

Introduction À la méthode de Jacques Ferron

Jean-Marcel Paquette

Volume 12, Number 3-4, octobre 1976

Jacques Ferron

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036632ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036632ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquette, J.-M. (1976). Introduction : à la méthode de Jacques Ferron. *Études françaises*, 12(3-4), 181–215. <https://doi.org/10.7202/036632ar>

INTRODUCTION

À LA MÉTHODE DE JACQUES FERRON

Jean-Marcel Paquette

Quelques rares œuvres d'écriture sévère recèlent la singulière propriété de sécréter certains types d'énigmes dont la difficile résolution sert avant tout à vérifier les lois de l'opération esthétique — véritables laboratoires où s'évalue la force d'attraction des unités linguistiques, où se soupèse le poids des référents, où se vérifient les règles de l'imaginaire et s'éprouvent celles de l'inextricable présence du réel. On peut soutenir à la rigueur que seules les œuvres d'une *validité qualifiée* se soumettent d'emblée elles-mêmes à cette sorte d'expérimentation. Et c'est, dirait-on, dans la mesure même où la complexité les investit qu'elles suscitent et attisent l'intervention du commentaire expérimental et qu'elles s'assignent et occupent une certaine position glorieuse dans la durée culturelle de la lecture (ce qu'on appelle l'histoire de la littérature). Tout lecteur alors commente sans bien savoir les règles du commentaire, expérimente sans posséder les outils de l'expérimentation, analyse sans soupçonner les exigences de la rigueur : l'œuvre travaille pour lui et modifie sa présence de lecteur. L'œuvre, qui est *travail*, opère à son tour.

C'est à travers l'œuvre ainsi parachevée jusqu'en ses mécanismes les plus infimes que le cerveau s'éprouve et pressent le plus exactement la nature ineffable de son propre fonctionnement. Car les produits de l'esprit ne sont pas faits autrement que l'esprit lui-même. Et il n'est pas d'autre justification à l'existence de ce qu'on appelle les « chefs-d'œuvre », et à leur permanence.

Il faut entrer dans l'œuvre de Jacques Ferron avec des éprouvettes, des compas, des microscopes et télescopes, quelques formules de chimie et d'algèbre, bref : tout de cet arsenal dont on a d'ordinaire besoin pour apprivoiser la matière et ses mystères. Elle constitue, ici, un univers unique et privilégié où exercer les facultés et ustensiles à mille et un problèmes, et à autant de solutions. En voici une onzaine, dont les gloses minuscules furent à l'origine notées dans les marges de l'œuvre — ces marges, qui sont les coulisses du texte, où l'œuvre s'offre en spectacle à elle-même.

I COTNOIR OU LA LOGIQUE DE L'ARTICLE

Dans son exploration des faits psychiques du langage, Gustave Guillaume a découvert et énoncé, au sujet de l'article, cet axiome capital sur lequel repose l'édifice de la psycholinguistique : « 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. Si je dis : « un homme est venu », je ne peux plus parler de cet homme qu'en disant « l'homme », le fait psychique que constitue l'apparition de la marque déterminative m'interdisant de parler désormais du même homme en employant à nouveau l'indéterminatif « un ». Or nous pouvons lire, en certains lieux du récit, dans l'ordre de lecture de *Cotnoir* :

1. « [Cotnoir] entra dans la maison (...) pour aller s'asseoir sur le divan, en-dessous de la tête d'original (...) » (chap. 3, p. 35).

2. « Cela se voyait (...) à une tête d'original » (chap. 4, p. 37).
3. « En-dessous d'une tête d'original (...) deux hommes étaient assis (...) » (chap. 9, p. 87).

Précisons que dans les trois propositions le syntagme « tête d'original » renvoie au même objet. Mais si nous considérons l'ordre des marques par lesquelles cet objet se trouve désigné, nous obtenons le schéma suivant :

la (...) → une (...) → une (...)

C'est dire que non seulement la loi de Guillaume se trouve niée par un premier passage « impossible » du déterminé à l'indéterminé, mais que cette négation se trouve réaffirmée par une seconde occurrence. L'aberration apparente du premier passage s'explique toutefois si l'on rétablit l'ordre chronologique interne du récit où le chapitre 4 devrait en fait se lire avant le chapitre 3 et en conséquence la phrase 2 avant la phrase 1 ; on obtient alors le passage « une (...) → la (...) », conforme à la loi de Guillaume. Mais une fois ce rétablissement opéré et l'aberration « corrigée », nous restons néanmoins avec le schéma tryptique suivant :

une (...) → la (...) → une (...)

alors que la loi de Guillaume nous ferait plutôt voir l'enchaînement :

une (...) → la (...) → la (...)

Cette fois, l'instance strictement stylistique de la chronologie perturbée ne saurait suffire à résoudre l'énigme du retour à l'indéterminé dans la phrase 3. L'explication doit passer de l'ordre de la *chronie* à l'ordre du *spatial*. Il s'avère, en effet, que le narrateur, responsable du brouillage chronologique (sans doute la chronologie la plus complexe de toute la narratique contemporaine), est aussi en même temps personnage de son propre récit. Or c'est en tant que *personnage* qu'il s'introduit ici pour la première fois dans la pièce où se trouve précisément la « tête d'original ». Dissociant à ce moment précis sa fonction de narrateur et son rôle de personnage, il feint par le simple disfonctionnement d'un article

indéfini d'ignorer comme personnage ce qu'il connaît déjà comme narrateur : d'où l'indéterminé marquant la « tête d'original » qu'il voit ainsi pour la première fois. Cette dissociation de la chronie (temps perturbé de la narration) et du spatial (le lieu du personnage) constitue même la structure fondamentale du récit de *Cotnoir*; c'est sur elle que repose l'énigme centrale de l'œuvre où, dans un même temps (désynchronisé par l'intervention du narrateur) mais dans des lieux éloignés l'un de l'autre, l'innocent Emmanuel recouvrera l'esprit et le docteur Cotnoir entrera en agonie. C'est en mettant allusivement en parallèle ces deux événements (p. 23 et p. 90) sans toutefois les commenter, que le narrateur fait naître la solution (le sens) de son récit : Cotnoir meurt pour racheter Emmanuel. La dissynchronie fait office de commentaire « initiatique ». Pour accompagner sur le mode symbolique cette opération particulièrement signifiante le narrateur présente la scène de la « guérison » dans un décor adéquat : une voie ferrée où deux trains venant en sens inverse vont sembler se télescoper, tout comme les deux séquences du récit viennent se rencontrer à cet instant précis pour ouvrir la voie, sur le mode initiatique, à la signification capitale de l'œuvre, et tout comme le réseau des articles fait se télescoper le déterminé et l'indéterminé. Ainsi donc tout en mimant la transgression, par intervention stylistique, d'une loi fondamentale du langage, l'auteur attire discrètement l'attention du lecteur sur la structure résolument disfonctionnelle de son récit (temps/espace) et confirme paradoxalement la cohérence de l'œuvre jusque dans ses micro-structures.

N.B. Le narrateur signale ailleurs et ironiquement sa toute-puissance de narrateur (*narrus* : celui qui sait) et son rôle de personnage : il s'agit de la scène du miroir : « Il y avait, pendu au mur du passage, un grand miroir par lequel, de la salle à manger, je pouvais apercevoir le Témiscouatèque dans l'exercice de sa surveillance » (p. 70).

II STYLE ET TRANSGRESSION

Si on le considère du lieu où il est élaboré (celui de l'auteur), le style réside dans l'assimilation d'une sorte de

haute « technologie » qui tend à ressembler à du sens. Il est le lieu d'une *valeur* où une certaine quantité de travail a été investie. Faute, cependant, que l'on puisse mesurer exactement l'investissement, le travail opéré sur un texte a toujours été conçu comme une sorte de mystère (le génie, les muses, l'inspiration, etc.). En fait, on oublie le plus souvent que le style est aussi (comme la trahison selon Talleyrand) une simple question de date, soumis qu'il est au temps de l'évolution du langage. Le lecteur l'évalue globalement d'après des critères-repères de nature historique (« moderne », « dépassé ») qui lui font distinguer, par exemple, moyennant une fréquentation tant soit peu assidue des textes, entre une écriture de type classique et une autre de type romantique. Les « marques » distinctives sont suffisamment manifestes pour être détectées à même une intuition dirigée par la connaissance. L'innovation en la matière consiste le plus souvent, pour l'écrivain, à instaurer une rupture créatrice dans la tendance stylistique immédiate. Se singulariser, en art, est devenu une règle de survie avec l'apparition de la « concurrence » due à l'élargissement de la « classe » des « capitalistes du sens » (Bourdieu). Le style, qui est objet de marché, coté en bourse, « best-seller » et tout, répond dès lors aux mêmes lois qui président ailleurs à l'échange des marchandises. Un style est « intéressant » (comme on dit) dans la mesure où il rapporte des « intérêts ». Sa valeur d'usage confine à l'ineffable. C'est ainsi que « l'intérêt » de la dominante stylistique de notre temps s'accumule dans la volonté assez générale de transgresser l'ordre immédiat de la vie linguistique. Le caractère novateur se trouve en quelque sorte annulé par sa généralisation, et seuls les pionniers d'une manière nouvelle trouvent quelque crédit (Céline, Breton, Vian, Queneau). La volonté d'innovation n'innove plus — elle stagne dans le velléitaire des épigones. C'est dans cette circonstance qu'apparaît Jacques Ferron, dans l'après-guerre troublé. La transgression généralisée ne lui convient pas : « Au point où j'en suis (...) comment voulez-vous que je prenne le mors aux dents ? Ce mors je ne l'ai pas connu, je suis plutôt avide de discipline, de lexiques, de dictionnaires » (*Escarrouches* II,

p. 34). Autrement dit : pour des raisons spécifiquement historiques, il renonce à la « modernité » de la transgression, ou plutôt : l'innovation consistera pour lui désormais à transgresser cette transgression. D'où son classicisme agressif, par lequel, abolissant l'histoire, il renoue avec Charles Sorel, Rotrou ou Cazotte (les mineurs de préférence aux « grands ») comme avec autant de contemporains. Contraindre ainsi l'historique à se nier, c'est déjà, semble-t-il, une transgression d'envergure — la seule en fait qui convienne à notre situation historico-culturelle où deux siècles entiers semblent nous échapper comme si nous n'avions pas existé. Et c'est à travers cette entreprise délibérée que l'œuvre de Jacques Ferron montre le mieux sa direction (son sens) fondamentale. Le style devient alors à lui seul un *message*, dans la mesure où il est à *déchiffrer*. En tant que code minutieusement programmé, il circule et se meut dans une enceinte déconcertante, celle de l'écriture archaïquement classique (dans le sens le plus large), vagabondant avec aisance et désinvolture de la contraction baroque à la nudité post-classique. Le résultat compose un commentaire réfléchi sur la nature du classicisme et que l'on pourrait appeler, en raison de son caractère « critique », un « méta-classicisme ». Le style en démultiplie son « efficacité », entrelaçant dans une même émission la désuétude du révolu et la pertinence de la modernité. En termes de fréquence, les indices qui le marquent résident principalement dans la chaîne syntaxique : apposition, parataxe, incise, emploi du participe présent, chevilles d'articulation, plus rarement dans les unités lexicales. L'effet ressemble à celui qu'obtient la présence du clavecin dans une certaine musique résolument moderne — l'effet d'une nostalgie. Un instrument qui n'a plus de statut fonctionnel dans un ensemble ne peut tirer effet de sa présence que par son caractère émotivo-agressif. Il correspond, du point de vue analytique, à une *régression prospective*. Le style ferronien se caractérise aussi par son uniformité, indéfectiblement semblable à lui-même de *Martine* aux *Escarmouches* ; il ne comporte pas non plus, à proprement parler, de discontinuité ni de rupture « locale » entre la narration et le discours des personnages. Chez ces derniers,

le dernier des gueux des *Contes du pays incertain* ne s'exprime pas différemment du Cardinal du *Ciel de Québec*. Ce parti pris d'univocité confirme, derrière la diversité de l'imaginaire, la présence irréductible et unificatrice de l'auteur, et tire lui aussi sa validation de l'attitude « classique ». La logique de l'écriture tient ainsi, chez Ferron, à son caractère rigoureusement *stylistique* ; elle contribue à mettre en relief, par voie de contraste, l'illogique apparente du déconcertant « imaginaire de situation » que l'écriture produit à mesure qu'elle le véhicule.

III L'EAU DES TROIS DÉLUGES

Les allusions au Déluge sont plus que fréquentes dans les récits de Ferron : c'est une image quasi permanente et, à vrai dire, fondamentale pour l'interprétation de l'œuvre. Elle s'imprime, en les accompagnant selon des modes fort divers, sur chacun des deux grands réseaux thématiques qui soutiennent l'univers ferronien : le pays et la mort. Le pays, d'abord, suscite l'image de deux déluges distincts : l'hiver et l'Atlantique. Voici leur circulation dans l'évolution de l'œuvre. Dès 1948, dans *Martine*, un embryon d'image prend forme ; le robineux raconte en parlant de la confrérie des ci-devant vagabonds conteurs : « Nous échangeons nos sagesses et nos fantaisies en attendant la fin du *déluge*. Car l'hiver est un déluge. Chaque maison devient une arche » (p. 126). L'image se développe en trois temps : d'abord une métaphore, simple et mystérieuse à la fois puisque l'un des termes de l'image manque encore ; vient ensuite la solution rationnelle, explicative : hiver = déluge ; puis l'image contamine tout le paysage : les maisons deviennent des arches flottant sur les eaux (la neige), confirmant ainsi que c'est bien au Déluge biblique de Noé qu'il est fait allusion. L'image, une fois installée dans l'univers imaginaire de Ferron, se met à circuler de conte en conte. Ainsi, dans le conte précisément intitulé *le Déluge* : « une maison, qui était aussi une drôle de maison, car chaque année durant l'hiver elle flottait sur la neige quarante jours et plus » (p. 111). L'image s'affirme encore dans toute sa nouveauté, comme à l'essai, car, de même qu'à

sa première apparition, elle nécessite encore ici une explication rationnelle, relationnelle, le même « car » qu'avait employé le robineux pour justifier sa surprenante métaphore. Cette fois cependant le déluge ne porte plus de nom, si ce n'est dans le titre du conte : il n'est évoqué que par deux attributs : la maison qui flotte sur la neige comme l'arche de Noé sur les eaux et les quarante jours que dura le Déluge selon la Bible. À la fin du conte, la maison s'établit dans la métaphore pour devenir « arche dérisoire », « barque des impuissants » (p. 112). L'image, par son caractère terrifiant, est désormais prête à contaminer d'autres régions de l'imaginaire et, d'hiver (essentiellement fondée jusqu'ici sur l'association « maison = arche »), à devenir un véritable déluge évoqué cette fois par sa nature spécifiquement aquatique. Tel est le long développement consacré au déluge dans *l'Amélanchier* : l'eau du déluge est l'eau de l'Atlantique :

L'enfant parti de la Rochelle (...)
 (...) a vu les digues du ciel
 Se rompre aux quatre points cardinaux,
 La Charente, l'Angoumois, l'Aunis
 Et la Saintonge s'abîmer
 A la poupe du bateau,
 L'eau s'épandre sur toute la terre
 Et engloutir toute mouvance (p. 73-74).

Dans les contes, le déluge était un événement purement visuel, petit tableau montrant un paysage ; il devient ici un événement historique en faisant appel, dans le récit biblique, à la notion de recommencement de l'humanité. Aussi, la narration, mimant la forme archaïque du récit en vers, prend-elle la forme du poème. C'est dans « notre bible » que le personnage, Léon de Portanqueu, lit le poème de ses origines, l'immigration de ses ancêtres de France vers la Nouvelle-France. L'Atlantique est, par association aquatique, le déluge entre la France et le Québec, partage des eaux de notre histoire. L'image ici se répand jusqu'à épouser le schéma complet du récit biblique : l'histoire de Noé et ses trois fils donne naissance à l'image mythique des « trois frères » que l'on retrouve à l'origine de presque toutes les familles québécoises. Légende plutôt qu'image, et que le narrateur rapporte longuement p. 77 et

suivantes. Puis, le foyer diluvien, désormais associé à l'histoire du pays, passe de la fiction aux essais d'historien que sont les *Historiettes*; d'image, le déluge devient argumentation historique : « Le Canada français, voici son Ancien Testament. Il est descendu des eaux, après le déluge qui l'avait séparé de la France, déluge de l'Atlantique, déluge de l'hiver, déluge d'un siècle ou deux où l'on fut sans nouvelle de la chère et grande métropole (de sorte qu'on a pu penser que l'Arche, il s'était posé sur nos bords), il est descendu des eaux avec des animaux » (p. 121). Pour la première fois ici l'image se complète d'un attribut, jusqu'ici ignoré, du déluge biblique (les animaux) pour expliquer la formation du « cheptel du pays ». On aura remarqué que la séquence rassemble tous les déluges antérieurs de l'univers ferronien, celui de l'hiver, celui de l'Atlantique, celui de l'histoire. *Le Salut de l'Irlande* propose, lui aussi, sa conception du déluge atlantique en dissociant pour mieux les opposer les deux termes qui avaient été réunis jusque-là en une seule métaphore : « un peuple qui ne se souvient pas plus de l'océan Atlantique que du déluge » (p. 64). L'image est ici plutôt contaminée par l'allusion aux dictons populaires qui font du déluge un événement si ancien qu'il sert à désigner tout ce dont on ne saurait plus se souvenir.

Le déluge, doublement associé au pays (par l'hiver et l'Atlantique qu'il sert à métamorphoser) est aussi image de la mort. Il importe de revenir aux *Contes* où l'agonie est toujours évoquée par l'image d'une noyade dans les eaux : « Mal, bien sûr, mais pas assez pour chavirer, tantôt haut, tantôt bas, prenant encore la houle. Le curé, sujet à la nausée, (...). Les vagues courtes secouaient le vieux (...), après la dernière vague, la dernière heure » (*La mort du bonhomme*, p. 24). De même, un autre agonisant « replongea (...). Le pauvre homme remonta, une bulle d'air creva à la surface de l'eau » (*L'enfant*, p. 56-57). De là aux essais du *Fond de mon arrière-cuisine* : « Donc je coule. mais pour le moment je reste encore sportif; je me rescapse et remonte à la surface » (p. 163). Pour l'instant, l'image n'est faite que d'eau, ce n'est pas encore le déluge, lequel se prépare cependant pour

se découvrir enfin dans *Cotnoir* et donner à la mort son mode définitif d'association à l'engloutissement diluvien; pressentant sa mort prochaine, Cotnoir dira : « Je me dis parfois que ma femme construit une arche, une arche qui flotte déjà au-dessus du déluge où nous pataugeons tous sur le point d'y périr » (p. 80). Ce n'est plus le déluge salvateur de Noé, mais le déluge conçu du point de vue des victimes. Ainsi soudée à la mort, l'image du déluge peut dériver jusqu'à illustrer la mort de la conscience, ainsi que le montre le narrateur de *la Nuit*, qui, sur le point d'entreprendre son aventure de salut, écrira : « Ce fut alors que la vérité (...) se posa sur moi, épuisée comme une colombe, la quarante-deuxième nuit de déluge » (p. 22). Le déluge surgit ici par évocation d'un attribut qui n'était pas encore apparu : la colombe de Noé annonçant la fin du cataclysme. Lorsqu'au total on dresse le bilan de l'image du déluge dans l'univers ferronien, l'on constate qu'elle est un inventaire assez complet de tous les attributs traditionnels du récit biblique : eau-arche-animaux-colombe-Noé et ses fils. On s'aperçoit alors qu'un seul élément n'apparaît jamais : l'arc-en-ciel de l'alliance. C'est peut-être que l'image, tout étonnée de se voir comme elle est, n'a pas encore réussi à se réconcilier avec elle-même.

IV LA NUIT ARCHAÏQUE DU RÉCIT

La Nuit se range dans la catégorie des récits qui ont pour sujet « le double ». Frank et François, les protagonistes antagonistes, sont le décalque nominal l'un de l'autre, autorisant ainsi dans l'opposition (français/anglais) de leur prénom l'interprétation selon laquelle, à un premier niveau de lecture, chacun représenterait, sur le mode allégorique, l'une des deux communautés ethniques du pays dans leur rapport conflictuel et historique. Tout cela se démontre aisément. Un second niveau de lecture, également fondé sur l'exploration des noms et des situations, nous introduit dans l'univers du mythe, plus précisément celui, moderne par excellence, de Faust : la femme de François se nomme « Marguerite », Frank est plus d'une fois comparé au « Diable », François a « perdu et retrouvé son âme ». Le schéma goethien, réduit à sa struc-

ture la plus simple, indique ainsi, discrètement, sa présence. Mais l'histoire mythique de Faust n'est qu'un masque plaqué sur la face du récit pour garder secrète et latente sa véritable profondeur, une grille trompeuse servant à orienter une lecture encore trop primaire pour épuiser le sens même de la narration. Car c'est la narrativité elle-même qui forme ici l'instance dernière du récit et en libère la signification maximale. Ce troisième niveau de lecture nous invite, tout comme le second d'ailleurs, à l'intertextualité, plus proprement à une association intertextuelle d'un type particulier, car c'est moins au contenu interne du texte référent que renvoie cette fois le récit de *la Nuit*, qu'à la position historico-culturelle que ce texte occupe dans la mythification de la narrativité elle-même. Il est temps de nommer cet archétype : il s'agit de *Gilgamesh*, le plus ancien récit de l'humanité, d'origine sumérienne, confié à l'écriture il y a plus de cinq mille ans. Il constitue, pourrait-on dire, l'origine absolue de « l'instinct narratif » chez l'homme et à ce titre possède quelque droit, par privilège d'une ancienneté vénérable, à une certaine suprématie culturelle sur tous les récits ultérieurs. Il hante sans qu'on le sache bien, par son pouvoir d'origine, toute l'histoire de la narratique. Il coïncide, à Sumer, avec l'apparition même de la première écriture. Or, dans la constitution et l'établissement de son « mythe » comme « scribe », Jacques Ferron se réserve la même position : « Je suis le dernier de la tradition orale et le premier de la transposition écrite. » Rien d'étonnant, dès lors, si son œuvre se déploie comme une sonde vouée à l'exploration des origines. *Gilgamesh* est aussi un récit du « double ». (Et par contamination, quel récit ne l'est pas ?) *Gilgamesh*, roi d'Ourouk, est un tyran contre lequel les dieux vont susciter un rival, Enkidou. Lors de leur première rencontre, ils s'affrontent : « *Gilgamesh* avançait lorsque, se campant dans la rue, *Enkidou* lui coupa la route. (...) Et c'est ainsi qu'ils s'affrontèrent sur la grand-place d'Ourouk. » Dans *la Nuit*, semblablement, Frank et François se donnaient rendez-vous devant la morgue de la rue Saint-Vincent : « Frank était au milieu de la rue, grand comme une tour. C'est ainsi qu'il m'était apparu, vingt ans auparavant, quand

je gisais sur le trottoir. (...) Seulement cette fois, j'étais debout, capable de l'affronter » (p. 39-45). Curieuse ressemblance, dira-t-on. Plus étrange encore la suite : d'abord ennemis, Gilgamesh et Enkidou se prennent soudain d'une mystérieuse amitié l'un pour l'autre ; de même, Frank et François, au terme de leur affrontement inoffensif, se rendront à l'Alcazar fêter leurs retrouvailles. François dira : « Ma haine est déjà périmée » (p. 81). Et se tisse alors entre eux deux une mystérieuse complicité qui s'achèvera néanmoins par la mort de Frank, tout comme Enkidou mourra d'un mal étrange, à la suite de quoi Gilgamesh partira à la recherche du secret de l'immortalité à l'instar de François qui, au moment où Frank agonise, ira cueillir le secret de la vie dans les bras de Barbara. Barbara a, elle aussi, son archétype dans *Gilgamesh* : Sidouri, dite « la cabaretière » (Barbara apparaît d'abord au cabaret de l'Alcazar où elle professe son métier), qui initie le héros au secret de l'existence humaine : « La Vie que tu cherches, Gilgamesh, tu ne la trouveras point. (...) Que ta bien-aimée se réjouisse sur ton sein : voilà bien tout ce que peut faire l'humanité ! » Même conseil tacite (et actif) de la part de Barbara auprès de François qui en retrouvera son âme. Gilgamesh, avant de parvenir auprès de Sidouri devra traverser une longue nuit de ténèbres, voyage initiatique semblable à celui qu'entreprend François pour aller, de la Rive Sud à Montréal, s'initier aux mystères de la nuit. Maints autres détails, communs aux deux textes, pourraient être repérés ; nous avons, au départ, insisté sur le fait que l'intertextualité, dans le cas de *la Nuit* et de *Gilgamesh*, ne résidait pas principalement dans la ressemblance des contenus, par ailleurs fort significative. Mais que veut indiquer cette ressemblance ? *Rien de plus qu'une identité de projet*, une complicité du plus récent avec le plus antique, une affirmation de continuité. *La Nuit* rejoint, à même sa production narrative, l'origine historique de toute narration et s'en souvient comme d'une matrice primordiale. Le narrateur lui-même parlera de « la nuit immémoriale » (p. 15). Cette nuit-là conjoint le récit à son modèle narratif le plus archaïque, partant le plus proche de sa signification comme *écriture*. Il en est en quelque sorte

un pastiche-hommage dans la mesure où il ressuscite les « possibilités constructives » (Tynianov) et latentes du récit archaïque en donnant à cette opération un sens, qui est la permanence de l'institution narrative elle-même.

V PALIMPSESTE

Pour peu qu'on y soit attentif, on peut être surpris de lire soudain à la page 142 de *l'Amélanchier* : « Je me suis trompé (...) ». La fonction narrative étant tenue par une jeune fille du nom de Tinamer, on croit d'abord surprendre une faute d'accord ou de typographie et l'on finit par se convaincre qu'en tout état de cause il conviendrait de lire : « Je me suis trompée (...) ». Or il suffit de remonter le cours de la lecture dans la même page pour comprendre qu'il peut fort bien ne pas s'agir d'une faute mais plutôt d'une intervention aussi indiscreète qu'inopinée de l'auteur lui-même, contraint de produire son accord au masculin, à tout le moins de signaler par ce détail troublant sa présence subreptice. Reconstituons la scène : Léon de Portanqueu est « geôlier » au Mont-Thabor, hôpital psychiatrique pour enfants — le terme métaphorique de « geôlier » transforme le lieu en une sorte de prison. Léon amène un jour sa fille Tinamer (la narratrice) et sa femme Etna visiter l'hôpital. Une discussion s'engage où Léon de Portanqueu se lance dans une violente diatribe contre les lieux d'internement, faisant intervenir les notions saugrenues de « ciel et d'enfer », allant jusqu'à mêler inopinément la guerre du Viêt-Nam à sa fabuleuse argumentation. Par sa grandiloquence et son décousu sautant de l'âne au coq, le discours de Léon semble « pas très sérieux », au dire même de la narratrice, laquelle, racontant au présent l'événement, écrit soudain en interrompant le discours de son père : « Une voix est derrière moi, une voix familière qui me parle tout bas et fait bon ! la tirade du Viêt-Nam à la sauce du Mont-Thabor, il ne se prive de rien, ton cher et vénéré père ! » Mais le discours de Léon continue de plus belle, dans l'invective et la grandiloquence. Puis la narratrice reprend le cours de son récit : « La voix d'Etna continue (...) ». Le lecteur apprend ainsi que la « voix derrière moi, une voix

familière » est celle d'Etna, la mère de la narratrice. Et c'est ici que vient se loger la phrase qui nous a servi de point de départ et qu'il convient maintenant de citer dans son entier : « Je me suis trompé, ce n'est pas Etna qui parle derrière moi. Le type (...) continue que la tirade l'impressionne (...). » Le premier indice est le suivant : comment, après avoir affirmé que la voix était « familière », puis l'avoir identifiée comme étant celle de sa mère, comment la narratrice Tinamer pourrait-elle affirmer qu'elle s'est trompée? L'expression « le type » confirme qu'il s'agit d'une voix d'homme; or, Tinamer ne saurait, d'abord, confondre une voix d'homme et une voix de femme, encore moins, ensuite, la voix d'un inconnu qui surgit d'on ne sait où et la voix de sa propre mère. Ce ne peut donc être Tinamer qui émet cette phrase. Le lecteur se retrouve néanmoins devant un passage doublement difficile : à cause du *dédit* impertinent, à cause de l'accord inadéquat. En fait, le dédit et la faute se concertent au cœur d'une même proposition et forment stratégie pour indiquer au lecteur qu'il y a ici un piège. Que s'est-il passé? Analyse faite, il s'est passé qu'à l'instant particulièrement « chaud » de la diatribe de Léon contre les lieux d'internement d'enfants, l'auteur, concerné par la question, intervient, trouble les eaux du récit en bousculant la narratrice, prend sa place et signale qu'il importe de mettre à sa charge le discours du personnage qu'il appelle Léon de Portanqueu. Or cette prise en charge subite n'a rien d'inopiné quand on sait que Jacques Ferron a lui aussi été médecin au Mont-Providence (Mont-Thabor), que ses diatribes contre la sorte de psychiatrie qu'on y pratique ont toujours été, ailleurs, signées de son nom et qu'en conséquence on est fondé d'affirmer que Léon de Portanqueu, *c'est lui*, comme Flaubert pouvait dire : « Madame Bovary, c'est moi! » L'introduction inattendue du fameux « type » transforme la perspective du récit et nous situe à un autre plan, celui où Ferron lui-même se débat contre les psychiatres (le « type » est dit « diplômé modeste et de bonne volonté »). Le saut pourrait cependant sembler plus que périlleux si un autre passage du récit de *l'Amélanchier* ne nous y conviait plus explicitement. Plus tôt dans la narration, lisant dans sa

« bible » l'histoire de sa famille, Léon avait raconté à Tinamer, qui le rapporte dans son journal : « C'est là que commence l'histoire des de Portanqueu. Longtemps ils n'en menèrent pas large. Ils s'appelaient Ferron » (p. 77). Nous sommes ainsi donc fondé à justifier notre assertion (de Portanqueu = Ferron) sans avoir à violer l'autonomie sacrée du texte et malgré le fait que nous ayons fait intervenir des éléments « extra-textuels » : c'est l'auteur lui-même qui nous y autorise, à même son texte, en orientant notre lecture de telle manière que nous puissions lire « Ferron » partout où il y a « de Portanqueu ». Un autre passage vient confirmer cette autorisation : celui où Léon de Portanqueu, en discours direct (sans guillemets, ce qui est la caractéristique de *l'Amélan-chier*) , dira à sa fille Tinamer : « Je te pardonne de m'avoir chassé du conte qu'ensemble nous avons inventé » (p. 146). C'est que Léon de Portanqueu (Jacques Ferron) est, à l'égal de Tinamer, responsable du « conte » de *l'Amélan-chier* qui prend figure sous la plume de la narratrice. Ils en ont inventé « ensemble » le récit. Deux écritures se superposent de la sorte au cœur même de la narration. À certain moment, Léon Ferron pointe l'oreille, mais pour aussitôt être « chassé » par Tinamer qui reprend la menée de la narration. Il est d'une fantaisie sans égal, de la part de l'auteur, de nous le faire savoir en aménageant une embuscade derrière une « faute » d'accord. Le procédé fait penser au palimpseste ou écriture à deux étages.

N.B. On pourrait à la rigueur objecter que la « faute » est un simple lapsus de l'auteur. La démonstration faite ici n'en demeurerait pas moins la même pour expliquer le *cas*. Quoi qu'il en soit, il n'y a aucun lieu de corriger le texte.

VI CONTRIBUTION À LA TYPOLOGIE DU CONTE

Ce que la typologie (encore imprécise) des genres littéraires désigne sous le nom de conte constitue sans aucun doute la figure narrative la plus universelle : son histoire couvre toute la chronologie de l'histoire humaine, des étapes archaïques jusqu'à nos jours ; et couvre l'entière surface des civilisations les plus diverses, en même temps que la précaire

distinction entre l'oral et l'écrit. Aussi, l'universalité du conte en fait-elle un objet plus profitablement cernable par les perspectives de l'anthropologie que par celles de la critique littéraire proprement dite. C'est ainsi que l'anthropologie nous enseigne à distinguer entre deux modes de pensée, le *magique* et le *logique*, le premier n'obtenant de statut opératoire que par opposition (arbitraire) au second. Le rapport de l'un à l'autre est de l'ordre du complexe au plus complexe. Le magique, défini comme un fonctionnement spécifiquement lié aux réalités psycho-biologiques correspondant aux étapes archaïques de la formation de la pensée, n'en demeure pas moins à l'œuvre, ultérieurement, dans toute opération cognitive de type logique. En termes figurés mathématiquement, le magique s'exprime par la *mutation* ($=>$), le logique par l'*équation* ($=$). Ce dernier mode procède (du moins à sa source primitive) par enchaînement de causalité, produit des fonctions analogiques supérieures de l'activité cérébrale. Le magique, pour sa part, sert à dissoudre le paradoxe latent de toute réalité perçue comme une concentration de puissances (ou de pouvoirs) ; c'est au sein de cet univers psycho-émotif que le conte prend sa source, droit issu des fonctions magico-narratives de l'humanité « primitive ». Comme le mythe, avec lequel il partage une certaine archéologie (et dont il est parfois un élément constituant), il participe à la nature du sacré, lequel n'est encore que le magique dilaté aux dimensions du cosmos et systématisé dans les religions. Le problème consiste à pouvoir isoler ce qui dans le conte le retient à son champ d'émergence, autrement dit : en quel lieu de la narration il se distingue radicalement, par la présence du magique, des autres types de narration. Au terme d'une analyse concertée de quelques centaines de contes, « archaïques et savants », ce lieu peut être enfin nommé : c'est la *métamorphose*, avènement du magique dans la narration, dont la formule type est le crapaud transformé en prince. La métamorphose supprime par a-priori le rapport cause-effet de toute modification survenant dans l'ordre du réel. Plus qu'un spectacle, elle est l'objet d'une concentration de forces émotives. Son « raisonnement » est a-psychologique et nie par le fait même tout ce

qui dans le logique tend à expliquer. Le conte prend ainsi l'allure d'un théorème servant à vérifier les lois de l'imaginaire. Tel est du moins dans son essence le conte archaïque, oral, folklorique. Le conte « savant » ou « littéraire » hérite de son attribut capital (la métamorphose $\Rightarrow$) auquel cependant il ajoute une dimension nouvelle par intervention, en son sein, d'une « bisociation » (Koestler) de deux matrices : l'une, *narrative* (schéma d'histoire semi-variable), l'autre, *élocutive* (message stylistique à haute variabilité). Ainsi donc le conte « littéraire » naît de l'instauration d'un certain rapport à la réalité (magique, a-psychologique) et de la projection/duplication de ce rapport dans l'organisation du langage. Or ce dernier rapport ne peut à son tour se constituer que dans l'ordre de l'opération logique : d'où la double présence, dans le conte, d'éléments archaïques et d'éléments « critiques » jouant tantôt sur l'une, tantôt sur l'autre des deux matrices. La métamorphose, qui se situe habituellement au niveau narratif, sera le plus souvent provoquée ici ou là au niveau élocutif ; elle y apparaît sous la forme de véritables mutations linguistiques où prévaut l'opération de type a-psychologique (ou magique), telle la métaphore (*n.b.* métaphore/métamorphose). C'est alors par l'aspect élocutif que le conteur « critique », au sein même de son produit, l'ordre du magique. Par là s'explique que les conteurs « littéraires » (en particulier Voltaire et Ferron) aient été des contempteurs de l'ordre existant, notamment de l'ordre religieux (qui est le magique en système). En récupérant la fonction hautement archaïque du conte, le conteur se prévaut de l'*ancien* pour instaurer le résolument *nouveau*. Cette instauration n'allant pas sans une certaine tension traumatisante, la présence de l'archaïque rétablit l'équilibre dans la vacuité de l'univers que le conte a pour mission de déstructurer. Le conte est le genre par excellence des époques troublées, « critiques », où la solution des énigmes ne sauraient être conçues d'emblée sans détruire le conteur lui-même. C'est alors que le magique « lui permet d'éviter le conflit psychique fondamental » (Marthe Robert) en l'autorisant à nier et destituer la précellence de l'explication psycho-logique sur la solution « imaginaire ». Michelet :

« Il est moqueur, il est conteur ; ces deux choses se touchent fort, dans un monde tout absurde, qu'on ne peut raconter sans rire. » Et le conteur russe qui confie à Jacobson : « Je ne conte que pour contredire (conte redire). » Cette minuscule contribution aura surtout servi à expliquer pourquoi l'œuvre de Ferron est à mettre tout entière sous la rubrique du conte : la métamorphose, qui en est la substance comme genre, y opère comme le mode même de l'existence esthétique.

VII LE CAS DE MÉLIE

Pour illustrer la sorte de lecture à laquelle nous convie la proposition théorique précédente, le cas de *Mélie et le bœuf* offre un exemple singulièrement propice. Il s'agit sans aucun doute du conte le plus estimé des lecteurs, à tout le moins le plus commenté. Tous les commentaires proposés jusqu'à maintenant commettent une assez grave erreur de lecture en affirmant que « le veau va faire ses études au Séminaire de Québec pour enfin devenir avocat. » Pour élucider la question comme elle doit l'être, il importe de faire appel aux deux registres d'écriture dont il a déjà été question : l'un, constitué par le niveau strictement *narratif*, assumant le schéma semi-variable de l'enchaînement des séquences ; l'autre, par le niveau élocutif, autorisant la liberté du code stylistique dans lequel le contenu s'expose. Le conte de *Mélie* est bien connu des folkloristes : on le retrouve dans presque tous les fonds nationaux, et jusqu'en Arabie. C'est au niveau élocutif que Ferron lui fait subir sa transformation la plus importante tout en lui conférant son ambiguïté la plus trompeuse. L'entourage de Mélie décide de se débarrasser par ruse du veau encombrant dont la vieille s'est amourachée outre mesure : on convient donc de persuader Mélie que le veau doit aller parfaire ses études au Séminaire de Québec. Et de s'amener un représentant de l'institution, un « grand diable d'homme » (p. 32) qui « s'empare du veau et l'emporte dans la grange de la Fabrique. » Puis, il en ressort « seul » pour remettre à Mélie la queue du veau : « Lui, il n'en a plus besoin. » Enfin le veau paraît : « tourne lentement la tête vers la vieille. C'est une tête *mal ajustée, trop haute, branlante, à physionomie*

rigide. Et il la regarde d'un *œil vide*. » Tous les indices stylistiques du niveau élocutif concourent à faire entendre, sans que cela soit jamais explicite, que le veau a été charcuté (la queue coupée, d'abord) et que c'est le « diable d'homme » qui, en fait, sort de la grange en portant la tête du veau comme un masque. Or, une scène précédente (celle du cerisier auquel se heurte Mélie) nous assure que la vieille est myope (p. 28) et, qu'en conséquence, c'est à travers sa vision défectueuse que le narrateur décrit la tête du veau en des termes fort ambigus : c'est bien le veau qui paraît, mais quelque chose ne va pas dans l'ajustement de sa tête. Le narrateur, se mettant alors résolument à la place de Mélie, formulera cette question capitale, qui est aussi celle du lecteur laissé dans l'irrésolution de la scène : « Que lui a-t-on fait, à son petit, dans la grange de la Fabrique, pour qu'il devienne ainsi distant ? » (p. 33). La réponse réside dans la description rapportée plus haut où le narrateur dissimule par superposition, son omniscience derrière l'ignorance et la myopie de Mélie ; il fait preuve de cette délicate discrétion dont on use pour annoncer la mort de quelqu'un. Mélie croit que ce qui paraît devant elle, c'est le veau ; le narrateur confirme que le veau est bel et bien mort : tout cela en une seule phrase où la ruse a été injectée dans la tension stylistique. Le niveau narratif est celui où Mélie voit effectivement son veau en redingote et marchant sur ses pattes de derrière « comme un premier ministre » ; le niveau élocutif, celui où le lecteur soupçonne, à travers les touches successives qui lui décrivent l'état du veau, que celui-ci n'est plus vivant. Autrement dit : pour Mélie s'opère une métamorphose (veau => homme), alors que pour le lecteur la métamorphose n'a pas vraiment lieu (veau = mort). Ce n'est donc pas son veau que Mélie va bientôt retrouver. Établissant une relation simple et naïve entre son veau et un certain avocat Leboeuf, Mélie se rendra à Québec le voir et le ramener à la terre où il se transformera bientôt en taureau. Et c'est ici que se produit la véritable métamorphose, marquée par son caractère d'inexplicabilité : « Maître Leboeuf ayant brouté ne tarda pas à reprendre son poil. (...) Il mena une existence appropriée à sa nature et il

laissa dans Bellechasse, où il avait été surnommé l'Érudit, le souvenir d'un fameux taureau » (p. 38). Sous la forme d'un schéma, la lecture de ce que voit Mélie et de ce que lit le lecteur montrerait la « bifocalisation » suivante :

VIII L'ART DE LA VARIANTE

L'œuvre de Jacques Ferron vit de variantes, cela n'est plus à démontrer; elle imite et pastiche de cette façon la littérature orale dont elle se réclame par plus d'un aspect. C'est ainsi que du récit-type de *la Nuit*, nous possédons trois versions. L'une, fragmentaire, composée d'une mosaïque de textes épars publiés entre 1951 et 1964; l'autre, *la Nuit* proprement dite, publiée en 1965; une troisième, enfin, publiée sous un nouveau titre, *les Confitures de coing*, en 1972, version refondue à la lumière des événements d'octobre '70 mais qui ne nous retiendra pas ici : nous ferons plutôt porter notre analyse sur le passage des premiers fragments au texte de 1965. Les fragments retenus (pour leur variance significative) sont au nombre de trois : « Souvenirs de sanatorium I, II, III » (*Information médicale*, 1951); « La musique » (*ibid.*, 1963); « Sainte-Agathe existe » (*ibid.*, 1964). Deux autres textes (« Le téléphone » et « La nuit », même, 1965) sont repris intégralement quelques mois plus tard dans la version des éditions Parti Pris. Les « Souvenirs de sanatorium » forment un récit résolument autobiographique où l'auteur raconte comment, jeune médecin, on lui découvrit un début de tuberculose; il y décrit son séjour au Royal Edward Laurentian Hospital en 1949. Le texte n'offre d'intérêt que parce que la version de '65 présentera aussi le narrateur-personnage en séjour de convalescence au même hôpital. Aucun des termes mêmes du texte « primitif » ne sera cependant repris dans *la Nuit*. Trois séquences, réduites à quelques mots, donnent naissance toutefois à des développements importants de la version de '65. L'auteur écrit qu'en attendant son admission à l'hôpital, « un ami me signala une manifestation politique; j'y fus. » Manifestation suivie d'une arrestation brutale, d'un séjour au poste de police et d'une accusation portée contre lui de « leader communiste ». Or, dans la version de '65, c'est

à la sortie du sanatorium, non avant son admission, que le narrateur connaîtra une situation identique dont il tirera d'ailleurs l'essentiel de son « drame » : manifestation contre l'OTAN, arrestation, procès où il se reniera jusqu'à perdre son âme. Et si la manifestation a changé de place dans le cours du récit, c'est d'abord que la narration de '65 a besoin du séjour au sanatorium pour expliquer que le héros s'y soit initié à la doctrine communiste. Les épisodes du procès et de l'initiation au communisme, absents du fragment de '49, donneront lieu à des développements importants en '65.

Deuxième séquence : l'auteur indique que du sanatorium il sortait souvent « clandestinement de nuit ». C'est à même cette petite séquence, insignifiante et sans conséquence en '51, que le narrateur de '65 formera l'essentiel de son aventure qui consiste à se rendre clandestinement, de nuit, dans la ville de Montréal devenue « château ». Enfin, une simple note de passage : l'auteur signale parmi ses compagnons de convalescence « un nègre », furtive mention qui prendra de l'importance puisque c'est précisément ce nègre qui assumera la narration du texte de '64 avant de se transformer en François Ménard, le narrateur québécois et définitif de la version de '65.

« La musique » raconte l'enfance musicienne d'un certain Smédo. Le narrateur, très certainement l'auteur de 1951, note en passant : « il a fini dans un sanatorium (...) Je l'ai connu alors. » Rien de plus. En 1965, au sanatorium, Smédo, identifié comme Hongrois d'origine, initiera Fr. Ménard au communisme ; il ne sera cependant plus fait allusion à son passé musical. Le personnage a été entièrement modifié au point qu'il ne subsiste plus de lui qu'un nom et un séjour en sanatorium.

Vient enfin le fragment le plus significatif. « Sainte-Agathe existe » contient une large séquence qui sera reprise telle quelle dans *la Nuit* où elle forme la scène capitale de la découverte par le héros de cette vérité fondamentale que la « réalité se dissimule derrière la réalité. » La séquence s'insère dans le récit d'un séjour au sanatorium Royal Edward

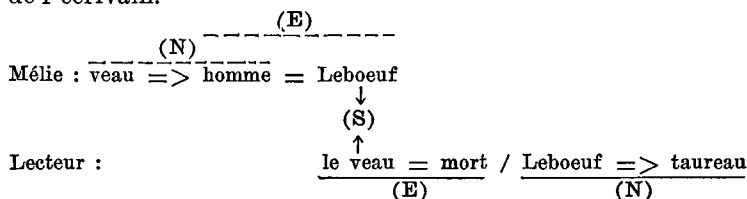
Laurentian Hospital et le narrateur en est un jeune noir, Haïtien d'origine, le « nègre » de l'autobiographie de '51. C'est lui qui, de personnage, passera narrateur, relayant ainsi l'auteur des « Souvenirs de sanatorium » : par touches successives le texte approche de son état définitif ; du moins, ici, est-il résolument passé du côté de la fiction. Le jeune Haïtien de seize ans se nomme Horace Delajoie ; le principal de sa narration à la première personne consiste à raconter son amour pour une jeune servante blanche du nom d'Angeline Guinard, amour dont il tire sa guérison. Or, l'année suivante, *la Nuit* renversera les races et les sexes : François Ménard, devenu narrateur, sera amoureux d'une jeune noire nommée Barbara, grâce à qui il retrouvera son âme. Il fallait que les rôles se croisent de cette manière pour que le texte atteigne enfin son statut de signification maximale dans le contexte québécois de l'époque. Dans la séquence capitale dont il a été question plus haut, l'auteur n'a eu qu'à remplacer le nom d'Horace Delajoie par celui de François Ménard et à mettre le nègre au féminin pour imaginer la suite du récit. Par ailleurs, la partie du récit d'Horace Delajoie qui n'a pas été retenue dans la version de '65 fait longuement état d'un rêve dont « je me réveillai en riant », dit le narrateur. *La Nuit* en retiendra quelque chose puisque le récit entier est constitué par un rêve de nature par ailleurs fort ambiguë dont le narrateur-personnage sortira « sauvé ». C'est ainsi qu'un micro-élément de '64 a fini par servir de cadre jusqu'à englober tout le récit de '65.

Parti d'un récit autobiographique (Ferron médecin malade), le texte en marche vers sa forme la plus signifiante, accueillera au passage certains éléments de textes épars (le décor de la nuit, la clandestinité, le sanatorium, la présence du politique, les personnages du nègre et de Smédo, l'amour rédempteur, le rêve) pour se transformer à la fin en narration de fiction d'un personnage où il reste encore beaucoup de l'auteur, mais davantage encore de son mode imaginaire cumulatif et variant.

À l'instar de la métamorphose interne qui institue le conte, la variante est à sa façon une métamorphose d'inter-

vention extérieure par laquelle un texte modifie sa forme où, par variance continue, il rejoint enfin sa signification la plus satisfaisante.

N.B. En '72, Ferron écrira : « François Ménard, c'est moi », confirmant ainsi l'histoire de son texte dont les mutations successives sont d'autant plus importantes qu'elles couvrent dans le temps entre '51 et '72 la quasi totalité de la carrière de l'écrivain.



Sur un plan, Mélodie, lisant erronément la réalité, se trouve bernée par son entourage (son mari, le curé, le diable d'homme) : c'est le lieu d'une fausse métamorphose. Sur l'autre plan, c'est le lecteur qui, s'il a bien reconnu une rupture (/) entre l'élocutif (E) et le narratif (N), se retrouve d'autant plus désarçonné devant l'ineffable de l'évidence, berné à son tour par le narrateur. La synapse reliant les deux foyers de vision est formée par le canal sémantique (S) unissant le lexème « veau » au lexème « Leboeuf ». La vraie métamorphose n'a donc pas lieu là où on l'attendait le plus visiblement. Le lecteur est doublement trompé s'il croit la reconnaître au même endroit que la vieille Mélodie. Ferron parle ailleurs du « difficile dessein du conte, qui est de tromper mais de ne pas mentir. » Avec *Mélodie et le boeuf*, on se trouve en présence du conte typique — à l'état pur, pourrait-on dire. D'où son déconcertant succès, fondé lui-même sur une ambiguïté de lecture...

IX LA FORMATION D'UN PERSONNAGE

Le cas de Mithridate n'est pas unique dans l'œuvre de Ferron ; il est du moins caractéristique de la façon dont un personnage à fonction cyclique se forme, évolue et occupe à chaque étape de sa gestation une signification précise. Il importe de remonter à *Martine*, le premier conte, le seul que

l'auteur ait lui-même jugé bon de dater, comme si cette date marquait un commencement absolu : 1948. Ce conte constitue, en fait, le chaos d'où une lente genèse fait émerger tous les archétypes fondamentaux de la production ultérieure. Dès sa première apparition, le personnage (qui ne porte pas encore de nom) est désigné et se désigne lui-même comme « robineux » : « Autrefois je n'étais pas un robineux » (p. 125) ; il était un « vagabond », sorte de conteur errant. Même s'il n'est plus ce conteur d'autrefois, il lui en reste quelque chose ; c'est ainsi qu'il formulera, dans son discours, deux contes dans les bonnes règles du genre : « il y avait une fois... » (p. 127 et 130). Les perturbations et mutations soudaines de la société ont bientôt fait d'oblitérer sa fonction : il n'est plus depuis lors qu'un robineux, ne prenant la parole que pour retracer l'histoire de sa préhistoire, diviser sa vie en *avant* et *après* et tenter péniblement de se loger lui-même dans le présent : « vagabonds d'alors, robineux d'aujourd'hui. » L'avènement de sa déchéance le porte à parler au pluriel, au nom d'une engeance, celle des gueux-clochards : « nous avons troqué la sagesse et la fantaisie contre le poison » (p. 126). Avec ce dernier mot se trouve déjà tracée toute sa carrière dans le cycle ferronien. En appelant « poison » l'alcool frelaté des clochards, l'auteur métaphorisait déjà : il ne lui restait plus qu'à établir le contact entre le *poison* et ce monarque asiatique du nom de Mithridate VI qui, au 2^e siècle avant notre ère, avait la particularité de s'immuniser lui-même à petites doses contre les poisons, de crainte que l'on en mît dans ses boissons. La légende fut telle qu'elle a donné lieu en français à la formation d'un verbe, *mithridatiser*, qui signifie « vacciner contre les poisons ». Le robineux de *Martine* avait, pourrait-on dire, déjà son nom sur le bout de sa langue. Il ne le portera vraiment, haut et clair, que quelques années plus tard dans le conte de *Cadieu*.

Cadieu, campagnard chassé de la terre paternelle, arrive démuni à Montréal, plus précisément au Carré Viger (Ferron l'appelle le « Parc Viger »), quartier-général de la haute cloche montréalaise ; un « quêteux », du nom de Sauvageau, une manière de précurseur, lui promet : « Je t'enverrai Mithri-

date (...) C'est un homme qui connaît toute chose » (p. 20). Le robineux a donc conservé ses attributs de jadis, ceux qui font encore de lui une sorte de sage, de mage. Et Cadieu de rencontrer Mithridate qui dès ses premiers mots ne se fait pas faute de s'identifier au long, fier de son nom : « Moi, je me nomme Mithridate, Je suis le roi du Pont. » L'historique Mithridate était effectivement roi d'un pays d'Asie mineure appelé « le Pont ». Mais le Mithridate du conte ne récupère cette appellation historique que pour la charger d'une autre signification : les robineux dorment, en effet, à Montréal comme à Paris, sous les ponts. Le signifié premier de « pont » appelant à son tour l'image de l'eau, Mithridate de continuer : « L'eau ne m'intéresse pas, je passe par-dessus le canal, je bois de la robine. » Il s'agit du Canal de Lachine qui prend sa source près du Carré Viger, aussi célèbre que la Seine pour les robineux qui en fréquentent les bords. Quant à l'opposition eau/robine, elle se charge d'un contraste particulier quand on sait que le mot « robine » désignait précisément au 16^e siècle un petit canal par où s'écoulaient les eaux (d'où notre « robinet ») : la robine devient une eau dérisoire (un poison) par opposition à l'eau du canal. Cette présence de l'eau est d'une grande importance : on la retrouvera, transfigurée, au terme du cycle que parcourt le personnage. Ainsi formé par ses propres singularités, portant bien haut son nouveau nom, le robineux ne parlera plus désormais qu'au singulier, abandonnant le pluriel du robineux anonyme de *Martine*. Fidèle cependant à son ancienne vocation de conteur initiatique, Mithridate sera avant tout, dans *Cadieu*, un initiateur. Et Cadieu par lui initié à « l'envers du monde » pourra se laisser dire à la fin par Sauvageau : « Tu peux partir ; ton noviciat est fini » (p. 22).

Sauvageau et Mithridate forment désormais une paire, qu'on retrouvera telle quelle, sans grande modification, dans la première version des *Grands soleils* (1958). Mithridate y est décrit comme un « robineux en redingote, portant ce haute-forme — dit chapeau de castor », accoutrement dérisoire qui rappelle à la fois sa dignité ancienne et son actuelle royauté. À l'ouverture du rideau, il « dort sur un banc du parc » —

présent et absent, il ne prendra la parole qu'au début de la troisième scène : Sauvageau, toujours précurseur, le précède et ouvre la pièce. Mais que vient faire Mithridate dans un drame qui porte sur la Rébellion de 1837 ? La scène se passant au pied du monument de Chénier, lequel se trouve au milieu du Carré Viger, la présence d'un robineux est en quelque sorte obligée, entraînant celle de son inséparable compagnon et précurseur. C'est la bisociation, dans un même espace, de deux matrices (celle du monument et celle du square des robineux) qui a contribué à l'introduction fonctionnelle du personnage dans le drame : la rencontre des deux matrices constitue même la structure principale (et génialement capitale) des *Grands soleils*. Tout comme dans *Cadieu*, la proximité de la gare Viger (en fait, la gare Bonaventure) conduit auprès de Mithridate un certain François Poutré qu'il se chargera d'initier à la vie telle qu'il la conçoit. Mithridate demeure toujours « conteur », même si sa déchéance jette quelque confusion dans les morceaux de son répertoire ; c'est ainsi qu'il affirmera : « C'est la petite Cendrillon qui s'en va porter une motte de beurre à sa grand-maman malade » (p. 59), confondant le conte de *Cendrillon* et celui du *Petit chaperon rouge*. Il ne peut s'agir là d'un lapsus : la même réplique sera reprise, intacte, dans la seconde version de la pièce. Mais Mithridate ajoute ici aux attributs qu'il a accumulés depuis le début de sa carrière, celui qui fait de lui le sauveur de la patrie : « La Patrie sera sauvée. Je suis son sauveur. » Il faudra s'en souvenir. C'est lui, en effet, le conteur-buveur invétéré qui, par ses dons de vision, fera, à distance dans le temps et l'espace, le récit de la bataille de Saint-Eustache, tant il est vrai, comme le veut Novalis, que « le conteur est un visionnaire du futur. » C'est par lucidité qu'il s'adonne toujours au « poison ». Chénier lui dira : « Tu t'empoisonnes » ; Mithridate répondra de son mieux, du haut de sa sagesse : « Ainsi je suis sûr de m'appartenir. Je n'ai point d'autres preuves. Le poison me dit que je ne dépends de personne, que je suis libre, que je suis roi, et cela me donne le courage de guérir du poison. Je me nomme Mithridate » (p. 116). Cette insistance à réaffirmer son identité le confirme dans cette

liberté dont il est le seul à pouvoir se réclamer, anticipant sur l'autre liberté : celle de la collectivité. Il dira dans la même scène : « Je ne suis pas un homme comme les autres. (...) il me suffit d'être ce que je suis » (p. 116). Il est essentiellement l'homme de l'existence pure, partant de l'*inaction* ; il parle parce qu'il est robineux et que la robine porte au bavardage ; il parle, aussi, parce qu'il reste en lui quelque instinct de conteur déchu.

En tant qu'initiateur à des mystères inconnus du grand nombre, c'est à lui que sera dévolue la tâche sacrée de présider à « l'exorcisme préalable » du cérémonial de la seconde version des *Grands soleils* (1968). Lui qui avait mis du temps à prendre la parole dans la première version, il la prendra ici le premier. Sa fonction en est considérablement modifiée : il devient le personnage principal. C'est Sauvageau, le précurseur, qui ouvrait et fermait la version de '58. En '68, déclassant son compagnon, c'est lui, Mithridate, qui a le premier et le dernier mot de la pièce, c'est-à-dire du conflit. Ce qu'il a à dire apparaît sur le premier plan. Toujours aussi inactif, il n'agit plus cette fois que parce qu'il est devenu *la conscience*. Il vient grossir ses attributs anciens de ce poids de sagesse supplémentaire qui fait de lui le seul esprit lucide du « cérémonial ». La version de '58 est une pièce, celle de '68 un *mystère*, dans le sens médiéval : le sacré s'y introduit, par la voix de Mithridate qui, devenu théologien, affirme la supériorité du Fils sur le Père. Par glissement, il ne s'agit plus seulement pour lui de libérer le pays, mais de savoir ce qu'on en fera. Mithridate est le seul à être mécontent (critique, plutôt) des suites de la libération du pays par Chénier, du fait que chacun tente de pousser de l'avant « son particulier ». Parti du pluriel anonyme, pour faire carrière dans le singulier, voici que le personnage entend réintégrer la pluralité en contestant le « particulier », pour ne plus s'intéresser qu'aux événements collectifs. C'est la métamorphose capitale qui l'a transformé entre '58 et '68. Mithridate, toujours aussi robineux, toujours aussi roi, a atteint le sommet de sa carrière de personnage. Une analyse plus poussée le montrera. En '58, il dit à François : « Canadien errant, je te salue. Viens dans

mon royaume, sous le pont; nous mouillerons cette rencontre » (p. 79). En '68, au même : « Canadien errant, je te salue. Ta rencontre m'illumine. Viens dans mon royaume, nous la mouillerons sous le pont » (p. 49). Voit-on bien la différence dans le déplacement de l'ordre qui unit la séquence « mon royaume » à « sous le pont » ? Dans le premier cas le royaume est confiné au pont; dans le second, le royaume est indéfini (et par conséquent élargi aux dimensions de la patrie); s'il convie François à venir « sous le pont », c'est que c'est là le lieu où il convient de « mouiller ça », mais ce ne saurait plus être le lieu du « royaume ». Une permanence dans les deux cas : le rapport métaphorique « pont/mouiller » couvre toujours le rapport sous-jacent « eau/robinet ». Sans cet attribut il n'y a plus lieu de se nommer Mithridate. Il a réussi à parfaire sa vocation signifiante de personnage. Il n'aurait désormais plus rien d'autre à dire s'il ne se transformait. Sa carrière naissante a d'abord consisté à se chercher un nom, puis à opérer sur ce nom un travail sémantique qui le rendit conforme à sa fonction de déchu fabuleux. Il ne reste plus de lui, dans *le Saint-Elias*, qu'un nom qui se cherche, cette fois, un rôle...

Philippe Cossette est plutôt sobre et tempérant, mais, à Batiscaan, il est « propriétaire du pont péager » (p. 48). Il n'en fallait pas davantage pour que le nom de Mithridate, roi du Pont, lui convienne. En fait, ce ne sera pas son nom, mais un simple « sobriquet » que, du haut de la chaire, l'abbé Armour Lupien (prêchant, comme le Mithridate des derniers *Grands soleils*, la supériorité du Fils sur le Père) lui imposera. Mithridate-le-robinet est sans descendance : il meurt ou se transforme. Philippe Cossette dit Mithridate inaugure une véritable dynastie, son fils devenant Mithridate II, son petit-fils, Mithridate III. Plus question du poison. Leur unique attribut est constitué par la possession du pont conçu comme un royaume. Mais si l'on se rapporte au Mithridate de l'histoire, on découvre qu'une autre particularité du roi asiatique a servi, cette fois, à la métaphorisation de Cossette en Mithridate. Il est ainsi dit clairement, dans *le Saint-Elias* : « Mithridate a passé sa vie à lutter contre les Romains, qui

étaient les Anglais du temps » (p. 55). La dynastie des Cossette-Mithridate se formera un royaume contre les Anglais en accumulant des biens et en élargissant leur conscience aux dimensions du monde par les « voyages » de leur trois-mâts, le saint-Elias. Mithridate I est « propriétaire » ; Mithridate II, par alliance, deviendra grand « négociant en grains et foin » (p. 176). Quant à Mithridate III, il récoltera du plus grand des biens en retournant à la vocation du robineux de *Martine* : « il fait des livres durant ses loisirs » (p. 185). Il est conteur : « J'écris et je refais la réalité de mon pays à mon gré » (p. 185), quitte à n'être plus que le « roi d'un pays incertain » (p. 186), ce qui nous ramène à la fois à l'auteur des *Contes du pays incertain* et à l'antique fonction du conteur devenu robineux qui consistait à « redonner au monde un peu d'allure, un peu de style » (*Martine*, p. 125). Le cycle se parfait en se refermant.

Depuis le chaos de *Martine* jusqu'au cosmos du *Saint-Elias*, la charge sémantique du nom de Mithridate a été considérablement modifiée. L'évolution en reste purement nominaliste. Quant à « la fiole qui donne un avant-goût de la grande évasion » (*Martine*, p. 126), elle a perdu son pouvoir maléfique, s'est répandue, s'est libérée du carcan du canal artificiel qui la retenait pour devenir les grandes eaux libres du fleuve et de la mer sur lesquelles Mithridate III s'apprête à partir à bord du trois-mâts de son grand-père. Le poison s'est dissous dans la liberté conquise d'étape en étape. Et le conte est retourné au conte.

N.B. Reste le cas des personnages dont la fonction est, par un aspect ou l'autre, identique à celle de Mithridate, mais qui portent un autre nom : Taque (*la Tête du roi*) Chaouac et Timé (*l'Américaine*), tous robineux rusés et avisés.

X SUR UNE IMAGE

Le sixième chapitre de *la Nuit* nous introduit au cœur de la problématique qui fonde tout le récit. Le narrateur-personnage, sur le point d'entreprendre son aventure amoureuse avec la noire Barbara, décrit ainsi la maison où il s'apprête

avec elle à entrer : « un petit hôtel particulier transformé en maison de passe » (p. 97). À partir de cette simple remarque, il développera ensuite une lente et longue image où, à même quelques perceptions purement visuelles, il va s'introduire dans le temps historique de la maison et la retransformer à son tour, comme à rebours, de « maison de passe » en « hôtel particulier ». La séquence comprend deux séries lexicales : l'une, dépeignant les personnages louches de la maison (« tenancier », « deux autres concitoyens », « trio d'une bassesse incontestable », « jouent aux cartes et boivent de la bière ») ; l'autre, par enchaînement de métaphores, évoquant les mêmes personnages dans le faste aristocratique dont le souvenir est déclenché par le simple mot d'« hôtel particulier » (« maître d'hôtel débauché par une révolution », « deux laquais », « maître (...) décapité », « les dessous de la noblesse et l'envers des aristocraties »). Une troisième et courte série, servant de modulation entre les deux premières, participera à la fois de l'une et de l'autre : telles sont les unités renvoyant à des objets visualisés, « antichambre » et « grand escalier » qui, décrivant l'état actuel de la demeure et son faste ancien, mèneront de proche en proche à établir la série métaphorique « hôtel particulier » dans sa perspective historique essentiellement fondée sur l'évocation d'une aristocratie chassée par une révolution. Réfléchissant sur la nature du travail qu'il est en train d'opérer sur l'image, le narrateur avouera : « Cela dit en termes romanesques, forcément européens, car (...) » (p. 98). Et ce « car » d'entamer une modulation par laquelle la série « aristocratique » va se poursuivre tout en servant à identifier cette fois le véritable propriétaire des lieux : « un marchand anglais », « sieur à forte mâchoire », « sa valetaille », « seigneur malgré soi », « Président de la Majestic Bank ». Ce qui n'avait été jusque-là qu'une vision dérisoire devient une vérité soupçonnée. D'où, une fois la découverte faite, un brusque retour à la tonalité dominante sous forme d'une question reprenant l'un des termes de la deuxième série : « Décapité ? » Et sa réponse immédiate : « Non ! Seulement déménagé dans un autre quartier. » La séquence, à la fin, entrelaçant ses deux séries comme deux motifs de fugue, abou-

tira à la confirmation : « hôtel devenu bordel », ramenant l'image à son point d'origine, variant seulement le trop pudique « maison de passage » pour faire jouer à plein la matière phonique commune à *hôtel* et à *bordel*. Partie d'une opposition sémantique, l'image s'abîme dans une fusion phonétique. La première séquence prend fin. Nous assistons alors à une modulation d'un type nouveau, jouant cette fois sur les personnages de Barbara et de la mère (morte) du narrateur dont les images vont se superposer au cours d'une opération du même type que celle qui avait entremêlé l'image de l'hôtel particulier à l'image de la maison de passe. Une fois encore le point de départ est de l'ordre du visuel : « la peau noire » de Barbara est comparée à l'« uniforme noir des Ursulines » que portait jadis la mère du narrateur (p. 99). Il n'en fallait pas plus pour que le narrateur demande explicitement à Barbara ce que l'image latente nous laissait déjà entendre : « Serais-tu ma mère ? » Barbara est présentée au haut du « grand escalier » de l'hôtel-bordel, saluant le narrateur-personnage au terme de son aventure amoureuse. Les deux séries « Barbara » et « mère » fusionnent à cet instant précis et la métaphore se parfait : « sa peau des Ursulines ». Puis, alliant cette image nouvellement fusionnée à celle du « grand escalier », le narrateur inaugure une seconde séquence évoquant la scène de l'ensevelissement de sa mère alors que les croquemorts descendaient le corps par le « grand escalier » de la maison paternelle. Le narrateur reprend alors, pour ce faire, la série « hôtel particulier » de la première séquence : les croquemorts deviennent des « larbins » (équivalents des « laquais » de la première séquence), dont tous les termes reviennent : (« débauche », « révolutions », « nouveaux citoyens », etc.) Et à l'instant où il affirme : « Moi, je pleurais dans l'*antichambre* », ce dernier mot le ramène à l'*antichambre* de l'hôtel de la première séquence, favorisant ainsi la fusion de la série « aristocratique » et de la série « mort » : « La seule aristocrate, c'est la mort ». L'image libère une signification longtemps latente où vient se fondre le couple amour-mort. Il semble même que les deux séquences et leur modulation intermédiaire avaient précisément pour stratégie d'en arriver

là, car sitôt parfaite l'image de la mort aristocrate, le narrateur, reprenant certains termes de la première séquence, affirme comme une libération longtemps attendue : « Bon, qu'ils jouent aux cartes et boivent de la bière les nouveaux citoyens ! Ils peuvent bien abattre l'escalier, qu'est-ce que cela peut me faire à présent que l'Aristocrate, cette putain, a été décapitée » (p. 108). L'Aristocrate, c'est-à-dire la mort, qualifiée de « putain », ramène par juxtaposition des deux termes l'image au point de départ de son long développement sémantique : « Hôtel particulier/maison de passe ». Or c'est précisément au cœur du développement de cette image, la plus complexe, la plus riche aussi qu'ait filée l'auteur, que le narrateur affirme avoir « retrouvé son âme » (p. 102), logeant ainsi la signification latente de l'œuvre au centre d'une opération stylistique inégalée où s'entrecroisent en une forte synergie les dimensions vitales du spatio-visuel et de l'historico-temporel.

XI MARTINE OU LE CRÉPUSCULE DES NOTABLES

Plus encore qu'un genre, le conte est un modèle culturel dans la mesure où « l'horizon d'attente » qui préside à sa lecture non seulement comporte certains traits obligés (le merveilleux, les schèmes formulaires, les types, etc.) mais, par ces traits mêmes, renvoie, dans une connotation plus globale, à un lieu social nettement désigné : le populaire. Le passage du conte « populaire » au conte « savant » est le carrefour privilégié d'une formation idéologique que le premier conte de Ferron, *Martine* (1948), illustre d'une façon manifeste. En fait, sous ce titre, il convient de considérer deux contes : *Martine* proprement dite et *Suite à Martine* (*Contes*, p. 117-131). Deux titres pour un seul et unique conte, voilà qui oriente déjà la lecture, la diffraction constituant ici, au départ, un signifiant absolu — un *éclatement* de structures dans la forme même, « la forme n'étant rien d'autre qu'une expérience sociale cristallisée. » (Ernst Fischer) ; en elle émergent certains conflits latents du réel sociétal. L'éclatement, ainsi structuré à même la présentation du conte, se reproduira ensuite à tous ses niveaux de formation de l'œuvre, et jusque

dans sa sémantique (son contenu) : *Martine* est l'histoire de l'éclatement « ville/campagne » dans le Québec de l'après-guerre, tel que perçu par la jeune narratrice Martine. Son récit n'est pas fait d'une narration uniforme, mais d'un récit-mosaïque éclaté en douze sous-titres désignant par substantiation un monde de réalités *réifiées* (sa femme — la cornette — la garçonne — les étoiles — le musée — la boîte rose — le parfum — le désir — la bague de laiton — le rat — la bravoure — la praline). Ces « objets » immobilisent en quelque sorte l'univers dans lequel ils évoluent; ils cristallisent aussi l'aliénation consécutive aux réaménagements des rapports sociaux entre les groupements humains. C'est ainsi que « sa femme », sous la plume de Martine, équivaut à « ma mère », l'objet-mère ne pouvant plus être désigné que par la médiation du père, marquant ainsi la distanciation, l'« étrangéification » des êtres les uns par rapport aux autres (en l'occurrence Martine et sa mère). *La Suite à Martine* est en fait une fausse « suite » puisqu'elle constitue plutôt un « avant » de *Martine*, une explication par cause de ce qui se produit dans la première partie — autre éclatement, donc, cette fois dans l'ordre de la lecture. *La Suite*, où Martine n'est plus (ou pas encore) la narratrice, est composée de (éclatée, plutôt, en) quatorze monologues, chaque personnage (Martine, le robineux, le veuf, Salvarsan) prenant tour à tour la parole. Entre ces soliloques, des notes en italique, paroles d'on ne sait qui, font éclater à nouveau le texte jusque dans sa typographie par l'opposition des caractères « italiques/romains ». Les monologues parallèles des personnages isolés s'entament tous par l'évocation du passé (Martine : « Mon père était naguère... »; le robineux : « Autrefois je n'étais pas un robineux... »; le veuf : « J'étais jeune... »; Salvarsan : « Il y avait une fois... »). Et dans cet univers de la parole éclatée se manifeste un *passage* qui est le lieu même d'apparition de l'*idéologique*. C'est ce lieu qu'il importe à présent de cerner de plus près pour justifier et valider a-posteriori la forme du conte que le récit revêt. La question se formulerait comme suit : en vertu de quel processus Jacques Ferron, depuis peu jeune médecin, acquiert-il en 1948 le statut de catalyseur des conflits qui

minent la société québécoise? La réponse, simplifiée à l'excès (dira-t-on), pourrait être la suivante : en devenant « médecin de campagne » dès le début de sa carrière, en Gaspésie, Jacques Ferron s'introduisait activement dans le groupe de ce que l'on désigne traditionnellement comme les « notables » et dont la « classe », précisément, au lendemain de la guerre, se trouvait en pleine crise — elle éclate sous le coup de contradictions qui donneront lieu à sa scission en deux groupes : ceux qui (pour la plupart de « la campagne »), par nostalgie de la fonction d'équilibre qu'ils assuraient jadis dans les petites communautés, se réfugient dans l'évocation du « bon temps » et la contemption du présent; les autres (du milieu urbain), soucieux d'apprivoiser les nouveaux réaménagements sociaux, se vouent à la spécialisation et transforment la médecine en industrie. C'est au premier groupe qu'appartient Jacques Ferron de par son statut économique même (médecin de « colonie », recevant ses « primes » du gouvernement provincial — Duplessis se chargera lui-même de les lui supprimer en '49). La forme du conte *populaire* est la solution par lui trouvée pour résoudre dans l'imaginaire le problème de son « appartenance » ancienne à la communauté cohérente et rurale, compromise par l'état nouveau des choses économiques. Auteur, il se réclamera du conte (lien social et modèle culturel), tout comme, militant, il se réclamera des « couches populaires ». La « mauvaise conscience » se fait « bonne volonté ». Elle nous vaut en tout cas une œuvre considérable par la représentation qu'elle donne, à même sa forme dominante, de la crise la plus fondamentale que le Québec ait connue depuis la Conquête : la « prolétarianisation » (relative) de la classe de ses « notables » au profit des nouveaux « professionnels ». Par voie de conséquence, elle illustre du même coup la dissolution de la culture traditionnelle du Québec (qui fut le fait même de son existence pendant plus de deux siècles) et son intégration dans les structures économiques du continent. L'œuvre de Jacques Ferron est l'expression la plus adéquate de cette crise. Ce n'est pas sans raison si le dernier personnage à paraître dans la *Suite à Martine* se désigne discrètement, sous le nom de Salvarsan, comme médecin (deux

allusions brèves : « mes patients » et « la médecine commença de me paraître assez vaine », p. 130). C'est l'auteur qui se signale ainsi, aux côtés du « veuf » et du « robineux ». Ce n'est pas sans raison non plus si la première version du conte comportait un personnage que l'auteur a jugé bon de faire disparaître des éditions ultérieures : il s'agit du « bourgeois » monologuant grossièrement sur les bienfaits de la ville. L'idéologie commande que l'on soit plus secret dans ses desseins ; il ne se produit en réalité que si la narration *occulte* l'un des termes du conflit. C'est avec *Martine* que Ferron entreprend en '48 sa nouvelle carrière d'écrivain (nouvelle diffraction de la personne en « médecin » et « écrivain » — le conte en tiendra compte). Ce conte est en soi un programme dont l'œuvre ultérieure ne s'écartera guère. Dans une lettre à Pierre Baillargeon datée de mars 1948 et publiée en liminaire des *Escarmouches*, nous pouvons lire cette confirmation : « Avec ce que j'appelle mon manifeste et qui est le journal de ma pensée s'acheminant vers le communisme, j'écris l'histoire de Martine, délicieuse enfant que je nourris de toute ma sensibilité et qui fut putain de son métier. De cette façon j'allie en moi au monde qui renaît le monde qui se meurt » (p. 18). Jacques Ferron s'avoue ainsi comme le lieu de contradictions idéologiques dont le choc trouvera sa résolution dans une œuvre qui n'affirmera jamais autre chose que ces contradictions mêmes. À l'*idéologique* qu'elle produit par la forme, elle ajoute ainsi la conscience, du moins, de reproduire l'*idéologique* : d'où cet « humour » proprement ferronien qui est le résidu, en elle, d'une contradiction irrésolue, en vérité irrésolvable. C'est ainsi que dans la forme, actualisatrice de conflits, sont à l'œuvre et travaillent des forces insoupçonnées, échos encore audibles de la réalité objective, sociale et conflictuelle. Le conte, comme le mythe est théogonie ou cosmogonie, se fait, lui, *sociogonie*.