite, elle se forme en écartant certaines figures de leur acception première : en plus de l'éléphant et de la licorne, l'« école privée » et la « maîtresse » seront ainsi détournées de leur sens littéral et n'auront plus tellement à voir avec la personne chargée d'un enseignement institutionnel et l'établissement où l'on transmet le savoir académique. Tenue par une « petite veuve sans façon et de mauvaise réputation, surnommée l'Alumette », l'école du rang Fontarabie évoquera davantage la maison close, établissement où l'on se spécialise dans un savoir illicite et clandestin, sens second auquel contribuera évidemment pour une large part l'entrée en scène des figures phalliques de l'éléphant et de la licorne, de même que le surnom de la petite veuve.

Que l'éléphant et la licorne participent de façon simultanée à l'effet de merveilleux et à l'isotopie sexuelle apparaît possible parce que le texte ne lexicalise jamais directement l'existence des deux bêtes

(c'est-à-dire leur réalité diégétique). On remarquera, par exemple, que si les gens de Fontarabie trouvent que le héros « exagère » lorsqu'il revient de l'école (« Les gens de Fontarabie, *me voyant passer ainsi*⁶⁴, trouvaient que j'exagérais »), jamais le texte n'indiquera que c'est le fait d'être suivi par un éléphant qui dépasse la mesure : le « ainsi » reste suffisamment indéterminé pour désigner aussi bien la compagnie d'un éléphant que l'air mélancolique affiché par le protagoniste ou même la fréquence des visites chez l'Allumette. On observera, par ailleurs, que si d'entrée de jeu l'éléphant est pourvu d'une autonomie actorielle (il *suit* le protagoniste), la distinction disparaîtra pourtant subtilement un peu plus loin dans le récit ; c'est le narrateur lui-même et non pas l'éléphant qui sera guéri par le médecin : « Le médecin dit que c'est une honorée, [...] dont il *me* guérit si bien, si vite que je me retrouve sans éléphant à cheval sur une licorne, galopant de retour vers le beau comté de Maskinongé⁶⁵. » En attribuant une valeur symbolique à l'éléphant, le texte suggère aussi du même coup une lecture figurée de la licorne.

LES COMPARAISONS FIGURATIVES

D'autres détails discursifs – en plus de l'isotopie sexuelle – tendent à donner aux figures animales une valeur essentiellement comparative. La métamorphose du mari en rat, par exemple, ne sera jamais manifestée directement dans le récit, elle sera suggérée par le jeu des déterminants : le gros rat blanc ne sera donc pas

64. Je souligne.

65. Je souligne. Le rythme rapide de cette longue phrase réussit bien à masquer le furtif glissement actoriel.

présenté comme une bête de manière univoque et définitive. On notera d'ailleurs que la formulation de la question que l'amant adresse à l'épouse suscitera une certaine ambiguïté quant à la nature du rat blanc, puisqu'il recourra à un pronom interrogatif de personne (« *Qui est-ce ?* » demande l'amant »), alors qu'on s'attendrait à une forme interrogative neutre (« *Qu'est-ce que c'est ?* »). Par d'autres détails, le dialogue entre l'amant et l'épouse semble également suggérer que c'est bien un homme qui se cache derrière le sobriquet de gros rat blanc :

- *Qui est-ce ? demande l'amant.*
- *C'est un gros rat blanc, répond ma femme.*
- *Un gros rat blanc, je veux bien, mais ne pourrait-il pas se promener ailleurs ?*
- *Non, dit ma femme.*
- L'amant s'étonne.
- *C'est mon mari, ajoute-t-elle.*
- L'amant ne s'étonne plus⁶⁶.

Étant donné la teneur de la révélation (sa maîtresse serait mariée à un rongeur), la réaction de l'amant ne manque pas de paraître étrange ; à moins évidemment que gros rat blanc ne constitue qu'un surnom et renvoie à une personne, auquel cas les réactions de l'amant deviennent un peu plus vraisemblables (s'il s'étonne que l'homme dénommé gros rat blanc s'interpose entre lui et sa maîtresse, l'amant ne s'étonne plus lorsqu'il apprend qu'il s'agit du mari de sa maîtresse). On notera également que si l'affirmation « un gros rat blanc, *je le vois bien* » n'aurait laissé planer aucun doute quant à l'identité animale du personnage, l'expression

66. Je souligne.

« un gros rat blanc, *je veux bien* » permet par contre d'entretenir l'hésitation.

Enfin, comme la finale du récit ne mentionne pas clairement la métamorphose de l'amant en chat et du mari en chien, il est facile, là encore, d'attribuer aux deux bêtes une valeur essentiellement métaphorique. La chose paraît d'autant plus justifiée que la figure du chat, prédateur reconnu des rats et des souris (dans le savoir encyclopédique⁶⁷), convient bien pour symboliser l'animosité de l'amant envers le mari (rat), et que la figure du chien, animal reconnu habituellement pour être l'ennemi quasi naturel du chat⁶⁸, est tout aussi indiquée pour représenter la rivalité qui oppose le mari à l'amant (chat). À cela s'ajoute également le fait que la figure du chien permet de souligner l'infidélité de l'épouse : puisque le chien est considéré comme le compagnon le plus *fidèle* de l'homme, en s'y comparant, le mari accentue l'infidélité de sa femme⁶⁹. Bien que le récit ne compte qu'une seule véritable comparaison animale (« ma femme grasseye *comme* une souris de Charlesbourg » : où, dans ce cas, comparé et comparant sont « syntaxiquement séparés par une marque de l'analogie » – Dupriez, 1984 : 123), les autres figures animales se prêtent tout de même à une interprétation et à un développement figurés (ou symboliques), d'où l'impression que dans « Bêtes et mari » les

67. *Le petit Robert I* précise cette caractéristique du chat très tôt dans sa définition.

68. On pense, entre autres expressions, à « être (ou vivre) comme chien et chat ».

69. *Le petit Robert I* mentionne la fidélité du chien lorsqu'il définit l'animal.

personnages humains sont simplement comparés à diverses figures animales.

LES SYLLEPSES DE SENS

La finale du récit comporte un certain nombre de syllepses : l'amant « n'en revient pas » (il est très étonné ou il part pour de bon) ; l'épouse demande à son mari « d'être un homme » (de devenir raisonnable ou de cesser d'être une bête) ; « après quelques avatars » (quelques mésaventures ou quelques métamorphoses⁷⁰), le protagoniste devient un bon mari. Pourtant, si une série d'éléments discursifs disposés au fil du récit tend à actualiser le sens propre aussi bien que le sens figuré des propositions, il n'empêche qu'en dehors de tout contexte c'est le sens figuré qui constitue le sens dominant pour chacun des énoncés : le « il n'en revient pas » est immédiatement précédé dans le texte par « [c]e qu'il peut être surpris », ce qui même en contexte contribue à imposer le sens figuré du syntagme⁷¹. En dépit du fait qu'il y ait équivoque et qu'elle soit maintenue jusqu'à la fin (la dernière phrase du récit recouvre un double sens), le sens figuré (c'est-à-dire l'effet de métaphore) renvoie à une acception beaucoup plus courante des énoncés.

70. Le mot « avatar » réfère par contresens seulement à l'idée de mésaventure. Son sens premier (quoique le moins courant) est d'abord celui de métamorphose, de transformation : dans la religion hindoue, on désigne par avatar chacune des incarnations du dieu Vichnou ; le sens figuré proviendrait de cette acception plus spécifique (*Le petit Robert 1*).

71. On se souvient que la traduction anglaise de *Bêtes et mari* n'envisage que le sens figuré des énoncés (Shouldice, 1971 : 33).

ÉCRITURE ET REPRÉSENTATION

UNE LOGIQUE DU TEXTE

Le conflit entre effet de merveilleux et effet de métaphore repose sur un dispositif textuel bien élaboré qui couvre la surface entière du texte. Parce que ce conflit oppose deux interprétations contradictoires de l'anecdote, son premier effet est de court-circuiter une logique représentative : comme personnages et événements varient d'un point de vue à l'autre, et comme les deux points de vue opposés se déploient tout au long du texte, il apparaît difficile d'adhérer pleinement à la trame fictionnelle et surtout de l'autonomiser. Les vicissitudes du protagoniste se trouvent en quelque sorte déterminés par les vicissitudes du texte.

La dualité sémantique de « Bêtes et mari » ne fait toutefois pas obstacle à elle seule à une logique représentative ; un ensemble important de procédés rhétoriques et de jeux de mots soumet lui aussi le récit à une autre forme de rationalité que l'on pourrait appeler textuelle, puisqu'elle oppose à l'intentionnalité d'un acteur du récit et à ses transformations d'état l'intentionnalité du texte et ses transformations de contenu. L'organisation rhétorique opposerait ainsi sa propre logique – qui est celle de la langue et du texte – à une perspective représentative, laquelle passe justement par l'oubli de la langue elle-même, perçue comme simple véhicule du réel et de la diégèse. La dualité sémantique de « Bêtes et mari », ses jeux de mots et ses procédés rhétoriques contribueraient, au contraire, à ce que la langue et le texte prévalent sur le réel représenté et le déroulement de l'histoire ou, tout au moins, ne disparaissent pas derrière eux.

L'Allumette

D'entrée de jeu, le surnom de l'Allumette montre bien que le texte entend exploiter le langage au-delà de ses strictes possibilités référentielles. Si le surnom de la « maîtresse » suggère le genre d'activités auxquelles elle se livre (l'Allumette évoque « l'allumeuse » grâce à une allusion graphique des plus claires : les deux mots ont le même radical) et renvoie en cela à une dimension référentielle, le sobriquet ne constitue pas, cependant, qu'une amusante déformation du lexème sous-entendu. Le mot lui-même et, surtout, sa construction se fondent et débouchent sur d'autres rapports sémantiques. La terminaison, par exemple, renvoie à une caractéristique du personnage : le diminutif /-ette/ rappelle précisément qu'il s'agit d'une *petite* veuve. Le surnom, de plus, réalise une ironique littéralisation du mot qu'il sous-entend : si l'allumeuse « n'allume » qu'au sens figuré, l'allumette, pour sa part, le fait au sens propre. Le sobriquet ne se limite donc pas à évoquer un lexème déterminé, il contribue aussi à instituer d'autres rapports sémantiques, davantage linguistiques que représentatifs.

L'honorée

L'épisode de la maladie de l'éléphant fournit l'occasion d'un second jeu de mots. Le médecin diagnostiquera « une honorée », « une maladie à son honneur », malicieuse déformation du terme savant « gonorrhée ». L'allusion est évidemment facile à identifier : l'isotopie sexuelle domine la première moitié du récit ; la similarité phonétique et graphique des deux mots est très forte (honorée résulte simplement de la suppression du phonème [g] de gonorrhée) ; le

narrateur, enfin, prend la peine de préciser qu'il s'agit d'une maladie de la « trompe », symbole phallique des plus clairs. Encore une fois, « honorée » ne constitue pas seulement une amusante déformation populaire d'un lexème savant. La forme même du néologisme ferronien est à la base du jeu de mots sur l'honneur. En s'autorisant de la graphie particulière du mot, le texte pose (par l'intermédiaire du médecin) une parenté étymologique entre honneur et honorée ; procédé finalement très ironique, puisque la gonorrhée, maladie vénérienne, n'est justement pas tenue (dans le savoir encyclopédique) pour une maladie honorable⁷² – c'est par contresens que l'expression « honorer une femme » signifie avoir des relations sexuelles avec elle. La déformation graphique et phonétique de gonorrhée en honorée n'est donc pas dénuée de sens ; elle permet une série de rapports sémantiques qui disparaîtraient sans elle.

Le gros rat blanc

L'isotopie sexuelle qui domine la première moitié du récit trouve dans le contenu encyclopédique de l'éléphant et de la licorne matière à s'établir. La trompe et la corne fournissent les bases de l'analogie phallique. La chaîne rat-chat-chien qui boucle le récit se justifie également d'un point de vue référentiel, puisque chaque animal entretient avec celui qui le précède un rapport de domination reconnu dans le savoir encyclo-

72. Ferron emploie également le mot « honorée » dans le conte « Cadiou » mais n'actualise pas, dans ce cas, les possibilités sémantiques de la graphie ou de la prononciation du mot : « Sur ma maladie le médecin fut aussitôt fixé [...]. Dorénavant, chaque jour, je lui amène ma maladie, une honorée pour lui, pour moi un éléphant » (1985d : 12).

pédique. Par ailleurs, parce qu'il est défini dans l'usage comme le compagnon le plus fidèle de l'homme, la figure du chien met fort bien en relief celle de la femme adultère. Les trois chiens noirs constituent, quant à eux, un motif très caractéristique de l'univers ferronien, celui de « suppôts de Satan » : les chiens, de manière générale, mais plus précisément encore les grands chiens noirs aux yeux rouges, comportent toujours une dimension diabolique dans l'œuvre de Ferron. Enfin, lorsque le narrateur parle de sa femme comme d'une « souris » de Charlesbourg, il ne fait que reprendre l'emploi populaire du mot par lequel on peut désigner une jeune femme ou une jeune fille (« T'as vu la souris ? »), comparaison utilisée ailleurs chez Ferron⁷³. Finalement, seule la figure du « gros rat blanc » semblerait devoir échapper à toute motivation extratextuelle puisque, au contraire des autres animaux rencontrés dans le récit, elle ne renvoie à aucun contenu symbolique ou encyclopédique connu⁷⁴.

Bien que la figure du « gros rat blanc » coïncide avec une nette atténuation de l'isotopie sexuelle, elle ne provoque pas nécessairement, il faut bien le dire, un tel effet de sens, puisque n'importe quelle figure animale dépourvue de trompe ou de corne aurait entraîné

73. À l'instar de la plupart des dictionnaires, *Le petit Robert 1* recense cette acception. Dans *Le licou*, l'héroïne Camille affirme : « "Il n'y a pas de doute, je me disais, je suis une souris et le chat botté va sortir de l'un de ces hôtels". C'est troublant que d'être une souris dans le monde des chats » (Ferron, 1958 : 54). Ici Ferron prolonge l'acception populaire de souris en faisant de l'homme un chat.

74. L'association psychique faite entre le rat et la peur ou le dégoût du phallus, parce qu'elle est inconsciente, ne renvoie pas à un savoir encyclopédique dont la caractéristique est d'être communément connu et admis (c'est-à-dire conscient).

cette atténuation. De plus, contrairement au surnom de l'Allumette qui sous-entend clairement la « profession » de la petite veuve, le surnom donné au mari par son épouse ne semble faire aucune allusion très nette à quelque aspect que ce soit de sa personne. S'il est toujours loisible, bien sûr, d'établir une certaine relation entre le surnom du mari et l'image de la souris associée, juste avant, à sa femme (dans le savoir populaire, le rat est souvent le mâle de la souris), s'il est également possible de discerner dans la couleur blanche du rat un symbole de pureté bien accordé à l'atténuation de l'isotopie sexuelle, et directement opposé au pelage noir des trois chiens diaboliques, l'autre attribut de l'animal, c'est-à-dire sa taille, n'en continue pas moins, cependant, à poser le problème de sa pertinence. D'un point de vue référentiel, remplacer « gros » par « petit » paraît plutôt sans conséquence. Le « rat blanc », d'autre part, suffirait à susciter l'image du rat de laboratoire, animal familier, assez semblable finalement à ce mari passif et soumis⁷⁵ ; le « **gros** rat blanc », toutefois, n'ajoute rien de plus à la comparaison. En conséquence, il semble que rien dans le récit ou dans le savoir encyclopédique ne commande ou ne justifie la présence de cette figure, contrairement à celle des autres figures animales, répétée néanmoins avec beaucoup d'insistance : « Elle m'appelle son *gros rat blanc* » ; « Un beau matin sur l'oreiller elle trouve un

75. Sans la précision de la couleur, l'animal prendrait une connotation franchement négative (« Un beau matin sur l'oreiller elle trouve un rat : c'est moi »), et l'on ne s'attendrait pas alors à ce que l'épouse, à la suite de cette découverte, s'en trouve bien aise... Sur l'investissement symbolique du rat, voir l'ouvrage de Thérien (1977 : 47-48, 119-128).

rat, un *gros rat blanc* » ; « C'est un *gros rat blanc*, répond ma femme » ; « Un *gros rat blanc*, je veux bien »⁷⁶...

Le toponyme Charlesbourg posait lui aussi, on s'en souvient, un certain problème de pertinence référentielle. Charlesbourg n'entretenant avec le grasseyement aucune nécessité extratextuelle connue (de celle pouvant lier, dans l'usage québécois, les bleuets à la région du Lac-Saint-Jean), l'expression « grasseyer comme une souris de Charlesbourg » n'assurait, en somme, nul véritable ancrage géographique au récit⁷⁷. Limité au seul grasseyement, le portrait de l'épouse ne permettait pas non plus d'obtenir une image bien nette de sa personne. Sous prétexte de fournir quelque précision sur l'épouse, la proposition « grasseyer comme une souris de Charlesbourg » faisait obstacle à l'ancrage référentiel du récit bien plus qu'elle y contribuait. Dès que l'expression est rattachée au syntagme « gros rat blanc », qui lui succède immédiatement dans le texte, des motivations d'ordre phonétique finissent toutefois par apparaître, puisque les deux énoncés multiplient l'emploi des phonèmes [R] et [gR] précisément impliqués par l'idée de grasseyement : « Ma femme **grasseye** comme une souris de Charlesbourg. Elle m'appelle son **gros rat blanc**. » Que l'épouse grasseye

76. Dans son article sur « Bêtes et mari », Monette (1990 : 125) voit dans l'adjectif « gros » un contrepoids aux « grands chiens noirs ». Il semble, à ce titre, que l'adjectif « petit » aurait pu tout aussi bien signifier un tel rapport.

77. Pour le lecteur français, l'expression « grasseyer comme une souris parisienne » apparaîtrait fondée, d'un point de vue référentiel, puisque grasseyer peut désigner, de façon plus spécifique, une prononciation des [R] typiquement parisienne, plutôt gutturale qu'apicale. L'acception française du verbe grasseyer n'est pas pertinente en contexte québécois où c'est le sens plus général de « parler gras » qui convient.

signifie, plus précisément, qu'elle parle d'une façon gutturale qui accentue les [R] et davantage les [gR]. À l'égal de plusieurs mots qui renvoient à un phénomène sonore, grasseyer procède par imitation phonétique ; proche de l'onomatopée, le mot « **grasseyer** », qui signifie parler **gras**, en termes populaires, tend à reproduire dans son expression matérielle le son qu'il désigne. Or, les mots « **souris** » et « **Charlesbourg** », ainsi que le sobriquet « **gros rat blanc** » contiennent justement eux aussi l'unité phonétique accentuée par le grasseyement. Si d'un point de vue référentiel le gros rat blanc est plus ou moins pertinent, envisagé dans une perspective phonétique, il acquiert néanmoins une motivation certaine.

Les jeux phonétiques n'étaient pas absents, jusque-là, de « Bêtes et mari ». L'Allumette et l'honorée reposaient déjà sur des déformations de cet ordre. Un nombre très élevé d'assonances se remarque aussi dans le texte, surtout si on en effectue une lecture à voix haute⁷⁸ :

sans **façon** et de mauvaise réputation ;
 la lune de **Paris** et les dessous de la **vie** ;
 J'en revenais mélancolique, suivi d'un éléphant
 pensif, la trompe **triste** ;
 Les gens de Fontarabie, me voyant passer ainsi,
 trouvaient que j'exagérais ;
 je pique vers le presbytère. Les chiens culbutent
 dans le parterre ;

78. Il faudrait parler plus justement d'homéotéleute, puisqu'il est question ici de la répétition de la dernière voyelle ou syllabe accentuée d'une phrase ou d'un membre de phrase. Puisque assonance est une figure plus connue et souvent prise comme un synonyme d'homéotéleute, je retiens le premier terme (Dupriez, 1984 : 82-83, 232-233).

Faut te marier, dit le curé ;
 Une semaine après, c'est fait ;
 Je suis content, je suis heureux. Ma femme fait de
 moi ce qu'elle veut ;
 toutes griffes sorties, il bondit !, etc.

Bien que les assonances soient absolument proscrites de la prose par tout manuel de rhétorique, de toute évidence l'auteur prend plaisir à les multiplier⁷⁹. Souvent accentué par les marques de la ponctuation, le réseau des assonances supporte même en bonne partie la structure rythmique du texte. Ce jeu continu sur la dimension sonore du langage, s'il peut paraître gratuit et plutôt éloigné des problèmes du récit, n'est pourtant pas tout à fait insignifiant : dans le cas de l'« Allumette » et de l'« honorée », c'est lui qui fonde et provoque des rapports sémantiques inédits. La perspective phonétique prend encore plus d'ampleur dans le cas de la figure du gros rat blanc, puisqu'elle réussit à donner au surnom une véritable fonction textuelle ; c'est le rapport sonore avec grasseyer qui rend vraiment compte de la présence du gros rat blanc dans le texte⁸⁰. L'importance de la figure (le texte l'emploie à quatre reprises, et elle recouvre la première manifestation de la métamorphose) montre à quel point d'autres rapports que référentiels peuvent aussi prétendre à l'organisation du récit.

79. Je renvoie le lecteur à l'ouvrage de Pierre Fontanier parmi d'autres (1977 : 350-351).

80. Pour être plus juste, il faudrait plutôt dire que c'est le « gros rat » qui prend son sens dans sa relation avec grasseyer. Le rat blanc entretient, pour sa part, d'autres rapports sémantiques : rat blanc/rat de laboratoire, rat/souris, blanc/pureté.

Les syllepses de sens

La finale du récit comporte, on l'a déjà vu, un certain nombre de syllepses de sens. Règle générale, une syllepse, comme tout jeu de mots, multiplie les niveaux de lecture d'une phrase ou d'un texte, puisqu'elle prête deux interprétations à un seul énoncé. Dans « *Il n'en revient pas*⁸¹ ; c'est un chat, qui se sauve, et non plus un amant », l'idée d'étonnement et celle de non-retour s'additionnent. Cependant, dans les deux dernières syllepses du récit sens propre et sens figuré apparaissent contradictoires plutôt que cumulatifs : le sens littéral et le sens figuré de « veux-tu bien être un homme » et de « après quelques avatars, [...] je devins un bon mari » impliquent chacun une formulation différente et opposée de l'anecdote (l'une fait référence aux métamorphoses, l'autre tend au contraire à les exclure). En supportant des signifiés aussi peu conciliables, ces deux syllepses exacerbent finalement les propriétés mystificatrices de la langue, puisqu'elles montrent à quel point celle-ci peut modeler à sa fantaisie la représentation du réel. Que le récit s'achève d'ailleurs sur l'une d'entre elles ne manque pas d'être significatif : jusqu'à la toute fin, le texte entend déployer sa dimension rhétorique. Comme le gros rat blanc, comme les jeux de mots autour de l'Allumette et de l'honorée, les syllepses servent à opposer une logique transreprésentative de la langue à une perspective strictement représentative fondée sur l'histoire et son contenu événementiel.

81. Je souligne.

BILAN

LA DUALITÉ SÉMANTIQUE DE « BÊTES ET MARI »

L'ambiguïté du conte de Ferron réside dans sa capacité à susciter deux effets de sens contradictoires, plus précisément deux lectures impliquant chacune une articulation différente de la trame anecdotique du texte : l'effet de merveilleux donne aux animaux un statut de personnage que leur refuse l'effet de métaphore et admet des événements (les métamorphoses) que l'autre perspective ne reconnaît pas. Tel n'est pas le cas des diverses interprétations que l'on pourrait faire du conte puisque, d'un point de vue critique à l'autre (thématique, féministe, sociocritique, psychocritique, etc.), les différences concerneraient davantage l'interprétation à donner aux événements que la détermination des événements eux-mêmes. Ainsi, en s'autorisant du fait que « Bêtes et mari » appartient aux *Contes anglais* et qu'il se situe, dans le recueil, entre « Le bouddhiste » et « Les sirènes » où sont explicitement mis en scène l'armée canadienne, des officiers anglais et les provinces de l'Ontario et de la Colombie-Britannique, on pourrait suggérer une lecture nationaliste du texte et voir dans les péripéties de cet homme dupé par l'Allumette qui lui refile une « honorée » et par sa femme qui le trompe avec un amant, l'image d'un « cocu fondamental », allant jusqu'à sous-entendre, à un niveau plus général, l'aliénation du Canadien français (les cocus sont assez fréquents dans l'œuvre de Ferron pour qu'il y ait lieu d'interroger cette figure⁸²). Étant donné que le héros n'est jamais

82. Dans son analyse du théâtre ferronien, Pierre Lacroix relie justement l'aliénation collective du Canadien français aux personnages

nommé ou désigné par sa profession mais ramené d'abord à son rôle d'homme et de mari (que l'on pense au titre du conte, « Bêtes et *mari* », et à sa finale, « je devins un bon *mari* »), il y aurait sans doute lieu d'aborder le récit de Ferron par le biais d'une perspective féministe : le cocu fondamental, c'est aussi l'homme dans ses rapports avec la femme ; le chien fidèle, c'est aussi l'image d'un homme domestiqué. Toutes les figures animales qui traversent le récit de même que la trajectoire assez particulière d'un héros tantôt « gros rat blanc », tantôt « chien fidèle », finalement « bon mari », offrent, par ailleurs, bien des portes d'entrée à une lecture psychanalytique : l'on pourrait sans doute voir dans le bestiaire de « Bêtes et mari » la résolution symbolique d'un conflit non seulement social mais psychique ; le passage d'une sexualité débridée à une sexualité « normale » par exemple⁸³. Les figures animales et celle de la métamorphose, un

cocu (1971 ; cité dans Cantin, 1984 : 172). Le mari cocu constitue, en effet, une image assez fréquente dans l'univers ferronien (voir « La sortie », dialogues de théâtre ; les contes « Servitude » et « Le lutin », dans l'édition intégrale des *Contes* ; les romans *Papa Boss* et *Le Saint-Élias*, etc.). Le cocu dans « La sortie » a un sens clairement social : « [...] j'étais un cocu de naissance » (Ferron, 1965 : 128) ; « Trompé par son patron, par sa femme, trompé par tout le monde, il l'a toujours été [...] » (p. 136) ; c'est d'ailleurs dans cet écrit que l'on retrouve l'expression « cocu fondamental ».

83. Selon Monette (1990 : 122-127). L'analyse de Monette s'accorde avec la théorie de Bruno Bettelheim, développée dans *The Uses of Enchantment* (traduit en français sous le titre de *Psychanalyse des contes de fées*), laquelle, d'après Monette, voit dans les contes du cycle du conjoint animalisé « une illustration du fait que l'enfant, pour conquérir la maturité psychique, doit à la fois abandonner sa conception trop égoïste du plaisir et exorciser les peurs que lui inspire la sexualité ; la transformation d'un animal quelque peu répugnant en un partenaire sexuel humain désirable serait l'aboutissement symbolique de cette conquête de la sexualité » (Monette, 1990 : 123-124).

certain grotesque des situations se prêteraient d'autre part très bien à une lecture de type carnavalesque : les péripéties du héros ayant tout l'air, en effet, de suivre le double mouvement, rabaissant et régénérateur, du carnaval⁸⁴. En fait, si différents éclairages pouvaient être apportés au texte selon que l'on adopte l'une ou l'autre perspective critique, toutes ces interprétations n'impliqueraient pas vraiment une définition contradictoire de la trame anecdotique du récit : c'est la signification attribuée à l'histoire qui tendrait plutôt à varier. Pour cette raison, les lectures suggérées plus haut ne s'excluent pas mutuellement, mais s'ajoutent les unes aux autres et se complètent (le point de vue féministe peut très bien être mis en lumière par une approche psychocritique). Dans le cas de l'effet de merveilleux et de l'effet de métaphore, toutefois, l'organisation actorielle et la suite événementielle ont ceci de particulier qu'elles se trouvent bel et bien mises en question selon que l'on adopte l'un ou l'autre point de vue. Il ne s'agit donc pas de deux lectures différentes du récit mais, à la limite, de deux récits distincts dans un même texte.

LE DISPOSITIF TEXTUEL

Dans le genre fantastique, souvent les situations elles-mêmes sont ambiguës ou, le cas échéant, le regard du narrateur donne aux faits toute leur étrangeté. Avec « Bêtes et mari », l'équivoque se construit tout autrement, puisqu'elle réside pour l'essentiel, non dans les faits eux-mêmes ni dans le point de vue du

84. Doiron a déjà abordé cet aspect de l'œuvre de Ferron dans son article « Bestiaire et carnaval dans la fiction ferronienne » (1981).

narrateur, mais dans la façon dont est *écrit* le récit. Si la description de l'effet de merveilleux, de l'effet de métaphore et de l'organisation rhétorique du texte a bien montré l'ampleur et la minutie du dispositif textuel responsable de la dualité sémantique, elle a surtout permis d'indiquer que plus souvent qu'autrement ce sont des procédés d'*écriture* qui appuient chacun des effets de sens. Ainsi, a-t-on pu remarquer que nul événement surnaturel ne vient hors de tout doute fonder le merveilleux, pas plus qu'aucune véritable comparaison (mise à part la « souris de Charlesbourg ») ne permet de conclure définitivement à la dimension métaphorique du récit. Seules certaines subtilités *verbales* donnent lieu de croire à la métamorphose du mari en gros rat blanc ou à la valeur symbolique des figures animales : c'est le jeu sur la logique de l'article qui, dans l'épisode du rat blanc, par exemple, suggère qu'il y a eu transformation ; comme c'est l'usage d'un pronom interrogatif de personne qui laisse entendre, dans la question de l'amant (« Qui est-ce ? »), que le gros rat blanc pourrait bien désigner un être humain et non une bête ; ce sont également des syllepses de sens, figures de langage, qui maintiennent la dualité sémantique jusqu'à la fin ; etc.⁸⁵. En somme, ce ne sont pas tellement les détails de l'histoire que les détails de l'écriture qui assurent la saisie et la production des deux effets de sens.

Parce qu'elle se déploie et se montre tout au long du texte, l'organisation rhétorique de « Bêtes et mari » perturbe également sa logique représentative. Le jeu de mots sur l'honorée et sur l'Allumette, l'impertinence

85. Soulignons le jeu sur la logique des niveaux narratifs qui, lors du dialogue entre le curé et le héros, donne une valeur concrète à la licorne.

référentielle du gros rat blanc, la série d'allitérations et les syllepSES de sens finales, ajoutés au conflit d'ordre textuel qui opposent effet de merveilleux et effet de métaphore, heurtent de façon constante le déroulement diégétique du texte et l'autonomisation de ses données fictionnelles. En fait, l'appareil rhétorique met au premier plan une logique d'organisation verbale qui soumet le déroulement du texte et de l'histoire à des enjeux et à des rapports d'écriture ; reste à déterminer comment, à un niveau plus fondamental, les propriétés mystificatrices de la langue et les données représentatives du texte participent à une même totalité signifiante.

PROPOSITIONS D'UNE STRUCTURE SIGNIFIANTE

LA LECTURE INITIALE

Menée dans une relative indifférence à l'organisation rhétorique du texte, à sa double lecture, et surtout au fait que les deux lectures se développent en contradiction, l'analyse initiale de « Bêtes et mari » s'était arrêtée au seuil d'une formulation plus élémentaire du parcours narratif du Sujet, en l'occurrence, l'articulation d'un univers axiologique profond capable de prendre en charge les transformations animales aussi bien que la transformation cognitive de l'acteur principal.

Si l'on ramène les enjeux sémantiques du texte aux transformations d'état du protagoniste, une catégorie sémantique du type Nature/Culture paraît sans doute pouvoir former une opposition de valeurs susceptible de régir le parcours global du Sujet. Devenir un « bon mari » correspondrait alors à un parcours initiatique au terme duquel le protagoniste aurait intégré un ensemble de règles, de pratiques et de valeurs sociales,

programme cognitif que la lecture merveilleuse reprendrait finalement sous une forme figurative différente⁸⁶. En effet, le passage du pôle Nature au pôle Culture serait « figurativisé » d'une façon plus concrète ou, si l'on veut, plus littérale : il s'agirait alors, pour le Sujet, de quitter le statut de « bête » (figure d'un état naturel) pour atteindre celui « d'homme » (figure d'un état culturel dans le cadre de ce récit), les valeurs en jeu restant ainsi les mêmes peu importe la lecture opérée. Le carré sémiotique suivant articule l'axiologie proposée et les différents états narratifs qui la recouvrent selon qu'on opte pour une lecture merveilleuse ou métaphorique, ou encore pour les deux (les mots en majuscules recouvrent les valeurs fondamentales, les mots en minuscules recouvrent les figures qui manifestent ces valeurs) :

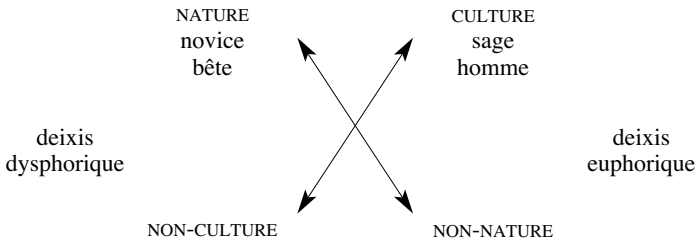


Figure 1

86. L'investissement des pôles Nature/Culture correspondrait à peu près à la définition proposée par Claude Lévi-Strauss : la Culture renverrait aux contenus que la société assume et où elle s'investit ; la Nature renverrait plutôt aux contenus rejetés par la société (par exemple, la sexualité conjugale vs l'adultère ou la sexualité hors mariage – Greimas, 1970 : 142-143).

On remarquera que l'isotopie sexuelle pourrait très bien, elle aussi, prendre place sur ce carré : le pôle Nature correspondrait alors à la sexualité hors mariage pratiquée avec l'Allumette (valeurs rejetées), le pôle Non-Nature renvoyant à l'adultère et le pôle Culture au « bon mariage » (valeurs acceptées).

Bien que cette structure élémentaire réussisse à prendre en charge le parcours du Sujet (devenir un « bon mari » et ses différentes thématiques), elle ne le fait toutefois pas sans aplanir le texte, c'est-à-dire sans niveler quelque peu son organisation interne. En effet, même en multipliant les investissements thématiques du parcours narratif de façon à ce qu'il recouvre toutes les transformations d'état du Sujet et ses différentes représentations figuratives – aussi bien celles relevant de l'effet de merveilleux que celles issues de l'effet de métaphore –, un élément fondamental se trouve occulté par le modèle : les deux lectures de « Bêtes et mari » ne sont pas cumulatives mais contradictoires et, conséquemment, les parcours narratifs développés par chacune des deux lectures ne sont pas vraiment parallèles ni superposés mais bien conflictuels. Or, il faut bien constater que l'articulation logique Nature/Culture ne forme pas une structure d'émergence capable de produire la dualité polémique du texte mais qu'elle réduit, plutôt, en un parcours du Sujet, homogène et unificateur, une telle dualité : en ce sens, la simplification qu'elle opère apparaît peu satisfaisante.

UNE AUTRE LECTURE

La présence simultanée d'une lecture littérale et d'une lecture figurée se rapproche du jeu de mots, et plus particulièrement du double sens, puisqu'un seul

« signifiant » recouvre deux « signifiés ». Ce qu'il y a d'intéressant dans le texte de Ferron, cependant, c'est que cette structure homonymique s'avère conflictuelle : chaque effet de sens du « double sens » tend à exclure l'autre plutôt qu'à s'y conjoindre. La similitude sur le plan de l'expression recouvre ainsi une opposition sur le plan sémantique. Pour pouvoir rendre compte de cette polémique, il faudrait donc déterminer une structure signifiante d'émergence qui arrive à prendre en charge l'opposition de contenu aussi bien que la relation d'identité qui la subsume sur le plan de l'expression.

La catégorie figurative *bête/bête'* paraît justement pouvoir former ce paradigme fondamental. Cette catégorie figurative offre la possibilité d'articuler au niveau profond du texte une opposition sémantique qui, au niveau narratif, produira deux programmes contradictoires : un programme cognitif de passage d'un état initial de *bêtise* à un état final de savoir ou d'astuce (première isotopie) et un programme pragmatique de passage d'un état initial d'*animalité* à un état final d'humain (seconde isotopie). Ce paradigme, qui regroupe des termes figuratifs ayant pour trait commun une identité de signifiant, permet également d'appréhender la structure homonymique qui recouvre le conflit : une même figure de l'expression détermine l'origine de deux parcours narratifs distincts⁸⁷. Le carré sémiotique suivant illustre l'axe sémantique

87. Si les éléments d'un paradigme entretiennent entre eux des relations d'opposition (trait distinctif), ils sont également substituables les uns aux autres (trait constant) : le paradigme *bête/bête'* a ceci de spécifique que ses éléments s'opposent sur le plan sémantique, mais sont substituables sur le plan du signifiant.

primitif suggéré (bête/bête' : soit $1 \leftrightarrow 1'$) et l'articulation de contenu produite par chacun des deux termes (soit $1 \rightarrow 2$ et $1' \rightarrow 2'$) :

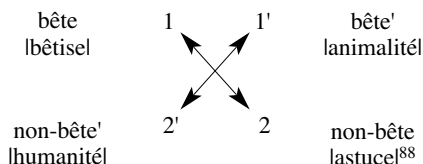


Figure 2

À la différence du carré Nature/Culture (Figure 1), les termes bête et bête' – la bêtise et l'animalité – ne donnent pas lieu à deux thématisations différentes d'une même valeur élémentaire, ils forment deux termes figuratifs *opposés* ou, pour être plus juste, deux modes de figuration liés par un rapport d'opposition : le mode figural (bêtise) et le mode figuratif (animalité), correspondent respectivement à la distinction entre le sens figuré et le sens propre⁸⁹. Cette catégorie sémantique ne recouvre pas, par ailleurs, des termes sémiques simples : la bêtise et l'animalité forment une catégorie *figurative* plutôt qu'une catégorie sémique élémentaire.

85. Les termes retenus pour désigner chaque opposition sémique comportent une part d'arbitraire : lbêtisel s'oppose tout autant à l'intelligence ou à l'avisoir, terme encore plus neutre ; quant au terme lhumanité, il recouvre un néologisme, soit la distinction entre une apparence extérieure humaine et une apparence extérieure animale.

86. Au contraire d'une opposition généralement admise de type oui/non, l'opposition bête/bête' est instituée par le texte et lui est spécifique.

L'avantage de cette seconde formulation, c'est que, contrairement au carré précédent, elle propose une structure d'émergence capable de prendre en charge la dualité sémantique du texte (et les parcours narratifs qu'elle recouvre) et d'en articuler le rapport polémique autant que la relation d'identité existant sur le plan de la manifestation. Si l'on voulait donner une idée plus juste de la complexité du récit, il faudrait développer pour chaque catégorie sémantique (1/2 et 1'/2') un carré distinct, lié au carré voisin par une relation d'opposition :

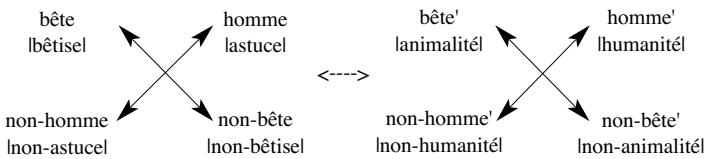


Figure 3

La structure signifiante du texte ne se limiterait donc pas, comme on le voit, à une opposition entre deux termes simples, mais consisterait, en fait, en une *double opposition* de termes complexes : opposition à l'intérieur de chaque catégorie figurative (bête/homme, bête'/homme') et opposition entre les catégories figuratives elles-mêmes (bête/homme vs bête'/homme').

NARRATIVITÉ ET ÉCRITURE

Si l'ambiguïté sémantique de « Bêtes et mari » lui est propre, il reste qu'elle met en relief un phénomène d'ordre plus général : l'existence de deux modes d'or-

ganisation du sens à l'intérieur des textes, soit l'écriture et la narrativité, la première se distinguant de la seconde tant par les unités retenues (catégories figuratives plutôt qu'actantielles) que par le plan auquel renvoient ces unités (le plan de l'énonciation – le texte – plutôt que le plan de l'énoncé – le récit). Or, s'il y a une différence entre « Bêtes et mari » et d'autres textes plus conventionnels, c'est uniquement parce que l'écriture et la narrativité entretiennent un rapport conflictuel au lieu de participer à une même intentionnalité. En somme, c'est parce qu'elle vient « parasiter » le récit que l'écriture, généralement occultée en tant que mode d'organisation du sens, se donne à voir de façon beaucoup plus nette⁹⁰. « Bêtes et mari » ne constitue donc pas, à ce titre, une curiosité ou une exception ; il constitue un exemple des rapports contradictoires qui peuvent relier écriture et narrativité. Dans la prochaine partie, je montrerai que d'autres contes de Ferron adoptent une telle dualité et que, si cette dernière ne compromet pas la lisibilité des récits, elle n'en malmène pas moins quelque peu leur logique narrative.

90. Prenons l'exemple d'un « exercice de style » oulipien. Le même petit récit est repris suivant un rythme, une intonation, un accent et un débit différents, avec pour résultat qu'est créé un texte dans lequel le récit (donc le mode narratif) organise la signification de façon beaucoup moins fondamentale que ne le fait l'écriture (au sens général d'expression) : la trame narrative et son organisation actantielle ne sert plus que de support à des enjeux sémantiques fondés sur une autre logique textuelle.

DEUXIÈME PARTIE

LOGIQUE NARRATIVE ET LOGIQUE TEXTUELLE

TROIS CONTES DE JACQUES FERRON

« L'ÉTÉ »

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

« L'été¹ » (Ferron, 1985b) a un côté quelque peu insolite. On ne voit pas très bien à première vue ce que le trou de mémoire du narrateur et le rappel soudain, à la toute fin du récit, de ce « nom de saint à coucher dehors » peuvent bien apporter à l'histoire racontée. Le souvenir inattendu du nom de Saint-Agapit rompt en quelque sorte, et plutôt abruptement, le « contrat de

1. « L'été » a été publié pour la première fois le 20 août 1957 dans la chronique « Historiettes » de *L'information médicale et paramédicale* (vol. IX, n° 19, p. 10), quelques mois seulement avant « Bêtes et mari » paru en novembre de la même année. Il est repris en 1962 dans les *Contes du pays incertain* (Montréal, Orphée) et apparaît depuis dans l'édition intégrale des *Contes*. La finale du récit, dans la chronique « Historiettes », était légèrement différente, puisque le conte s'achevait sur un « Saint-Agapit, priez pour nous ! », supprimé dans les éditions qui ont suivi (information donnée par Jean Marcel que je remercie ici). Je n'en ai toutefois pas tenu compte dans mon analyse. La plupart des renseignements donnés ici sont tirés de l'ouvrage de Pierre Cantin, *Jacques Ferron, polygraphe. Essai de bibliographie suivi d'une chronologie* (1984).

lecture » initial, puisque la référence géographique vient ni plus ni moins contrebalancer le climat d'indétermination qui couvrait jusque-là le récit et signifier du même coup au lecteur que ceci n'est plus un conte...

S'il est tentant malgré tout de voir dans l'entrée en matière du narrateur une façon un peu factice de simuler la chaîne conteur-conté et, dès lors, de reconnaître dans le récit enchâssé (c'est-à-dire dans l'histoire de la veuve) le véritable sujet et le principal intérêt du texte, une telle attitude paraît toutefois peu rigoureuse et assez expéditive : le récit enchâssé n'est pas un procédé fréquent dans l'œuvre de Jacques Ferron, et il semble plus juste d'en rechercher l'éventuelle signification. Cependant, parce qu'elles appartiennent à des niveaux discursifs distincts et comportent une organisation actorielle différente, l'on devra distinguer la quête du narrateur (en l'occurrence, celle du nom oublié) de celle de la veuve (à supposer que cette dernière constitue bien le Sujet opérateur du récit enchâssé), de manière à déterminer ensuite quel rapport existe entre ces deux parcours narratifs.

L'HISTOIRE DE LA VEUVE

« Aux abords d'un village vivait une veuve qui ne pensait pas à convoler », son mari ne lui ayant pas laissé le « souvenir cuisant de l'homme » qui aurait disposé l'épouse à chercher consolation auprès d'un éventuel prétendant. Or c'est justement dans cette absence de désir que réside la situation de manque initiale : par son comportement, la veuve s'avère *infidèle* à « l'espèce du défunt », « infidélité » qui la place en marge d'un certain « ordre des choses ». Le texte de Ferron inverse donc d'entrée de jeu (non sans ironie) l'idée courante de la fidélité : alors que, règle générale, celle-

ci se voit associée à une certaine exclusivité sexuelle (être fidèle à son mari, c'est ne pas entretenir de commerce sexuel avec d'autres hommes), dans « L'été », elle consiste en l'absence de toute activité charnelle ou de tout désir (être infidèle à « l'espèce du défunt », c'est ne ressentir de désir pour aucun homme). Ne donnant « point prise aux prétendants », la veuve poussera d'ailleurs l'infidélité jusqu'à oublier avoir jamais été mariée, effaçant ainsi toute trace du mari défunt et revenant de la sorte à un état de pureté originel.

La figure de la sexualité, je le précise, ne forme pourtant pas une valeur fondamentale du texte. À travers elle, c'est plutôt l'opposition humain/divin qui se trouve manifestée : on remarque, en effet, qu'en perdant tout caractère sexuel, la veuve deviendra « la divinité du village ». Jadis source de concupiscence pour les hommes venus « braquer » dans son jardin, la veuve finit par ne plus susciter de désir autour d'elle : or c'est justement au moment où le village s'habitue au « charme » et à la « sensualité irréprochable » de cette « concupiscence du bon Dieu » que la veuve devient objet d'adoration et perd tout caractère humain. Le portrait de la veuve manifeste très clairement ce processus de divinisation en donnant à la femme tous les traits d'une déesse mythologique : « De sa personne cette veuve était bien, très bien, propre, fraîche, le teint clair, l'œil amusé, ronde, charnue, tenant ferme ses gélatines, vêtue de tissus légers, entourée d'anges et d'amours² », tout à fait insensible, indiquera le narrateur, au passage des années.

2. On reconnaît facilement la représentation des déesses païennes transmise par une assez longue tradition picturale (on pense en particulier aux déesses opulentes de Rubens, aux compositions mythologiques de François Boucher ou de Botticelli, etc.).

Le processus de divinisation ne relève toutefois pas de la compétence ou de la volonté de la veuve elle-même. Il s'agit d'un processus cognitif d'ordre social, puisque c'est le village entier qui « s'habitue » à la veuve et en fera sa divinité : par conséquent, la veuve ne formerait pas le Sujet opérateur du programme de passage de l'humain au divin mais bien le Sujet d'état affecté par une transformation dont les villageois seraient les premiers responsables. L'entrée en matière du récit, en indiquant que l'action se déroule aux abords d'un village « au nom de *saint* » « qui s'échappait de l'église dès que le *curé* avait le dos tourné³ » – un village catholique assurément –, permet de saisir l'univers axiologique dans lequel s'inscrit le parcours narratif de la veuve. À la lumière de ces indications, on comprend que le processus de divinisation dont la protagoniste est l'objet constitue un véritable état de désordre puisque, à ce moment, le village entier adhère au paganisme, préférant au saint patron de la paroisse une déesse « entourée d'anges et d'amours »⁴.

Ce déséquilibre social, auquel n'échappe pas le curé (qui, précise le narrateur, va lire son bréviaire dans le jardin de sa paroissienne), sera toutefois renversé par la mort subite de la veuve laquelle, du même coup, perdra sa nature divine (celle qui ne vieillissait pas redeviendra une femme « aux approches de la cinquantaine »), permettant ainsi au saint farouche, patron de

3. Je souligne.

4. D'ailleurs, la mention d'Aaron, frère de Moïse, met bien en relief le processus de divinisation dont la veuve est l'objet, puisque Aaron est celui qui fabriquera le fameux veau d'or, idole que le peuple d'Israël se rendra coupable d'adorer en l'absence de Moïse séjournant sur le mont Sinäi (Exode, 32, 1). Or, c'est aussi en l'absence du saint patron de la paroisse, échappé de l'église, que les villageois feront de la veuve leur idole.

la paroisse, de « reprendre possession de l'église » et de mettre fin à une cérémonie d'enterrement aux résonances pour le moins païennes (tout le monde y semble heureux ; la veuve est sur un lit de parade ; etc.). Le retour de la veuve à sa nature humaine sera d'autant plus complet que son enterrement aura tout à fait l'air d'une « cérémonie *nuptiale*⁵ » : ayant jusque-là échappée aux amours terrestres au point de devenir objet de pure adoration, la veuve finira sa vie en s'unissant malgré tout aux siens par les liens du mariage⁶.

Si l'univers axiologique du récit ne donne pas lieu à une opposition thymique très nette (en supposant que ce soient les valeurs catholiques représentées par le saint qui constituent la deixis « euphorique » – c'est-à-dire les valeurs socialement admises –, il reste que le portrait plutôt ambivalent du saint n'en fait pas tout à fait un « héros »), le programme de divinisation de la veuve, opéré par les villageois, *s'oppose* à la réalisation du programme de possession de l'église opéré par le saint. Du fait qu'elle compromet la conjonction du saint et de sa paroisse, la divinisation de la veuve devient, dès lors, un anti-programme : la mort de la veuve n'entraîne-t-elle pas le retour de saint Agapit dans son église ? La structure polémique du récit, véritable point nodal de son organisation narrative, consisterait donc finalement en l'opposition de la veuve et du saint, engagés tous deux dans un programme de conjonction

5. Je souligne.

6. On remarquera que le saint du village et la veuve suivent des mouvements tout à fait inverses ; si la veuve se désincarne et acquiert une nature divine, le saint tend à s'incarner et à acquérir une nature anthropomorphe : de simple lexème (« un nom de saint »), il devient acteur (« qui s'échappait de l'église »).

avec le village⁷ ; l'opposition sémantique humain/divin, de même que la figure du paganisme, ne constituerait que la configuration thématique d'un parcours plus abstrait de rétablissement de l'ordre, suivant le carré :

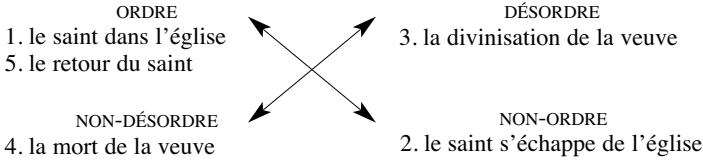


Figure 4

L'OUBLI DU NARRATEUR

Si l'analyse narrative précédente permet de relier le parcours de la veuve au rôle thématique du « saint⁸ » et aux déplacements de l'acteur saint Agapit dans l'espace – son départ de l'église et son retour –, elle laisse néanmoins sans fonction véritable l'*oubli* du narrateur et le *nom* du saint lui-même. En effet, même si saint Agapit (ou Agapet, mort en 535 ou 536), pape sous le règne de Justinien 1^{er}, renvoie à une période de

7. Puisque ce sont les villageois qui attribuent à la veuve un caractère divin et qui provoquent le programme de conjonction veuve-village, ce sont eux qui constituent plus précisément le Sujet opérateur de l'anti-programme. La veuve (Sujet d'état) ne ferait finalement que subir l'action sans en être responsable. De son côté, le saint occuperait les deux fonctions de Sujet opérateur et de Sujet d'état.

8. Le « saint » ou la « sainte » désigne une personne faisant l'objet d'un culte *dans la religion catholique* et s'oppose ainsi directement au caractère païen de la veuve.

l'Empire byzantin marquée par une crise religieuse assez semblable à celle que traversera le village (puisqu'elle portait sur les deux natures du Christ, la divine et l'humaine, et sur leur hiérarchie⁹), il reste que l'allusion à cette période troublée du christianisme demeure très indirecte : c'est d'ailleurs Justinien 1^{er} bien plus que saint Agapit, personnage secondaire, qui, historiquement, s'avère associé à un tel épisode¹⁰. Telle que menée jusqu'ici l'analyse ne permet pas de déterminer de façon satisfaisante ce que le récit encadrant peut bien apporter à l'histoire de la veuve ni, à l'inverse, comment l'histoire de la veuve peut aider à résoudre l'oubli initial.

La figure de l'oubli occupe pourtant une place importante dans le texte, puisqu'elle entraîne l'intervention directe du narrateur au tout début et à la fin de son récit et, de plus, inaugure l'histoire de la veuve, laquelle *oubliera* elle aussi son mari¹¹. Que le narrateur confesse un trou de mémoire d'entrée de jeu affecte, d'autre part, l'autonomisation de la diégèse, laquelle paraît tout à coup étroitement liée (sinon tout d'abord

9. Les Monophysites, hérétiques chrétiens, professaient notamment l'absorption de la nature humaine du Christ par sa nature divine. Sur l'Empire byzantin, voir Heers (1968 : 259-272). Sous le règne de Justinien 1^{er}, on adoptera une politique intransigeante à l'égard justement des doctrines du paganisme antique.

10. Saint Agapit occupe une place extrêmement réduite autant dans l'hagiographie religieuse que dans l'histoire officielle.

11. La référence à l'Ecclésiaste (« Le curé lui cita l'Ecclésiaste [...] ») participe directement à la figure de l'oubli, puisque ce texte de l'Ancien Testament traite justement de la nature éphémère de l'homme après la mort : « Tout ce qui est ancien est oublié. Les hommes à venir le seront aussi de ceux qui les suivront » (1, 9-11) ; « Nul n'a souvenir du sage, pas plus que du fou. Passent les jours : tous deux sont oubliés, car l'un et l'autre meurent » (2, 16). La figure de l'oubli, comme on le voit, se glisse de multiples façons dans le texte de Ferron.

liée) à la compétence et aux lacunes du locuteur¹². Le fait que la recherche du vocable oublié encadre et, finalement, domine l'histoire de la veuve semble dès lors indiquer que cette quête s'opère bel et bien à travers tout le texte. Seulement, comme ce n'est pas la trame événementielle du récit enchâssé qui paraît pouvoir expliquer le souvenir du nom, il semble qu'il faille chercher ailleurs les fondements heuristiques de cette autre quête.

L'oubli du narrateur, il vaut la peine de le rappeler, ne porte pas sur un événement mais bien sur un vocable. Si le signifié est connu (il s'agit du nom d'un village, « nom de saint à coucher dehors », « saint farouche, un peu énergumène, mérovingien ou ostrogoth »), il manque l'actualisation du signifiant pour compléter le signe. L'intervention du narrateur vise donc l'opération de sémiosis elle-même et son fonctionnement. Or ce processus de production des signes, sur lequel le narrateur attire d'emblée l'attention, réglera justement l'organisation du texte et la découverte finale de saint Agapit. On remarquera qu'en articulant le titre du récit – « L'été » – à la figure dominante de l'oubli, s'impose de façon indéniable, bien que sans être nommée, la figure de Léthé, fleuve des Enfers, reconnu pour son eau ayant la propriété de faire perdre tout souvenir du

12. Aline Côté-Lachapelle le souligne : « Comment faire confiance à un narrateur qui perd la mémoire ? Il est vrai qu'il la retrouve à la fin de son récit, mais le narrataire n'est-il pas rebuté par cet aveu du narrateur et ne prendra-t-il pas avec un "grain de sel" cette histoire de veuve trop bien consolée ? La présence temporelle du narrateur dans son récit fait donc reculer le narrataire qui doit par surcroît examiner le comportement du narrateur avant de se rapprocher ou non de l'énoncé lui-même » (1975 : 63-64).

La découverte du vocable (saint) Agapit ne provient donc pas d'éléments d'ordre référentiel ou représentatif mais bien de la mobilisation et de la décomposition d'autres signes ou figures linguistiques actualisés dans le texte. On constate que, parallèlement à la mise en œuvre d'une histoire et de parcours narratifs anthropomorphes, c'est un processus d'engendrement textuel qui vient résoudre l'oubli initial du narrateur et, du même coup, procurer à la figure de l'été (absente du reste du récit) autant qu'à celle d'Agapit (présente seulement à la toute fin) une véritable légitimité discursive.

LOGIQUE NARRATIVE ET LOGIQUE TEXTUELLE

L'analyse narrative de « L'été » permet de déterminer deux parcours distincts. Le premier, celui de l'histoire racontée, recouvre une situation de désordre social (le paganisme) liée, plus précisément, aux transformations d'état de la veuve par le passage de l'humain au divin ; dont l'enjeu ultime consisterait en la conjonction avec le village. Le second, celui de la situation de narration englobante, renvoie à une tout autre quête : la recherche d'un nom oublié. Si, dans le cas du récit englobé, la résolution du désordre passe par les actions et les différents états des acteurs (le départ du

« l'agape » (ou les agapes), repas fraternel des premiers Chrétiens, pendant lequel on célébrait la Cène, et « agapètes », vierges qui vivaient en communauté avec les apôtres dans l'Église primitive. La figure de l'agapète et le parcours sémantique qu'elle génère entretiennent ainsi de multiples liens avec le récit : la veuve est très près, par exemple, de l'agapète ; elle représente bien l'amour oblatif et, de façon plus générale, un principe unificateur, une réunion fraternelle (à son enterrement, il y a foule et tout le monde semble heureux...) (Dauzat, Dubois et Mitterrand, 1987 : 15 ; Pruvost-Beaurain, 1983 : 35).

saint, la reconnaissance des villageois, la mort de la veuve, etc.), tel n'est pas le cas de la seconde quête. La résolution de l'oubli du narrateur s'avère liée, en effet, à une logique davantage textuelle que narrative ; le vocable Agapit provenant, on l'a vu, de l'actualisation d'une figure homophone (agapè). Ce ne sont pas tellement les qualifications modales du narrateur (son plus ou moins grand « savoir-faire », par exemple) qui viennent résoudre l'oubli et rendre compte du surgissement du vocable, mais un processus d'engendrement textuel mis en branle dès le titre du récit.

« Bêtes et mari » et « L'été » jouent tous les deux sur le pouvoir générateur et éventuellement polémique de l'homophonie. Mais alors que, d'entrée de jeu, « Bêtes et mari » court-circuite une logique représentative et laisse entrevoir son activité textuelle en imposant continuellement deux effets de sens contradictoires, « L'été » masque de façon extrêmement efficace le travail producteur des figures : une histoire s'y développe et tend à s'autonomiser davantage que dans « Bêtes et mari » ; à l'oubli, figure dominante du contenu, répond l'ellipse, figure dominante de l'écriture. Ainsi a-t-on pu observer que, pour être actualisés dans le texte, Léthé et l'agapè n'en étaient pas moins absents de la manifestation ; ou plus exactement scindés en deux unités, un signifiant et un signifié, disséminés dans le texte plutôt que réunies en un même signe. Si l'on considère le texte dans sa successivité, on constate qu'y est occultée une grande partie de la chaîne homophonique ; on constate également que, l'un par rapport à l'autre, les deux processus textuels (l'été → Léthé ; agapè → Agapit) suivent un cheminement inverse, empruntant la forme du chiasme (SM : signe manifesté ; SO : signe occulté) :

l'été/Léthé	::	agapè/Agapit (ou Agapet)
SM/SO	::	SO/SM

Alors que de l'été à Léthé, le texte passe de la manifestation à l'occultation, de agapè à Agapit, il suit le parcours contraire : le « signe » occulté précède le « signe » manifesté.

Texte sur l'oubli, « L'été » le serait donc à plus d'un titre, puisque l'opposition absence/présence en articulerait autant le plan du contenu que le plan de l'expression : l'oubli par le narrateur du nom du village et son rappel (absence et présence du souvenir), le départ et le retour du saint dans l'église (absence et présence du saint¹⁷) et, enfin, l'occultation et la manifestation des vocables (absence et présence des vocables).

« LE PETIT WILLIAM »

UNE DOUBLE DÉLIVRANCE

Par rapport à « Bêtes et mari » et à « L'été », « Le petit William¹⁸ » (Ferron, 1985c) est un récit plutôt conventionnel. Le déroulement de la diégèse suit un cours continu et uniforme : nulle intervention du narrateur ne vient perturber le récit, et aucune ambiguïté ne recouvre le contenu de la diégèse. Dans ce petit conte

17. Le départ et le retour du saint correspondent, à un niveau plus abstrait, à la présence et à l'absence des valeurs catholiques.

18. « Le petit William » a été publié pour la première fois le 3 octobre 1961 dans la chronique « Historiettes » de *L'information médicale et paramédicale* (vol. XIII, n° 22, p. 14-15). Il sera repris quelques années plus tard dans le recueil *Contes anglais et autres*, avant d'apparaître depuis dans l'édition intégrale des *Contes*. La plupart des renseignements donnés ici sont tirés de l'ouvrage de Cantin, *Jacques Ferron, polygraphe. Essai de bibliographie suivi d'une chronologie* (1984).

où un narrateur-médecin se met lui-même en scène, sont simplement relatées l'histoire d'un accouchement et la découverte d'une méthode un peu inhabituelle (inconnue jusque-là du narrateur-médecin) de procéder à la délivrance : la « posture anglaise », position couchée sur le côté, les genoux repliés contre le ventre, qu'un Anglais accoucheur, jadis débarqué sur la Côte, faisait adopter à ses parturientes.

Du fait que « Le petit William » privilégie la mise en discours d'une histoire et une perspective représentative, l'analyse narrative semble tout indiquée pour en dégager les principaux enjeux sémantiques. On observe d'ailleurs que le récit se fonde d'entrée de jeu sur une série d'énoncés modaux et d'oppositions actuelles qui permettent de saisir très clairement la présence d'un conflit. Une jeune femme en train d'accoucher refuse de se conformer au rituel médical, c'est-à-dire de se coucher sur le dos. Elle oppose un non vouloir-faire (« La jeune dame ne voulait pas se tenir sur le dos ») au devoir-faire du médecin (« selon mon rituel la jeune dame n'aurait pas dû chavirer »). L'obstination de la jeune femme entraîne dès lors une situation de désordre qui impatient et déconcerte le médecin habitué à ce qu'on lui obéisse ; à l'hôpital, les femmes ne peuvent pas, en effet, ne pas adopter la position voulue, puisqu'on les attache (ne pas pouvoir-ne pas faire). À la nécessité ou au refus de se tenir sur le dos s'articule toutefois un conflit d'ordre cognitif : au savoir institutionnel du médecin (savoir officiel rapproché justement du rituel clérical et du latin d'église¹⁹)

19. « Moi, debout près du lit, les mains gantées au bout des bras, dans une attitude de vicaire arrêté au milieu du *Dominus vobiscum*, je perdais mon latin. »

auquel refuse d'adhérer la parturiente viendra s'opposer le savoir populaire, représenté par la sage-femme²⁰. Parce qu'ils recouvrent et communiquent des valeurs contradictoires, le médecin et la sage-femme forment plus précisément des Destinateurs opposés.

La suite du récit donnera raison à la sage-femme. Fine et habile, celle-ci réussira à convertir le médecin à certaines vérités populaires en lui relatant notamment l'histoire d'un Anglais et sa façon particulière d'opérer les accouchements. C'est par le moyen d'un récit que la vieille femme délivrera le médecin de son idée fixe (de ses valeurs)²¹ ; cette première délivrance permettra de passer ensuite à la seconde, celle de la jeune dame. Deux programmes narratifs se trouvent ainsi liés dans le récit : un programme cognitif dans lequel le médecin est Sujet d'état (puisque c'est lui qui sera transformé), la sage-femme Sujet opérateur et le savoir populaire Objet de valeur ; et un programme pragmatique dans lequel la jeune femme est Sujet d'état, le médecin Sujet opérateur et l'accouchement réussi l'Objet de valeur. « Le petit William » réunit ses deux programmes en un même algorithme de transformation où la transformation cognitive du médecin permet l'exécution du programme pragmatique (l'accouchement) compromis, on le sait, au tout début du récit, mais aussi où la réussite du programme pragmatique (« cela se fit très

20. L'effet de la longueur des cuisses sur la réussite de l'accouchement illustre ce savoir populaire, étranger bien sûr aux données de la science médicale.

21. Il est intéressant de constater que c'est justement grâce à l'oralité, mode de transmission du savoir populaire, que la sage-femme convertit le médecin à son système de valeurs.

bien ») vient confirmer la validité de la transformation cognitive du médecin et du système de valeurs de la sage-femme (A = le programme pragmatique de la dame ; B = le programme cognitif du médecin) :

situation initiale A → situation initiale B
 → situation finale B → situation finale A

L'analyse narrative du conte « Le petit William » met en relief la transformation cognitive du narrateur, laquelle consiste finalement en une modification d'ordre thymique : le savoir populaire, de dysphorique qu'il apparaît d'abord du point de vue du médecin, finira par atteindre une valeur euphorique (ou, si l'on veut, positive), la vérité du savoir officiel s'en trouvant, du même coup, relativisée. La transformation du narrateur ne consiste pas en un rejet du savoir médical mais en la réunion des deux univers cognitifs : la figure du docteur Cotnoir (fréquente dans l'œuvre de Ferron et justement convoquée ici par la sage-femme), tenant des deux types de savoir à la fois²², représente une sorte de moyen terme entre la sage-femme et le narrateur. Si l'on met sous forme de carré les savoirs en jeu, on observe que le terme complexe, résultant de la réunion des deux termes contraires, constitue le véritable pôle euphorique du système :

22. Le docteur Cotnoir, contrairement au narrateur qui veut s'interposer lors de l'accouchement, se limite plutôt à surveiller ses patientes. C'est de lui que la sage-femme tient sa « théorie » de l'effet de la longueur des cuisses sur la réussite de l'accouchement.

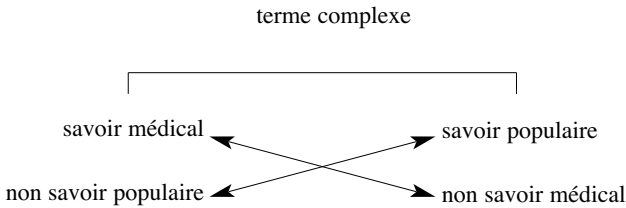


Figure 5

La transformation du médecin ne consiste pas à se disjoindre du savoir institutionnel, elle consiste plutôt à se conjoindre au savoir populaire, à en réestimer la valeur : les deux Objets cognitifs ne s'excluent donc pas.

L'INCONVÉNIENT DE LA POSTURE ANGLAISE

Qu'en est-il de la posture anglaise ou, plus exactement, de l'inconvénient qu'elle comporte (« Le pauvre enfant devra se nommer William. Après tout, reprenez-la, c'est pour ainsi dire un petit Anglais ») ? Du fait que cette précision finale n'apporte rien, en somme, au contenu des deux parcours narratifs ni à leur articulation logique, peut-on ne voir là qu'une petite touche d'humour sans véritable conséquence²³ ? Justement, pourquoi avoir intitulé « Le petit William » un récit qui aurait sans doute gagné davantage à se nommer plus

23. Le lecteur aura sans doute remarqué que le narrateur fait montre d'une certaine ironie, surtout envers lui-même : « Moi, debout près du lit, les mains gantées au bout des bras » ; « Excusez-moi, lui disais-je, mais à l'hôpital nous n'avions pas ces sortes de complications : les femmes sont attachées et à notre entière disposition. » Les dernières lignes du récit traduisent bien cet humour un peu sarcastique, puisque le petit enfant, au dire de la sage-femme, sera presque un petit Anglais : n'est-il pas né selon la posture anglaise, « par en arrière », dans le dos de sa mère ?...

simplement « La posture anglaise » ? La question n'est pas sans intérêt quand on remarque qu'en mettant ainsi en relief le *prénom* de l'enfant, le titre et la finale du récit rejoignent du même coup la citation de Pline l'Ancien placée en exergue²⁴.

À l'image du récit, cette citation établit un certain rapport de nécessité entre une façon de naître et un prénom. La citation de Pline pourrait être traduite comme suit : « Venir par les pieds en naissant est contre nature, d'où on appelle "Agrippa" ceux qui sont nés difficilement²⁵. » Cependant, elle s'efforce de reconstituer l'*étymologie* du mot « agrippas », dans lequel elle reconnaît la présence de l'élément « aegr- », racine signifiant « difficile, malade », et l'élément « pes », signifiant « pied », d'où le sens du nom Agrippas : qui vient (au monde) les pieds devant. Sans le signaler, le texte de Ferron se permet toutefois de modifier la citation de Pline l'Ancien en faisant d'Agrippas un nom propre, alors que dans la citation originale le mot recouvre un simple nom commun²⁶. En ajoutant un « A » majuscule à « agrippas », le texte transforme la citation afin qu'elle corresponde exactement au travail du récit : démontrer comment un prénom, en l'occurrence celui de William, peut être lié à la naissance de celui qui le porte ; la citation en exergue opérant elle aussi – une

24. « In pedes procedere noscentem, contra naturam est, quid argumento, eos appetlavere Agrippas, aegre partos ».

25. Je remercie Richard Bernier, latiniste, pour sa traduction et ses commentaires explicatifs.

26. Voici la citation originale : « In pedes procidere nascentem contra naturam est quo argumento eos appellavere *agrippas*, ut aegre partos » (Pline l'Ancien, 7, 45) ; je souligne. Le nom d'Agrippa n'a plus cours aujourd'hui que dans l'onomastique ; dans la citation de Pline, il désigne bel et bien un nom commun et non pas un personnage historique.

fois la petite modification apportée – ce genre d'étymologie onomastique.

Si l'on peut être tenté de voir dans la posture anglaise elle-même l'origine du prénom William – encouragé en cela par la citation de Pline qui joue elle aussi sur l'opposition devant/derrière –, force nous est de constater que la filiation étymologique reste boiteuse : ni l'élément « behind », ni l'élément « back », ni l'élément « rear » n'est perceptible dans le mot William... Fidèle en cela à la posture anglaise, le texte procède de façon détournée : c'est l'*entêtement* de la mère à vouloir se tenir sur le côté, entêtement à l'origine du conflit avec le médecin, qui justifie le choix du prénom William au lieu d'un autre prénom anglais²⁷. Le prénom William comporte l'élément « wil- » qui signifie volonté, détermination (par exemple, par le mot *wilful* on désigne une personne entêtée, obstinée, volontaire²⁸) et le syntagme « I am », d'où « je suis entêté ». Tout comme « Agrippas » qui, selon la citation en exergue, se décompose en deux éléments, « aegr- » et « pes » qui réfèrent à une façon de venir au

27. Il importe toutefois de signaler que le prénom William est celui de Shakespeare, ce qui déjà en motive la présence par rapport à d'autres prénoms anglais. « Les Anglais ont deux grands auteurs, Dieu le Père et Shakespeare, dont ils ne cessent de lire et de méditer les œuvres [...]. [...] Shakespeare et Dieu le Père, anglais dans toute la force du mot », écrit Ferron dans les *Escarmouches* (1975 : t. 2, p. 198-199 ; cité dans Michaud, 1995a : 171). Comme l'indique Ginette Michaud, la correspondance de Ferron montre un rapport particulier et assez suivi à Shakespeare. Dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, Ferron cherche à faire de Shakespeare, figure emblématique de la littérature anglaise, un Irlandais. Sur cette question, consulter Michaud (1995a : 171-183).

28. L'élément « wil- », d'origine germanique, est d'ailleurs commun aux prénoms Wilhelm, William et Guillaume. L'anglais, contrairement au français, a conservé le préfixe intact (Dauzat, 1978 : 314).

monde, William se décompose en « wil- » et « I am » qui renvoient eux aussi à une caractéristique de l'enfantement : la volonté, l'affirmation de soi, l'obstination de la mère à vouloir se tenir couchée sur le côté plutôt que sur le dos²⁹. En associant le prénom William à l'enfant né selon la posture d'un accoucheur *anglais*, la sage-femme établissait en quelque sorte une « étymologie populaire », référentielle, qui, finalement, ne justifie pas le prénom lui-même mais seulement son origine anglaise (l'enfant aurait tout aussi bien pu se nommer Henry, John, etc.). Le texte opère, quant à lui, un véritable exercice étymologique, fondé sur le langage lui-même, c'est-à-dire sur les racines verbales du mot : c'est bel et bien le prénom William, et non pas n'importe quel prénom anglais, qui se trouve légitimé de la sorte³⁰.

L'ÉTYMOLOGIE D'UN NOM/

LA TRANSFORMATION D'UN MÉDECIN

Contrairement à « Bêtes et mari » et à « L'été » qui, d'une certaine façon, court-circuitaient une perspective représentative, « Le petit William » se prête

29. On imagine à quel obstacle se heurte un traducteur voulant rendre compte de ce genre de jeu textuel ; voir Shouldice (1971 : 5-6).

30. Il n'est évidemment pas hasardeux que William, en plus d'être le prénom de Shakespeare, partage la même racine que Guillaume et Wilhelm et renvoie à toute une série de souverains. Donner un nom de conquérant à un enfant qui « est pour ainsi dire un petit Anglais » ne manque pas de signification en contexte québécois et dans l'œuvre de Ferron en particulier. L'auteur s'amuse d'ailleurs souvent avec l'étymologie des mots : qu'on se souvienne du jeu entre honorée et honneur dans « Bêtes et mari ». Dans le conte « L'otarie », d'autre part, l'époux de la narratrice se nomme Johnny *Waterworth*, la traduction du nom (« eau tarie ») permettant ainsi de recatégoriser la figure initiale de l'animal et d'ajouter une nouvelle dimension sémantique au récit (Ferron, 1985d : 167-168).

très bien, quant à lui, à ce type de lecture. Il n'empêche néanmoins que l'analyse narrative, même si elle permet de déterminer l'organisation actantielle et modale de l'histoire, laisse en suspens quelques éléments du texte : son titre, son incipit et sa finale, des points, il va sans dire, éminemment stratégiques dans la syntagmatique du texte. Parallèlement à une lecture attentive à l'histoire et à une logique de l'action (la transformation cognitive du médecin permet la réalisation de l'accouchement, etc.), c'est une lecture attentive à d'autres types de rapports sémantiques qui procure à l'ensemble une plus grande cohérence. Cette seconde lecture ne s'opère pas, bien sûr, indépendamment des éléments diégétiques ; elle tend toutefois à les dégager d'une perspective représentative et à les interpréter autrement. D'un point de vue représentatif, le choix du prénom William est d'abord lié au fait que la mère accouche selon la posture *anglaise* (« Le pauvre enfant devra se nommer William. Après tout, reprit-elle, c'est pour ainsi dire un petit Anglais »), tandis que, d'un point de vue textuel, le prénom se voit légitimé par la figure de l'entêtement et de la volonté développée par le récit et comprise dans le mot lui-même. La motivation du nom propre apparaît donc tout à fait différente selon qu'on adopte un point de vue ou l'autre³¹.

Bien que les deux lectures soient plus près d'être complémentaires que contradictoires, est-il possible de lier les enjeux sémantiques du récit et du texte à une

31. On remarque, d'autre part, que si l'analyse narrative oppose la jeune dame et le médecin, l'analyse textuelle les rapproche, puisque les deux acteurs participent chacun à la manifestation de l'entêtement (la dame refuse de se tenir sur le dos, le médecin s'accroche à l'idée que cette position est avantageuse). Les mêmes figures entretiennent des rapports différents selon la perspective adoptée.

structure profonde commune ? Autrement dit, peut-on dégager une opposition sémantique capable de recouvrir aussi bien la transformation cognitive du médecin que l'exercice étymologique mené par le texte autour d'Agrippas et de William ? Le programme cognitif du médecin repose clairement sur l'opposition savoir institutionnel/savoir populaire, le dernier terme étant représenté par la sage-femme. L'activité étymologique du texte ne semble toutefois pas convoquer de façon aussi nette une telle opposition de contenu : entre Agrippas, qui « vient au monde les pieds devant », et William, « né sous le signe de l'entêtement », aucune transformation sémantique n'est à première vue repérable. Si l'on tient compte du fait que la citation de Pline l'Ancien est donnée dans sa version latine et que, dès le tout début du récit, le narrateur-médecin, pris au dépourvu par l'obstination de la jeune dame, « perd son latin », une différence de contenu finit cependant par se dégager : le latin, asserté d'entrée de jeu, sera nié par la suite du récit ; en d'autres mots, la figure de la culture savante³² qui inaugure le texte (clairement mise en évidence du fait qu'il s'agisse de l'exergue) sera renversée par la situation initiale du récit. Qu'en est-il toutefois de la finale du texte et du petit William ? Entraînent-ils, eux aussi, une nouvelle transformation de contenu ?

De prime abord, l'obligation de nommer le nouveau-né William donne lieu à un exercice d'étymologie populaire. Spontanément la sage-femme associe le prénom de William à la naissance selon la posture

32. La citation de Pline l'Ancien forme une figure de la culture savante à double titre : elle est en latin et effectue une recherche étymologique.

anglaise (tout comme elle associe spontanément l'avantage d'avoir les cuisses longues au fait qu'elle-même les ayant courtes n'ait pu mettre au monde aucun enfant vivant). Sur un autre plan, le texte actualise toutefois l'étymologie savante du prénom, en mettant en discours la figure de l'entêtement présente dans l'élément « wil- » du mot William (type de reconstitution étymologique opéré déjà dans la citation initiale). La finale du texte réaliserait ainsi la conjonction de deux figures opposées : culture savante et culture populaire étant toutes deux assertées. À l'instar de l'histoire, le parcours du texte consisterait à réunir les deux termes contraires de la catégorie culture savante/culture populaire (ou savoir institutionnel/savoir populaire).

GASPÉ-MATTEMPA

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

*Gaspé-Mattempa*³³ met principalement en scène deux personnages, le narrateur-je et son ami Maski, et s'attache à décrire l'établissement de ces jeunes méde-

33. Une partie de ce long récit (soit les pages 9 à 21) a d'abord été publiée dans la revue *SEM* (vol. I, n° 3, mai-juin 1975, p. 8-11). Le texte en son entier a ensuite été lu dans le cadre de la série « Un écrivain et son pays » à la radio de Radio-Canada, réseau FM, le 18 août 1975. *Gaspé-Mattempa* ne sera publié intégralement qu'en 1980 par les Éditions du Bien public. La plupart des renseignements donnés ici sont tirés de l'ouvrage de Pierre Cantin, *Jacques Ferron, polygraphe. Essai de bibliographie suivi d'une chronologie* (1984). Il importe de préciser que ce récit constitue en fait un fragment d'un manuscrit intitulé *Le Pas de Gamelin*, déposé à la Bibliothèque nationale, ouvrage inachevé et inédit à ne pas confondre avec le texte du même titre publié dans le recueil *La conférence inachevée*. On trouvera des informations utiles sur ce manuscrit dans la nouvelle édition de *Gaspé-Mattempa* préparée par Marcel

cins, l'un à Saint-William-du-Buton, sur la rivière Etchemin, l'autre en Gaspésie, à Petite et Grande Madeleine. Relatant des faits écoulés depuis quelque trente ans, le narrateur en profite pour jeter ici et là un regard critique mais satisfait sur leur début de carrière : « [...] il me semble que nous avons été inconsiderés mais conséquents, et braves aussi, peut-être, mais aussi chanceux³⁴ » (Ferron, 1980b : 10). Construit pour une bonne part autour de leur correspondance et surtout des lettres de Maski, « candidat écrivain » (« mes lettres toutes parties, il ne me reste que les siennes », p. 24), le récit du narrateur finit par accorder une place de plus en plus importante à la description de la Gaspésie, celle du moins où s'est établi Maski – entre Mont-Saint-Pierre et Grand-Étang –, à la décision de Maski de devenir écrivain et à une critique virulente de la médecine universitaire et expérimentale. Très représentatif en cela de l'écriture ferronienne – et surtout des plus longs récits –, *Gaspé-Mattempa* préfère déployer une suite de petits tableaux, entrecoupée de réflexions, de remarques, de descriptions et d'exclamations (« Bâton, bout-de-bois, marcassin ! », p. 18), plutôt qu'une mise en place d'une intrigue et d'une logique événementielle serrée. Devant une telle construction qui donne finalement à l'ensemble une allure quelque peu désordonnée

Olscamp et dans les analyses pénétrantes que Ginette Michaud consacre depuis quelques années à ce grand œuvre encore inconnu du public. Voir, entre autres, Michaud (1992, 1993), Poirier (1995a) et Sirard (1995).

34. On prendra note que les références à cet ouvrage figureront désormais entre parenthèses tout de suite après les citations. Il s'agit de l'édition originale de l'ouvrage publié par Clément Marchand aux Éditions du Bien public.

et énigmatique, il n'apparaît pas facile, à première vue, de dégager une ligne directrice capable d'articuler le récit dans sa totalité³⁵.

L'« AVANT-DIRE »

Précédant le récit et désignée sous l'appellation d'« avant-dire », la lettre de Jacques Ferron à Clément Marchand³⁶ qui ouvre *Gaspé-Mattempa* n'éclaire pas beaucoup, il faut bien le dire, la lanterne du lecteur et la suite du récit. Ce petit texte préliminaire s'éloigne assez de ce que l'on attendrait habituellement d'un avant-propos, puisqu'il ne constitue pas à proprement parler une introduction au récit, une présentation, ni même un avis au lecteur³⁷ : si quelques faits relatés par Ferron dans sa lettre sont repris dans le récit (la faillite de la pulperie de Rivière-Madeleine et l'habitude du curé Vaillancourt de se faire des patates frites le dimanche après-midi en l'absence de sa ménagère – p. 13, 31), les références au diocèse de Trois-Rivières, aux funérailles de la mère et à sa décision de rebaptiser son fils peu avant de mourir ne semblent entretenir aucun

35. D'autant plus qu'il constitue un fragment d'un long texte inachevé. Comme le souligne Michaud : « Ce texte, à la fois conte, escarmouche sociale et politique, historiette, fiction autobiographique, mêle, à la manière de Ferron, merveilleux et réalisme [...] » (1981 : 21).

36. Poète et directeur des Éditions du Bien public, justement responsable de la publication de *Gaspé-Mattempa*.

37. La correspondance de Ferron et Marchand, publiée dans *L'autre Ferron*, révèle que l'idée de mettre la lettre de Ferron en avant-dire à *Gaspé-Mattempa* provient de l'éditeur de l'ouvrage (« Elle m'a paru digne de figurer au début de *Gaspé-Mattempa* dont elle condense l'esprit » – Ferron et Marchand, 1995 : 332). Marchand voit d'ailleurs dans cette lettre « une façon inusitée de procéder », c'est-à-dire d'ouvrir l'ouvrage. L'expression « avant-dire » est de Marchand, et la lettre originale est reprise à quelques lignes près. La présentation et les notes qui accompagnent la correspondance sont d'Olscamp.

lien explicite avec un récit consacré presque essentiellement à la Gaspésie³⁸. L'avant-dire permet toutefois d'associer Ferron au personnage de Maski, celui-ci se voyant attribuer un épisode biographique rapporté par l'auteur dans sa lettre à Marchand³⁹, et de saisir, du même coup, la liberté avec laquelle le récit peut (ou entend) user du « réel »⁴⁰. En effet, comme ce n'est pas le narrateur-je mais bien un personnage qui reprend à son compte l'épisode des « patates frites », l'avant-dire servirait, d'une certaine manière, à distinguer très nettement l'ordre du « réel » de celui de la fiction et à inscrire, surtout, le récit dans le second⁴¹.

38. Certains parallèles peuvent cependant être établis entre l'avant-dire et le récit. On constate, par exemple, qu'il est question de part et d'autre d'une relation épistolaire, du désir de faire revivre un territoire (soit le diocèse de Trois-Rivières, soit la Gaspésie) et même de l'incertitude (« Je ne sais pas trop pourquoi je vous écris cela », p. 8 ; « Maski n'est sûr de rien et moins encore de lui », p. 51).

39. Dans *L'exécution de Maski*, on retrouve également le personnage de Maski, sorte de double fictif du narrateur-je et de Ferron lui-même. Dans ce récit, Maski et le « je » s'échangeront continuellement les rôles de médecin et d'écrivain, de sorte qu'ils finiront par se confondre (Ferron, 1981). Si dans *Gaspé-Mattempa* la distinction entre le narrateur et Maski est maintenue, ne serait-ce que spatialement (l'un est en Gaspésie, l'autre à Saint-William-du-Buton), s'y retrouve toutefois également la problématique du double : le « je » et Maski sont le double l'un de l'autre, Maski se dédoublant à son tour en un écrivain et son mécène.

40. Le statut de l'avant-dire est paradoxal. Marchand, on l'a déjà indiqué, voyait dans la lettre l'esprit du récit, tout en étant conscient du caractère singulier d'un tel « avant-propos ». D'autres lecteurs y voient aussi un texte qui inaugure parfaitement le récit : « Cet avant-texte intime et confident imprègne tout le récit comme si celui-ci n'était qu'un prolongement de cette missive dont on se sent bientôt destinataire » (Bernard Pozier, *Le Nouvelliste*, 16 août 1980, cité dans Ferron, 1997 : 55).

41. D'ailleurs, Michaud le précise, « la piste autobiographique n'est offerte que pour être brouillée », puisque « Maski a beau être lui aussi médecin, mécréant et écrivain, ce serait une réduction banale que de ne voir en lui qu'un double fictionnel de Ferron : "nouveau Cotnoir" [*Gaspé-Mattempa*, p. 14], il est surtout, et de façon plus étonnante, le double d'un personnage fictif, une fiction de fiction en quelque sorte »

La construction assez particulière de l'avant-dire n'aide pas, il faut le reconnaître, à en éclairer la signification. L'impression de passer du coq à l'âne est d'ailleurs renforcée par l'aveu même de l'énonciateur : « Je ne sais pas trop pourquoi je vous écris cela » (p. 8). Relatant tour à tour l'implantation infructueuse de « kolkhoses » forestiers en Gaspésie, le plaisir du curé Vaillancourt de faire des patates frites et de s'en régaler quelquefois en compagnie de Ferron, l'attachement de la mère de Ferron au diocèse de Trois-Rivières (diocèse natal de l'auteur et de Marchand⁴²), les funérailles de cette dernière et sa décision de rebaptiser son fils peu avant de mourir, la lettre ne comporte pas vraiment de continuité événementielle, référentielle ou même actorielle. Les faits relatés s'avèrent des plus disparates, se passent à des époques et en des endroits différents, sans aucune transition pour en expliciter les rapports et éventuellement les relier à une idée ou à un projet d'ensemble. La désignation de la lettre comme un « avant-dire » la met toutefois clairement en relation avec le « dire », soit avec le récit qui va suivre⁴³. On peut donc supposer que les problèmes qu'elle pose et les effets de sens qu'elle suscite participent déjà de la lecture et de la structure du récit à venir.

(1981 : 21). Dans l'édition récente de *Gaspé-Mattempa*, Olscamp signale que Robert Cliche, beau-frère de Ferron (mari de Madeleine) avait entrepris des démarches pour que Ferron puisse s'installer au village de Sainte-Justine, dans le comté de Dorchester. Ferron fictionnalise donc, dans *Gaspé-Mattempa*, cet établissement dans un vieux comté où il n'aura jamais vécu, lui ayant préféré la Gaspésie.

42. « [...] le Diocèse dont nous faisons partie tous les deux » (p. 8) : Ferron étant né à Louiseville et Marchand à Sainte-Geneviève-de-Batiscan, c'est bien du diocèse de Trois-Rivières dont il est question.

43. Le récit est ainsi rattaché à la parole, à l'oralité, caractéristique du conte populaire, que rappelleront aussi les multiples exclamations du narrateur qui rythment le récit : « Bâton, bout-de-bois, marcassin ! »

Au niveau englobant, l'avant-dire met en scène deux acteurs engagés dans un programme de communication : l'énonciateur-je (Ferron) écrit à l'énonciataire-vous (Marchand) dans le but de « “converser”, dans la solitude où nous sommes » (p. 8). Paradoxalement, c'est la *parole* qui se trouve visée par le programme d'*écriture* du narrateur, parce que, en tant qu'activité essentiellement sociale (converser, c'est « parler avec quelqu'un »), elle permet de briser la solitude des deux interlocuteurs⁴⁴. Si la conjonction du narrateur et du narrataire forme bien l'énoncé d'état visé par le Sujet opérateur (la « réunion » étant la valeur à atteindre par l'entremise de ce programme), cette conjonction passe d'abord par un programme d'usage d'« évocation » ou de « renaissance » d'un « territoire » déterminé (le diocèse de Trois-Rivières), condition donnée comme nécessaire à la performance⁴⁵.

Face à ce premier parcours narratif, un problème important apparaît toutefois, puisqu'il semblerait que nulle sanction ne confirme vraiment la réalisation ou l'échec du programme principal et de son programme d'usage. D'une part, un passage seulement de la lettre se consacre à la description du diocèse commun aux

44. À laquelle condamne précisément l'acte d'écrire, activité essentiellement solitaire : « On écrit seul comme un roi » (Ferron, 1972 : 186). De sorte que ce sont les thèmes sous-jacents de la solitude et de la communauté qui fonderaient plus précisément l'opposition figurative écriture/conversation.

45. On prendra note qu'il s'agit d'un territoire *commun* au narrateur et au narrataire (« le Diocèse dont nous faisons partie tous les deux »). On voit ainsi comment l'évocation de ce territoire s'articule au programme narratif annoncé, puisqu'elle sert à établir un lien entre les deux interlocuteurs, à les réunir.

deux interlocuteurs, d'autre part, celle-ci se termine sur la figure très ambivalente de la *mort* de la mère (s'agit-il d'une conclusion dysphorique ?) et sur l'épisode du changement de prénom, finale pour le moins énigmatique en regard du programme annoncé. Deux points restent donc en suspens : la participation des différents événements évoqués au programme de réunion du narrateur et du narrataire et l'échec ou la réalisation de la transformation visée, au terme de l'avant-dire. Reste à voir si le récit lui-même reprend la quête du narrateur ou s'il l'éclaire de quelque façon.

LE RÉCIT

La structure narrative du récit

Le sujet de *Gaspé-Mattempa* pourrait se résumer comme suit : un médecin décrit son établissement à Saint-William-du-Buton, sur la rivière Etchemin, et celui de son ami Maski à Petite et Grande-Madeleine, en Gaspésie, trente années plus tôt. Si le déroulement du récit apparaît sans doute moins ordonné que celui des trois contes étudiés précédemment (on y observe quelques retours en arrière, plusieurs digressions, une suite de petits tableaux plutôt qu'une suite de faits et d'épisodes logiquement ou chronologiquement articulés), des parcours narratifs se dégagent assez nettement de l'ensemble. Un premier programme pragmatique s'organise tout d'abord autour de l'établissement des deux jeunes médecins, celui de Maski en particulier. Inscrit sous le signe du devoir-faire (« il fallut bien nous mettre à notre compte », p. 11), le programme s'accomplit, dans le cas de Maski, avec l'aide du curé Vaillancourt (sorte de pouvoir-faire individualisé sous forme d'acteur), ce dernier facilitant tous les détails de

l'établissement⁴⁶. Envisagé du point de vue du curé Vaillancourt, l'installation de Maski correspond cependant à la réalisation du programme « vouloir un médecin pour sa paroisse », dans lequel Maski constitue l'Objet de valeur convoité par le curé, Sujet opérateur, pour le bénéfice de sa paroisse, Sujet d'état (Dieu jouant en quelque sorte le rôle d'auxiliaire positif du curé, c'est-à-dire de pouvoir-faire : « C'est le bon Dieu qui vous envoie », p. 19⁴⁷).

Le programme d'établissement de Maski ne constitue toutefois pas une fin en soi (ni pour lui, ni pour le narrateur), puisqu'il entraîne ou rend éventuellement possible la réalisation d'autres programmes. Pour le narrateur, par exemple, l'installation de Maski aux Madeleines suscite un désir (ou un vouloir-être) bien spécifique : « Enfin, du moins je l'espérais ; il allait pouvoir me *parler de la Gaspésie*⁴⁸, ne serait-ce que la sienne [...], et ne serait-ce qu'au passé » (p. 22) ; programme apparemment réussi, si l'on s'en tient aux affirmations du narrateur : « C'était mon souhait ; il fut exaucé au-delà de mes espérances » (p. 23). Pour Maski, l'établissement du médecin participe à un parcours narratif différent de celui du narrateur, puisqu'il constitue plus précisément une condition préalable à la

46. L'installation en Gaspésie donne lieu à deux interprétations. D'après le narrateur, Maski d'abord décidé à s'établir aux Îles de la Madeleine se repliera finalement sur la Gaspésie, l'archipel rêvé s'avérant inaccessible (p. 19-20) ; dans la scène qui l'oppose au professeur Berger, Maski affirme être décidé à s'établir en Gaspésie (p. 42), inscrivant dès lors l'installation à Petite et Grande-Madeleine sous le signe du vouloir-faire.

47. L'établissement du narrateur à Saint-William-du-Buton n'est pas vraiment explicité dans le texte. Il semblerait toutefois qu'il relève du même système axiologique que celui de Maski.

48. Je souligne.

réalisation d'un programme principal d'*écriture*, les revenus du médecin devant assurer l'entretien matériel de l'écrivain. Également réalisé (si l'on s'en tient encore une fois à l'évaluation du narrateur qui se pose ici en Destinateur-judicateur du parcours de Maski), le programme d'écriture verra toutefois sa réussite liée à la détermination du Sujet opérateur Maski (à son vouloir-faire) plutôt qu'à l'efficacité (au pouvoir-faire) du programme d'usage de mécénat :

Maski, son mécène ? Oui, peut-être, maintenant, mais en Gaspésie, allez-y voir ! S'il y eut mécène, il était maigre et d'une voracité extrême, non sans raison. Si le médecin a tout pris, c'est qu'il en avait le plus grand besoin. Néanmoins, si Maski a écrit un peu, mon Dieu ! c'est qu'il y tenait beaucoup (p. 48).

Objet d'une longue diatribe très féroce, la figure de la médecine expérimentale et universitaire permet de définir le système axiologique sous-jacent au programme d'écriture. Pris en charge par le narrateur du récit, le discours critique final développe, en effet, une structure dichotomique au sein de laquelle l'écriture vient clairement s'opposer à la médecine⁴⁹. Éminemment dysphorique du fait qu'elle ne doute jamais d'elle-même, au point d'ailleurs de préférer la « froide certitude » de « la lésion cadavérique bien étudiée, indiscutable » (p. 51) aux formes souvent insolites et changeantes de la maladie⁵⁰, la médecine expérimentale constitue, pour le narrateur-Destinateur, une mani-

49. Le narrateur étant celui qui possède et communique les valeurs en présence, il apparaît dès lors comme le Destinateur du programme.

50. « Dans les meilleurs hôpitaux du Québec, dits universitaires, que trouve-t-on, après sélection ? Un lit, un malade, une maladie [...]. Et dans les provinces, sur l'Étchemin, en Gaspésie, avant la sélection, sans hôte-

festation figurative de la mort. Associée plutôt au commencement des choses (p. 47) et à la réalité de l'imaginaire, l'écriture renvoie au contraire à la vie, valeur euphorique. Le personnage du docteur Knock et celui de Farigoule (Jules Romains) représentent justement les termes contraires de cette opposition⁵¹. D'un côté, Knock, « le savant qui se savante » (p. 46), le médecin qui « médicalise tout le monde » (p. 45-46), incarne la médecine expérimentale sûre d'elle-même, « sur le point d'être proclamée religion officielle⁵² » (p. 51). De l'autre côté, Farigoule, figure de l'homme de lettres, de l'imaginatif aux idées indémontrables et baroques, incarne à la fois la fantaisie et la justesse de l'écriture : produit de l'imagination de Farigoule, le docteur Knock « a déjà détonné sur la scène et paru ridicule, plus maintenant » (p. 51), puisqu'il reflète désormais l'état actuel de la médecine. Terme contradictoire de la médecine scientifique (voir le carré suivant) du fait qu'elle relève davantage du doute et se tient au plus près de la vie, la médecine artisanale (celle que l'on pratique dans les provinces) se situe pour sa part sur la même deïxis que l'écriture, tandis que le métier de curé, parce qu'il représente une vérité et une autorité

tal ? Un malade sur pied à qui ne correspond pas de maladie, qui prétend l'être, paie pour le dire et ne l'est pas dans les formes, ou qui l'est à moitié, tout de travers » (p. 50).

51. Auteur de *Knock ou le triomphe de la médecine* (pièce satirique créée en 1923), Jules Romains (dit Farigoule dans *Gaspé-Mattempa*) est le créateur du docteur Knock, jeune médecin rusé et sans scrupules qui persuadera tous les habitants d'un village qu'ils sont bel et bien malades ; sa maxime est : « Tout homme bien portant est un malade qui s'ignore »...

52. « [...] futur pape d'une humanité qui accourt vers lui en grinchant des dents et fait de l'urgence dans ces hôpitaux une petite gare en temps de guerre, à proximité du front » (p. 51) : de toute évidence, le docteur Knock est étroitement associé à la mort.

pouvant s'instituer aux dépens des gens⁵³, se situe plutôt sur la deixis dysphorique de la médecine scientifique, « divine, une et trine » (p. 50), préoccupée elle aussi avant toute chose de démontrer son propre savoir et sa propre raison⁵⁴. Voici une représentation schématique du système axiologique sous-jacent au programme d'écriture :

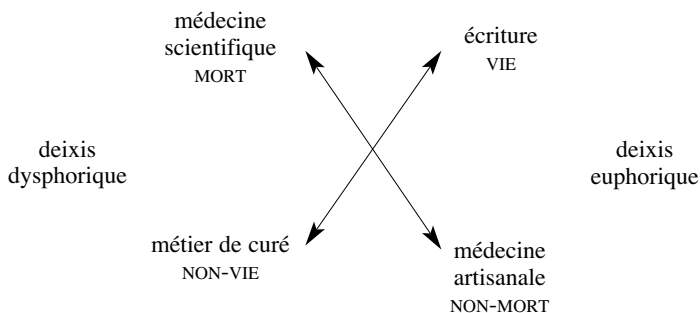


Figure 6

53. L'épisode du curé de Sainte-Marthe illustre bien une autorité et une vérité établies aux dépens du bien-être d'une jeune fille : « Savez-vous ce qu'il a dit à la fille qui n'a pas voulu l'écouter, à qui il avait commandé de rentrer à la maison, et qui continuait vers le plain, au bras d'un garçon ? Il a dit... — Si je le sais ! Il a dit : "Le bras te sèchera." *Se serait-il trompé ?* — Non, vous le savez bien : le bras lui a séché » (p. 32 ; je souligne).

54. La médecine est souvent associée dans le récit à une véritable religion : « Ce n'est plus du pharaon anglais que nous avons peur, mais de Moïse parmi nous, quand il lâche son microscope divin » (p. 41) ; « Et puis, ne voilà-t-il pas que vous nous arrivez avec les tables de loi de la biologie savante, [...] qu'il faut bien accepter parce que vous pourriez nous les casser sur la tête, autorisé par un Dieu caché, tout puissant et dangereux » (p. 41) ; « la médecine expérimentale, transcendante et aztèque, sur le point d'être proclamée religion officielle » (p. 51) ; « [Docteur Knock] nage dans son élément, honneur de la faculté, futur pape d'une humanité qui accourt vers lui » (p. 51).

Si à un niveau très élémentaire la catégorie figurative écriture/médecine scientifique se ramène à l'opposition vie/mort, c'est toutefois au niveau moins abstrait de son investissement thématique qu'elle reste la plus significative : c'est en termes cognitifs, véridictaires et épistémiques que le narrateur fonde le rapport de contrariété entre les deux valeurs. Faux moyen de connaissance parce qu'elle préfère mettre en doute le monde plutôt que sa propre vérité⁵⁵, la médecine scientifique « se savante » elle-même et ne sert plus à apprendre. N'« [étant] plus à la portée de personne à cause de la division du travail » (p. 45) qui empêche de réunir l'ensemble des savoirs et de les « agencer avec le monde », celle-ci avance sans plus rien expliquer. Par rapport à cette « force aveugle », l'écriture sert au contraire à « comprendre » le monde et à s'y joindre. En apparence moins rigoureuse, l'écriture constitue cependant un véritable outil heuristique. L'opposition médecine scientifique/écriture donne donc lieu à une évaluation véridictaire de l'« être » cognitif de chacun des deux termes : la médecine est située sur l'axe du mensonge (ses allures de vérité et de rigueur masquant son incapacité cognitive) alors que l'écriture se voit plutôt associée à l'axe du secret (son allure fantaisiste cachant en réalité son efficacité cognitive) :

55. « Knock, l'interne sot montré plus haut, resté sot, et vilain, méchant, rusé comme les sots, ne doute jamais de lui. Son procédé est simple : il prend le soi-disant malade au mot, le garde au lit en attendant qu'avec le temps, les poisons et la persuasion il le devienne dans les formes, le plus souvent inguérissable » (p. 50).

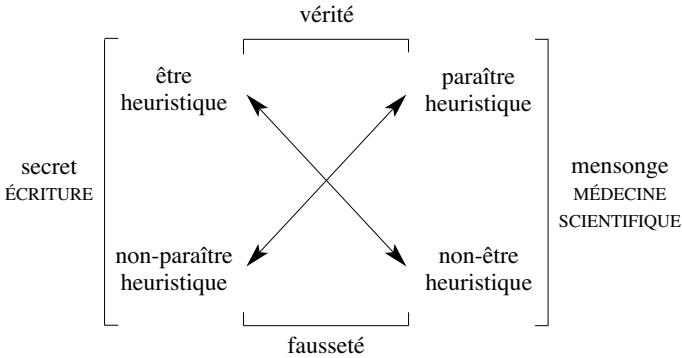


Figure 7

À cette évaluation véridictoire s’articule une évaluation épistémique, ayant elle aussi à voir avec la valorisation (positive ou négative) de chacun des termes du système axiologique. On observe, par exemple, que les deux termes de la deixis dysphorique se caractérisent par une *certitude* commune quant à leurs principes et à leur valeur cognitive, infaillibilité maintenue et démontrée aux dépens des personnes et de leur bien-être s’il le faut. Sorte de « pape », chacun dans son domaine, le curé et le médecin s’opposent ainsi à l’écrivain et au médecin de campagne qui, au contraire, doutent sans cesse d’eux-mêmes et de leur raison d’être⁵⁶. Euphorique, l’écriture (tout comme la médecine artisanale) l’est aussi parce qu’elle se trouve

56. « Knock, l’interne sot montré plus haut, resté sot, et vilain, méchant, rusé comme les sots, ne doute jamais de lui » (p. 50) ; « Mais voilà : Maski n’est sûr de rien et moins encore de lui. Il a appris à bien faire l’accouchement dans les maisons et, à la fin, comme le confrère de Sainte-Justine, il n’avait plus peur » (p. 51-52).

fondée sur le doute et ne cherche aucunement à se donner l'apparence d'une vérité transcendante et définitive.

Bilan provisoire

À la lumière de l'opposition médecine scientifique/écriture développée par le narrateur à la fin du récit, le parcours narratif de Maski révélerait une quête *cognitive*. Puisque écrire apparaît essentiellement comme un moyen de « comprendre », c'est la recherche du savoir que Maski se donnerait pour objet d'atteindre en posant sa candidature d'écrivain. En regard de cette quête, le programme pragmatique d'établissement ne servirait quant à lui qu'à garantir certaines conditions matérielles à la réalisation du programme cognitif, bref, il en constituerait le programme d'usage. Le parcours narratif de Maski prendrait ainsi tout son sens grâce à l'activité interprétative et judicative du narrateur-Destinateur, dépositaire de la structure axiologique du programme, de telle sorte que si l'écriture se présente bien pour Maski comme un Objet de valeur euphorique, c'est plus précisément l'« escarmouche » du narrateur à l'endroit de la médecine universitaire qui permettrait de catégoriser la figure et d'en définir le contenu thématique.

Si les programmes narratifs dégagés jusqu'ici rendent compte d'une bonne partie des faits et gestes des acteurs et même de la longue critique du narrateur à l'endroit de la médecine scientifique, ces derniers laissent néanmoins sans fonction précise, outre l'avant-dire, la description de la Gaspésie tirée de la correspondance de Maski, tout autant que celle réalisée par le narrateur tout au long de son récit, descriptions qui, ajoutées aux diverses considérations étymologiques

échangées entre Maski et son correspondant au sujet des « mornes » et de « Mattempa », couvrent facilement plus de la moitié de la surface textuelle. Si l'on ajoute à cela le titre du récit (*Gaspé-Mattempa*) et surtout le fait qu'il met lui aussi en relief les figures de la Gaspésie et de Mattempa, étrange mot sorti tout droit de l'imagination de Maski (« tantôt [...] sirène à la voix écorchée, tantôt [...] géant qui se serait promené au-dessus de sa tête, la nuit, sur les Shickshocks », p. 35 ; tantôt figure « des grands espaces », p. 52), il reste à voir dans quelle mesure le parcours narratif de l'écriture et le système axiologique qu'il recouvre permettent d'explicitier le sens du syntagme, sa relation avec le texte qu'il chapeaute et, surtout, le rôle de la configuration spatiale du récit.

Une topologie figurative

Une lecture attentive de *Gaspé-Mattempa* révèle assez tôt l'importance de la spatialité. Dès le début du récit le narrateur, occupé à décrire l'année sabbatique ayant suivi la fin de ses études de médecine, se limite presque essentiellement à nommer les lieux visités à cette époque par lui et par son ami Maski :

[...] nous aurons une seule année de répit, une belle année de voyage, d'errance et d'extravagances pour tout le Canada, de la Colombie, dans le bel entre-deux des Rocheuses, jusqu'au camp Utopia, dont personne ne semble avoir entendu parler ni des sardinières de la baie de Fundy, à Black Harbour, tout près, en passant par Borden et Toronto-la-folle, par Fredericton et son petit village souriquois, de l'autre côté de la rivière Saint-Jean : par Grande-Ligne, sur les hauteurs de Saint-Blaise [...] (p. 10).

De la même façon, alors qu'il s'apprête à décrire leur établissement respectif, l'un dans le Bas-du-Fleuve et l'autre en Gaspésie, le narrateur s'attarde bien davantage à multiplier les indications géographiques qu'à mettre en scène des personnages et des événements :

Ensuite, il fallut bien nous mettre à notre compte, Maski en Gaspésie, sur les Madeleines, la P'tite, la Grande, moins qu'un village, et moi à Saint-William-du-Buton, sur la rivière Etchemin, parmi les collines, les côteaux et les buttes des Alleghanys encore perdus dans Bellechasse et Dorchester, en train de s'y retrouver, de se regrouper et de se ranger en procession pour devenir les Monts Notre-Dame, le grand fond de scène du Bas-du-Fleuve [...] (p. 11).

C'est [le Bas-du-Fleuve] un pays bien différent de la Gaspésie, du moins de la Gaspésie qu'il a connue, en aval de Sainte-Anne-des-Monts, amont le bout de la mitaine coupé par le portage de la Rivière-au-Renard à Saint-Majorique, de sa Gaspésie à lui, entre Mont-Louis et Cloridorme, sur soixante milles de côte, où pourtant il a commencé à le connaître et l'aimer, pour ainsi dire personnellement, parce que cette partie abrupte et sauvage de Gaspé-Nord, à l'exception de Gros-Morne [...] a été peuplée par des gens de Montmagny, Cap Saint-Ignace, l'Islet, Rivière Ouelle [...] (p. 12).

Ce souci de développer le cadre spatial du récit ne sera d'ailleurs pas démenti par la suite, puisque la description de l'arrivée de Maski à la Madeleine – épisode subséquent qui pour la première fois semble vouloir laisser place aux faits et gestes des personnages – s'avérera non seulement truffée d'indications proximiques (« et il était allé au presbytère, pour s'entendre dire le long de l'église, à la descente de la sacristie, près d'un cimetière, qu'il était l'envoyé de Dieu », p. 21), mais aussi constamment interrompue par des

descriptions détaillées du décor : la mer, l'église, le cimetière, le ciel, etc. Ce besoin incessant, quasi obsessionnel, de définir les lieux et de localiser les êtres et les choses dans l'espace, loin de s'atténuer, trouvera son expression la plus forte dans la lettre de Maski consacrée à la Gaspésie (p. 25-28), où là, encore plus qu'ailleurs, se manifesterait l'importance de la dimension topographique et, plus généralement, spatiale du récit :

[...] tu n'as qu'à mettre la vallée de la Matapédia où elle se trouve, entre Mont-Joli et le bout de la Baie ; elle te tiendra lieu de frontière, avec tout ce que tu voudras d'un bord, où tu ne sauras pas trop ce qui commence, ce qui finit, le Maine, l'Acadie, le Québec, tandis que de l'autre, à franc bord, tu auras la Gaspésie et puis c'est tout. Seulement, à Mont-Joli, j'ai passé tout droit par la route du nord qui m'a conduit à Madeleine, plus bas que Matane, les Méchins, Cap-Chat, Sainte-Anne-des-Monts, sur le prolongement du Bas-du-Fleuve, de sorte que je n'ai pas noté la fin de celui-ci, ni le commencement de la Gaspésie [...] (p. 25-26).

Cet effort constant pour délimiter l'espace, s'il contribue bien sûr à fournir un cadre référentiel au récit⁵⁷, détermine aussi une suite d'espaces discrets homologables avec son organisation narrative. Aux procédures de localisation s'ajoute une valorisation des lieux qui n'est pas sans répéter les enjeux axiologiques

57. On sait que les toponymes « permettent un ancrage historique visant à constituer le simulacre d'un référent externe et à produire l'effet de sens "réalité" » (Greimas et Courtés, 1979 : 397). Il n'est pas sûr toutefois que l'accumulation des toponymes à laquelle se livre le narrateur contribue vraiment à référentialiser le récit : ne peut-on pas voir dans l'énumération des lieux de la page 10 (l'année d'errance) un processus qui « déréalise » l'espace, en l'occurrence le Canada ?

déjà décrits. On observe que l'opposition écriture/médecine scientifique sera reprise dans l'opposition entre « les Bas » (c'est-à-dire la Gaspésie et le Bas-du-Fleuve) et « les Hauts » (les régions urbaines où il y a justement des hôpitaux universitaires) ; la valorisation euphorique du « bas » et dysphorique du « haut » se retrouve d'ailleurs sous d'autres formes figuratives ailleurs dans le texte, et presque toujours de manière à reproduire le système axiologique de l'écriture : dans une description heureuse de la Gaspésie d'après-guerre, c'est encore une fois le « bas » qui se voit investi d'une valeur positive (« le seuil du plaisir se trouvait quasiment à terre et l'on n'avait pas besoin de grimper au ciel pour y arriver, [...] ; on le passait sans crainte de trébucher, sans lever le pied plus haut qu'en marchant », p. 49), alors qu'avec l'association de la médecine scientifique à un phénomène « transcendantal » (p. 51), à quelque chose qui tend à *s'élever au-dessus* du reste, on retrouve une valorisation négative du « haut »⁵⁸.

Si l'espace mis en forme par les procédures de localisation et d'aspectualisation peut être envisagé dans ses rapports à l'organisation narrative du texte (on aurait pu considérer les nombreuses figures de déplacement surtout parce qu'elles ont presque toujours la Gaspésie comme point d'aboutissement, comme la

58. L'opposition spatiale peut d'ailleurs être corrélée à l'opposition temporelle passé/présent (ou avant/après) et aspectuelle commencement/fin (ou inchoatif/terminatif) : l'investissement euphorique de la Gaspésie (des bas) résidant aussi dans le fait qu'il s'agit d'un lieu originel (« lieux sauvages, archaïques, presque dans l'Ancien Testament, au livre de la Genèse », p. 47), au contraire des « hauts », l'espace urbanisé et moderne de la médecine scientifique, souvent présenté par le narrateur comme la fin d'une époque (p. 45).

représentation d'une visée ou d'une tension narrative⁵⁹), il reste qu'une bonne partie des descriptions spatiales déborde malgré tout encore largement du cadre délimité par les parcours narratifs des Sujets et par le transfert des Objets de valeur. Par exemple, la longue lettre de Maski consacrée à la description de la Gaspésie (p. 25-28) s'attache essentiellement à circonscrire la frontière qui sépare le Bas-du-Fleuve de la Gaspésie, préoccupation géographique qui ne participe pas du tout à la valorisation thymique des espaces⁶⁰ ; même chose pour la longue description par le narrateur de la route longeant la côte gaspésienne (p. 28-30), pour les nombreuses indications proxémiques qui truffent le début du récit et pour les fréquentes énumérations de lieux que se plaît à cultiver le narrateur où, là encore, nulle interprétation thymique et nulle visée narrative entre un Sujet et un Objet ne semblent prendre en charge les différentes figures. Au-delà de la mise en forme d'un cadre référentiel et de la représentation spatiale de parcours narratifs, ne serait-il pas possible dès lors de penser que les nombreuses indications spatiales puissent constituer un langage qui parle d'autre chose que d'espace, autrement dit que ce vaste ensemble figuratif puisse être exploité à d'autres fins qu'à celles de signifier les lieux ou les rapports entre les acteurs et les lieux⁶¹ ? À défaut d'une topologie

59. On observe qu'aucun voyage des Bas vers les Hauts ne sera décrit : le départ de la Gaspésie étant mentionné sans plus.

60. En regard du parcours narratif de l'écriture, le Bas-du-Fleuve et la Gaspésie sont tous deux confondus dans l'espace euphorique des « bas ». Se préoccuper de les distinguer n'a donc rien de pertinent du point de vue de l'organisation narrative.

61. Les passages consacrés aux « mornes » (Gros-Morne et le Morne de Cramebourne) et au village de Sainte-Marthe (anciennement Rivière-

figurative véritablement déterminante, l'hypothèse d'une topologie *figurale* (c'est-à-dire d'un dispositif spatial non directement engagé dans un processus de représentation) vaut sans doute la peine d'être pesée, du fait surtout qu'elle apparaît comme le seul moyen de rendre compte des multiples manifestations de la spatialité et, du même coup, des nombreux segments textuels laissés jusqu'ici sans fonction particulière.

Une topologie figurale

Si le souci constant de localisation domine une bonne partie de *Gaspé-Mattempa*⁶², on observe cependant que le contenu des indications spatiales tend à changer au fil du texte. Dans les premiers segments du récit (l'année de « voyageant » à travers le Canada, p. 10-11 ; la description de la Gaspésie, p. 11-14 ; l'arrivée et l'installation de Maski à la Madeleine, p. 15-24), c'est une tendance à *discriminer* les lieux, c'est-à-dire à les distinguer les uns des autres qui, de façon générale, semble devoir orienter le dispositif spatial ; comme si chaque espace englobant, qu'il s'agisse du Canada, de la Gaspésie ou du village de la Madeleine, devait inévitablement être opposé à d'autres espaces ou décomposé en un ensemble de sous-espaces

à-la-Martre) montrent bien qu'il y a un usage second des figures spatiales, puisque les noms de lieux seront considérés en leur qualité de mot bien plus qu'en leur qualité de référent spatial : « Le mot [morne] lui importe parce qu'il l'intrigue » (p. 31) ; « C'est un ecclésiastique, du nom de Surprenant, qui m'a expliqué le terme, de mornir, dans le sens de mettre une mouchette à l'épée [...] » (p. 35) ; « Sanctifier une bête carnassière, féroce, cousine germaine de la belette et du vison ! D'autant plus que marthe ne s'écrit pas comme Marthe » (p. 32).

62. Cette insistance à nommer les lieux et à localiser les personnages manifeste sans aucun doute aussi une volonté d'établir l'espace du pays et de s'y inscrire.

discrets : la « Colombière », le camp Utopia, la Baie de Fundy, Borden, « Toronto-la-folle », etc., dans le cas du Canada ; ou bien Sainte-Anne-des-Monts, Rivière-au-Renard, Mont-Louis, Saint-Majorique, Cloridorme, etc., pour ce qui est de la Gaspésie. Qu'il nomme une série de lieux ou, encore, qu'il s'attarde à décrire un paysage ou un décor, le narrateur procédera presque toujours suivant un mouvement de déconstruction du tout en ses différentes parties : de l'église, on passera au clocher puis à la cloche (p. 16) ; la paroisse de la Madeleine sera réduite en ses sous-composantes, à savoir la p'tite Madeleine, la Grande, Manche-d'Épée, Gros-Morne⁶³ ; le paysage de la Madeleine se verra divisé en deux parties, le « côté terre » opposé au « côté mer » (p. 15-16) ; le comté de Gaspé-Nord se trouve également défini en deux « versants », celui de Sainte-Anne-des-Monts et celui de Gaspé (p. 13).

Bien que le souci de discriminer les lieux domine une bonne partie du récit, la lettre de Maski consacrée à la Gaspésie (p. 25-28) se distinguera néanmoins des segments qui précèdent en se heurtant à l'impossibilité d'établir une distinction nette et précise entre certains espaces. Au lieu de circonscrire des lieux discrets, la description en arrivera plutôt à *confondre* les espaces :

[...] *je n'ai pas noté la fin de celui-ci [le Bas-du-Fleuve], ni le commencement de la Gaspésie, du moins de la Gaspésie telle que je la conçois [...]. À la Madeleine, pour y être, j'y suis, mais depuis quand ?* (p. 26) ;

63. « Messire le curé de la Madeleine, la p'tite, la Grande et Manche-d'Épée, trois villages souverains, sans compter la mission de Saint-Antoine à Gros-Morne qu'il dessert, lève les yeux » (p. 18).

Et puis, à vue de pays, comment juger qu'on change de province ? On s'en rend compte, cela est fait. De plus, pour en finir avec le Bas-du-Fleuve, il faut savoir où commence le Golfe, à proprement parler la mer qui mêle les eaux et le ciel, un point que je ne saurais fixer (p. 26) ;

[...] la Gaspésie vient de commencer, par Satan Mattempa, exactement dans l'imprécision, quelque part entre Matane et Sainte-Anne, en même temps que par le rétroviseur, quelque part, sur les Méchins peut-être, je me rends compte que l'air change (p. 27).

Poursuivant le mouvement amorcé par Maski dans sa lettre, le narrateur fonde sa description de la côte gaspésienne davantage sur la figure de la « réunion » que sur la distinction des espaces : « Ces brèches ont donné lieu à de petits villages qui se confédérèrent pour former paroisses et municipalités, et ces petits villages donnent ensuite raison à la route qu'a suivie Maski, soit de les réunir » (p. 29) ; tendance confirmée par la suite du récit : « Il pratique dans les Shickshocks, moi dans les Alleghanys, et je veux bien croire, il le prétend, que les Monts Notre-Dame nous réunissent. Quand ce n'est pas cette chaîne, c'est autre chose, les mornes, le sien, le mien » (p. 30).

S'abîmant peu à peu au fil du récit, la tendance à discriminer l'espace (à le décomposer en unités distinctes) sera définitivement renversée dans la seconde lettre de Maski (p. 37-39). Avec la mise en discours de Mattempa, être insaisissable et divers, c'est la figure de l'espace absolu, de la totalité qui échappe à tout repère et transcende tous les éléments et toutes les frontières, qui sera désormais assertée et mise en scène :

Satan-Mattempa toujours parti, toujours ailleurs et toujours là, que jamais on n'a vu, que jamais on ne verra, qui se tient à l'orée du ciel et de la mer, à la place du

coin disparu de l'horizon confus, désormais sans ligne de partage, arrondi, émoussé, en mouvance, qui flotte là-haut, là-bas, sous l'eau, dans l'air ! (p. 38).

Satan-Mattempa, dont le nom unit les contraires (« le dit Satan, Bon-Dieu pour d'autres », p. 36), capable de « *subtilis[er] la frontière*⁶⁴ du ciel à l'horizon des eaux » (p. 37), de s'en revêtir et d'échapper ainsi au regard, constitue la négation même du dispositif spatial initial, puisqu'il se dérobe à toute tentative de discrimination. « Dieu de l'empremier », « grand Dieu dessus-dessous, par devant, par derrière, jadis tout-puissant, maintenant tout-partout » (p. 39), Mattempa représente l'espace absolu, « déréalisé », qui recouvre tout (le ciel, la mer, le haut, le bas), figure de l'ubiquité par opposition aux espaces référentiels, contingents et discrets⁶⁵. Il est intéressant de constater que la lettre consacrée à la description de Mattempa marque un terme au dispositif de la spatialité – les indications proxémiques, l'insistance sur les lieux et, de façon générale, toutes les formes de catégorisation et de description spatiales étant à peu près absentes de la suite du texte – comme si la manifestation discursive de Mattempa représentait le terme ultime d'une certaine syntagmatique de l'espace, une marche constante vers la « déréalisation » de l'espace du récit qui ne saurait être transgressée.

64. Je souligne.

65. Gaspé-Mattempa (« Gaspé m'attend pas ») est bien l'expression même de l'espace absolu et souverain : « Mattempa d'ailleurs n'attend jamais personne. Les grands espaces, dont il est une figure, se suffisent à eux-mêmes » (p. 52).

Au-delà des nombreuses figures de lieu et des multiples indications spatiales (proxémiques, géographiques, etc.) qui couvrent la surface textuelle de *Gaspé-Mattempa*, se dégage finalement une structure sémantique plus profonde qui règle le dispositif de la spatialité, structure que l'on pourrait articuler sous la forme du carré suivant :

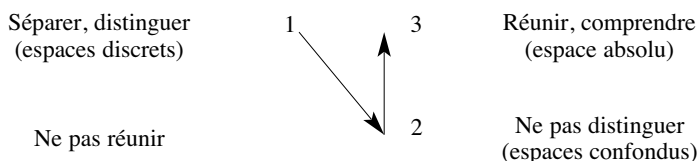


Figure 8

Bien qu'issue des figures spatiales du texte, cette structure ne se limite aucunement à cette seule composante discursive. C'est un modèle *cognitif* qui résulte de l'analyse de la spatialité : les *relations* (distinguer, réunir), ou si l'on veut les opérations, plutôt que les objets sur lesquels elles portent (les espaces), constituent les termes de la structure sémantique, d'où finalement une syntagmatique cognitive plutôt que spécifiquement spatiale – syntagmatique, et non simple taxinomie, puisqu'il s'agit bien ici d'une structure dynamisée dont les termes (1, 2 et 3) se succèdent au fil du texte.

Une figurativité structurante

Si ce modèle élémentaire propose une saisie différente de la réalité sémantique de *Gaspé-Mattempa*, il n'est pourtant pas tout à fait détaché du programme

narratif de l'écriture. Une fois définie la structure cognitive sous-jacente aux descriptions spatiales, il apparaît que les termes qu'elle recouvre et met en relation servent également de support ou, si l'on veut, de principe organisateur à l'opposition écriture/médecine scientifique, comme si le modèle cognitif tenu sur la base des figures de la spatialité servait, en quelque sorte, de fondement à l'ensemble du discours. Si l'on considère à nouveau l'évaluation heuristique dont fait l'objet le couple écriture/médecine scientifique (figure 7), on peut constater qu'elle repose sur les mêmes rapports sémantiques que ceux qui structurent le dispositif spatial : l'incompétence heuristique de la médecine scientifique résidant justement dans le fait qu'elle ne réussisse pas à concevoir le monde dans sa totalité, à « réunir l'ensemble », mais seulement à le décomposer en morceaux, au contraire de l'écriture qui, elle, tend pour sa part à tout comprendre en réunissant⁶⁶.

À cette époque, celle des Curie, de Pasteur, de Babinski, cela n'avait rien de péjoratif. La science restait artisanale ; elle n'avait pas atteint le stade de la division du travail (p. 43).

Son esprit conquérant s'explique par une époque qui s'achevait, celle des grands artisans, alors que la science, tout en restant à leur portée, les obligeait à se surpasser, tandis qu'à présent elle n'est plus à la portée de personne, à cause de la division du travail [...] (p. 45).

66. Le mot « comprendre » subsume précisément aussi bien l'idée de réunion (comprendre : « embrasser dans un ensemble », « faire entrer dans un tout ») que la valeur heuristique qui s'y trouve reliée (« appréhender par la connaissance », « donner (à quelque chose) un sens clair » – *Le petit Robert I*).

Depuis, les savants se saventent, chacun d'eux fait sa part et laisse le reste aux autres qui le partagent de même, de sorte qu'il n'y a plus personne pour réunir l'ensemble et l'agencer avec le monde, dans l'harmonie (p. 47).

Il valait mieux en rester au plus petit parchemin et fuir d'instinct [...], repartir de soi au commencement de tout, au milieu des Alleghanys et des Shickshocks, faire l'accouchement, [...], s'en pénétrer, le vivre, et tout comprendre ensuite en l'écrivant [...] (p. 47).

Oui, nous avons été bien inspirés de commencer carrière comme nous l'avons fait, [...] essayant de tout comprendre en écrivant [...]»⁶⁷ (p. 48).

Comme on le voit, l'opposition écriture/médecine scientifique (ou écriture/médecine expérimentale) repose elle aussi très clairement sur la structure sémantique sous-jacente au dispositif spatial du texte, la différence dans ce cas étant que les relations (séparer, réunir, etc.) portent sur le « savoir » plutôt que sur l'espace et sont investies d'une valeur thymique (positive ou négative) :

67. Je souligne. N'est-il pas significatif, par ailleurs, que le calembour « Gaspé-Mattempa/Gaspé m'attend pas » réunisse intimement écriture et oralité, de la même façon d'ailleurs que le récit lui-même accueille au fil de l'écriture les nombreuses exclamations du conteur ? Fondé sur la figure du double, *Gaspé-Mattempa* semble, d'autre part, réussir à conjoindre les deux médecins, à accorder ce « moi clivé » présent ailleurs dans l'œuvre (dans *L'exécution de Maski* notamment) sans possibilité véritable de conciliation. Sur cet aspect du double, on lira avec profit l'article de Christiane Kègle consacré, entre autres, à *L'exécution de Maski* et au *Pas de Gamelin* (dans *La conférence inachevée*) qui éclaire indirectement *Gaspé-Mattempa* et en montre la spécificité (Kègle, 1993).

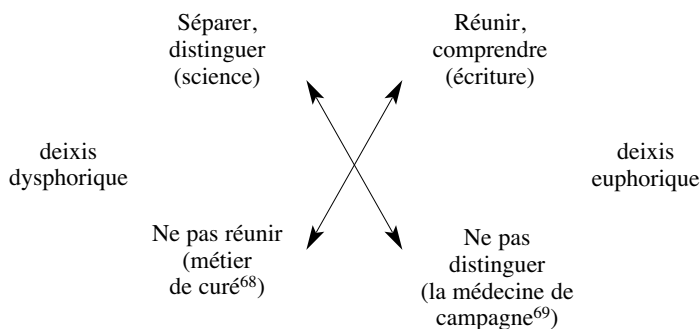


Figure 9

LA SYNTAGMATIQUE TEXTUELLE

La structure cognitive séparer/réunir ne constitue pas un modèle interprétatif du récit seulement. Elle prend également en charge l'organisation de l'avant-dire. Bien que diversement représentée au fil de la lettre, la figure de la réunion en traverse tous les segments. La courte histoire des pulperies gaspésiennes, par exemple, si elle relate bien sûr l'incompétence des gens d'église dans le domaine économique, développe

68. À l'opposé de l'écrivain qui essaie de tout comprendre, le curé est celui qui se limite plutôt à « connaître son métier », qui ne vise donc pas la totalité du savoir.

69. Au contraire de la médecine universitaire qui, « après sélection », en arrive à « un lit, un malade, une maladie » (p. 50), c'est-à-dire à distinguer une maladie à travers le chaos des symptômes, la médecine pratiquée dans les provinces se heurte plutôt à une certaine confusion : « Dans les meilleurs hôpitaux du Québec, dits universitaires, que trouvait-on après sélection ? Un lit, un malade, une maladie [...]. Et dans les provinces, sur l'Etchemin, en Gaspésie, avant la sélection, sans hôpital ? Un malade sur pied à qui ne correspond pas de maladie, qui prétend l'être, paie pour le dire et ne l'est pas dans les formes, ou qui l'est à moitié, tout de travers, mal chaussé, le mignon petit pied dans une botte de gendarme, la patte d'éléphant dans un soulier de dame » (p. 50).

aussi à travers les figures des « kolkhoses » forestiers, de la « fédération quasi soviétique » et de l'église, une isotopie *communautaire* reliée aux enjeux axiologiques du programme. L'épisode des patates frites participe lui aussi d'une telle isotopie, puisqu'il y sera précisément question de nourriture que l'on partage, de repas pris en commun (repas dominical qui n'est pas sans évoquer la figure de la *communion*⁷⁰). Quant au segment final, que ce soit par l'image du diocèse – « dont nous faisons partie tous les deux » –, par celle de la conversation (opposée à la solitude) ou par celle du baptême (rituel d'entrée dans la communauté chrétienne), on peut constater que c'est encore une fois la figure de la réunion qui se trouve par là diversement manifestée.

Telle qu'elle est représentée dans l'avant-dire, la figure de la réunion apparaît toutefois beaucoup plus comme quelque chose à atteindre que comme un objet véritablement acquis. Par exemple, l'épisode des kolkhoses s'achève sur l'échec de l'entreprise fédérative, l'épisode des patates frites met en scène des rencontres uniquement occasionnelles (« *quelques fois*, j'allai m'en régaler en sa compagnie⁷¹ »), alors que le segment final se termine sur l'image assez ambivalente de la mort (la mort qui sépare) et sur celle d'un baptême

70. Lorsqu'il est repris dans le récit, l'épisode des patates frites est clairement présenté comme une *communion* profane : « [...] après avoir communiqué sous ces espèces de patates-là » (p. 31).

71. Je souligne. Repris plus loin dans le récit, l'épisode des patates frites se distingue uniquement du fait qu'il n'est plus occasionnel : « [...] chaque fois il [le curé Vaillancourt] envoie chercher Maski encore à Petite Madeleine, de l'autre côté du chemin, en face du presbytère. Chaque fois Maski traverse » (p. 31).

destiné bien plus à distinguer (de Jean-Jacques Rousseau) qu'à conjoindre (à Jean-Jacques Olier). Par rapport à l'économie d'ensemble de l'avant-dire, la figure de la réunion devient donc davantage l'objet d'une visée, une « valeur » à atteindre (non seulement par un acteur explicite de l'énoncé (le narrateur) mais par le Sujet implicite de l'énonciation, seul responsable en définitive de l'organisation discursive et des enjeux sémantiques du texte⁷²) qu'un contenu définitivement asserté. En ce sens, l'avant-dire correspondrait au terme contradictoire de la réunion, c'est-à-dire au pôle « ne pas réunir » du modèle cognitif (voir la figure 8), et constituerait du même coup l'étape initiale de la syntagmatique textuelle (prise en charge ensuite par les figures spatiales du récit) : c'est là, en effet, qu'est communiqué l'objet virtuel de la quête énonciative et posé, en même temps, le sens de la trajectoire du texte.

La figure de Mattempa assure la réalisation de ce programme textuel. Unité absolue qui transcende toutes les différences (« dessus-dessous, par devant, par derrière »), Mattempa figurativise la réunion de tous les espaces en une totalité englobante. En ce sens, il forme bien l'aboutissement de la « quête » énonciative, soit l'assertion de la relation conjonctive (et, du même fait, le renversement de la relation de disjonction dominant les segments initiaux du texte : l'avant-dire et le début du récit). Mattempa ne constitue toutefois pas, au niveau figuratif, une unité strictement spatiale. « Dieu de l'empremier », il est également une figure du

72. Quoique le narrateur de la lettre vise cette valeur, la réalisation du programme de réunion ne passe pas par la performance des acteurs du récit.

« Verbe », de la voix absolue (« toujours là, d'une insistance infinie, diverse et changeante selon le temps et la saison, menue, rauque, criarde en plus ou moins, à la fois discrète et impérieuse surtout troublante, en retrait sur tout, [...], mais toujours là », p. 37-38) et de l'écriture⁷³. Manifestation de la réunion, Mattempa l'est non seulement parce qu'il subsume tous les espaces contingents et discrets mais aussi parce que, alias du diable et de Dieu, de la parole et de l'écriture, il recouvre et anéantit toutes les oppositions⁷⁴. Par rapport à la médecine et au clergé qui ne forment finalement que de faux substituts de Dieu, Mattempa, figure des grands espaces, « pays-bon-Dieu », en constituerait la manifestation véritable.

73. « Non, ah non, que non, bâton, le Mattempa du compère Maski n'est pas une onomatopée comme les miennes ! Et il me le fait dire en prose, non, je n'en doute pas. Je n'ai pas moyen d'oublier qu'il a posé sa candidature d'écrivain, il me le fait sentir » (p. 39).

74. On se rappelle que dans l'avant-dire la parole (conversation), qui réunit, s'oppose à l'écriture, qui isole.

CONCLUSION

L'équivoque, il semble bien que l'œuvre de Jacques Ferron soit engagée davantage à la cultiver qu'à la résoudre et que, pour ce faire, tous les moyens soient bons. À l'enseigne du réalisme merveilleux, le conte « Bêtes et mari » apparaît tout à fait exemplaire de cette équivoque en ce qu'il se donne à lire comme un long double sens, convoquant et opposant à la fois interprétation rationnelle et interprétation surnaturelle de l'histoire racontée, de sorte qu'au terme de la lecture on ignore s'il s'agit d'une fantaisie métaphorique ou d'une histoire de métamorphoses. Sans être à ce point ambigus, les deux contes « L'été » et « Le petit William » n'en ont pas moins, eux aussi, une allure déroutante qui repose en bonne partie sur une finale subtilement énigmatique dont on ne saisit pas, à première vue, comment elle pourrait répondre à une quelconque nécessité narrative. En quoi importe le souvenir impromptu du nom du village où se déroule l'histoire racontée dans « L'été » ? Pourquoi appeler précisément William, plutôt que John, Henry ou James, un petit enfant né selon la posture anglaise ? Le texte *Gaspé-Mattempa* étonne, quant à lui, par sa composition éclatée, assez caractéristique des longs récits ferroniens, où alternent récit, description et discours, sans nul souci,

apparemment, de ménager une continuité narrative entre les différents « morceaux ». Cette construction en soubresauts, l'avant-dire initial l'inaugure d'ailleurs fort bien, puisque de multiples anecdotes s'y succèdent déjà sans lien manifeste.

Au terme de ce parcours, attentif à seulement quatre textes narratifs de Ferron, il est néanmoins possible de constater la diversité des moyens mis en œuvre pour susciter l'équivoque, au point de devoir reconnaître là une modalité essentielle de l'esthétique ferronienne. En effet, même si l'inventaire exigerait d'être complété, les analyses proposées suffisent clairement à démontrer l'incertitude constante qui marque les textes retenus et les façons chaque fois nouvelles de la créer : bref, non seulement l'absence d'un récit univoque, mais presque la négation, le refus même de ce type de récit, et qui va bien au-delà des quelques contes étudiés. Dès lors, c'est bien d'une *incertitude narrative* dont il faut parler, puisque c'est d'abord la conduite de l'histoire racontée qui se trouve chaque fois compromise, au profit d'autres enjeux signifiants. La reconnaissance de cette autre logique, dite textuelle, n'apporte toutefois pas une plus grande lisibilité aux récits ferroniens. Le travail effectué ne saurait résoudre et ne vise pas à résoudre l'ambiguïté qui surgit à la lecture, en proposant pour chacun des textes une sorte de « surcohérence ». Il montre tout au plus une structure conflictuelle, une cohabitation de deux (d'au moins deux) rationalités discursives qui se supportent l'une et l'autre et se heurtent tout à la fois.

Il montre également le pouvoir évocateur des mots, la possibilité pour un récit de se laisser entraîner par le signifiant, tel ce Mattempa souverain, « nom équi-

voque » et insaisissable, issu d'un temps archaïque, d'avant les « mots immortels » et figés.

Au terme de cette traversée et des questions qu'elle soulève inévitablement, l'une s'impose peut-être davantage. Ces difficultés de lecture proprement ferroniennes, cette incertitude narrative, quel sens et quel statut lui donner ? Serait-on justifié de voir là un véritable principe d'écriture, c'est-à-dire la manifestation d'une forme de volonté esthétique ou encore d'une valeur du texte – étant dès lors occultée l'éventualité qu'il puisse s'agir plutôt, ou aussi, d'un défaut d'écriture ? La possibilité d'une réponse pose bien sûr à nouveau la limite du nombre de textes étudiés et du type de parcours qu'ils permettent de tracer.

Contes au sens strict du terme, puisque publiés dans des recueils de contes, et textes de la « première manière », celle du jeune Ferron d'avant les romans, « Bêtes et mari », « L'été » et « Le petit William » forment avec le récit beaucoup plus tardif, *Gaspé-Mattempa*, un ensemble finalement assez homogène. En effet, bien qu'il emprunte aux romans qui le précèdent un souffle narratif plus long, un mode de construction aussi désinvolte et un jeu sur le dédoublement présent surtout dans les derniers ouvrages, *Gaspé-Mattempa* paraît pourtant amorcer un « retour à l'esprit du conte¹ » (Michaud, 1981 : 21) qui tend ainsi à le rapprocher des autres textes du corpus. Par ailleurs, semblable aux derniers écrits ferroniens, où le travail de transposition littéraire se voyait de plus en

1. Clément Marchand, éditeur du livre, y voyait aussi un conte (Ferron et Marchand, 1995 : 328). Gilles Marcotte en associe le lyrisme aux *Contes du pays incertain* (cité dans Ferron, 1997 : 56).

plus traversé par les échos intimes de l'auteur, *Gaspé-Mattempa* s'en distingue toutefois de façon très nette par « une aisance et un plaisir manifestes que ne montrent pas toujours les autres insertions autobiographiques » (Olscamp, 1997 : 7-8) ; singularité qui, encore une fois, le rapproche beaucoup des premiers contes retenus. Accueilli par la critique² comme un ouvrage achevé (« Jamais auparavant, me semble-t-il, l'auteur des *Contes du pays incertain* n'avait écrit de texte aussi lyrique, avec de longues phrases comme emportées par le vent » – Marcotte, cité dans Ferron, 1997 : 56 ; « C'est un écrit de haute volée que seul un maître peut se permettre » – Marchand, cité dans Ferron et Marchand, 1995 : 328), ce récit convoque enfin l'image de l'écrivain souverain et accompli, si souvent reconnue au Ferron conteur, et qui donne au trajet d'écriture les contours d'une marche vers la maîtrise esthétique.

Fondé sur ces observations, le parcours tracé par les textes retenus incite à accorder à l'incertitude une valeur plutôt positive : bien que, associée au pays, l'incertitude signale une identité problématique³, les premiers contes étudiés montreraient que, en tant que modalité d'écriture, elle participerait néanmoins à la poétique même du conte, étant à l'origine de ses multiples niveaux de sens. L'hypothèse prendrait d'ailleurs indirectement appui sur les analyses elles-mêmes, qui

2. Il s'agit cependant d'un accueil discret, dans la mesure où le récit aura droit à une diffusion très réduite sur laquelle l'éditeur Marchand s'explique dans sa correspondance à Ferron (Ferron et Marchand, 1995).

3. Sur ce point, les travaux récents de Jean-Pierre Boucher sur la comparaison et la spécificité des recueils *Contes du pays incertain* et *Contes anglais* sont particulièrement éclairants (1995).

sans véritablement s'engager dans l'estimation esthétique de la manière ferronienne, n'en étaient pas moins portées par le plaisir ludique de l'ambiguïté et de son exploration ; parti pris esthétique pour lequel Ferron opérerait consciemment quand il affirme penser au lecteur et jouer en quelque sorte avec lui : « Technique : découvrir des simplicités, exploiter mes maladresses pour que mon indispensable collaborateur ne cesse de me reprendre et s'estime plus fort que moi⁴. » S'ajouterait aussi à cela le fait que, liée à la Gaspésie, comme on l'a vu dans *Gaspé-Mattempa*, l'incertitude y acquérait d'emblée une valeur positive, précisément associée à l'écriture. Pays de la naissance de l'écrivain Maski, la Gaspésie, dans ce petit texte, dépassait le simple statut d'objet de remémoration pour se révéler au fondement même d'un système de valeurs essentielles, opposant au pôle négatif du savoir scientifique et absolu le pôle positif du doute et de l'imaginaire. Ce même système de valeurs, Pierre L'Hérault le reconnaît d'ailleurs autrement manifesté quand il oppose dans le conte « Le pont » l'espace familier de la rive sud de Montréal à l'espace étranger et incertain de la ville, le second étant l'espace de la découverte, celui qui remet en doute « l'acquis, l'admis, le fixé » (L'Hérault, 1992 : 41).

Considérée à l'aune des travaux attentifs à d'autres récits ferroniens plus récents (tels, par exemple, *La conférence inachevée* et *L'exécution de Maski*), au long manuscrit inédit du *Pas de Gamelin* ou à la correspondance de l'auteur, le parcours d'écriture de

4. Lettre de Jacques Ferron à Jean-Marcel Paquette, 4 novembre 1973 (citée dans Michaud, 1993 : 513).

Ferron se manifeste toutefois sous un jour différent qui modifie, du même fait, la question de la valeur et du statut possible de l'incertitude. Fragment du « grand œuvre » jamais terminé, constamment repris et longtemps annoncé, *Gaspé-Mattempa* n'est pas uniquement un des beaux récits de Ferron, il est aussi le signe d'une épreuve d'écriture et d'une faillite, celle du *Pas de Gamelin*. Publié à la demande de Marchand, *Gaspé-Mattempa* constitue en effet pour Ferron « un assez drôle de texte [...], et assez triste aussi » (Ferron et Marchand, 1995 : 334), du fait qu'il n'est, aux yeux de son auteur, que le chapitre d'un roman « devenu peu à peu délirant et incohérent » (p. 334). Bien qu'il s'agisse d'un texte où un bonheur de vivre manifeste s'exprime, *Gaspé-Mattempa* apparaît pourtant, pour cette raison précise – comme on vient de l'indiquer –, assez singulier par rapport à la production ferronienne de la même époque. De plus en plus marqués d'insertions autobiographiques, considérées par Ferron comme l'échec d'une véritable transposition littéraire, les derniers textes publiés adopteront, en effet, non seulement un ton mais une forme assez différente des ouvrages qui ont précédé. Davantage préoccupée de son lecteur, fascinée par le thème de la folie, marquée par la figure du dédoublement, l'œuvre du « dernier » Ferron voit aussi modifié son parcours générique. Usant jusque-là de formes distinctes (théâtre, conte, roman, essai), le dernier Ferron semble tout à coup les dissoudre dans des textes hybrides qui recourent de plus en plus à une forme d'écriture indéterminée. Comparant l'édition intégrale des *Contes* aux textes réunis dans *La conférence inachevée*, Ginette Michaud observe d'ailleurs que cette transformation générique s'accompagne d'une différenciation assez nette des univers représen-

tés, qui touche au plus près la question de l'incertitude : « [...] encore cohérent, capable de susciter espoir dans l'avenir, dans la possibilité d'une régénération du réel par le conte » (1997 : 311), l'univers des *Contes* se verrait en quelque sorte dévalué dans *La conférence inachevée*, recueil qui échappe significativement à toute mention générique précise, et se verrait « frappé d'inachèvement, état qui diffère tout à fait de l'incertitude antérieure qui le menaçait » (p. 311) en ce qu'il nierait toute possibilité de salut⁵. Envisagé de la sorte, le parcours de Ferron cheminerait vers une difficulté d'écriture de plus en plus vive, vers une incertitude où l'euphorie de la première partie de l'œuvre disparaîtrait au profit d'un inachèvement dysphorique, signe de l'échec du conte.

À l'image des analyses proposées dans ce livre, deux parcours distincts viennent en clore, ou peut-être plutôt en ouvrir, la lecture : le plaisir du jeu et le doute qui fait avancer, mais aussi celui qui peu à peu freine l'écriture et rend le salut difficile. La critique actuelle, occupée à découvrir la production inédite de l'écrivain et à relire les textes plus connus, voit l'un et l'autre. Elle envisage donc, sans les résoudre, deux (et même plusieurs) façons différentes d'appréhender le sens d'un récit, en l'occurrence celui de la vie et de l'œuvre

5. Comme Ferron le confiait à L'Hérault lors d'un entretien, au sujet du *Pas de Gamelin* : « Lorsqu'on fait un livre sur les lieux d'internement, on rencontre une grande difficulté si on ne peut parler d'un des grands moteurs de l'écriture, l'évasion... [...] C'est là une des difficultés d'un livre tel *Le pas de Gamelin*. Si tu veux réussir à parler d'un lieu d'enfermement, il faut que tu y réussisses des délivrances. C'est une sorte d'impératif qui déjà se trouvait à gêner le livre » (Ferron et L'Hérault, 1995 : 429).

de l'écrivain Ferron. Inscrite au cœur de l'esthétique et même de l'éthique ferronienne, l'incertitude servait ici, de façon plus modeste, à nommer les difficultés de lecture qui attendent le lecteur de Ferron. Quelques-unes seulement ont été abordées, bien que le souhait énoncé en introduction visait à ce que l'œuvre en entier y trouve un certain écho. Au terme de ce petit ouvrage, souhaitons que s'y soient retrouvés aussi d'autres lecteurs, d'autres « bipède[s] assis sur [leur] derrière tenant dans [leurs] deux mains un livre » de Jacques Ferron (Ferron et L'Hérault, 1995 : 431).

BIBLIOGRAPHIE¹

- BAUDOUX-NOIRCENT, Claudine (1980), « Les transgressions progressives du conte dans “La chaise du maréchal ferrant” ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- BEAULIEU, Victor-Lévy (1991), *Docteur Ferron. Pèlerinage*, Montréal, Éditions internationales Alain Stanké.
- BEDNARSKI, Betty (1986), « Lire une littérature ». Thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval. [Publiée sous le titre *Autour de Ferron : littérature, traduction, altérité*, préface de Jean-Marcel Paquette, Toronto, Éditions du GREF, 1989. (Coll. « Traduire, Écrire, Lire », n° 3.)]
- BERNARD, Isabelle (1992), « Bacchanale à Val-d’or », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », n^{os} 9-10, p. 183-193.
- BOUCHER, Jean-Pierre (1974), *Les « Contes » de Jacques Ferron*, Montréal, Éd. de l’Aurore. (Coll. « L’Amélanchier/Essai ».)

1. On ne trouvera pas ici une bibliographie complète des travaux critiques sur Jacques Ferron, ni nécessairement les éditions les plus récentes de l’œuvre. On peut cependant consulter avec profit *Jacques Ferron, polygraphe. Essai de bibliographie suivi d’une chronologie* de Pierre Cantin (1984) et *L’autre Ferron*, dirigé par Ginette Michaud (1995b), où apparaît une bibliographie des travaux sur Ferron et des ouvrages de l’écrivain publiés et réédités jusqu’en 1981, dans le premier cas, et depuis 1980 jusqu’en 1994, dans le second.

- BOUCHER, Jean-Pierre (1995), « Ouvertures ferroniennes : “Retour à Val-d’Or” et “Ulysse” », dans Ginette MICHAUD (dir.), *L’autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 47-67. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».) [Avec la collaboration de Patrick Poirier.]
- CALABRESE, Giovanni (1973), « L’Été/Léthé », *Brèches*, n° 1 (printemps), p. 15-28. [Avec la collaboration d’André Beaudet, Nicole Bédard et André Dallaire.]
- CANTIN, Pierre (1984), *Jacques Ferron, polygraphe. Essai de bibliographie suivi d’une chronologie*, préface de René Dionne, Montréal, Bellarmin.
- CAUMARTIN, Anne (1997), « Les légendes bibliques dans les “Contes du pays incertain” de Jacques Ferron : une rhétorique de l’incertitude ». Communication présentée dans le cadre du congrès de l’ACFAS, à Trois-Rivières en mai. Inédit.
- CÔTÉ, Jean R. (1995), « Jacques Ferron, écrivain : l’arrière-boutique », *Voix et images*, vol. XX, n° 59 (hiver), p. 424-437.
- CÔTÉ-LACHAPPELLE, Aline (1975), « Une stylistique narrative et discursive appliquée dans les “Contes du pays incertain” de Jacques Ferron ». Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- DAUZAT, Albert (1978), *Dictionnaire étymologique des noms et prénoms de France*, édition revue et augmentée par Marie-Thérèse Morlet, Paris, Larousse.
- DAUZAT, Albert, Jean DUBOIS et Henri MITTERRAND (1987), *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, édition revue et augmentée, Paris, Larousse. (Coll. « Références Larousse ».)
- DEMERS, Jeanne, et Lise GAUVIN (1976a), « Le conte écrit, une forme savante », *Études françaises*, vol. 12, nos 1-2 (avril), p. 3-24.
- DEMERS, Jeanne, et Lise GAUVIN (1976b), « Dossier. Autour de la notion de conte écrit : quelques définitions », *Études françaises*, vol. 12, nos 1-2 (avril), p. 157-177.

BIBLIOGRAPHIE

- DOIRON, Normand (1981), « Bestiaire et carnaval dans la fiction ferronienne », *Canadian Literature*, n° 88 (printemps), p. 20-30.
- DUPRIEZ, Bernard (1976), « Du bout de sa baguette », *Études françaises*, vol. 12, n°s 3-4 (octobre), p. 237-250.
- DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus. Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'éditions. (Coll. « 10/18 ».)
- ÉTUDES LITTÉRAIRES (1990-1991), « Jacques Ferron en exotopie », sous la direction de Jean-Marcel Paquette, vol. 23, n° 3 (hiver).
- FERRON, Jacques (1958), *Le licou*, Montréal, Orphée.
- FERRON, Jacques (1965), « La sortie », *Écrits du Canada français*, n° 19, p. 109-147.
- FERRON, Jacques (1968), *Théâtre I. Les grands soleils, Tante Élise, Le Don Juan chrétien*, Montréal, Librairie Déom.
- FERRON, Jacques (1972), *Le Saint-Élias*, Montréal, Éditions du Jour. (Coll. « Les romanciers du jour ».)
- FERRON, Jacques (1975), *Escarmouches. La longue passe*, préface de Jean-Marcel Paquette, Montréal, Leméac, 2 t. (Coll. « Indépendances ».)
- FERRON, Jacques (1976), *La charrette*, Montréal, HMH. (Coll. « L'Arbre ».)
- FERRON, Jacques (1979), *Le ciel de Québec*, Montréal, VLB éditeur.
- FERRON, Jacques (1980a), « L'alias du non et du néant », *Le Devoir*, 19 avril, p. 21.
- FERRON, Jacques (1980b), *Gaspé-Mattempa*, [Trois-Rivières], Éditions du Bien public. (Coll. « Choses et gens du Québec ».)
- FERRON, Jacques (1981), *Rosaire*, précédé de *L'exécution de Maski*, Montréal, VLB éditeur.

- FERRON, Jacques (1985a), « Bêtes et mari », dans Jacques FERRON, *Contes, édition intégrale : Contes anglais ; Contes du pays incertain ; Contes inédits*, 2^e éd. revue et corrigée, préface de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, HMH, p. 115-116. (Coll. « L'Arbre ».)
- FERRON, Jacques (1985b), « L'été », dans Jacques FERRON, *Contes, édition intégrale : Contes anglais ; Contes du pays incertain ; Contes inédits*, 2^e éd. revue et corrigée, préface de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, HMH, p. 71-72. (Coll. « L'Arbre ».)
- FERRON, Jacques (1985c), « Le petit William », dans Jacques FERRON, *Contes, édition intégrale : Contes anglais ; Contes du pays incertain ; Contes inédits*, 2^e éd. revue et corrigée, préface de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, HMH, p. 159-161. (Coll. « L'Arbre ».)
- FERRON, Jacques (1985d), *Contes, édition intégrale : Contes anglais ; Contes du pays incertain ; Contes inédits*, 2^e éd. revue et corrigée, préface de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, HMH. (Coll. « L'Arbre ».)
- FERRON, Jacques (1986), *L'amélanchier*, édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, préface de Gabrielle Poulin, Montréal, VLB éditeur. (Coll. « Courant ».)
- FERRON, Jacques (1987), *La conférence inachevée : le pas de Garmelin et autres récits*, préface de P. Vadeboncœur, Montréal, VLB éditeur.
- FERRON, Jacques (1993), *Le Saint-Élias*, nouvelle édition corrigée et préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Roger Blanchette, préface de Pierre L'Hérault, Montréal, Typo.
- FERRON, Jacques (1997), *Gaspé-Mattempa*, édition préparée par Marcel Olscamp, Outremont, Lanctôt éditeur. (Coll. « Petite Collection Lanctôt ».)
- FERRON, Jacques, et Pierre L'HÉRAULT (1995), « Entretiens avec Jacques Ferron », dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 399-437. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».) [Avec la collaboration de Patrick Poirier.]

BIBLIOGRAPHIE

- FERRON, Jacques, et Clément MARCHAND (1995), « Correspondance de Jacques Ferron et Clément Marchand », dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 313-350. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».) [Avec la collaboration de Patrick Poirier.]
- FONTANIER, Pierre (1977), *Les figures du discours*, introduction de Gérard Genette, Paris, Flammarion. (Coll. « Champs ».)
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GODBOUT, Jacques (1974), « Les monstres sacrés », *Le Maclean*, mars, p. 8.
- GODENNE, René (1974), *La nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France.
- GODIN, Gérald (1962), « Jacques Ferron au pays incertain », *Livres et auteurs canadiens*, [s. l.], [s. é.], p. 14-15.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, t. 1. (Coll. « Langue. Linguistique. Communication ».)
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTÉS (dir.) (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, II : (Compléments, débats, propositions)*, Paris, Hachette. (Coll. « Langue. Linguistique. Communication ».)
- GREVISSE, Maurice (1980), *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, 11^e éd. revue, Paris/Gembloux, Duculot.
- HAMILTON, Édith (1978), *La mythologie, ses dieux, ses héros, ses légendes*, Verviers, Marabout. (Coll. « Marabout Université ».)
- HAREL, Simon (1989), *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, (Coll. « L'univers des discours ».)

- HEERS, Jacques (1968), *Précis d'histoire du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France.
- JOLLES, André (1972), *Formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- KÈGLE, Christiane (1993), « Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 54 (printemps), p. 495-506.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1980), « L'ironie comme trope », *Poétique*, n° 41 (février), p. 108-127.
- LACROIX, Pierre (1971), « Le théâtre de Jacques Ferron : de l'illusion fondamentale au cocu fondamental ». Thèse de maîtrise, Kingston, Queen's University.
- LE BLANC, Alonzo (1984), « *Le ciel de Québec*, roman de Jacques Ferron », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, p. 170-175.
- L'HÉRAULT, Pierre (1980), *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. « Lignes québécoises ».)
- L'HÉRAULT, Pierre (1992), « Ferron l'incertain : du même au mixte », dans Simon HAREL (dir.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, p. 39-51.
- L'HÉRAULT, Pierre (1993), « Préface », dans Jacques FERRON, *Le Saint-Élias*, nouvelle édition corrigée et préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Roger Blanchette, Montréal, Typo, p. 7-19.
- MARCEL, Jean [pseudonyme de Jean-Marcel Paquette] (1978), *Jacques Ferron malgré lui*, édition revue et augmentée, Montréal, Parti Pris. (Coll. « Frères Chasseurs ».)
- MARCOTTE, Gilles (1992), « Le roman de 1960 à 1985 », dans François GALLAYS, Sylvain SIMARD et Robert VIGNEAULT

BIBLIOGRAPHIE

- (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, p. 33-51.
- MARTEL, Réginald (1972), « Un joyeux ménage d'histoire et de légende », *La Presse*, 2 décembre, p. E3.
- MERCIER, Andrée (1990), « Le salut de la chair et de la poésie dans *Le ciel de Québec* de Jacques Ferron », *Urgences*, n° 28 (mai), p. 20-29.
- MERCIER, Andrée (1992), « Entre la métaphore et la métamorphose : *Bêtes et mari* de Jacques Ferron », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », nos 9-10, p. 127-137.
- MICHAUD, Ginette (1981), « "Gaspé-Mattempa" : tout Ferron », *Le Devoir*, 7 février, p. 21.
- MICHAUD, Ginette (1992), « De Varsovie à Grande-Ligne : l'œuvre *in extremis* », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », nos 9-10, p. 81-112.
- MICHAUD, Ginette (1993), « Jacques Ferron au regard de ses autres. Famille, nation, folie : une double version », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 54 (printemps), p. 507-536.
- MICHAUD, Ginette (1995a), « Lire à l'anglaise », dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 137-197. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».) [Avec la collaboration de Patrick Poirier.]
- MICHAUD, Ginette (dir.) (1995b), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».) [Avec la collaboration de Patrick Poirier.]
- MICHAUD, Ginette (1997), « Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron », *Voix et images*, vol. XXII, n° 65 (hiver), p. 309-333.
- MIGNER, Robert (1976), « Jacques Ferron et l'histoire de la formation sociale québécoise », *Études françaises*, « Jacques Ferron », vol. 12, nos 3-4 (octobre), p. 343-352.
- MILOT, Louise (1988), « Comment lire un texte de fiction ? », dans Hans-Jürgen GREIF (dir.), *Le risque de lire*, Québec, Université Laval/Nuit blanche éditeur, p. 13-35.

- MONETTE, Guy (1983), « Les poètes de la Confédération dans *Les confitures de coings* de Jacques Ferron », *Voix et images*, « Dossier Jacques Ferron », vol. VIII, n° 3 (printemps), p. 421-426.
- MONETTE, Guy (1990), « À propos de *Bêtes et mari* de Jacques Ferron », *Voix et images*, vol. XVI, n° 46 (automne), p. 122-127.
- MONETTE, Guy (1996), « Gérard Bessette et Jacques Ferron : personnages réciproques », *Voix et images*, vol. XXII, n° 64 (automne), p. 126-147.
- NADEAU, Dominique (1977), « L'expérience de l'écriture dans "La charrette" de Jacques Ferron ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- NOUSS, Alexis (1992), « Ferron, Kafka : le texte flottant », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », nos 9-10, p. 113-126.
- OLSCAMP, Marcel (1994), « Vingt ans dans la vie du *Ciel de Québec* : histoire d'une consécration », *Voix et images*, vol. XX, n° 58 (automne), p. 108-132.
- OLSCAMP, Marcel (1997), « Préface. Faire œuvre utile », dans Jacques FERRON, *Gaspé-Mattempa*, édition préparée par Marcel Olscamp, Outremont, Lanctôt éditeur, p. 7-11. (Coll. « Petite Collection Lanctôt ».)
- PAQUETTE, Jean-Marcel (1984), « *Contes*, de Jacques Ferron », dans Maurice LEMIRE (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV : 1960-1969, Montréal, Fides, p. 200-203.
- PELLETIER, Claude (compilateur) (1981), *Jacques Ferron : dossier de presse 1950-1981*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke.
- POIRIER, Patrick (1995a), « *Le pas de Gamelin* : vers une poétique du désastre », dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 221-263. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».) [Avec la collaboration de Patrick Poirier.]

BIBLIOGRAPHIE

- POIRIER, Patrick (1995b), « Sur Ferron et son œuvre. Un choix bibliographique depuis 1980 », dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 439-461. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».) [Avec la collaboration de Patrick Poirier.]
- PRUVOST-BEAURAIN, Jean-Marie *et al.* (1983), *Dictionnaire usuel illustré*, Paris, Quillet et Flammarion.
- ROSS, Mary Ellen (1991), « Réalisme merveilleux et auto-représentation dans *L'amélanchier* de Jacques Ferron », *Voix et images*, vol. XVII, n° 49 (automne), p. 116-129.
- ROSS, Mary Ellen (1992), « Métaphore, métonymie et réalisme merveilleux dans *L'amélanchier* », *Littératures*, « Présence de Jacques Ferron », nos 9-10, p. 159-171.
- SAINT-GELAIS, Richard (1994), *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, Hurtubise HMH. (Coll. « Brèches ».)
- SHOULDICE, Larry (1971), « “Contes anglais et autres” de Jacques Ferron. Introduction critique et traduction en anglais ». Thèse de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- SIMONSEN, Michèle (1984), *Le conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France. (Coll. « Littératures modernes ».)
- SING, Pamela V. (1995), *Villages imaginaires. Édouard Montpetit, Jacques Ferron et Jacques Poulin*, Montréal, Fides/CÉTUQ. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».)
- SIRARD, Pascale (1995), « Dans l'ombre de Narcisse », dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 117-135. (Coll. « Nouvelles études québécoises ».) [Avec la collaboration de Patrick Poirier.]
- SMITH, Donald (1983), « Jacques Ferron et les écrivains », *Voix et images*, vol. VIII, n° 3 (printemps), p. 437-453.
- SYLVESTRE, Guy (1964), « “Contes anglais et autres” de Jacques Ferron », *Le Devoir*, 10 octobre, p. 12.

L'INCERTITUDE NARRATIVE DANS QUATRE CONTES DE FERRON

TENÈZE, Marie-Louise (1970), « Du conte merveilleux comme genre », *Arts et traditions populaires*, nos 1-2-3 (janvier-septembre), p. 11-65.

THÉRIEN, Gilles (1977), *Ratopolis*, 2^e éd., Montréal, Les Presses de l'Université du Québec.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
PREMIÈRE PARTIE : ENTRE LA MÉTAPHORE ET LA MÉTAMORPHOSE « BÊTES ET MARI » DE JACQUES FERRON	23
UN PROBLÈME DE LECTURE ET DE REPRÉSENTATION NARRATIVE	23
REMARQUES PRÉLIMINAIRES	23
LE PARCOURS NARRATIF DU PERSONNAGE PRINCIPAL	26
BILAN DE L'ANALYSE NARRATIVE	31
L'EFFET DE MERVEILLEUX	36
PRÉCISIONS MÉTHODOLOGIQUES	36
LE CONTE ET SES CONDITIONS DE LECTURE	36
<i>Le cadre géographique</i>	40
<i>Le cadre historique et temporel</i>	44
<i>Les acteurs</i>	48
<i>Le parcours figuratif de l'imaginaire</i>	54
L'éléphant	56
La licorne	58
Les chiens noirs	61
Le gros rat blanc	62
Le chat et le chien	69

L'INCERTITUDE NARRATIVE DANS QUATRE CONTES DE FERRON

L'EFFET DE MÉTAPHORE	72
UNE AMBIGUÏTÉ FONDAMENTALE	72
L'ISOTOPIE SEXUELLE	72
LES COMPARAISONS FIGURATIVES	74
LES SYLLEPSES DE SENS	77
ÉCRITURE ET REPRÉSENTATION	78
UNE LOGIQUE DU TEXTE	78
<i>L'Allumette</i>	79
<i>L'honorée</i>	79
<i>Le gros rat blanc</i>	80
<i>Les syllepses de sens</i>	86
BILAN	87
LA DUALITÉ SÉMANTIQUE DE « BÊTES ET MARI »	87
LE DISPOSITIF TEXTUEL	89
PROPOSITIONS D'UNE STRUCTURE SIGNIFIANTE	91
LA LECTURE INITIALE	91
UNE AUTRE LECTURE	93
NARRATIVITÉ ET ÉCRITURE	96

DEUXIÈME PARTIE :

LOGIQUE NARRATIVE ET LOGIQUE TEXTUELLE

TROIS CONTES DE JACQUES FERRON	99
« L'ÉTÉ »	99
REMARQUES PRÉLIMINAIRES	99
L'HISTOIRE DE LA VEUVE	100
L'OUBLI DU NARRATEUR	104
LOGIQUE NARRATIVE ET LOGIQUE TEXTUELLE	108
« LE PETIT WILLIAM »	110
UNE DOUBLE DÉLIVRANCE	110
L'INCONVÉNIENT DE LA POSTURE ANGLAISE	114
L'ÉTYMOLOGIE D'UN NOM/	
LA TRANSFORMATION D'UN MÉDECIN	117

TABLE DES MATIÈRES

<i>GASPÉ-MATTEMPA</i>	120
REMARQUES PRÉLIMINAIRES	120
L'« AVANT-DIRE »	122
LE RÉCIT	126
<i>La structure narrative du récit</i>	126
Bilan provisoire	133
<i>Une topologie figurative</i>	134
<i>Une topologie figurale</i>	139
<i>Une figurativité structurante</i>	143
LA SYNTAGMATIQUE TEXTUELLE	146
CONCLUSION	151
BIBLIOGRAPHIE	159

LES CAHIERS DU CRELIQ
SÉRIE « ÉTUDES »

Déjà publiés

- Christian Beauceage,* LE THÉÂTRE À QUÉBEC
AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE :
UNE ÉPOQUE FLAMBOYANTE !
- Julie Boudreault,* LE CIRQUE DU SOLEIL. LA CRÉATION
D'UN SPECTACLE : *SALTIMBANCO*
- Richard Duchaine,* ÉCRITURE D'UNE NAISSANCE/NAISSANCE
D'UNE ÉCRITURE. *LA GROSSE FEMME*
D'À CÔTÉ EST ENCEINTE,
DE MICHEL TREMBLAY
- Alain Fournier,* UN BEST-SELLER DE LA RÉVOLUTION
TRANQUILLE : *LES INSOLENCES*
DU FRÈRE UNTEL
- Michel Lord,* EN QUÊTE DU ROMAN GOTHIQUE QUÉBÉCOIS
(1837-1860). TRADITION LITTÉRAIRE
ET IMAGINAIRE ROMANESQUE
- Michel Lord,* LA LOGIQUE DE L'IMPOSSIBLE.
ASPECTS DU DISCOURS
FANTASTIQUE QUÉBÉCOIS
- Andrée Mercier,* L'INCERTITUDE NARRATIVE
DANS QUATRE CONTES DE JACQUES FERRON.
ÉTUDE SÉMIOTIQUE
- Jean Morency,* UN ROMAN DU REGARD : *LA MONTAGNE*
SECRÈTE DE GABRIELLE ROY
- Lise Morin,* LA NOUVELLE FANTASTIQUE QUÉBÉCOISE
DE 1960 À 1985. ENTRE LE HASARD
ET LA FATALITÉ
- France Nazair Garant,* ÈVE ET LE CHEVAL DE GRÈVE.
CONTRIBUTION À L'ÉTUDE
DE L'IMAGINAIRE D'ANNE HÉBERT
- Esther Pelletier,* ÉCRIRE POUR LE CINÉMA.
LE SCÉNARIO ET L'INDUSTRIE
DU CINÉMA QUÉBÉCOIS
- Irène Roy,* LE THÉÂTRE REPÈRE.
DU LUDIQUE AU POÉTIQUE
DANS LE THÉÂTRE DE RECHERCHE
- Max Roy,* *PARTI PRIS* ET L'ENJEU DU RÉCIT
- Josias Semujanga,* CONFIGURATION DE L'ÉNONCIATION
INTERCULTURELLE DANS LE ROMAN
FRANCOPHONE. ÉLÉMENTS DE
MÉTHODE COMPARATIVE

Jeanne Turcotte,

ENTRE L'ONDINE ET LA VESTALE.

ANALYSE DES *HAUTS CRIS*

DE SUZANNE PARADIS

Josée Vincent,

LES TRIBULATIONS DU LIVRE QUÉBÉCOIS

EN FRANCE (1959-1985)

Révision du manuscrit et correction des épreuves : Linda Fortin
Composition et infographie : Isabelle Tousignant
Conception graphique : Dominic Duffaud

Diffusion pour le Canada : Gallimard ltée
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Qc), H2X 2V4
Téléphone : (514) 499-0072 Télécopieur : (514) 499-0851
Distribution : SOCADIS

Diffusion et distribution pour l'Europe : DEQ
30, rue Gay-Lussac
75005, Paris, France
Téléphone : (1) 43.54.49.02 Télécopieur : (1) 43.54.39.15

Diffusion pour les autres pays : Exportlivre
289, boulevard Désaulniers, Saint-Lambert (Qc), J4P 1M8
Téléphone : (514) 671-3888 Télécopieur : (514) 671-2121

ACHEVÉ D'IMPRIMER
CHEZ AGMV
MARQUIS
IMPRIMEUR INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN MAI 1998
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 2^e trimestre 1998
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

L'INCERTITUDE
NARRATIVE DANS
QUATRE CONTES DE

JACQUES
FERRON

ÉTUDE SÉMIOTIQUE

Quatre contes de Jacques Ferron : « Bêtes et mari », « L'été », « Le petit William », *Gaspé-Mattempa*, caractérisés par une ambiguïté fondamentale. Andrée Mercier s'y attaque, montre comment cette ambiguïté se construit et reconnaît là une modalité de l'écriture.

Le titre de l'ouvrage l'indique clairement, c'est essentiellement de *l'incertitude narrative* qu'il est question : d'une ambiguïté atteignant en premier lieu le *plan narratif du discours*, c'est-à-dire la logique et le fonctionnement du récit et de l'histoire qu'il raconte. Dès lors, il ne s'agit pas de répertorier les différents procédés qui constitueraient une rhétorique de l'incertitude (l'ironie, le réalisme merveilleux, etc.), mais de montrer davantage comment, sous-jacents à ces différents moyens, ce sont le déploiement et le brouillage tout à la fois d'une cohérence narrative qui sont en jeu dans ces récits brefs de Ferron.

Andrée Mercier est professeure au Département des littératures de l'Université Laval. Elle est également chercheure au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ), où elle codirige un projet de recherche sur la poétique du récit contemporain.

Collection « Études »

ISBN 2-921053-88-8



9 782921 053884

En couverture : Jacques Ferron
Photo de Gaëtan Dostie