

## Littéralisation du cliché et réalisme merveilleux dans *La Chaise du maréchal ferrant* et *Papa Boss* de Jacques Ferron

Mary Ellen Ross

Volume 27, Number 2, Fall 1991

Variété

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/035848ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/035848ar>

[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

Ross, M. E. (1991). Littéralisation du cliché et réalisme merveilleux dans *La Chaise du maréchal ferrant* et *Papa Boss* de Jacques Ferron. *Études françaises*, 27(2), 61–73. <https://doi.org/10.7202/035848ar>

# Littéralisation du cliché et réalisme merveilleux dans *La Chaise du maréchal ferrant* et *Papa Boss* de Jacques Ferron

MARY ELLEN ROSS

Todorov affirme que le surnaturel dans un récit littéraire «naît du langage<sup>1</sup>». Voilà une déclaration en apparence naïve, dans la mesure où le langage est le support qui sous-tend toute narration. Si nous insistons toutefois sur cette prémisse, c'est pour lui conférer un sens précis dans le cadre de cette étude. Todorov souligne l'interdépendance du surnaturel et du langage dans le récit du surnaturel:

Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve: non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent: le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est, on l'a vu, la forme la plus pure de la littéralité<sup>2</sup>.

1. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 87.

2. *Ibid.*, p. 87. Si le propos principal de Todorov est le récit fantastique, le lien qu'il fait entre le discours figuré et le surnaturel s'applique non seulement au fantastique, mais aussi aux autres courants du récit du surnaturel, y compris au réalisme

En effet, le surnaturel dans les récits de Jacques Ferron relève essentiellement d'une constellation de techniques qui mettent en évidence le langage et son fonctionnement<sup>3</sup>. Pour explorer cette problématique, nous ferons appel non seulement à la définition todorovienne du surnaturel, mais aussi au terme «réalisme merveilleux».

Ce terme, employé souvent pour rendre compte du surnaturel dans le roman latino-américain, implique une dualité, celle de l'épisode surnaturel représenté dans un cadre à d'autres égards «réaliste». La définition du réalisme merveilleux formulée par Irlemar Chiampi distingue ce courant du réalisme, du merveilleux et du fantastique :

À la différence du merveilleux, elle [la causalité du réalisme merveilleux] est rétablie et, à la différence du fantastique, elle est *non-conflictuelle*, mais à la différence du réalisme elle n'est pas explicite mais *diffuse*. Le régime causal du réalisme merveilleux est dicté par la *discontinuité entre cause et effet* (dans l'espace, dans le temps, dans l'ordre de la magnitude)<sup>4</sup>.

Le réalisme merveilleux présente ainsi, comme le réalisme et à la différence du fantastique, une causalité qui n'est pas problématisée. Cependant la causalité du réalisme merveilleux reste diffuse, permettant la coexistence du réel et de l'irréel (p. 72).

L'emploi du cliché dans *La Chaise du maréchal ferrant*<sup>5</sup> et *Papa Boss*<sup>6</sup> relève de la double isotopie, naturelle et surnaturelle, du réalisme merveilleux. *La Chaise du maréchal ferrant* et *Papa Boss* présentent des épisodes

merveilleux. D'ailleurs, Todorov illustre le discours figuré du surnaturel à l'aide d'exemples tirés des *Mille et une nuits*, ouvrage qui appartient, d'après sa propre typologie, non pas au domaine du fantastique mais à celui du merveilleux (p. 82).

3. Les chercheurs qui s'intéressent à Ferron ont étudié surtout les thèmes du surnaturel chez l'auteur et le lien entre le surnaturel et la dimension idéologique de son œuvre. (Voir notamment Jean-Pierre Boucher, *Jacques Ferron au pays des amélanchiers*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection «Lignes québécoises», 1973; Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, collection «Lignes québécoises», 1980.) Cependant, on a peu étudié les procédés formels de la représentation du surnaturel chez Ferron. Jean Marcel examine brièvement la typologie du conte ferronien à partir de «Mélie et le bœuf», et signale une «ambiguïté de lecture» à l'égard de la métamorphose merveilleuse décrite dans le conte (Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris, collection «Frères chasseurs», n° 1, 1978, p. 232). Mais on n'a pas analysé les techniques formelles de la représentation du surnaturel dans les romans de Ferron.

4. Dans la langue d'origine: «A diferencia de lo maravilloso, ella es restablecida y a diferencia de lo fantástico, ella es no-conflictiva, pero a diferencia del realismo no es explícita sino difusa. El régimen causal del realismo maravilloso es dictado por la discontinuidad entre causa y efecto (en el espacio, en el tiempo, en el orden de la magnitud).» Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispano-americana*, Caracas, Monte Avila Editores, 1983, p. 71-72.

5. Jacques Ferron, *La Chaise du maréchal ferrant*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.

6. Jacques Ferron, «Papa Boss» dans *Les Confitures de coings et autres textes*, suivi de «Le Journal des "Confitures de coings"», collection «Projections libérantes», n° 3, Montréal, Éditions Parti pris, 1977.

surnaturels non problématisés dans le cadre du Québec du vingtième siècle. La transformation du cliché fait partie intégrante de ce réalisme merveilleux : les deux récits actualisent de façon systématique le sens littéral du cliché, mais cette littéralisation ne bannit pas le sens habituel et ressassé, instaurant plutôt une *double* lecture de la figure. La transformation du cliché joue sur les deux isotopies, naturelle et surnaturelle, qui ne s'excluent pas dans le réalisme merveilleux, constituant ainsi un procédé autoréflexif qui met en relief la dualité même du réalisme merveilleux ferronien.

Ruth Amossy et Elisheva Rosen affirment que le cliché représente une étape dans l'évolution d'une métaphore qui s'est imposée à l'usage courant<sup>7</sup>. Mais elles précisent que le cliché ne relève pas forcément de la métaphore ; il peut provenir d'autres figures : « Il [le cliché] est métaphore, comparaison, hyperbole dans un univers où le rôle de la rhétorique cesse d'être purement ornemental pour se voir déplacé et réinterprété. » (p. 10) Les deux critiques se rapprochent en cela de la définition du cliché proposée par Riffaterre, à savoir une « séquence verbale figée par l'usage » qui présente « un fait de style, qu'il s'agisse d'une métaphore comme *fourmilière humaine*, d'une antithèse comme *meurtre juridique*, d'une hyperbole comme *mortelles inquiétudes*, etc.<sup>8</sup> » Comme Amossy, Rosen et Riffaterre, nous donnerons au terme « cliché » le sens large de toute figure devenue ressassée dans l'usage courant.

Les travaux de Riffaterre, d'Amossy et de Rosen démontrent l'importance pour certains textes littéraires de la transformation ou du renouvellement du cliché. Certains des clichés qu'analysent Amossy et Rosen subissent dans le texte une transformation ludique. Il s'agit de mots d'esprit où le cliché est renouvelé<sup>9</sup>. La part que le discours réaliste/merveilleux<sup>10</sup> ferronien tire du cliché repose en grande partie sur une telle *littéralisation* du trait de style auparavant figuré et figé.

*La Chaise du maréchal ferrant* présente un réseau de clichés littéralisés qui se rattachent à la représentation du surnaturel. Cette

7. Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes, 1982, p. 8.

8. Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 163.

9. Amossy et Rosen illustrent la transformation du cliché à l'aide de l'exemple suivant, tiré de *Melmoth réconcilié*, où un démonologue ne comprend rien aux plaisanteries que font certains clercs : « Quoiqu'il fût un démonologue de première force, l'étranger ne savait pas quels mauvais diables sont les clercs. » (passage cité par Amossy et Rosen, p. 122). Le mot d'esprit joue sur les deux sens de l'expression « mauvais diable », dont l'un est littéral et l'autre figuré. Le cliché « être mauvais diable » se lit normalement comme une expression figurée. Or, la présence dans le texte d'un personnage démonologue actualise de façon humoristique le sens littéral du cliché.

10. En employant l'adjectif « réaliste-merveilleux » pour qualifier le réalisme merveilleux, nous suivons l'exemple de Maximilien Laroche (*Contributions à l'étude du réalisme merveilleux*, Université Laval, Grecla, collection « Essais », n° 2, 1987) et de Cecilia Ponte (*Le Réalisme merveilleux dans « Les Arbres musiciens » de Jacques-Stéphen Alexis*, Université Laval, Grecla, collection « Essais », n° 1, 1987).

constellation de clichés s'organise autour de la notion de l'infernal : il s'agit d'expressions normalement banales qui contiennent l'un des termes suivants : *diable, malin, maudit*. L'emploi de nombreux clichés qui appartiennent, lorsqu'on tient compte de leur acception littérale, au domaine du diabolique n'est évidemment pas fortuit dans un récit où l'un des rôles principaux revient au diable.

La signification originale des clichés qui se rapportent au diable s'est effacée pour ne laisser dans l'usage courant qu'une expression figurée tout à fait ressassée. Or, l'emploi de ces clichés dans *La Chaise du maréchal ferrant* constitue un rappel constant et humoristique de la matière anecdotique du récit. En employant des clichés qui ont trait au diabolique, le narrateur et les personnages jouent sur les deux paliers de sens, littéral et figuré, de ces expressions. Ainsi, l'emploi du cliché au sens littéral et au sens figuré reflète une certaine dualité dans la trame même du récit, où le surnaturel s'introduit dans la réalité empirique représentée. La lecture figurée du cliché renvoie à un sens «réaliste», dépourvu de surnaturel, tandis que la lecture littérale que le contexte appelle évoque le sens premier et surnaturel.

De nombreux clichés tirent parti du mot «diable» même. Le dialogue du premier Jean Goupil<sup>11</sup> et du bon Dieu illustre ce trait. Jean Goupil est sur le point de vendre son âme au diable lorsque le Seigneur arrive pour prendre possession de cette âme et emmène Jean Goupil au ciel :

Dieu lui dit :

— Content, Ti-gars ?

Jean Goupil, rendu plus haut que la tempête des grandes mers d'automne, qui n'entendait même pas crier le Rédemptoriste dans l'église de Cap-Chat, répondit au Seigneur :

— Content, ça ne se dit pas ; je monte, je monte, je vais peut-être en Paradis ! Et, avant de partir, Seigneur, j'ai fait un diable de bon marché.

— Oui, Ti-gars, parce que je suis arrivé au bon moment. Il y a plus malin que le malin. (p. 56)

La formule «un diable de» suivie d'un substantif constitue un cliché d'usage très courant. Le *Robert* précise que cette expression a valeur d'adjectif et signifie «Bizarre, singulier ou mauvais<sup>12</sup>». Cependant, lorsque Jean Goupil constate qu'il a fait «un diable de bon marché», l'allusion littérale au diable lui-même, que Jean Goupil vient justement de tromper, ne fait pas de doute. Il en va à peu près de même pour le cliché que l'on retrouve dans la réplique du Seigneur. Celui-ci affirme : «Il y a plus malin que le malin.» La réplique du Seigneur tire partie de deux acceptions du mot «malin». On emploie cet adjectif au sens figuré pour désigner un personnage astucieux ou intelligent.

11. Le récit peint trois personnages de ce nom.

12. Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1986, vol. III, p. 503.

D'autre part, l'article défini s'emploie avec ce mot, substantif qui s'écrit parfois avec une majuscule, pour désigner le diable<sup>13</sup>. Le bon Dieu souligne ainsi, en utilisant le mot « malin » au sens figuré et au sens premier, littéral, qu'il est lui-même plus astucieux que le diable.

L'emploi à la fois littéral et figuré du cliché contenant le terme « diable » se répète au moment où le deuxième Jean Goupil s'empare de la chaise magique du diable. Jean Goupil se sert de la chaise du maréchal-ferrant, laquelle vole partout où l'on veut aller, pour aider l'homme politique Maurice Duplessis à visiter des villages québécois pendant une campagne électorale :

Maurice, que le goût du pouvoir rendait aussi froid que le sang du crocodile, aussi cuirassé que sa peau, était enchanté par la chaise du maréchal ferrant qui lui permit de faire deux fois le tour de ses comtés. Les journaux titraient en grosses lettres : « Duplessis est partout à la fois. Il fait aux Libéraux une lutte du diable. » (p. 156)

Le jeu de mots, fondé sur les deux sens de l'expression « du diable<sup>14</sup> », se laisse aisément saisir. La campagne de Duplessis est effectivement excessive, dans la mesure où, à l'aide de la chaise magique, il vole partout au Québec. Mais il ne faudrait pas négliger le sens littéral du cliché qui s'applique, lui aussi, parfaitement à la situation. Duplessis mène effectivement une campagne de diable, puisqu'il se sert d'une chaise qui appartient au Malin pour voyager comme seul ce dernier pourrait le faire.

Parfois le double sens des clichés « diaboliques » suscite un malentendu chez les personnages du récit. Le troisième Jean Goupil<sup>15</sup> — en fait « la » troisième, puisqu'il s'agit de la fille du deuxième — ne comprend pas son ami, Do Boulé, lorsque ce dernier essaie de lui expliquer qu'il a pour patron le diable. Do Boulé tient la taverne Neptune à Montréal, où le diable loge dans l'arrière-cuisine. Le petit ami de Jean Goupille ne veut pas que le diable soit au courant de ses amours avec la jeune fille :

— Écoute-moi, Jean Goupille, écoute-moi, c'est grave : j'ai pour patron le diable et comme il commence à se douter de quelque chose, je pense qu'il vaut mieux que je reste à la taverne, ce soir.  
Jean Goupil commença par rire.

— Un fameux diable, ton patron : — ça fait déjà plus de trois fois que nous nous aimons et le voici qui commence, le gros malin, à se douter de quelque chose. (p. 209-210)

13. « 1° [...] Mod. Littér. *Les esprits malins* : les démons [...] Spécialt. *L'Esprit malin* ou n.m., *le malin* : le démon, Satan. [...] 3° (1690) Qui a de la ruse et de la finesse, pour se divertir au dépens d'autrui, se tirer d'embarras, réussir. » *Robert*, vol. VI, p. 194.

14. Le cliché « du diable » signifie dans l'usage courant ce qui est « extrême » ou « excessif » (*Robert*, vol. III, p. 502).

15. Le nom de ce personnage s'écrit au féminin : Jean Goupille.

Il est évident que Jean Goupille interprète l'aveu de Do au sens figuré et habituel du cliché. Elle croit que son amant ne fait que comparer le patron en question au diable et se moque par conséquent de Do, affirmant ironiquement que c'est un «fameux diable» qui est fort «malin». Les amants ne se comprennent que plus loin, lorsqu'ils abordent de nouveau la question du patron :

Or donc, le lendemain au soir, entre chien et loup, lorsque Jean Goupille survint sur le toit de la taverne Neptune, le Do Boulé, son amoureux, (...) lui apprit que son patron l'attendait, en bas, dans l'arrière-cuisine, pour traiter avec elle.

— Tu as un patron, toi, le Do?

— Un semblant de patron. Il a un pied de bouc.

C'est le diable... (p. 213)

Ainsi, pour que Jean Goupille le comprenne, il faut que Do précise de façon non équivoque, sans clichés susceptibles d'interprétation figurée, que son patron possède un pied de bouc.

Le diable lui-même joue sur les deux sens de son propre nom lorsqu'il se plaint à Jean Goupille du fait que personne ne croit plus en lui :

— Ô Jean Goupille, la digne fille de Tinamer Poulin et d'un pauvre garçon orphelin, j'admire ta générosité. Certes, je détiens encore quelques petits pouvoirs magiques, mais que suis-je au fond? Un pauvre vieux diable auquel personne ne croit plus guère. (p. 216-217)

Le cliché «pauvre diable» s'applique à tout homme malheureux, misérable ou pitoyable<sup>16</sup>. Mais, puisque c'est le diable qui se décrit ici, on doit encore une fois tenir compte également du sens premier de l'expression<sup>17</sup>.

Dans les exemples que nous venons d'examiner, le cliché contenant le mot «diable» ne crée pas le surnaturel; la relation de la figure et du surnaturel est, comme le dirait Todorov, synchronique. (p. 84) Mais, grâce au surnaturel, en l'occurrence la présence du diable comme personnage dans *La Chaise du maréchal ferrant*, le cliché «infernale» s'impose à la fois comme cliché et comme allusion littérale aux machinations du Malin dans le récit. Le cliché rappelle ainsi constamment le fait que le diable habite une taverne du port de Montréal: la justesse des deux sens du cliché provient de la rencontre réaliste-merveilleuse du surnaturel et du quotidien «réaliste» dans le texte, caractéristique que les deux sens du cliché s'efforcent de mettre en lumière.

Il en va de même lorsque nous passons aux clichés dont le mot clé est non pas «diable», mais «malin». Nous avons déjà signalé les

16. *Robert*, vol. III, p. 503.

17. Il en va évidemment de même pour ce qui est du verbe «croire», qui signifie à la fois, littéralement, que personne ne croit plus au diable de la tradition judéo-chrétienne, et, au sens figuré, que personne n'a plus confiance en ce pauvre bonhomme qui parle, de la taverne Neptune.

deux sens pertinents de cette épithète, dont l'un se réfère au diable et l'autre à la ruse ou à l'astuce d'un individu. Le texte offre de nombreux passages qui jouent sur ces deux significations. Le deuxième Jean Goupil se réfère explicitement à ces deux sens lorsqu'il dit au diable : «Vous êtes le Malin, celui qui ne prend rien au sérieux, qui se joue de tout.» (p. 122) Ailleurs, on applique les deux sens de l'adjectif «malin» à ceux qui se servent de la chaise magique pour réaliser une ambition personnelle. Par exemple, Maurice Duplessis devient «Maurice-le-Malin» (p. 140) et «le malin trifluvien» (p. 155).

Non seulement les personnages de *La Chaise du maréchal ferrant* sont «malins», mais aussi on les décrit très souvent comme étant «maudits». Qualifier une personne ou un objet de maudit est dans l'usage courant un juron auquel on n'attribue normalement qu'un sens figuré. Cependant, ce qualificatif désobligeant revêt dans *La Chaise du maréchal ferrant* une signification bien littérale, celle de quelque chose appartenant au diable.

La vilaine chaise qui vole dans les airs est décrite à plusieurs reprises comme la «maudite chaise». Lorsque le sacristain de la paroisse de Cap-Chat, assis sur la chaise, prend son essor, le narrateur décrit ainsi la disparition de ce dernier :

— Émery, reviens!

Hélas! les cris du curé furent vains. Assis sur la maudite chaise le sacristain montait, montait toujours plus haut. (p. 60)

L'emploi conventionnel de l'adjectif «maudite» convient à merveille, dans la mesure où le vol d'Émery n'est point voulu. Mais la chaise est évidemment maudite au sens littéral, puisque ce siège appartient au diable<sup>18</sup>.

L'emploi du cliché dans *La Chaise du maréchal ferrant* met en relief la présence du surnaturel dans ce récit. Les expressions figurées dont se servent le narrateur et les personnages du récit appartiennent souvent au domaine du «diabolique», qu'il s'agisse de traiter quelqu'un de «diable», de «malin» ou de «maudit», ou bien de qualifier ainsi un objet. Comme on l'a vu, le cliché ne constitue point la source du surnaturel dans *La Chaise du maréchal ferrant*. Cependant, le procédé qui consiste à utiliser le lexique de l'inférieur à la fois figurément et littéralement fait pendant à la matière anecdotique du texte. La valorisation de figures banales telles que «un diable de bon marché» constitue un

18. L'adjectif «maudite» qualifie la chaise du diable dans de nombreux passages du récit: voir les pp. 99, 105, 153, 154, et 202. Cet adjectif s'applique non seulement à la chaise du diable, mais aussi à d'autres objets qui lui appartiennent. Le texte décrit les dés pipés du démon comme les «maudits dés». (p. 191) Sa patte de bouc est évidemment la «maudite patte de bouc». (p. 214, 222) Et Do Boulé se réfère au diable lorsqu'il s'exclame «Maudit vieux cochon refroidi!». (p. 193) Dans chacun de ces cas, le qualificatif convient parfaitement à la situation au sens figuré, puisqu'il se réfère à un membre ou un objet laid ou offensif. L'adjectif est bien choisi également pour son sens littéral: ce qui appartient au diable est effectivement condamné, maudit.

trait autoréférentiel, dans la mesure où les deux sens du cliché correspondent aux deux dimensions qu'évoque le terme «réalisme merveilleux», c'est-à-dire l'irréel présent au sein d'un cadre reconnaissable, cadre québécois de la première moitié du vingtième siècle. Le travail ludique<sup>19</sup> du cliché contient donc en microcosme la nature même du réalisme merveilleux. La littéralisation du cliché dans *La Chaise du maréchal ferrant* ne demande point que le lecteur choisisse l'un des deux sens du cliché, mais présente les deux acceptions, toutes les deux appropriées et indispensables. En cela le cliché remanié reflète le réalisme merveilleux, où surnaturel et réalisme ne s'excluent pas.

Le récit *Papa Boss* renferme, comme *La Chaise du maréchal ferrant*, un nombre important de clichés retravaillés qui présentent deux paliers de signification.

Dans ce récit qui parodie la tradition chrétienne de l'Annonciation, la protagoniste reçoit chez elle (dans la banlieue montréalaise) l'ange de «Papa Boss» et apprend qu'elle enfantera un fils. Nous sommes donc en présence de multiples dédoublements: aux couples formés par, premièrement, le réalisme et le surnaturel et, deuxièmement, par les deux sens du cliché, s'ajoute celui formé par le texte de Ferron et le texte biblique qu'il parodie. Or, Linda Hutcheon affirme que la structure de la parodie ressemble à celle de la métaphore. À notre avis, les commentaires de Hutcheon à l'égard d'une signification seconde construite par le lecteur de la parodie et de la métaphore pourraient également servir à rapprocher parodie et cliché remanié:

Toutes deux réclament du lecteur — en termes de stratégie — qu'il construise une signification seconde par des déductions opérées à partir de la surface du texte ou, en termes de structure, qu'il complète le premier plan à l'aide de la connaissance et de la reconnaissance qu'il a du contexte d'arrière-plan<sup>20</sup>.

Le lecteur de *Papa Boss* doit formuler lui-même la deuxième signification du cliché: si la première se rapporte à la vie quotidienne et au monde empirique, la deuxième relève de l'*Écclésiastique* et du rituel catholique.

Il n'est pas étonnant qu'un récit qui parodie et qui, ce faisant, retravaille l'histoire de l'Annonciation présente une constellation de clichés dont l'un des paliers de signification appartient au domaine de la tradition biblique. De même, étant donné la structure circulaire de *Papa Boss*, il n'est guère étonnant que certains de ces clichés annoncent un épisode postérieur, en l'occurrence la mort du mari.

Au terme de *Papa Boss*, l'époux (de droit coutumier) de la jeune protagoniste meurt. La narration prend la forme d'une mise en abyme, dans la mesure où le narrateur, qui dit «vous» à la protagoniste, raconte

19. Amossy et Rosen décrivent le remaniement ludique du cliché comme un discours qui s'élabore «à travers un jeu plus ou moins soutenu sur le langage» (p. 111), définition qui s'applique parfaitement à *La Chaise du maréchal ferrant*.

20. Linda Hutcheon, «Ironie et parodie: stratégie et structure», *Poétique*, n° 36, novembre 1978, p. 469.

à cette jeune femme tous les événements qu'elle vient de vivre. Le récit se termine par un renvoi à son propre début :

Après vous être recueillie, vous m'avez demandé :

— Que dois-je faire, Monsieur ?

— M'écouter, Madame.

Et vous m'avez entendu vous lire le présent récit tel qu'il dure depuis le commencement du livre. (p. 249-250)

*Papa Boss* présente un ordre chronologique perturbé par cette mise en abyme globale et par d'autres mises en abyme à l'intérieur du récit. Les clichés de la première série que nous examinerons sont auto-référentiels non seulement dans la mesure où l'un des sens se rattache au rituel catholique parodié, mais aussi dans la mesure où ce même sens annonce le décès du mari anonyme<sup>21</sup>.

Bon nombre de clichés présagent de la mort du mari, épisode étroitement lié à la visite de l'ange. Le passage suivant, qui compare le mal d'estomac du mari à une dent qu'il aurait au ventre, compte parmi ceux qui présentent une figure littérialisée :

[...] oui, que cette dent s'arrache, il sera heureux comme jamais ! Que l'effet de la bière se fasse sentir ! Il n'y a que la vitre qui le sépare du ciel, que son mal qui l'empêche d'entrer au paradis d'un samedi de novembre éternel. (p. 179-180)

Ce passage suit immédiatement la description du « beau matin de novembre » qu'on voit par la fenêtre de la cuisine, près de laquelle est assis le souffrant. (p. 179) L'allusion en apparence banale au « paradis d'un samedi de novembre » ne semble à première vue signifier que le fait de vouloir se remettre de son mal pour sortir prendre l'air. En fait, on emploie très couramment le mot « paradis » au sens figuré pour désigner un état ou un lieu désirable. Cependant, la lecture littérale de la figure ressassée s'impose puisque, en effet, il n'y a que la maladie du mari qui l'empêche d'entrer au « paradis d'un samedi de novembre éternel » : quand il sera mort au terme du récit, il n'aura plus mal au ventre<sup>22</sup>. Des événements subséquents confirment cette lecture littérale du cliché. Un ange arrivera chez le couple en question, après être descendu du ciel, descente visible en regardant par la même fenêtre de cuisine dont il est question dans le passage ci-dessus. En conséquence, le « paradis » et le « ciel » mentionnés dans le passage, accessibles en passant par la vitre de la cuisine, sont à la fois ceux de la réalité empirique visibles aux personnages et ceux de la tradition chrétienne.

21. Selon la typologie élaborée par Lucien Dällenbach, il s'agit de mises en abyme prospectives de l'énoncé qui réfléchissent « avant terme l'histoire à venir ». (*Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 83.)

22. Il convient de signaler un autre jeu de langage qu'emploie dans ce passage le narrateur : « Que l'effet de la bière se fasse sentir ! ». On ne pense tout d'abord qu'à la bière que vient de boire le souffrant pour calmer le mal. Mais « bière » signifie également « cercueil », et le verbe « sentir » pourrait renvoyer à l'odeur de la mort.

D'autres clichés se rapportent à la mort inexplicable de l'époux. La protagoniste conseille au malade de se coucher, ce qu'il fait: «[...] on vous entend venir sur la pointe des pieds et fermer la porte de la chambre afin que votre mari repose en paix.» (p. 182) Il est aisé de saisir la portée de l'expression «reposer en paix» telle qu'elle s'emploie ici. Elle a deux sens: dormir profondément et, lorsqu'il s'agit d'un mort, être enterré en terre bénie. L'interprétation qui relève de la tradition chrétienne (reposer en paix = être enterré avec les rites de l'Église) se juxtapose à celle qui relève de la vie quotidienne des époux (reposer = dormir).

Citons un deuxième extrait de ce roman où le verbe «reposer» implique à la fois le sommeil et la mort de l'époux. La femme hésite à entrer dans la chambre où dort son mari: «Vous avez tendu l'oreille vers le haut, pas un son, pas un bruit, votre mari dans l'ombre reposait si bien qu'il en semblait absent.» (p. 199) Encore une fois, le verbe «reposer» fait allusion au sommeil du mari (au moins sa femme croit-elle qu'il dort), et au fait qu'il mourra<sup>23</sup>.

Lors de l'apparition de l'ange, le narrateur affirme que la jeune femme ne veut absolument pas que son mari se lève, car il se moquerait du visiteur surnaturel:

Chose certaine, vous ne vouliez pas de votre mari entre l'ange et vous. Quelle impolitesse envers Dieu! Un pauvre ange, déjà penaud de ses grandes ailes, et votre mari ricaneur qui le traiterait de farceur, de retardataire de l'Halloween, d'arriéré, d'innocent, votre mari qui l'abîmerait d'insultes, non, vous ne vouliez pas, il fallait que la chambre conjugale restât scellée comme un tombeau. (p. 188)

La figure ressassée «scellée comme un tombeau» se lit au pied de la lettre, puisque le mari qui dort dans la chambre va mourir.

Dans tous les cas que nous venons de passer en revue, la figure comporte une dualité qui correspond à l'ambiguïté quant à l'état du mari. Il dort, ou bien il est décédé, victime de Papa Boss, contrepartie malveillante de la religion catholique. Le cliché ne permet jamais de trancher la question.

Du deuxième groupement de clichés que nous avons relevés, certains, qui ont trait à l'ange de Papa Boss, sont humoristiques. À titre d'exemple, la protagoniste trouve que l'ange envoyé par Papa Boss «n'était pas catholique». (p. 191) C'est un cliché des plus banals que de décrire quelque chose de louche en notant qu'il n'est pas «catholique». Mais de nouveau, il faut tenir compte de la lettre de l'expres-

23. Remarquons aussi le double sens du «haut» vers lequel le protagoniste tend l'oreille: s'agit-il de l'autre bout du corridor, où se trouve la chambre conjugale, ou est-il plutôt question du ciel, où le mari serait monté? L'expression «le haut» rejoint à cet égard celle également ambiguë du «paradis», dont il vient d'être question. De même pour l'adjectif «absent», qui renvoie non seulement à la non-présence d'une personne, mais aussi, de façon euphémique, à sa mort.

sion : l'ange en question n'est précisément pas catholique, ni chrétien, mais plutôt l'envoyé de Papa Boss<sup>24</sup>.

Un autre cliché signale, comme le fait celui que nous venons d'examiner, la distance qui sépare le credo de Papa Boss et l'héritage judéo-chrétien. Le narrateur commente deux fois les événements qui se déroulent dans le texte en disant : «Le beau sabbat que ça donnait!». (p. 239, 241) Cette remarque vient au moment où meurt le mari de la protagoniste. Le sens figuré et familier de l'expression «un beau sabbat», celui d'un bruit, d'un tapage, convient à la situation, où des «lambeaux de chair» et des «morceaux de linge<sup>25</sup>» jonchent le plancher de la chambre.

Mais le cliché recèle deux autres niveaux de sens, plutôt littéraux que figurés. L'action du récit occupe un cadre temporel étroit et bien délimité, celui d'un samedi du mois de novembre. Ainsi, le sens premier, traditionnel de la figure s'applique lui aussi parfaitement aux circonstances décrites dans le texte. Une autre signification du terme «sabbat», celle d'une assemblée de sorciers et de sorcières, n'est pas sans pertinence dans ce contexte. C'est vraisemblablement par l'entremise de Papa Boss, sorte de pendant maléfique du bon Dieu chrétien, que la scène décrite, la mort de l'époux, se réalise. De cette façon, la situation en question ressemble effectivement à un sabbat, dans la mesure où un rite diabolique semble avoir lieu. Ainsi, comme c'était le cas pour le cliché «pas catholique», celui du «beau sabbat» est bien choisi : ces expressions conviennent à la situation non seulement lorsqu'on considère leur sens figuré et séculier, mais aussi lorsqu'on tient compte de leur sens littéral.

Il reste un dernier extrait de *Papa Boss* qu'il faudrait examiner à propos du cliché. L'ange, qui rend visite à la protagoniste pour lui annoncer qu'elle aura un fils grâce à l'intervention de Papa Boss, serait, selon le narrateur, le reflet du propriétaire de l'immeuble, Monsieur Gérard Pelletier<sup>26</sup>. Ce dernier est séparé de son reflet lorsqu'il se regarde dans le miroir. Cette rupture s'effectue grâce à un cliché retravaillé :

Tout est prêt pour la rupture; il ne reste qu'à la consommer. C'est le moment que Papa Boss attendait pour se glisser en arrière du miroir.

Il souffle sur le reflet de Monsieur G. Pelletier. Le reflet devient un spectre et le spectre peut parler; il dit à Monsieur G. Pelletier :  
– Gérard, tu es un ange.

24. Par ailleurs, un personnage commente : «Papa Boss, ce n'est pas un nom à résonance [*sic*] catholique, mais peut-être n'est-il que celui d'un démon inférieur?» (p. 204)

25. *Les Confitures de coings*, p. 241. Notons en passant le jeu sur les homonymes *chair/chaire* : le deuxième substantif comporte évidemment un sens ecclésiastique.

26. La satire politique s'ajoute ici à la parodie de l'Annonciation : le narrateur s'en prend évidemment à Gérard Pelletier, collègue de Pierre Elliott Trudeau à la revue *Cité Libre* et par la suite au gouvernement fédéral canadien.

Et Monsieur G. Pelletier a entendu distinctement ce que son spectre lui a dit. Il n'a pas un instant à perdre; il faudrait qu'il se détourne du miroir, c'est le dernier moyen d'empêcher la rupture entre le naturel et le spirituel, de déjouer Papa Boss et de garder son reflet; sinon Papa Boss va s'en emparer et l'ajouter à la cohorte de ses anges.

— Gérald, tu es un ange.

La voix ne l'a pas fait sursauter; il sait qu'elle provient du miroir, de lui-même et pourtant qu'il n'a pas ouvert la bouche. Il ne s'étonne pas, même qu'il en est un peu flatté.

— Un ange, voyons! c'est impossible.

Il se voit encore et il sait bien, lui, qu'il est un propriétaire. C'est peut-être parce qu'il en est si sûr qu'il ne s'émeut pas. Mais le spectre de même ne doute pas de ce qu'il voit; il voit un ange, cet ange il restera.

Loin de se détourner, Monsieur G. Pelletier ne bouge pas, planté devant le miroir maléfique, le miroir qui se met à vibrer. Une imperceptible lame de lumière, rapide comme l'éclair, s'abat et tranche. Le naturel et le spirituel ont été divisés; ils ne se rejoindront plus. Monsieur G. Pelletier, propriétaire, reste ce qu'il était, il en est persuadé. Cependant, de l'autre côté de la glace, le nouvel ange s'éloigne, il reviendra; c'est l'ange de Papa Boss qui vous est apparu. (p. 196-197)

C'est le cliché «tu es un ange» qui, subissant une littéralisation, annonce et effectue la métamorphose de Monsieur Pelletier. Dans l'usage courant, traiter un être humain d'ange revient à lui faire un compliment sur sa gentillesse ou sa bonté. En fait, Monsieur Pelletier lui-même semble interpréter ainsi l'affirmation de son reflet, puisqu'il «est un peu flatté». Mais la figure banale doit s'interpréter littéralement, puisque le reflet de Monsieur Pelletier devient effectivement l'ange de Papa Boss. On constate que l'incompréhension de Monsieur Pelletier est en partie responsable de la transformation qu'il subit: il est flatté devant l'affirmation de son reflet, au lieu de s'alarmer et de se détourner à temps de la glace. Cet usage du cliché ressemble de près à un cas signalé par Todorov, où le juron s'accomplit littéralement, instaurant une structure diachronique. Ainsi, la figure *créée* le surnaturel<sup>27</sup>. Il n'est pas question d'un juron dans *Papa Boss*, mais la remotion du cliché effectue néanmoins la transformation surnaturelle<sup>28</sup>.

27. Dans le passage examiné par Todorov, un personnage de Potocki exprime le souhait que sa maîtresse assassinée puisse venir pour mener toute la famille en enfer. La porte s'ouvre aussitôt et le spectre entre effectivement dans la maison. «Ainsi, le simple juron, dont le sens premier n'est plus perçu habituellement, se trouve ici pris à la lettre.» (Todorov, p. 84)

28. De plus, nous sommes en présence ici d'un autre niveau de sens. Après avoir découvert qu'il n'a plus de reflet ni d'ombre, Monsieur Pelletier se pend. Le sens littéral du cliché se réalise alors d'une autre façon. Non seulement Pelletier devient-il un ange dans la mesure où son reflet le quitte pour se joindre «à la cohorte de Papa Boss», mais aussi lui-même se fait «ange», comme on le dit de façon courante, en se suicidant.

Le retravail du cliché dans *Papa Boss*, comme c'était le cas dans *La Chaise du maréchal ferrant*, est étroitement lié au réalisme merveilleux. Le cliché s'emploie dans un contexte où son sens habituel n'occulte plus son sens littéral. Ainsi, le cliché dans *Papa Boss* est un trait auto-représentatif, reflétant dans son sens habituel le quotidien empirique et, dans son sens littéral, le surnaturel. De plus, le remaniement du cliché participe dans *Papa Boss* du bouleversement de l'ordre chronologique des épisodes et de la parodie de l'Annonciation: un nombre considérable des clichés retravaillés se révèlent prospectifs, annonçant des épisodes postérieurs; d'autre part, le sens littéral et surnaturel du cliché relève dans ce récit du rituel et de la tradition catholiques.

Ce parcours de *La Chaise du maréchal ferrant* et de *Papa Boss* confirme les propos de Patrick Imbert. Selon lui, Ferron transforme le cliché pour «instaurer dans un même énoncé, une double lecture<sup>29</sup>». Pour Imbert, le cliché ferronien doit être perçu à deux niveaux; ni l'un ni l'autre ne domine. Ainsi, Imbert estime que le discours ferronien du cliché joue sur une double isotopie, qui oppose le propre et le figuré, le matériel et le spirituel, et ainsi de suite. (p. 119)

Dans les ouvrages de Ferron que nous venons de considérer, la signification du cliché reste double pour mettre en relief les deux isotopies, naturelle et surnaturelle, du réalisme merveilleux. Le narrateur qui traite d'«infernale» ou de «malin» l'un des personnages de *La Chaise du maréchal ferrant* joue ainsi sur ces deux isotopies caractéristiques du réalisme merveilleux. Le même phénomène se reproduit dans *Papa Boss*, où l'un des deux sens actualisés par le cliché renvoie à la tradition ecclésiastique parodiée dans le texte: ainsi, des figures comme «reposer en paix» revêtent une double signification.

Amossy et Rosen notent la portée autoréférentielle du retravail ludique du cliché:

Par sa pratique ludique du cliché, (le discours littéraire) s'auto-désigne et se dévoile dans ses automatismes et sa «fabrication». Simultanément, il donne à voir le processus de la production textuelle en renouvelant les figures usées, et en faisant jaillir des significations nouvelles à travers le retravail de modèles conventionnels. (p. 111)

Il en va ainsi chez Ferron. L'examen du cliché dans ses rapports avec le réalisme merveilleux de *La Chaise du maréchal ferrant* et de *Papa Boss* démontre que la figure ressassée subit dans le discours réaliste-merveilleux ferronien un renouvellement qui décèle un deuxième niveau significatif. Le cliché contribue ainsi à l'élaboration du réalisme merveilleux ferronien et, ce faisant, reflète en microcosme la dualité foncière du réalisme merveilleux.

29. Patrick Imbert, *Roman québécois contemporain et clichés*, Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, 21, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1983, p. 49.