

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**Bell & Howell Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA**

**UMI<sup>®</sup>**  
**800-521-0600**



**Mythocritique des Contes de Jacques Ferron**

**par**

**Anne Caumartin**

**Mémoire de maîtrise soumis à la  
Faculté des études supérieures et de la recherche  
en vue de l'obtention du diplôme de  
Maîtrise ès Lettres**

**Département de langue et littérature françaises  
Université McGill, Montréal**

**Juillet 1998**

**© Anne Caumartin, 1998**



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*

*Our file* *Notre référence*

**The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.**

**The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.**

**L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

0-612-43844-9

## RÉSUMÉ

Un paradoxe pourrait définir l'oeuvre de Jacques Ferron: pour commencer, il faut revenir sur le passé. En effet, dans ses textes, Ferron retourne de façon significative à ses racines —littéraires et politiques— pour comprendre, expliquer et critiquer son pays qui prépare la Révolution tranquille. Assurément, *Contes du pays incertain* (1962) et *Contes anglais* (1964), sont les ouvrages de Ferron dans lesquels on peut déceler le plus grand nombre de traces de textes fondateurs. Ferron intertextuel, Ferron passeur de cultures y récupère plusieurs mythes grecs, textes bibliques et légendes profanes. De plus, ces deux ouvrages, réunis en 1968 sous la bannière *Contes* mais toujours distincts à l'intérieur du livre, permettent de comprendre, par leur titre même, que l'auteur y dessine sa vision du pays, un Québec bipolaire où *incertitude* s'oppose à *anglicitude*. De là, il n'y a plus qu'un pas à faire pour unir le présent au passé: définir l'*incertitude* et l'*anglicitude* —marques de l'identité des recueils, indices de la vision ferronienne du pays— par l'examen des procédés de réactualisation des racines littéraires de Ferron. En ayant recours à la méthode de John J. White, ce mémoire fait une mythocritique des *Contes*. Cette approche permet de parcourir le chemin qu'a emprunté l'écrivain pour comprendre son monde. Pour comprendre la vision du pays de Ferron, élaborée par son processus scriptuaire, il faut remonter à ses sources littéraires; pour voir dans quelle mesure il y a opposition entre les mondes *incertain* et *anglais*, il faut analyser comment chaque recueil transforme et fait resignifier les mythes des textes fondateurs.

## ABSTRACT

The work of Jacques Ferron could well be defined by a paradox: to go forward one has to revisit one's past. Indeed, in his texts, Ferron, significantly, returns to his roots —literary and political— to understand, explain, and criticize his nation which at the time was preparing for the Quiet Revolution. Assuredly, *Contes du pays incertain* (1962) and *Contes anglais* (1964) are the two works in which are found the greatest number of references to great texts of the Western literary tradition. Ferron transposes classical and traditional Culture into his own and adapts many myths, biblical texts, and folk tales. Moreover, these two collections of tales, united in 1968 under the title *Contes*, but still independent of each other, allow one to understand, by their titles alone, that the author describes through them his vision of the nation, a bipolar Quebec where *uncertainty* is opposed to *Englishness*. From there it is only a short step to linking the present to the past: defining *uncertainty* and *Englishness* —signs of the collections' identity, signs, ultimately, of Ferron's vision of the nation— by looking into the processes of reactualization of Ferron's literary roots. Using an approach based on John J. White's method, this thesis proposes a mythocritical reading of Ferron's *Contes*. This approach allows one to retrace the path the author followed to understand his society. To understand Ferron's vision of the nation developed throughout his texts, one has to go back to the author's literary sources; to know to what extent *uncertainty* and *Englishness* are opposed, one has to analyse how each collection of tales transforms and gives new meaning to the myths and legends that are the foundation of the Western culture.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	2
Abstract.....	3
Remerciements.....	6
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>8</b>
Mythe et légende: une définition .....	10
Les fonctions du mythe .....	14
Situation de l'approche mythocritique .....	18
<b>CHAPITRE I: MYTHES GRECS ET ROMAINS</b> .....	<b>24</b>
<u>Mythologie ancienne dans les Contes du pays incertain</u> .....	25
<i>Le voyage bachique</i> .....	26
<i>L'odyssée de « Retour à Val-d'Or »</i> .....	33
<u>Mythologie ancienne dans les Contes anglais</u> .....	38
<i>Le retour d' « Ulysse »</i> .....	38
<i>« Les sirènes »: utopie suite et fin</i> .....	41
<u>Conclusion préliminaire</u> .....	47
<b>CHAPITRE II: MYTHES ET LÉGENDES BIBLIQUES</b> .....	<b>50</b>
<u>Mythes et légendes bibliques dans les Contes du pays incertain</u> ....	51
<i>« Cadieu » ou l'enfant prodigue révolutionnaire</i> .....	52
<i>« Le paysagiste »: l'identité insaisissable</i> .....	57
<i>« L'archange du faubourg »: la rencontre de deux mondes..</i>	61
<i>« L'été »: un heureux mélange</i> .....	64

<b><u>Mythes et légendes bibliques dans les Contes anglais</u></b> .....	72
<i>Effacer l'impureté</i> .....	73
<i>Fin du monde, paradis et enfer selon Ferron</i> .....	76
<b><u>Conclusion préliminaire</u></b> .....	84
<b>CHAPITRE III: LÉGENDES PROFANES</b> .....	90
<b><u>Légendes profanes dans les Contes du pays incertain</u></b> .....	91
<i>La Mi-Carême</i> .....	93
<i>La charrette de la mort</i> .....	98
<i>Le loup-garou</i> .....	103
<b><u>Légendes profanes dans les Contes anglais</u></b> .....	107
<i>Le Petit chaperon rouge</i> .....	107
<b><u>Conclusion préliminaire</u></b> .....	114
<b>CONCLUSION</b> .....	118
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	129

## REMERCIEMENTS

**Je tiens à remercier le professeur Jean-Pierre Boucher pour sa patience et ses précieux conseils.**

**Merci à mes parents, Marie et Réginald, pour m'avoir épaulée depuis tant d'années.**

**Merci enfin à Martine et Martin qui ont toujours su trouver les mots pour me motiver, les mots pour que je ne perde pas de vue le but fixé. Merci surtout pour avoir cru en moi.**

***« Il y a dix mille ans de littérature  
dernière chaque conte que l'on écrit. »***

**Gabriel Garcia Marquez (*El Tiempo*, 4 mars 1979)**

## **INTRODUCTION**

Jacques Ferron a maintenu, au fil des éditions, une distinction entre ses deux recueils de contes (*Contes du pays incertain* (1962) et *Contes anglais* (1964) ) qui forment, à partir de 1968, les *Contes*. On peut donc croire que certains traits doivent définir la personnalité, l'identité de chacun de ces recueils.

Comme on retrouve beaucoup d'allusions à des mythes anciens et à des légendes traditionnelles dans les *Contes*, il serait intéressant de voir si les diverses récupérations de ces mythes et de ces légendes offrent des éléments permettant de mieux définir l'identité des recueils.

Dans mon mémoire, je m'attarderai donc, dans un premier temps, à ce procédé littéraire qu'est la réactualisation de mythes et de légendes en étudiant la manière avec laquelle Ferron fait renaître des mythes (grecs et romains) et des légendes (bibliques et profanes) dans ses *Contes*. Dans un deuxième temps, j'examinerai les liens possibles entre les procédés de réactualisation des mythes et légendes et les préoccupations de Ferron quant à la définition du caractère de chacun de ses recueils. Peut-être, en effet, ces procédés de réactualisation des mythes et des légendes contribuent-ils à la

construction de l'identité de chacun des recueils annoncée par leur titre, à savoir, une identité liée soit à l'*incertitude*, soit à l'*anglicitude*?

Avant d'entreprendre cette étude mythocritique, il convient de cerner l'objet de notre analyse en définissant ce que nous entendons par mythe et légende.

### **Mythe et légende: une définition**

La plupart des travaux de mythocritique ou de mythanalyse utilisent la définition qu'a élaborée Mircea Eliade du mythe à laquelle je souscris:

**Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des "commencements"; il raconte comment, grâce aux exploits d'êtres surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale [...] ou un simple fragment [...]. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, que de ce qui s'est pleinement manifesté.<sup>1</sup>**

La définition d'Eliade pose donc qu'un mythe doit non seulement peindre une société mais montrer comment les personnages trouvés dans cette société se rattachent à l'Universel, à l'Atemporel. Par ces liens, les mythes acquièrent la dimension de récits fondateurs, de récits vrais pour la société qui les a produits et qui continue de les véhiculer.

---

<sup>1</sup> ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Paris, PUF, 1963, p. 15.

Nous n'avons cependant plus avec le mythe le rapport que pouvait avoir l'homme des sociétés primitives. Nous n'avons plus cette innocence mythique, c'est-à-dire cette croyance absolue et immédiate dans le sens sacré du récit qui fournit une explication du monde. Une certaine distanciation s'est installée entre le sens du récit et la perception qu'on a de son explication de l'être-au-monde. Le mythe est devenu en soi un *objet* de connaissance; il n'est plus un *mode* de connaissance. L'*objet* de connaissance peut donc être récupéré et remanié pour refléter une nouvelle réalité et redevenir un *mode* de connaissance de cette réalité, ce qui fait dire à Jean-Paul Sironneau:

**Le passage du *mythos* au *logos* ne serait-il pas alors une première dégradation du mythe dans la mesure où il comporte une rationalisation et aussi une historicisation du mythe, le mythe étant interprété comme relatif à une situation socio-culturelle contingente [...]?**<sup>2</sup>

Malgré le fait que le mythe devienne un objet de connaissance qui reflète une société et dont on ne retient que les grandes lignes, malgré le fait que le mythe se dégrade, pour reprendre l'expression de Sironneau, son sens réussit à survivre parce que le mythe préserve une certaine structure de son axe diégétique. On peut le reconnaître en retraçant certains de ses éléments significatifs que Lévi-Strauss a appelé *mythèmes*. Lévi-Strauss a ainsi attribué ce terme, auquel je reviendrai souvent au fil de cette étude, aux unités constitutives du mythe pour définir ce dernier comme la langue se définissait déjà avec Saussure.

**[...] comme tout être linguistique, le mythe est formé d'unités constitutives; ces unités constitutives impliquent la présence de celles**

---

<sup>2</sup> SIRONNEAU, Jean-Pierre. *Le retour du mythe*, Bibliothèque de l'Imaginaire, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1980, p. 28.

**qui interviennent normalement dans la structure de la langue, à savoir les phonèmes, les morphèmes et les sémantèmes. [...] Chaque forme diffère de celle qui précède par un plus haut degré de complexité. Pour cette raison, nous appellerons les éléments qui relèvent en propre du mythe (et qui sont les plus complexes de tous): grosses unités constitutives [...] ou mythèmes.<sup>3</sup>**

Ces éléments caractéristiques peuvent être autant des personnages (Zeus), des objets (boîte de Pandore) que des événements marquants (Déluge). Le mythe explique donc une réalité en rassemblant ces mythèmes mais aussi en leur assignant une trame, une structure.

Si l'on tient compte de cet aspect dans la définition du mythe, il est difficile de se limiter à l'étude des « histoires sacrées », des récits des « temps fabuleux des "commencements" ». D'autres récits, aussi véhiculés à l'origine par la tradition orale, servent à expliquer d'autres réalités fondamentales, humaines le plus souvent, en préservant une structure de leur axe diégétique malgré l'inévitable érosion du récit avec le temps qui passe. Les légendes, qu'on distingue facilement du mythe parce que, la plupart du temps, elles ne mettent pas en scène des divinités, peuvent expliquer les caractères, la psychologie, la morale, les rapports de force sociaux, bref, ce qui construit une société. Si la légende n'est pas un texte sacré, elle tire toutefois son importance, sa noblesse, de la puissance des images qu'elle génère. Ces images qui marquent notre imaginaire collectif nous enseignent à vivre: la légende a une noblesse qui frôle celle du mythe par son pouvoir pédagogique.

---

<sup>3</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, pp. 233 et 234.

Dans cette mythocritique des *Contes* de Ferron, j'étudierai donc indifféremment les mythes et les légendes qu'on y trouve implicitement. Leur origine commune étant dans la tradition orale, leurs images ont eu le temps de nous imprégner à travers les générations. La résurgence des images des légendes dans la littérature est aussi valable, *mythocritiquement* parlant, que celle des images des mythes. J'analyserai aussi les mythes et les légendes parce qu'ils tentent tous deux d'expliquer le monde: l'origine du monde physique pour l'un, l'élaboration du monde social pour l'autre. Ce suivi des transformations de l'explication du monde est le but ultime de la mythocritique. J'estime donc que la légende est en quelque sorte un prolongement profane du mythe.

Les mythes et les légendes, expliquant certains aspects de ce qui constitue notre monde, remplissent certaines fonctions. Il reste à voir si leurs réactualisations dans les textes de Ferron définissent le monde de la même façon, en leur faisant remplir les mêmes fonctions ou si, au contraire, elles redéfinissent le monde en donnant aux textes fondateurs adaptés à notre réalité de nouveaux rôles à jouer. Dans le changement de la fonction du mythe réside l'intérêt de la réactualisation.

## Les fonctions du mythe

Comme Claude Lévi-Strauss<sup>4</sup>, je vois le mythe comme une parole au sens saussurien du terme. Le mythe serait « un acte individuel de volonté et d'intelligence »<sup>5</sup> que pose un sujet pour s'exprimer en combinant des unités du code de la langue qui manifeste, lui-même, la dualité du signe: l'union d'un signifiant à un signifié. Le mythe est intrinsèquement lié au langage parce qu'il est toujours ancré dans un récit, originellement transmis de façon orale. Cette forme narrative qu'est le mythe, cette manifestation d'un code, admet sa traduction dans un autre code. Le mythe peut donc être traduit en d'autres formes narratives telles les tragédies, les drames ou les contes. Le travail du mythocritique consiste alors à décoder ce que j'appelle, faute de mieux, *la seconde traduction* qui est l'espace entre le récit mythique remanié et la langue où se loge le sens. La *première traduction*, quant à elle, est celle du code linguistique du mythe original. Il s'agit donc de mettre au jour les similitudes et les différences dans l'élaboration de la structure de chaque signifiant à partir du moment où un nombre significatif de mythèmes (du mythe original et du texte contemporain) se recourent pour donner un indice de réponse à la question fondamentale: quel est le sens de la réactualisation du mythe?

---

<sup>4</sup> Voir note 3.

<sup>5</sup> DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971, p. 30.

Avant de pouvoir répondre à cette question, on doit d'abord se demander pourquoi un écrivain contemporain sent-il le besoin de recourir à de vieilles images? D'emblée, on peut répondre que reprendre certaines images intégrées à la culture occidentale, reprendre certains personnages, avec ce qu'ils véhiculent de construction psychologique et d'aventures, permet une économie du texte et suscite l'intérêt du lecteur par le remaniement d'éléments diégétiques connus par ce dernier.

**Les mythes inspirent un récit contemporain, anticipent une intrigue moderne, mais le romancier se les approprie, les moule à son propos et se plaît même à les dissimuler, tout en ménageant quelques clés pour éveiller la curiosité du lecteur.<sup>6</sup>**

Si l'écrivain a senti le besoin de réactualiser un mythe, de le transformer, c'est que ce dernier possédait une dimension qui le rejoignait, mais il trouve aussi les conclusions du mythe original insatisfaisantes. Il doit les remodeler pour qu'elles trouvent un sens, pour qu'elles reflètent ses propres préoccupations, sa propre société.

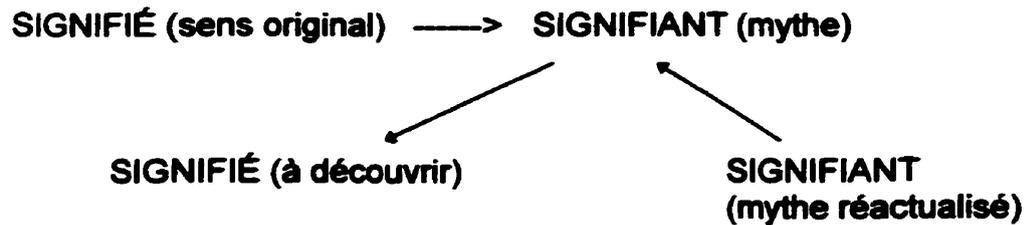
Jean-Paul Sironneau affirmait que le principal intérêt de la mythocritique tient dans le fait que le mythe peut être « interprété comme relatif à une situation socio-culturelle contingente »<sup>7</sup>. C'est donc pour retracer ces préoccupations, ce reflet d'une société, bref, ce reflet d'une *situation socio-culturelle contingente* que nous devons faire, pour décoder la *seconde*

---

<sup>6</sup> SIROIS, Antoine. *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992, p. 13.

<sup>7</sup> SIRONNEAU, *op. cit.*, p. 28.

*traduction*, le chemin inverse de celui de la création qui va du signifié vers le signifiant.



À partir de la réactualisation d'un mythe, nous devons analyser le processus de transformation du mythe pour remonter à l'idée, au message de l'auteur.

Un mythe peut être réactualisé, c'est-à-dire qu'il peut acquérir un nouveau sens, par l'emprunt de divers parcours ou de divers rôles. Ces parcours de la réactualisation, ces rôles du mythe, je les nommerai ici, *fonctions du mythe*. En retrouvant le chemin de la réactualisation emprunté par un mythe, le mythocritique peut plus facilement découvrir le signifié du mythe réactualisé, ou plutôt, devrions-nous dire, le signifié qui exigeait une réactualisation. Pour cela, nous distinguons cinq principales fonctions du mythe: les fonctions ontologique, cognitive, sociologique, psychologique et morale. Les quatre premières catégories de fonctions sont tirées d'un travail de Jean-Pierre Sironneau<sup>8</sup> traitant des mythes dans le monde politique. J'ai adapté les différentes définitions et applications de ces fonctions à la littérature de la façon suivante.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 14 et 15.

Dans le mythe, la *fonction ontologique* sert à définir la condition humaine, le monde et l'origine de ceux-ci par un sens sacré. Elle peut tenter de donner une raison à la mort. Elle peut aussi tenter d'apaiser l'inquiétude que cette dernière suscite en réintégrant l'Homme dans le « temps fabuleux des "commencements" »<sup>9</sup>. La *fonction cognitive* fournit une explication logique, rationnelle, incontestable de ce qui est toujours inexplicable, insaisissable ou encore contradictoire. Notons ici que les fonctions sont non exclusives les unes des autres. Au fil de l'analyse, si deux fonctions sont associées à un mythe, seulement la fonction dominante sera soulignée. La *fonction sociologique*, quant à elle, légitime ou conteste l'ordre établi, les hiérarchies sociales ou certaines croyances. La *fonction psychologique* exprime les conflits inconscients de la psyché et propose souvent un moyen de les résoudre. Enfin, la fonction morale —ou pédagogique— invite le lecteur à adopter certains comportements ou une certaine éthique en montrant que tel genre de faute peut entraîner tel genre de punition. Certains critiques pourraient faire remplir à la réactualisation du mythe une *fonction critique*, mais je n'ajouterai pas cette dernière à la liste des fonctions du mythe puisque je considère que choisir de réactualiser un mythe est en soi un acte critique qui pose un jugement sur la société ou sur certaines conceptions. Par le fait même, cet acte critique est inclus dans chacune des fonctions du mythe déjà énumérées.

---

<sup>9</sup> Voir la définition d'Eliade du mythe citée plus haut.

En fin de chaque chapitre, la mise en lumière de certaines fonctions du mythe utilisées dans les réactualisations permettra de saisir comment l'auteur-conteur conçoit son rapport au monde dans chacun de ses recueils, ce qui permettra d'éclairer, espérons-le, la signification du titre des recueils.

À ma connaissance, l'étude des fonctions du mythe au sein d'une étude littéraire n'est pas pratique courante. La plupart des études à dominance mythocritique sur les *Contes* de Ferron, jettent un regard sociologique sur les réactualisations sans pour autant suivre de méthodologie particulière. Une classification à l'aide des fonctions définies plus haut me semble le meilleur moyen pour systématiser cette approche critique.

### **Situation de l'approche mythocritique**

Dans toute l'oeuvre de Ferron, les mythes anciens de même que les légendes, bibliques ou profanes, sont très présents. Les *Contes* regroupent assurément de la façon la plus dense les références aux mythes et aux légendes. Dès le début des années 1950, Ferron réécrit des mythes et des légendes qui ont contribué à la formation de notre culture en jetant sur eux le regard d'un homme qui prépare, probablement à son insu, la Révolution tranquille. Sur les vingt études recensées sur les *Contes* de Ferron, huit

abordent plus ou moins directement la récupération d'un mythe ou d'une légende faite par Ferron de façon consciente et calculée.

Bien qu'elles représentent une proportion importante (40%) des études sur les *Contes*, ces amorces de mythocritique ont justement l'inconvénient d'être partielles. Je reconnais que les textes de Ferron —et les contes en particulier— sont d'une grande richesse thématique et qu'ils peuvent être étudiés sous bien des angles, mais ce haut pourcentage d'études mythocritiques indique justement la signifiante de la présence des mythes dans les contes ferroniens. La porte est donc ouverte pour une étude systématique de ces contes par le biais de la mythocritique, une méthodologie critique peu courante au Québec.

Quelques études rencontrées sur les mythes dans les textes ferroniens (comme celles de Maximilien Laroche, par exemple<sup>10</sup>) mettent en parallèle les mythèmes du mythe original et ceux du mythe réactualisé sans vraiment s'attarder à la signifiante des écarts sémantiques entre les deux. Ces études visent souvent à faire une analyse structurale ou une analyse discursive des contes.

D'autres études par contre, (celle d'Isabelle Bernard<sup>11</sup> en est sûrement le meilleur exemple) mettent en parallèle ces mythèmes pour ensuite trouver

<sup>10</sup> Cf. les trois titres de la section « Études sur les *Contes* de Ferron » de la bibliographie.

<sup>11</sup> BERNARD, Isabelle. « Bacchanale à Val-d'Or », *Littératures*, Nos 9-10: 1992, pp. 183-193.

une signifiante dans la réactualisation. L'interprétation pose le plus souvent un regard sociologique sur le conte étudié. Ce sera d'ailleurs cette voie que je suivrai afin de pouvoir expliquer le titre des deux recueils. L'auteur semble vouloir définir, peut-être même opposer, deux conceptions du pays et cette mythocritique tentera de trouver ces définitions en déchiffrant les sens des réactualisations des mythes et légendes dans les divers contes.

On ne peut d'emblée associer la méthode utilisée par I. Bernard à une méthodologie mythocritique définie: elle est un des multiples chemins que peut prendre la mythocritique, chemin que mon analyse des *Contes* empruntera à son tour. Sans l'exposer clairement, I. Bernard utilise une méthode qui s'apparente beaucoup à celle de John J. White dans *Mythology in the Modern novel*<sup>12</sup>, conçue à partir de l'étude de grands romans modernes français, anglais et allemands et des procédés d'insertion des mythes par les auteurs dans leur récit. Voici le but visé par White:

**[...] to consider the main problems of interpretation raised by the use of myths in fiction, and to examine in detail various patterns of correspondences that contemporary novelists have chosen to establish between their subjects and classical prefigurations.<sup>13</sup>**

Même si cette mythocritique structurée —mais quand même assez lâche pour permettre un volet sociologique à l'analyse— date des années 1970, je l'ai choisie en raison de sa clarté et parce qu'elle permet une

<sup>12</sup> WHITE, John J. *Mythology in the Modern novel*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. ix. Nous traduisons la citation par: « [...] étudier les problèmes d'interprétation liés à l'utilisation de mythes dans la création littéraire et analyser les différents schèmes de corrélation utilisés par les romanciers contemporains pour lier leur sujet à certaines grandes figures mythologiques ».

approche critique systématique. À part le travail d'I. Bernard sur le conte « Retour à Val-d'Or », d'autres ouvrages à tendance mythocritique que j'ai consultés adoptent la méthode de White. Parmi les ouvrages québécois, je pense surtout à l'ouvrage d'Antoine Sirois: *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*<sup>14</sup>. La méthode de White permet de « repérer dans les oeuvres mythes et archétypes, [de] comprendre leur fonctionnement dans un récit. »<sup>15</sup>

Selon White, il convient en premier lieu de repérer les myèmes dans le texte étudié. Comme la mythocritique que je pratiquerai se veut une approche critique transcendante (c'est-à-dire qui cherche la validité d'un référent externe dans le texte), je devrai souvent retourner aux textes de l'Antiquité gréco-latine et à la *Bible* (la *Genèse*, en particulier), textes fondateurs de notre civilisation. Je m'aiderai ici de quelques ouvrages qui ont étudié la question tels ceux de Brunel<sup>16</sup>, de Desautels<sup>17</sup> et de Grimal<sup>18</sup> ou encore d'ouvrages pouvant servir de références primaires telles la *Bible*<sup>19</sup>, l'ouvrage de Hamilton<sup>20</sup> ou celui de Boivin<sup>21</sup>.

---

<sup>14</sup> SIROIS, *Idem*.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>16</sup> BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

<sup>17</sup> DESAUTELS, Jacques. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, Québec, PUL, 1982.

<sup>18</sup> GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1982.

<sup>19</sup> [ANONYME], *La Sainte Bible*, Traduction en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1961.

<sup>20</sup> HAMILTON, Edith. *Mythology*, Boston, Little, Brown and Cie, 1942.

<sup>21</sup> BOIVIN, Aurélien. *Le conte fantastique québécois au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1987.

Le mythe (ou la légende) auquel l'auteur se réfère sera repéré soit par le titre du conte, soit par une allusion dans le texte. Je ne retiendrai comme "textes mythologiques" que ceux où se trouve un nombre significatif d'allusions à un mythe (ou une légende), reconnaissables et interdépendantes.

Le texte contemporain, organisé par ces allusions, sera ensuite analysé et comparé au mythe original. Je chercherai à voir si les analogies entre les myèmes sont faites de façon unilinéaire, par condensation ou par fragmentation, et si le caractère préfiguratif de l'ensemble des allusions anticipe le dénouement contemporain de la même façon qu'il anticipait le dénouement original.

**The sequence of ideas is crucial, although it is a factor to which little consideration has been given hitherto.<sup>22</sup>**

En troisième lieu, j'analyserai la conclusion de chaque "conte mythologique" en examinant dans quelle mesure elle recoupe ou diverge de la conclusion du mythe original.

Finalement, j'ajoute à la méthode de White un dernier axe pour répondre au second versant de ma problématique. En conclusion de chacun des trois chapitres de mon mémoire (mythologie grecque/romaine, mythes et

---

<sup>22</sup> WHITE, *Idem.*, p. 28. Nous traduisons la citation par: « L'enchaînement des idées [que j'appellerai diégèse dans cette étude] est un facteur crucial de l'analyse auquel on a accordé peu d'importance jusqu'à maintenant ».

légendes bibliques et légendes profanes), je comparerai les différents développements de la réactualisation de mythes et de légendes traditionnels. En repérant à ce moment les *fonctions du mythe* qui les sous-tendent, je soulignerai les éléments construisant l'identité de chaque recueil, identité que j'appellerai "incertitude" pour les *Contes du pays incertain* et "anglicitude" pour les *Contes anglais*.

# **CHAPITRE I**

## **Mythes grecs et romains**

### **Mythologie ancienne dans les Contes du pays incertain**

Dans les *Contes du pays incertain*, seul le conte « Retour à Val-d'Or » récupère un mythe de l'Antiquité. Conte d'introduction au recueil, on pourrait croire que Ferron veut présenter son 'pays incertain' en révélant ses racines, en signalant, dès le départ, une constante de toute son oeuvre: pour comprendre le présent, il faut revenir sur le passé qui acquiert, dans bien des textes de Ferron, une dimension sacrée. D'ailleurs, le choix de la ville de Val-d'Or comme lieu d'origine n'est sûrement pas gratuit. La présence du mot « or » dans le titre nous renvoie en un clin-d'oeil à plusieurs grandes images mythologiques comme l'âge d'or ou les célèbres pommes d'or des Hespérides. On peut aussi penser à la quête de la Toison d'or de Jason qui « [...] représente [...] ce qui demeure normalement inaccessible à l'homme; elle symbolise le sacré, à la fois fascinant et redoutable [...] »<sup>23</sup> Ces renvois implicites présentent, d'entrée de jeu, l'importance de la quête, dans le cas du conte, la quête du passé par le retour au sol natal qui, comme la Toison d'or, peut paraître inaccessible.

---

<sup>23</sup> BRUNEL, *Idem.*, p. 1330.

## Le voyage bachique

Dans « Retour à Val-d'Or », le retour vers le passé se fait en amalgamant deux mythes de l'Antiquité: celui des Bacchantes (ou Ménades) et celui d'Ulysse dans l'*Odyssée*, plus particulièrement le thème du retour comme but ultime d'un parcours.

La réactualisation des Bacchantes est assurément la plus évidente des deux: tout au long du conte, on sent une atmosphère de carnaval, de bacchanale, la cruauté en moins. Selon la mythologie grecque, Dionysos aurait instauré à Thèbes des fêtes nocturnes où des femmes, jusqu'alors cloîtrées dans un gynécée, couraient vers les montagnes en poussant des cris rituels. Les premières constituantes de la bacchanale, le lieu (l'*oribasio*<sup>24</sup>) et le temps (la *pannychie*<sup>25</sup>), peuvent être retracées, dans « Retour à Val-d'Or », lors de la culbute de l'héroïne dans la folie: à la fin du conte, elle abandonne soudainement ses enfants pour courir en rond et crier dans la rue avant de prendre un taxi pour se rendre à Val-d'Or. La phrase « Un soir la neige se mit à tomber »<sup>26</sup> indique que ce départ se fait le soir. On sait aussi que l'héroïne, en partant de Montréal pour se diriger vers Val-d'Or délaisse une ville étouffante pour se retrouver dans de grands espaces. Le temps et les lieux

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 443.

<sup>26</sup> FERRON, Jacques. « Retour à Val-d'Or », *Contes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 18.

choisis pour laisser libre cours à la folie sont aux antipodes de l'environnement habituel structurant l'organisation sociale.

La troisième constituante de la bacchanale consiste en le sacrifice d'enfants dont les Bacchantes dévoreront la chair (l'ômophagie<sup>27</sup>). L'ômophagie grecque trouve un pendant plus clément dans le conte: la femme ne fait que délaissier ses enfants pour retourner vers l'Abitibi. On pourrait retrouver des traces du sacrifice ancien dans le fait qu'elle abandonne ses enfants et qu'elle incite son mari à rester avec elle au lieu d'aller travailler. Elle semble indifférente à ses enfants vivants et paraît avoir oublié le sort de ses autres enfants, « trois ou quatre, peut-être cinq, morts en Abitibi, fameux pays »<sup>28</sup>, *sacrifiés* à cause de leur pauvreté. Le sacrifice des enfants n'étant pas mentionné dans le conte, on peut supposer que la bacchanale commence au milieu du conte lorsque que la femme débouche sa fiole<sup>29</sup> et inaugure par le baptême du parfum une ère nouvelle pour sa famille, mais qu'elle se termine au-delà du conte, en sa fin ouverte qui prend forme en l'imagination du lecteur.

En vérité, la femme ne délaissie pas totalement ses enfants, elle les confie à la Sainte Vierge, dont elle ne doute pas de la présence. Cette réponse aux objections du mari à son départ, en atténuant la cruauté de la

---

<sup>27</sup> BRUNEL, *Idem.*, p. 444.

<sup>28</sup> FERRON, *Idem.*, p. 17.

<sup>29</sup> BERNARD, *Idem.*, p. 187. L'auteure remarque justement que l'anagramme de *fiole* avec *folie* est un signe précurseur de la fureur bachique de la fin du conte.

femme-bacchante, ajoute au carnavalesque du conte. Cette foi en la proximité de la sainte Vierge montre que, pour la femme, il n'y a pas de différence entre Dieu et Homme. La bacchanale abolit, en fait, toutes les hiérarchies, qu'elles soient entre Dieu et Homme ou au sein de la société. Les notables qui essaient de lui faire entendre raison n'ont aucune emprise sur elle. Ils n'ont d'existence que par la musicalité de leur discours et non par leur argumentation ou par leur statut social. Plus que par son comportement, la femme ajoute au flou social caractéristique des bacchanales par ses paroles: en invitant son époux à rester à la maison, en l'empêchant de travailler, elle se pose en tentatrice qui incite à aller à l'encontre des règles des notables qui affirment que « [...] l'homme a été créé pour travailler et autres balivernes du genre »<sup>30</sup>. En persuadant son époux de rester avec elle à la maison et en l'obligeant à démolir le hangar pour se chauffer, elle incarne la folie, c'est-à-dire un mélange d'insouciance et de désir de liberté qui résultent en une évasion bachique: évasion du destin, de la réalité. Démunie et dominée, elle contamine son entourage, devient momentanément reine et dirige la société dont elle transforme l'échelle des valeurs.

L'héroïne du conte réussit même à faire douter le lecteur du bien-fondé des règles et convenances sociales. Le Bien et la Vérité semblent venir de la bouche de l'héroïne et non de celle des notables. Jean-Pierre Boucher note justement: « La vérité ne nous apparaît pas résider dans la raison du mari et

---

<sup>30</sup> FERRON, *Idem.*, p. 18.

des autres mais plutôt dans la folie de l'héroïne qui nous invite à la suivre à Val-d'Or »<sup>31</sup>. Ferron réussit une sorte de mise en abyme du camavalesque en n'attribuant pas la voix de la raison à un être de pouvoir mais bien à un être démuné et qui plus est, une femme tenue pour folle par les notables, tous des hommes. Même si tous la jugent folle, et même le mari à la fin, l'auteur réussit à rendre ce personnage sympathique au lecteur: on comprend et même on admire son comportement, celui d'une marginale qui a l'audace et le courage de se révolter, alors qu'en comparaison le mari paraît se soumettre à la loi sociale. Ferron rend donc presque synonymes folie et sagesse, repoussant dans la marginalité les lois et l'ordre établi.

Ces mythèmes, en gravitant autour du personnage principal, organisent une réactualisation qui donne au conte son sens par la seule présence de la femme, représentante du groupe des Bacchantes. L'*oribasiè*, la *pannychiè* et l'*ômophagiè* contemporaines ne sont présentées que par ses actions. On sent l'influence dionysiaque par la simple insouciance de cette femme. Toute seule, elle défie le Pouvoir. Elle incarne à elle seule le Carnaval. Tout est concentré dans son personnage. Les analogies, faites par condensation, confèrent au personnage féminin son importance, sa force symbolique. Elle est à la fois la représentation et le point d'ancrage d'un mouvement, d'un changement de la société. Par elle, Ferron allie le passé, par la tradition grecque qui fait partie de notre imaginaire collectif, à notre présent.

---

<sup>31</sup> BOUCHER, Jean-Pierre. *Les « Contes » de Jacques Ferron*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 127.

On peut se demander enfin si le caractère préfiguratif des références au mythe des Bacchantes dans ce conte anticipe le dénouement contemporain de la même façon qu'il anticipait le dénouement du mythe original. Rappelons-nous d'abord que les femmes sous l'emprise de Dionysos, à la fin des Bacchanales, dévoraient la chair des enfants qu'elles avaient lacérée. Dans le conte de Ferron, on constate que la mère ne fait qu'abandonner ses enfants pour suivre le chemin de son bonheur qui mène à Val-d'Or. Ceux-ci ne mourront pas comme ceux de l'Abitibi qu'elle avait en quelque sorte sacrifiés par abandon, par négligence et non par cruauté. Le père, prenant ses enfants dans ses bras à la fin du conte, remplit le rôle de la mère; tout semble donc être pour le mieux. Ferron atténue ainsi la cruauté bachique en modifiant le dénouement du mythe dans sa réactualisation.

Le dénouement de la réactualisation respecte toutefois parfaitement le but fondamental des bacchanales en ce sens qu'on retrouve dans le texte contemporain un soulagement, une soupape d'échappement pour les frustrations, en particulier, celles des femmes. Les Bacchantes, avec l'aide de Dionysos, réussissaient à dominer un monde qui les dominait et trouvaient un bonheur ou du moins une satisfaction dans leur délire. L'héroïne de « Retour à Val-d'Or » réussira, on peut le présumer, à trouver son bonheur en menant son délire jusqu'au bout. Après avoir couru en rond dehors, après avoir crié:

« Nous irons à Malartic, [...], nous irons à Val-d'Or »<sup>32</sup>, on peut penser qu'elle s'y rend et que l'angoisse qu'elle éprouvait à la ville s'effacera enfin. Sa folie-sagesse, écho contemporain du délire bachique, avait d'ailleurs déjà ouvert la voie de la libération. La femme avait créé son propre carnaval où le pouvoir masculin (qui aurait pu fort bien l'étouffer) n'avait aucune emprise sur elle. En ce sens, son mépris des règles et sa foi en sa fureur intérieure nous permettent d'anticiper une libération complète qui, comme pour les Bacchantes, se produira alors qu'elle se « retir[e] loin des villes poussiéreuses en des forêts pures et inexplorées »<sup>33</sup>.

Si le lecteur ne conçoit pas que la folie de la femme puisse être une marque de sagesse qui fait naître une volonté de libération, la bacchanale libératrice *post-récit* ne peut vraisemblablement avoir lieu. Si le lecteur est un être de raison, il acquiescera probablement aux conclusions tirées par certaines études critiques sur ce conte qui laissent planer un doute quant à la résolution heureuse du dénouement. Jean-Pierre Boucher voit dans l'incertitude de la conclusion du conte une probable mort sociale de la femme:

**Traînée de folle, elle sera sans doute internée, avec l'accord de son mari. On peut deviner en effet que le taxi dans lequel elle monte à la fin ne la conduira pas à Val-d'Or, mais à l'asile. Le conte s'achève donc sur la victoire apparente du pouvoir social masculin qui, en marginalisant sa révolte, assure la continuité de l'ordre établi.**<sup>34</sup>

<sup>32</sup> FERRON, *Idem.*, p. 19.

<sup>33</sup> HAMILTON, *Idem.*, p. 68. (Nous traduisons en substance la phrase: « They went out of the dusty, crowded city, back to the clean purity of the untrodden hills and woodlands ».)

<sup>34</sup> BOUCHER, Jean-Pierre. "Ouvertures ferroniennes: « Retour à Val-d'Or » et « Ulysse »", in MICHAUD, Ginette (dir.) *L'Autre Ferron*, Montréal, Fides-Céтуq, "Nouvelles études québécoises", 1995, p. 64.

La fin ouverte du conte ne nous permet pas d'éliminer avec certitude cette possibilité. Je crois toutefois, à cause des raisons mentionnées plus haut et à cause du paragraphe final: « Un taxi passait. Elle y monta. »<sup>35</sup> que la femme reste maîtresse de son destin. Parce que le taxi n'a pas été envoyé pour la chercher et qu'elle y monte de plein gré, elle se fera conduire vers son bonheur.

Malgré cette argumentation, ce qu'on doit retenir de la fin de « Retour à Val-d'Or », c'est l'incertitude que laisse planer le départ de la femme. Que ce conte se solde sur un constat de folie et, par conséquent, sur l'internement de l'héroïne et la victoire de l'ordre social sur une marginalité lucide ou, qu'au contraire, il valorise la folie-sagesse que je mentionnais plus haut, l'héroïne réussit à s'évader de la vie que lui réservait son entourage en prenant son avenir en main, en agissant malgré l'opinion d'autrui. Cette fin, ce départ qu'on ne sait trop comment interpréter recourent bien le mythe original des Bacchantes.

En effet, le retrait de ces femmes de la société était toujours ambivalent. Les bacchantes se retrouvaient souvent en forêt avec un sentiment de sérénité pour rendre grâce à Dionysos. Elles démontraient une extase joyeuse au milieu de la beauté sauvage du monde. Mais en même

---

<sup>35</sup> FERRON, *Idem.*, p. 19.

temps, l'hommage au dieu nécessitait l'aspect meurtrier de la fête. Comme le résume bien Edith Hamilton:

**The worship of Dionysus was centered in these two ideas so far apart —of freedom and ecstatic joy and of savage brutality.<sup>36</sup>**

Le mythe des Bacchantes et sa réactualisation par la femme de « Retour à Val-d'Or » se recourent donc en jouant sur l'ambivalence, sur l'incertitude de la qualité de l'exil: sera-t-il cause de cruauté ou de recueillement pour les premières; sera-t-il une mort sociale ou un retour vers un Éden personnel pour la deuxième?

#### L'odyssée de « Retour à Val-d'Or »

À cette pluralité de sens de « Retour à Val-d'Or » s'ajoute une autre réactualisation: la grande figure du retour telle que trouvée dans l'*Odyssée* avec Ulysse, archétype du voyageur. Ce mythe, bien que réactualisé de façon moins évidente ici que dans « Ulysse » et « Les sirènes » des *Contes anglais*, peut être retracé dans « Retour à Val-d'Or » lorsqu'on analyse les deux contes d'ouverture pour étudier de façon comparative la thématique du retour<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> HAMILTON, *Idem.*, p. 68. (Nous traduisons par: « Le culte de Dionysos oscillait entre ces deux extrêmes —celui de liberté et de la joie sans borne et celui de la brutalité sauvage ».)

<sup>37</sup> Le travail de Jean-Pierre Boucher, (*Idem.*) a très bien montré ce lien entre les deux contes d'ouverture des recueils. Comme c'est surtout par écho à « Ulysse » des *Contes anglais* qu'on peut lier « Retour à Val-d'Or » à l'Ulysse de l'*Odyssée* et à sa quête, ce conte réactualisant principalement à mon avis le mythe des Bacchantes, je ne ferai ici qu'une brève mythocritique de cette réactualisation.

Aristote, dans sa *Poétique*, résume bien l'*Odyssee*: « un homme veut rentrer chez lui et y parvient après bien des épreuves. »<sup>38</sup> Comme Ulysse, la femme de « Retour à Val-d'Or » désire retourner chez elle, en Abitibi. Toutefois, au-delà de ce simple désir de retrouver son chez-soi, il y a dans les deux cas une idéalisation du lieu d'origine qui devient une sorte d'Éden personnel. Ulysse traverse des épreuves physiques et surnaturelles; la femme traverse celle de devoir résister au jugement social, quitte à être diagnostiquée folle et à être ainsi écartée de la société. L'idéalisation du chez-soi tient surtout dans le fait que tous deux savent que, là, il n'y aura plus d'épreuves. Retour est synonyme de confort (principalement pour Ulysse) et de liberté.

Pour triompher des épreuves, Ulysse met à profit sa **polymétis** (plusieurs intelligences). Athéna, en rendant hommage à son favori, résume bien par trois qualificatifs la **métis** ulyssienne:

Tu as toujours le même esprit dans ta poitrine. Aussi ne puis-je t'abandonner à ton infortune, parce que tu es sensé, avisé et prudent.<sup>39</sup>

Avec ces qualités, Ulysse arrive à comprendre un problème en sachant le regarder sous un autre angle. « La métis [d'Ulysse] est [...] l'esprit critique à l'état naissant. »<sup>40</sup> De la même façon, l'héroïne de « Retour à Val-d'Or » parvient à une de ses fins (être avec son mari) en étant *prudente*: écouter la

<sup>38</sup> Cité par Denis Kohler in BRUNEL, *Idem.*, p. 1362.

<sup>39</sup> HOMÈRE, *L'Odyssee*, (traduit par M. Dufour et J. Raison), Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 195.

<sup>40</sup> BRUNEL, *Idem.*, p. 1352.

mélodie des mots des notables sans leur prêter attention, en se faisant sourde à leur chant de Sirènes. Sans être *sensée* ou *avisée*, elle sait suivre *l'esprit dans sa poitrine*, c'est-à-dire son intuition, qui est en soi son esprit critique. En n'écoutant pas les notables, elle critique et conteste à sa façon l'abrutissement causé par le travail, la domination du propriétaire, du curé, des échevins. Sa *métis* n'est pas plurielle mais assurément inhabituelle.

La femme du premier conte des *Contes du pays incertain* entretient donc un lien significatif avec le héros d'Homère. La réactualisation des mythèmes étudiés plus haut (désir du retour, idéalisation du lieu d'origine, traversée des épreuves et intelligence hors du commun) se fait de façon unilinéaire. Les aventures et le principal trait de caractère d'Ulysse sont transposés chez l'héroïne contemporaine, quoique bémolisés par le sceau de la folie que lui attribue son entourage, sa fougue l'empêchant d'être réfléchie.

En constatant ce parallèle presque parfait entre les deux personnages, on peut croire que le conte de Ferron se dénouera de la même façon que la grande épopée d'Homère. Comme Ulysse se retrouve sur une plage d'Ithaque presque par enchantement, on peut imaginer que, pareillement, la femme du conte retournera enfin à Val-d'Or. Son enchantement à elle commence par son baptême avec une fiole de parfum, baptême qui marque le début d'un temps nouveau en utilisant une folie qu'elle s'était permise il y a longtemps et qui la sauvera, en libérant celle qu'elle portait au-dedans d'elle, et se termine

avec la venue salvatrice d'un chauffeur de taxi qui, on le présume, lui fera la grâce que les Phéaciens ont fait à Ulysse: la ramener chez elle. La présence de ce chauffeur n'est pas sans rappeler le chauffeur de taxi des *Confitures de coings* (*La nuit*, 1965), Alfredo Carone, un vieil Italien qui amène François de la Rive-Sud à Montréal pour qu'il retrouve son âme. Comment ne pas faire le lien entre les noms Carone et Charon qui fait traverser les morts de l'autre côté du fleuve infernal? Comment ne pas faire le lien entre le St-Laurent et le Styx? Dans le roman de Ferron, le voyage que fait faire le passeur au héros est qualitativement l'inverse de celui que Charon fait entreprendre habituellement aux morts. À cause de l'homogénéité de l'univers ferronien, on peut donc penser que le chauffeur de taxi de « Retour à Val-d'Or », précurseur du chauffeur des *Confitures de coings*, se pose déjà en allié de la femme anonyme, lui faisant retrouver, en sa terre natale, son âme qui lui donnera enfin une identité, un nom.

Cette conclusion qu'on tire en anticipant le dénouement du conte à partir de la réactualisation d'un thème de l'*Odyssée* renforce la conclusion privilégiée par l'étude de la réactualisation du mythe des Bacchantes dans le même conte: grâce à son délire lucide, grâce à son intuition et à sa folie-sagesse, la femme retourne à Val-d'Or, comme le laisse d'ailleurs si bien supposer le titre du conte.

En vérité, encore une fois, on ne sait si la conclusion du conte recoupe celle du mythe puisque l'auteur l'a voulue ouverte et polysémique. Alors que la conclusion de « Retour à Val-d'Or » comme réactualisation des Bacchantes jouait sur l'incertitude, la conclusion de ce conte comme réactualisation du grand thème de l'Odyssée —le retour comme but ultime du voyage— montre l'importance des racines pour une personne.

La femme de « Retour à Val-d'Or », tout comme Ulysse, est un personnage foncièrement centripète. Elle ne fait qu'espérer se retrouver elle-même: la vie à la ville, ce déracinement, la terrifie. L'héroïne de ce conte n'a pas encore assez affermi son *soi*, elle n'est pas encore assez forte pour pouvoir être retransplantée, germer dans un nouveau milieu et faire du monde qui l'entoure un monde qui lui ressemble. Elle doit auparavant retrouver ses racines et les renforcer.

La constante de l'oeuvre de Ferron, revenir sur le passé pour pouvoir comprendre et vivre le présent, est merveilleusement illustrée dans ce conte. « Retour à Val-d'Or », comme l'Odyssée, n'est qu'un long 'dehors', une expulsion de *soi* jusqu'à la conclusion où, enfin, le personnage principal se réapproprie son *soi* ou du moins, dans le cas du conte, tente de le faire.

## **Mythologie ancienne dans les Contes anglais**

### **Le retour d' « Ulysse »**

Le sens de la thématique du retour dans le conte d'introduction du recueil *Contes anglais* est toutefois bien différent. Alors que la femme de « Retour à Val-d'Or » voit son retour comme une libération de l'aliénation, comme une évasion salutaire du territoire de l'Autre, le héros du premier conte anglais, Ulysse, voit son retour à Montréal comme une occasion de se valoriser en dominant cet Autre, que ce soit par la possession sexuelle ou par son grade militaire. À huit ans d'intervalle<sup>41</sup>, « Ulysse » récupère le thème du retour en l'opposant, qualitativement, à celui de « Retour à Val-d'Or ». Par l'ensemble de leurs mythèmes, les contes d'introduction de chaque recueil présentent, d'entrée de jeu, la dualité manichéenne installée dans les deux volets du livre intitulé *Contes*.

Le repérage des mythèmes de la réactualisation ulyssienne des *Contes anglais* est assurément un des plus faciles à faire parmi toutes les réactualisations ferroniennes étudiées dans ce mémoire<sup>42</sup>. Par leur nom, les personnages créent une attente chez le lecteur, que ce soit au sujet du

---

<sup>41</sup> « Retour à Val-d'Or » paraît pour la première fois dans *L'Information médicale et paramédicale* de juillet-août 1955 et « Ulysse » au mois de mai 1963 dans la même revue.

<sup>42</sup> Notons qu'un autre conte *anglais*, « Retour au Kentucky », pourrait être vu, à prime abord, comme une réactualisation ulyssienne. Or, à part le titre, il n'y a pas de marque de retour à une origine, pas même une *tentative* de retour. Pour cette raison, je ne considère pas ce conte, malgré le titre qu'il porte, comme une réactualisation ulyssienne.

caractère du personnage ou au sujet de la diégèse. Le parallèle puis la comparaison entre le mythe original et la réactualisation se font presque automatiquement lorsqu'un lecteur averti rencontre un mytheme au fil de sa lecture.

Les premiers mythemes repérés sont les noms des lieux et des personnages. L'Ithaque natale de l'Ulysse d'Homère semble être une ville chaleureuse, paisible où le héros a su devenir prospère et estimé. L'Ithaque du conte de Ferron n'est en fait qu'un petit regroupement de maisons, « un îlet dans la campagne ontarienne »<sup>43</sup> qui ne peut même pas être appelé village; le nom d'Ithaque Comer lui convient vraisemblablement très bien.

Le personnage principal est aussi une blême copie de sa référence homérique. Contrairement au héros antique qui est souvent qualifié de rusé et de courageux, l'Ulysse du conte est un homme mou, sans volonté, toujours « acquiesç[ant] [au bavardage de sa femme], content et malheureux »<sup>44</sup>, « pas loin d'être un homme fini »<sup>45</sup>. Il est un homme sans importance et considéré comme tel par son entourage. En effet, le conte « Les sirènes », continuant « Ulysse », l'illustre bien: le personnage le plus important de l'endroit, le forgeron-pompiste, semble fatigué d'entendre Ulysse raconter son histoire encore et encore. Alors que l'Ulysse épique est vénéré par tous, même par les

---

<sup>43</sup> FERRON, « Ulysse », *Idem.*, p. 139.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 140.

dieux de l'Olympe, l'Ulysse ferronien n'est même pas admiré par son épouse. Cette dernière, prénommée Pénélope, ignore son époux. L'épouse, loin d'être un modèle d'amour conjugal, nous est présentée comme une « terrible femme »<sup>46</sup>, sèche et froide, comparable à une araignée. Au lieu d'être enchantée du retour d'Ulysse, elle continue de broder, n'ayant aucune raison, semble-t-il, d'arrêter.

Les actions mêmes de ces personnages font figure de mythes. Cette broderie, exécutée par Pénélope, réfère à la broderie de l'héroïne d'Homère qui devait contribuer à repousser les prétendants et à préserver le bien de son époux. La Pénélope du conte, en continuant de broder, comme si elle attendait toujours son homme idéal, alors qu'Ulysse est rentré au foyer, insatisfaite de ce qu'elle a déjà, repousse son propre époux et détruit le rêve d'heureuses retrouvailles du célèbre couple d'Homère. La broderie du conte de Ferron, au lieu d'être un outil aidant à la réunion du couple, opposera les époux; ils se confronteront par une « bataille publicitaire [...] à la mode anglaise »<sup>47</sup>

Ulysse participe à cette bataille en brodant des fantasmes qu'il répandra par après pour tenter d'oublier sa médiocrité et de reprendre les « occasions manquées [...] comme on peut le faire après coup quand on n'a rien fait en temps et lieu [...]. Et peu à peu ainsi créait-il l'Odysée de sa

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 140.

vie. »<sup>48</sup> En brodant son existence, Ulysse, comme le héros antique, rêve d'un retour, mais pas d'un retour chez lui. Il recherche un Ailleurs, qui sera Montréal dans « Les sirènes », mais qui, pour l'instant, se résume à « ses bonnes années »<sup>49</sup>, ces années où sa vie avait un sens parce qu'il dominait des provinciaux. Le rêve du retour, dans ce conte, se situe après le retour au chez-soi, au-delà donc du parcours que fait l'Ulysse antique. Ce rêve découle d'une insatisfaction de la vie de façon générale et illustre l'ultime tentative des personnages d'atteindre le bonheur en fuyant la médiocrité de leur réalité.

**Le mythe homérique n'est convoqué que pour montrer comment l'Ulysse et la Pénélope du conte sont indignes des modèles dont ils usurpent les noms.<sup>50</sup>**

#### « Les sirènes »: utopie suite et fin

Le rêve du retour sera confronté à la réalité dans le conte « Les sirènes » alors qu'Ulysse retourne à Montréal pour tenter de revivre l'ère de gloire (érotique et militaire) qu'il s'est fabriquée. Ce conte est physiquement séparé d' « Ulysse » dans le recueil par deux autres contes (« Le bouddhiste » et « Bêtes et mari ») et diégétiquement, par quinze années. « Les sirènes », commençant par « Et puis un jour, le forgeron-pompiste qui commençait à en avoir plein le nez de l'Odyssée [...] »<sup>51</sup> réactualise implicitement les mêmes mythèmes en reprenant le fil de l'histoire pour

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>50</sup> BOUCHER, *Idem.*, p. 58.

<sup>51</sup> FERRON, « Les sirènes », *Idem.*, p. 149.

présenter le personnage principal mais s'attarde surtout à l'épisode de la rencontre du héros grec avec les sirènes.

En effet, on peut retrouver des indices de cet épisode dans le conte par l'occurrence des mythèmes suivants: l'hypothétique présence de sirènes, l'oreille tendue irrésistiblement vers leur mélopée et le mât de misaine qui empêche le héros, charmé par leurs chants, de courir à sa perte. Ces éléments ne se trouvent cependant dans le conte qu'au sens figuré. Ils serviront de pivot au revirement de situation: par eux, le voile des illusions sera levé sur l'odyssée que le héros s'était inventée. Ce vocabulaire mélioratif sera détruit par l'intervention du militaire irlandais qui nomme les choses par leur véritable nom: les sirènes d'Ulysse sont des putains, et à partir de cette révélation, le lecteur comprend que l'expression « mélopée française et érotique »<sup>52</sup> ne désigne pas simplement une mélodie envoûtante mais doit bien être entendue comme une invite au client. Il comprend aussi que le mât de misaine auquel est attaché Ulysse fait référence à l'organe sexuel du protagoniste, la rigidité du *mât* étant proportionnelle à la vraisemblance des illusions du héros dans son esprit, à sa distance psychique du réel. Ce sont ces illusions qui lui donnent du vent dans le « cacatois »<sup>53</sup>, ce que j'interprète être sa libido. À mesure que le voile de son auto-fiction se lève, que la déception s'installe, le *mât* fléchit et finit par tomber, comme la construction de son Odyssée.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 149.

Toutefois, dans le texte antique, le **mât retenait** le héros d'aller vers les sirènes; le *mât* du texte contemporain **guide** Ulysse vers le quartier des sirènes. Peut-on croire ici que le héros cherche sa perte? Le héros d'Homère vit cette période en mer comme une épreuve; le héros de Ferron, lui, revient naviguer dans ces environs, espérant y trouver une certaine gratification. Malgré l'apparente distance entre les rapports des héros avec les sirènes, ceux-ci se recouperont dans la mesure où l'Ulysse de Ferron vivra cette expédition dans ce quartier comme une dure épreuve: ses illusions, qui soutenaient sa vie, tomberont. Sa tentative de valorisation est vaine; sa dignité, risible.

On peut donc constater que ce monde élaboré par Ferron n'est qu'une contrefaçon de l'*Odyssée*. Il y a juxtaposition de deux univers, l'un épique, l'autre grotesque. À cause de cette juxtaposition, justement, ce conte réactualise de façon beaucoup plus directe, plus unilinéaire, l'*Odyssée* que « Retour à Val-d'Or » pouvait le faire. Le conte d'introduction de *Contes du pays incertain* présentait une réactualisation d'Ulysse sous les traits d'une femme lucide en vérité, mais considérée folle par son entourage, et par conséquent, sans valeur sociale, mais sans qui aucune action n'aurait eu lieu. « Ulysse » et « Les sirènes », par contre, présentent un Ulysse contemporain mâle, un vieux délirant passif qui a toutefois une place dans la société à cause de ses médailles militaires. La réactualisation des *Contes anglais* ne fait pas

**suivre de méandres sémantiques à ses mythèmes. Chacun reflète un mythème du texte original; la seule distance sémantique entre les mythèmes réside en leur valeur morale: la réactualisation discrédite véritablement le héros. « Retour à Val-d'Or » jouait avec la distance entre les apparences du caractère de la femme telles que perçues par son entourage et sa réalité.**

**Il y a donc opposition entre les contes d'introduction de chaque recueil en ce qui a trait, d'une part, à la valeur morale de la réactualisation: à l'instar de l'épopée d'Homère, « Retour à Val-d'Or » glorifié, par la thématique du retour, l'intuition, la fidélité à soi-même et la recherche de la liberté peu importe le prix; les deux contes ulyssiens du second recueil dévoilent un protagoniste méprisable parce que son retour ne contribue pas à l'élévation de son âme. D'autre part, la construction des analogies lie directement « Ulysse » et « Les sirènes » au mythe antique, laissant peu de place à l'incertitude dans l'interprétation de la réactualisation: l'Ulysse anglais est un anti-héros. Sa tentative de valorisation et, conséquemment, d'identification par le retour à Montréal est un échec. Il ne s'appartient pas; il ne trouve ses racines nulle part.**

**Dans ce sens, l'ensemble des allusions ne nous permet pas d'anticiper un dénouement semblable à celui du mythe original. L'Ulysse de Homère réussit à revenir à Ithaque, à retrouver son lit d'olivier et sa famille parce qu'il a fait preuve de courage et d'intelligence tout au long de son voyage et pour**

cela, parce qu'il le méritait, les dieux lui ont été favorables et lui ont permis de rentrer. L'Ulysse de Ferron, anti-héros, s'éloigne de chez lui pour courir à son malheur.

D'un autre côté, le dénouement des contes ulyssiens des *Contes anglais* est prévisible justement parce que l'Ulysse ferronien obtient ce qu'il mérite. Il se comporte comme un « loup-garou »<sup>54</sup>, hypocrite, vicieux, menteur. La morale voudrait-elle qu'un comportement répréhensible passe impuni? On peut vraisemblablement penser que non puisque les procédés de réactualisation mentionnés plus haut indiquent l'amorce du déclin du personnage principal en faisant la preuve que celui-ci n'a aucune noblesse. Il ne serait donc pas surprenant que le conte se termine en montrant la déchéance complète d'un tel personnage.

En effet, le conte se termine par la phrase:

**Ulysse ramassa son cacatois dans la rue et le mit dans sa poche — ce n'était plus qu'un mouchoir souillé.**<sup>55</sup>

Cette simple phrase résume bien à elle seule la mort du fantasme et la médiocrité de la réalité du personnage principal. La vie d'Ulysse, qui voulait avoir l'envergure d'une grande voile dirigeant un navire, n'a plus, à ses propres yeux, que l'allure méprisable d'un vieux mouchoir. « Ah! L'Odyssée, elle était loin! »<sup>56</sup>, elle est de plus en plus loin au fil du conte, à mesure que le

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 151.

protagoniste fait face à la réalité. Ses souvenirs ne sont plus aussi précis; la seule oreille qui écoutait attentivement ses histoires a disparu et son nouvel auditeur se moque bien de ses grands airs. La déchéance est complète; sa réalité, comme le mouchoir, est devenue sale.

La conclusion du conte confirme bien l'indignité du personnage central vis-à-vis son homonyme antique, surtout lorsqu'on relit la fin de l'*Odyssée*. Ulysse, revenu à Ithaque, entreprend de punir ses ennemis, les prétendants de Pénélope, dirigés par Eupithès. Le zèle, la force et le courage emplissent le cœur du héros qui s'apprête à les décimer tous jusqu'à ce qu'il se laisse envahir par la sagesse d'Athéné qui lui dit:

**Noble fils de Laërte, Ulysse fertile en ruses, contiens-toi: ne prolonge pas cette lutte dont les guerriers se valent; crains d'attirer sur toi le courroux de Zeus, fils de Cronos, dont la voix porte loin.<sup>57</sup>**

Puis les deux parties scellent leur paix par un contrat sacré. Ulysse, jusqu'à la fin, use de sa **polymétis** et de ses qualités et conserve l'admiration des dieux. L'écart dans la valeur morale des deux Ulysse augmente donc sans arrêt pour enfin terminer le conte sur un constat irréfutable, déjà mentionné plus haut: la réactualisation ferronienne présente des personnages méprisables, des personnages indignes de leur modèles.

---

<sup>57</sup> HOMÈRE, *Idem.*, p. 346.

### **Conclusion préliminaire**

On peut constater que ces contes d'introduction aux deux recueils de Jacques Ferron s'opposent sur bien des aspects. Le traitement de la thématique du retour réhabilite la folie que les hommes entourant la femme de « Retour à Val-d'Or » attribuent à cette dernière pour en faire presque une qualité. En tenant à ses racines, en combattant pour les retrouver, elle acquiert un statut d'héroïne alors que le texte la laisse sans nom, sans identité. Ce retour vers elle-même lui permet d'exister véritablement. Par contre, dans les deux contes de *Contes anglais*, le retour, montrant qu'Ulysse n'est de nulle part, montrant que ses mensonges l'empêchent de créer ses racines puisqu'ils perpétuent sa mouvance identitaire, le retour, donc, donne un caractère péjoratif au personnage.

Les deux recueils s'opposent aussi par le nombre de réactualisations de mythes anciens qu'ils présentent dans les textes d'ouverture. « Retour à Val-d'Or » renvoie à plus de mythes que ne le font « Ulysse » et « Les sirènes ». Le passé, les racines de la littérature y occupent donc une plus grande place que dans les deux contes *anglais*. Ces deux contes obligent moins le lecteur à avoir une bonne connaissance de la tradition antique. La référence à l'*Odyssée* est évidente; le manque de sous-entendus ne laisse de place à aucune autre réactualisation.

Mais pour avoir une vision d'ensemble de cette opposition entre les deux introductions des recueils par la réactualisation de mythes grecs, pour mieux cerner les préoccupations littéraires de l'auteur, examinons les diverses **fonctions** que les mythes originaux et leurs réactualisations remplissent.

Le mythe des Bacchantes remplit surtout une **fonction cognitive**. Il fournit une explication à certains comportements humains qui, sans elle, seraient inacceptables. Pour les anciens, la fureur, les emportements bien humains trouvent, par leur extrapolation excessive qu'est la cruelle hystérie bachique, une cause logique et acceptable: l'intervention divine. Dionysos est à la source d'un tel comportement; l'homme n'est qu'un pantin.

De même, la femme de « Retour à Val-d'Or », ne sera pas tenue responsable de sa fureur; d'emblée, on la diagnostique folle. La réactualisation du mythe des Bacchantes joue, quant à elle, une **fonction sociologique**. Cette *folie*, que le lecteur interprète surtout comme un signe de sagesse par les qualités de visionnaire de l'héroïne soulignées par la réactualisation ulyssienne dans ce conte, est ici légitimée. L'auteur conteste un ordre social en réhabilitant une personne que les êtres dominant la hiérarchie avaient marginalisée.

Le mythe ulyssien remplit, quant à lui, une **fonction ontologique** en s'intéressant à l'être en tant qu'être, en tentant de définir la condition humaine.

Les motivations du héros donnent une raison d'être aux épreuves vécues par ce dernier, donnent une raison, *in extremis*, à la mort qu'il frôle à tout moment. Ce mythe, de l'épopée d'Homère, illustre la valeur de l'Homme.

Cette illustration de la valeur des personnages sera mise à l'emploi, dans les diverses réactualisations, d'une **fonction sociologique**. Comme on l'a vu, dans le conte d'introduction des *Contes du pays incertain*, la fonction sociologique était amenée par une contestation de l'ordre social en réhabilitant une marginale. Dans les *Contes anglais*, la fonction sociologique vient aussi d'une contestation de l'ordre social, mais une contestation qui fait cette fois le chemin inverse: la réactualisation met au jour la médiocrité d'un personnage en dévoilant la facticité de la valeur d'un militaire qui a créé de toutes pièces son histoire personnelle. Avec le même point de départ, un mythe qui tente d'expliquer l'Homme, Ferron fait prendre à ses réactualisations à tendance sociologique deux directions opposées: celle des *Contes du pays incertain* réhabilite ce qui a véritablement de la valeur, valeur que la société n'arrive pas à découvrir; celle des *Contes anglais* détruit à juste titre les idoles d'or qui aveuglent le jugement de cette même société.

## **CHAPITRE II**

### **Mythes et légendes bibliques**

## **Mythes et légendes bibliques dans les Contes du pays incertain**

La religion catholique et les membres du clergé occupent une place importante dans les *Contes du pays incertain*. En effet, plus de la moitié des contes font des références explicites à des passages bibliques ou présentent brièvement des curés de villages pour leur faire jouer des rôles de conseillers, de notables<sup>58</sup>, ou encore des rôles d'accompagnateurs des mourants<sup>59</sup>. Ces brèves allusions ne contribuent pas à faire des ces contes des "textes mythologiques chrétiens", ces mises en situation ne formant pas une séquence significative de mythes d'un texte ou d'un récit ancien provenant de la tradition orale.

Les contes « Cadieu », « L'archange du faubourg », « Le paysagiste » et « L'été » sont, quant à eux, de véritables réactualisations de passages bibliques puisque les passages récupérés alimentent significativement la diégèse de chaque conte. Je me permets ici d'associer récits bibliques et mythes, en ayant en mémoire la définition du mythe d'Eliade et l'affirmation d'Antoine Sirois qui écrit:

---

<sup>58</sup> Tel est le cas du curé de « Retour à Val-d'Or » comme on vient de le voir au chapitre précédent, mais c'est aussi celui de « Mélie et le boeuf », de « Les provinces » et de « La vache morte du canyon ».

<sup>59</sup> Les curés des contes « La mort du bonhomme » et « L'enfant » remplissent ce rôle.

**[...] des récits de l'Ancien Testament, comme celui de la Genèse, sont effectivement des mythes orientaux que se sont appropriés les écrivains sacrés pour transmettre leur message sur le monothéisme, la création, l'origine du Bien et du Mal. La Bible forme aussi un ensemble intégré de croyances [comme la mythologie grecque] qui vont de la création à l'apocalypse finale.<sup>60</sup>**

Considérés comme tels, les grands récits de la *Bible* peuvent se juxtaposer à des mythes de tradition différente en préservant leur indépendance, et chaque mytheme du texte contemporain peut ainsi référer à l'une ou l'autre entité mythologique originelle.

Parmi les quatre contes étudiés dans cette première moitié de chapitre, seul « L'été » récupère, en plus d'un passage biblique, d'autres mythes, contrairement à « L'archange du faubourg », au « Paysagiste » et à « Cadieu », que j'analyserai en premier.

### « Cadieu » ou l'enfant prodigue révolutionnaire

« Cadieu » est une réactualisation filée de la parabole de l'enfant prodigue trouvée dans l'*Évangile de saint Luc* (15, 11-32). L'évangéliste raconte qu'un benjamin revendique sa part du bien paternel pour mener sa vie comme il l'entend. Il va dans un pays lointain, y gaspille ses biens et doit finalement se résoudre, pour survivre, à garder les cochons. Se rappelant la vie agréable qu'il menait autrefois, et sachant qu'il a péché « contre le ciel et

---

<sup>60</sup> SIROIS, *Op. cit.*, p. 8.

contre [son père] »<sup>61</sup>, il sait qu'il est un fils indigne mais espère, en retournant chez son père, être traité comme un de ses journaliers. À son retour, son père, miséricordieux, l'accueille à bras ouverts et fête son fils « mort et revenu à la vie; [son fils] perdu et [...] retrouvé »<sup>62</sup>

Plusieurs éléments diégétiques de « Cadieu » recourent la parabole de saint Luc. Un jeune homme quitte la maison paternelle pour mener une vie de débauche. Accompagné de Thomette Damour, Cadieu va à Montmagny pour boire et à Berthier pour profiter des « gentilleses imprévues »<sup>63</sup> de la fille d'un dévot. Comme pour l'enfant prodigue de l'*Évangile*, la soue à cochons est pour Cadieu le lieu transitoire, où il passe en une nuit de l'enfance à la vie adulte: « [...] mon bel habillement ne reluisait pas. Cependant j'étais devenu un homme. »<sup>64</sup> À la différence de l'enfant prodigue toutefois, ce « noviciat »<sup>65</sup> dans la soue à cochons est insuffisant. Cadieu n'est pas guéri de ses tentations: il va à *Maniouaki* avec Rougeaud pour profiter des faveurs de Blanche. Les recettes du *Nouveau Testament* n'ont donc plus d'effets aujourd'hui; d'autres solutions sont nécessaires.

Le véritable noviciat de Cadieu se fait par un détachement de son identité à son arrivée à Montréal où, devenu Eugène Dubois, il entre dans le

---

<sup>61</sup> [ANONYME], *Idem.*, p. 1375.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 1376.

<sup>63</sup> FERRON., « Cadieu », *Idem.*, p. 25.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 26.

royaume éthylique de Mithridate, roi du Pont, maître du parc Viger. Ce n'est qu'après cette rencontre —le sage Sauvageau lui disant: « peux partir; ton noviciat est fini »<sup>66</sup>— que Cadieu poursuit la quête de l'enfant prodigue et désire revenir à son milieu originel, « replanter l'arbre généalogique »<sup>67</sup>. Cadieu vit son initiation non pas dans la soue à cochons de son père, comme l'enfant prodigue de la *Bible* l'a vécue, mais loin du domaine paternel, à la ville, guidé par Mithridate, mentor qui lui fait connaître le noviciat de la souffrance nécessaire pour confirmer son identité.

Le conte abonde en références à la légende biblique. Les allusions sont faites de façon unilinéaire, si bien qu'en voyant le héros persévérer malgré les épreuves, on anticipe son retour à la maison paternelle, comme l'enfant de l'*Évangile de saint Luc*. Toutefois, le caractère préfiguratif de la parabole évangélique ne permet pas de prévoir que Cadieu, contrairement à l'enfant prodigue, sera incapable de retrouver son rang familial.

La réactualisation ferronienne diverge donc, par sa conclusion, de la légende biblique. Loin d'être accueilli à bras ouverts par son père, Cadieu n'est pas reconnu par sa famille, ce qui l'empêche de reprendre son nom et de se relier à sa lignée. Comme on le prend pour un épouseur, il achète la maison —incapable de posséder ses racines autrement— pour la faire brûler.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 32.

Se sentant à la fois indigne de ses aïeux et révolté contre eux, il prend le chemin de l'exil, le conte se terminant apparemment sur une opposition complète avec la parabole évangélique.

Toutefois, la présence de Sauvageau qui prononce la surprenante dernière phrase: « Ah! le bon feu, [...] le bon feu! »<sup>68</sup> laisse deviner une ouverture. En effet, ce quêteux ne s'amène chez les Cadieu « qu'après les naissances, [...] mais il n'en manquait pas une »<sup>69</sup>. On peut donc croire que Cadieu, en mettant le feu à la maison de ses aïeux, se destine à une nouvelle existence, après s'être lui-même purifié par le feu<sup>70</sup>, symbole du renouveau. Ses errements, sa recherche désespérée de son identité, de sa place dans « l'échelle »<sup>71</sup> familiale, précédant son noviciat au parc Viger, le menaient à sa perte. Ce n'est pas un hasard si celui qui guide son noviciat, Mithridate, reprend cette idée du flou identitaire en disant:

**Je parle en connaissance de cause; j'ai eu une existence antérieure; je portais un autre nom que je n'avais pas choisi, un nom honorable de générations passées et futures; je voyageais du déluge à l'antéchrist [...]. J'ai sauté du train pour vivre.**<sup>72</sup>

C'est donc pour se défaire d'un nom emprunté à des générations passées, à un patriarche qui ne reconnaît pas la légitimité de la place de son aîné dans « l'échelle »<sup>73</sup> familiale et l'en expulse pour alléger son fardeau

---

<sup>68</sup> *Ibid.* , p. 33.

<sup>69</sup> *Ibid.* , p. 24.

<sup>70</sup> Cadieu baptise sa nouvelle existence avec l'alcool de Mithridate qui le purifie comme le feu, auquel il est associé, peut le faire: « [...]il me tendit la bouteille. Par curiosité de novice, pour ne pas lui déplaire, je pris quelques gorgées. C'était du feu. » *Ibid.* , p. 32.

<sup>71</sup> *Ibid.* , p. 23.

<sup>72</sup> *Ibid.* , p. 31.

<sup>73</sup> *Ibid.* , p. 23.

financier, que Cadieu-Dubois adopte une nouvelle identité au-delà du récit. Cadieu se crée un nouvel univers à sa mesure en délaissant le monde de l'Autre, celui de ses aïeux. Alors que dans le texte biblique, le père était une figure positive, triste d'avoir perdu son fils dont il fête le retour, celui de Cadieu est une figure négative, ne reconnaissant pas son fils qu'il a mis à la porte, causant son incertitude identitaire. La figure paternelle du conte représente une société qui sacrifie une génération pour ne pas changer. La conclusion du conte « Suite à Martine » des *Contes anglais* mettra les mots sur ce qui reste non-dit dans « Cadieu » :

**Et le roi qui aimait son palais et ses festins, laissa mourir son fils, le jeune prince.  
[...] On ne met pas non plus de vin nouveau dans de vieilles outres...**

#### **MARTINE**

**Pour conserver les vieilles outres, on a sacrifié le vin nouveau. Le sang de nos enfants coule dans la boue. (1948)<sup>74</sup>**

---

<sup>74</sup> *Ibid.*, « Suite à Martine », p. 182.

### « Le paysagiste »: l'identité insaisissable

Ce grand thème ferronien du flou identitaire est aussi présent dans « Le paysagiste » qui réactualise la première partie de la *Genèse*. Alors que dans le mythe biblique, on retrace chaque étape de la création primordiale du Créateur, dans le conte, créateur et création s'entremêlent.

Le rapprochement des deux textes fait ressortir trois recoupements significatifs. Premièrement, les deux textes s'ouvrent sur la description du chaos qui précède l'intervention du Créateur. La *Bible* dit que « [...] la terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux. »<sup>75</sup>. Ferron décrit pour sa part ainsi le paysage gaspésien:

**[...] du sol, on a fait un tas rejeté en arrière, un tas de montagnes pour s'adosser et n'en pas croire ses yeux; voici ce que l'on voit: le ciel descendre, la mer monter et ces deux plans à l'horizon se rencontrer, formant un angle variable; dans cet angle l'espace trouver place et bâiller. Fort bien! Pourtant rien de tout cela ne tient; il suffit qu'un transatlantique au-delà de l'horizon fasse signe du mât pour que cette géométrie s'abîme. Il est difficile de bâtir la mer sur le fluide[...].**<sup>76</sup>

Dans les deux cas dominant le vide et la mouvance des temps primordiaux.

Le deuxième point commun entre les deux textes est l'importance du souffle de vie, du souffle créateur. Dans la *Genèse*, on trouve cet élément diégétique au second récit de la création: « Yahvé Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme

<sup>75</sup> [ANONYME], *La Sainte Bible, Op. cit.*, p. 9.

<sup>76</sup> FERRON, « Le paysagiste », *Idem.*, p. 79.

devint un être vivant. »<sup>77</sup> Chez Ferron, le souffle de Jérémie sert aussi à la création: c'est lorsqu'il bâille qu'il peut s'imprégner du paysage pour mieux le refaire et ainsi contribuer à la création:

**Tout au long du jour, il bâillait, pris par l'espace qui bâillait plus grand, par les couleurs, les lignes, le mouvement et les harmoniques sonores du tableau.<sup>78</sup>**

Enfin, « Le paysagiste » rappelle la *Genèse* dans la mesure où Jérémie, comme Yahvé Dieu, modèle l'univers, l'environnement de l'homme. Yahvé Dieu crée en six jours la terre, le firmament, les continents, les astres pour marquer les jours, les serpents et les oiseaux, puis les bestiaux et les bestioles. Jérémie, lui, « d'une saison à l'autre, hiver, été, depuis son enfance, pei[nt] sur le jour, une esquisse de quelques heures, reprise le lendemain, le paysage qu'il n'arriv[e] pas à finir. »<sup>79</sup> Le soir est pour lui le temps du repos, comme le septième jour pour le Créateur.

À travers ces repères textuels qui renvoient au premier livre de la *Bible*, Ferron joue avec la réactualisation du mythe en brouillant l'identité du personnage principal. Il est intéressant de noter que dans un autre livre de la *Bible* —le livre prophétique de Jérémie— Jérémie est un prophète. Or, à l'annonce de sa vocation par Yahvé, Jérémie proteste naïvement en disant: « Ah! Seigneur Yahvé, vois, je ne sais pas porter la parole: je suis un

<sup>77</sup> [ANONYME], *Idem.*, p. 10.

<sup>78</sup> FERRON, *Idem.*, p. 81.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 81.

enfant! (Jr 1,6)»<sup>80</sup> Ferron donne intentionnellement le nom d'un prophète à l'allure simple à son personnage de fou-créateur dont il révèle d'entrée de jeu la personnalité doublement péjorative par une périphrase récurrente au fil du conte: « un paresseux doublé d'un simple d'esprit[...] »<sup>81</sup>. Le lecteur ne peut cependant s'empêcher de s'interroger: Jérémie est-il vraiment fou ou est-il un artiste visionnaire incompris? La situation ambiguë de Jérémie se retrouve dans les rapports qu'il entretient avec le paysage: en est-il le créateur ou fait-il partie intégrante de cette création?

Dans la *Genèse*, la question ne se pose pas: le Créateur domine et dirige ses créations; il en est totalement dissocié. Dans « Le paysagiste », le narrateur décrit certes Jérémie comme créateur. Il est un peintre; on reconnaît « son art »<sup>82</sup>. Non seulement, Jérémie est-il un créateur parce qu'il peint, mais on peut croire qu'il est Le Créateur. Après sa mort, « [...] le paysage reparut; désormais, il se succéda jour après jour, saison après saison. C'était le paysage que Jérémie avait peint [...] et dont il laissait provision pour toujours. »<sup>83</sup>. Plus qu'un simple tableau, la création de Jérémie semble donc le décor réel de la Gaspésie, une partie du monde, Jérémie étant à la fois dieu-créateur et peintre.

---

<sup>80</sup> [ANONYME], *Idem.*, p. 1056.

<sup>81</sup> FERRON, *Idem.*, p. 79.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 83.

D'un autre côté, Jérémie est décrit comme faisant partie du paysage auquel il s'intègre totalement: « [...] l'espace [...] le happait: il devenait la barque ancrée au large, la barque restée dans l'anse ou cette autre [...] »<sup>84</sup>; et encore: « il devenait le soleil, source de toute énergie [...]; il devenait tout ce qu'il voyait au hasard de ses yeux [...] »<sup>85</sup>. Le rapport de forces et d'identités Créateur/création, facilement discernable dans la *Genèse*, est brouillé dans « Le paysagiste ».

Les trois grands myèmes qui permettent de rapprocher ce texte de Ferron du premier livre de la *Bible* établissent donc des corrélations unilinéaires entre les deux textes. La particularité de ce conte tient dans le fait que *ce qui entoure* les myèmes récupérés par Ferron condense l'univers du début de la *Genèse* en un personnage. La multiplicité des éléments (le Créateur et les créations) qui définissent Jérémie expliquerait peut-être la folie dont on l'accuse: cette légère schizophrénie qui sous-tend sa supposée folie permet une richesse sensitive source de richesse artistique. Ainsi, les allusions à la *Genèse* ne permettent pas d'anticiper le dénouement puisque le texte élaboré autour de ces allusions brouille toutes les pistes.

La conclusion du conte<sup>86</sup> diverge de celle de la *Genèse* qui illustre la grandeur et la puissance de Dieu en expliquant l'origine du monde. « Le

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>86</sup> « C'était le paysage que Jérémie avait peint [...] et dont il laissait provision pour toujours. Personne ne le reconnut. L'artiste avait oublié de signer. » *Ibid.*, p. 83.

paysagiste » réhabilite plutôt quelqu'un qui est tenu pour fou et, par extension, la folie, en montrant quelle riche contribution peut fournir une personne si humble. Dans ce conte ne tiennent aucune hiérarchie, aucune dichotomie qui permettraient au héros de se situer dans la norme établie. Jérémie doit donc trouver, voire créer, sa voie. Du flou et de l'incertitude, peut naître un nouveau monde.

**« L'archange du faubourg »: la rencontre de deux mondes**

« L'archange du faubourg » illustre aussi le thème de l'incertitude du premier recueil de contes en brouillant les frontières du Bien et du Mal. La première phrase du conte situe le héros par rapport aux personnages bibliques représentant l'opposition entre Bien et Mal:

**L'archange Zag ne se trouvait pas au ciel lors de la fameuse bataille qui mit aux prises Lucifer et saint Michel; il était sur la terre.<sup>87</sup>**

Ce conte réactualise, en renvoyant par deux fois à cette bataille, le chapitre 12 du *Livre de Daniel* qui fait partie de la section intitulée *Le temps de la fin*, et le chapitre 12 de l'*Apocalypse*. Ces textes prophétisent ce qui doit se passer à la fin des temps. Ferron les situe toutefois ici dans les temps primordiaux comme si le Bien et le Mal, incarnés par saint Michel et Lucifer, organisaient ce monde dans lequel nous vivons. Cette bataille n'est

---

<sup>87</sup> FERRON, « L'archange du faubourg », *Idem.*, p. 64.

jamais décrite mais toujours implicite dans les textes bibliques. Ce qui est nettement exprimé toutefois est la domination ultime du Bien sur le Mal.

Dans « L'archange du faubourg », la réactualisation prend la forme d'une transposition sur terre des deux pôles éthiques et illustre le tiraillement d'un individu entre eux. Alors que le Bien n'est pas décrit ou représenté comme tel dans ce conte, il se définit par son opposition au pôle du Mal qui est vaguement représenté par le pouvoir. En effet, Frère Benoît affirme implicitement que Zag est un bon archange en lui demandant:

**Cet archange, lorsqu'il était sur terre, a-t-il recherché les orgueilleux, les puissants, les échevins et autres potentats?<sup>88</sup>**

Or, la victoire du Bien sur le Mal, voire l'opposition elle-même, n'est pas si nette. Par la situation même du héros, la frontière entre les deux univers est brouillée. L'archange ne suit pas à la lettre les prescriptions de l'Église car il mange de la viande un vendredi. Peut-on croire qu'il est absolument un *bon* archange? De plus, non seulement les concitoyens de Zag ont-ils du mal à le définir —il est pour certains « un vieil anarchiste, un vagabond à la retraite [ou encore] un de ces hors-la-loi sympathiques qui font le charme des faubourgs »<sup>89</sup>—, mais lui-même ne peut se résoudre à s'identifier selon les catégories qui, habituellement, définissent anges et archanges:

**Il ne voulait pas entendre parler ni du bien ni du mal, du ciel ni de l'enfer; ces divisions lui répugnaient.<sup>90</sup>**

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 65.

J'hésite ici à affirmer que les analogies entre les mythes de la *Bible* et ceux de la réactualisation se font par condensation. Zag est certes un archange qui représente le parti de saint Michel puisqu'il est fondamentalement bon. Il serait donc une réactualisation directe, unilinéaire, des représentants du Bien qui retournera, éventuellement, chez les siens. Par ailleurs, son questionnement sur sa situation et surtout sa « malice »<sup>91</sup> font de lui un ange de l'incertitude, de l'oscillation entre le Bien et le Mal. L'amalgame partiel de ces deux mondes en un être me font pencher pour une réactualisation par condensation.

Comme il n'y a pas ici de séparation stricte entre Bien et Mal à la manière biblique, il est raisonnable d'anticiper une fin du monde différente de celle des prophéties de Daniel et de Jean: il n'y aurait pas une victoire du Bien sur le Mal mais une heureuse contamination d'un monde par l'autre. La conclusion le dévoile d'ailleurs agréablement:

**Un ange, même archange, ne séjourne pas sur la terre sans y contracter quelque malice.<sup>92</sup>**

La terre, la Rive sud du Québec dans ce cas-ci, est donc ce lieu entre Ciel et Enfer où frontières et catégories sont brouillées. Les deux mondes, que les textes bibliques mentionnés plus haut s'acharnent à opposer, s'entremêlent dans cette réactualisation pour illustrer le monde, ou devrait-on dire plutôt le Pays, incertain que Ferron décrit dans ce recueil.

---

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 67.

### « L'été »: un heureux mélange

Deux mondes —ou devrait-on écrire plutôt deux traditions— s'entremêlent aussi dans « L'été ». Ce conte est peut-être la réactualisation biblique la plus problématique puisqu'en plus des phrases qui renvoient au livre *L'Ecclésiaste* de la Bible, on relève des références à la mythologie grecque par l'homonyme *Léthé* du titre « L'été ». Ce conte semble être une macédoine de réactualisations avec lesquelles l'auteur s'amuse. En effet, « L'été » n'a pas vraiment de dénouement.

L'intrigue est [...] vide, non-vraie dans la mesure où la vérité est ce qui se trouve au bout de l'attente, ce qui clôt le texte, en rétablissant l'équilibre détruit par l'oubli initial.<sup>93</sup>

Le narrateur, qui s'attarde surtout à jouer avec l'oubli et avec la présence d'un saint qui n'a vraisemblablement aucun lien avec le sujet principal<sup>94</sup>, se rappelle une femme qui passe de l'état de veuve à celui de divinité du village par le « charme » qu'elle exerce, par sa « sensualité irréprochable »<sup>95</sup>. Calabrese, dans l'article déjà cité, conclut que l'histoire de la femme n'est qu'une digression permettant d'atteindre un nouvel équilibre nécessaire pour

<sup>93</sup> CALABRESE, Giovanni; *et al.* « "L'été"/Léthé », *Brèches*, no 1: Printemps 1973, p. 18.

<sup>94</sup> LES BÉNÉDICTINS DE RAMSGATE dans *Dix mille saints, dictionnaire hagiographique* (Belgique, Éditions Anne Sigier et Brépols, 1991), présentent sept Agapit, évêques, martyrs ou pape, qui n'ont aucune autre particularité que d'avoir témoigné courageusement du Christ. On ne peut donc retracer de lien avec l'été, avec l'oubli ou avec l'histoire de la femme qui justifierait le choix de la mise en scène ce saint dans « L'été ». L'emplacement géographique d'un village de ce nom n'éclaire pas plus: on pouvait s'attendre à trouver ce village dans le comté de Maskinongé, mais il se trouve sur la Rive sud, dans Lotbinière.

<sup>95</sup> FERRON, « L'été », *Idem.*, p. 94.

remédier au désordre causé par l'oubli du narrateur, élément déclencheur du conte.

Alors que le narrateur parle du saint du village, le thème de l'oubli catalyse le récit: « Aux abords d'un village, dont j'ai oublié le nom [...] »<sup>96</sup>. Huit lignes plus loin, le mari de la dame, autre héroïne anonyme, est présenté de la même façon, on ne se souvient plus de lui: « [...] il ne lui avait pas laissé toutefois le principal, ce souvenir cuisant de l'homme [...]. Ce mari fut donc oublié, il l'avait bien mérité. »<sup>97</sup> Le conte terminé, on réalise que le titre du conte fournissait un indice à la compréhension du texte. Le conte, hormis le titre, ne portant pas la marque de la saison estivale, la graphie du titre n'est qu'un camouflage pour la réactualisation de Léthé, divinité grecque abstraite conçue à l'époque classique pour représenter l'Oubli. Chez les anciens, un fleuve portait son nom et les âmes des morts buvaient de ses eaux pour oublier leur vie chez les mortels. Les âmes qui devaient intégrer un nouveau corps y buvaient pour perdre tout souvenir de la mort. L'été étant totalement absent du conte, cette absence de temps serait un élément important du désordre lié à l'oubli.

**Le temps, élément par excellence de l'ordre, est absent dans la première partie [...]. Cet espace sans temps c'est "l'été". Celui qui ne peut pas être nommé, car en le nommant, on établit le temps, l'ordre.<sup>98</sup>**

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 93. Nous soulignons.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>98</sup> CALABRESE, *op. cit.*, p. 23.

Ici, le symbole physique de l'Oubli est la forêt. Dès que la femme se détourne de son mari, celui-ci « [...]s'en fut dans les bois retrouver le saint patron de la paroisse »<sup>99</sup>. Un tel détournement dans la réactualisation est plutôt surprenant puisqu'on sait que, dans la cosmogonie ferronienne, le fleuve Saint-Laurent est tout désigné pour séparer les mondes. Pensons au conte « Le pont »; pensons surtout au fleuve du roman *La charrette* qui séparera l'univers des vivants et celui des morts. Quelle signification donner à cet écart? En a-t-il une? À la lumière de l'étude de « Retour à Val-d'Or », il est aisé de voir dans la forêt un lieu de fête à saveur bachique, un exutoire de ce monde où tout est rangé et irréprochable comme la vertu de la dame, qui, étrangement, repousse ses prétendants un peu à la manière de Pénélope. La forêt serait ce sanctuaire, loin de l'église, où les êtres « farouche[s], un peu énergumène[s] »<sup>100</sup> peuvent agir en toute liberté, en dehors de l'ordre social. Or, le retour du temps (l'automne) à la fin du conte marque celui de l'ordre et, par conséquent, la fin de l'errance et de l'incertitude liées à l'oubli.

L'incertitude est aussi centrale dans ce conte parce qu'entretenue par le curé, habituellement une figure de l'ordre social. À la femme quelque peu désemparée d'oublier son mari, le curé prodigue des conseils qu'il dit tirer de la *Bible*. Pour apaiser les incertitudes de la dame au sujet de son passé

---

<sup>99</sup> FERRON, *Idem.*, p. 93.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 93.

conjugal, « le curé lui cita l'Écclésiaste qui compare la marque de l'homme sur la femme à la trace de l'oiseau dans l'air, du poisson dans l'eau »<sup>101</sup>.

Cette référence est cependant inexacte. On ne trouve rien dans *L'Écclésiaste* qui compare « la marque de l'homme sur la femme à la trace de l'oiseau dans l'air, du poisson dans l'eau »<sup>102</sup>. *L'Écclésiaste* est le livre de Qohélet, un prophète qui, « déconcerté par le tour que Dieu donne aux affaires humaines, [...] affirme que Dieu n'a pas de comptes à rendre »<sup>103</sup>. Pour lui, tout est décevant, « [la vie n'étant] qu'une suite d'actes décousus et sans portée [...] »<sup>104</sup>. Ce livre est, en vérité, celui du questionnement et de la déception. Que penser de cette fausse citation? Ferron fait-il une erreur de référence en renvoyant à *L'Écclésiaste* alors que sa citation se rapproche plus d'un autre livre de l'Ancien Testament: *L'Écclésiastique*? Ou au contraire se moque-t-il du curé mêlé dans les saintes Écritures?

Même si on ne peut pas davantage trouver les mots exacts de Ferron dans *L'Écclésiastique*, le rapprochement entre les deux textes se fait plus aisément. Ce livre n'en est tout d'abord pas un de désillusion mais de conseils et de sagesse, comme se veut l'intervention du curé dans le conte. *L'Écclésiastique* est par ailleurs le livre de l'Ancien Testament le plus cité dans la liturgie, donc présent à l'esprit d'un écrivain qui voudrait réactualiser des

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 93 (Le titre du livre biblique n'est pas en italique dans le texte de Ferron).

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>103</sup> [ANONYME], *Idem.*, p. 847.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 847.

textes bibliques. Enfin, certains mots-clés du conte, comme la référence à Aaron et le vocabulaire bucolique utilisé pour apaiser la dame par une sagesse divine, se retrouvent dans *L'Ecclésiastique*. La ressemblance entre l'extrait du conte et l'ouverture du livre biblique est frappante:

**Toute sagesse vient du Seigneur,  
elle est près de lui à jamais.  
Le sable de la mer, les gouttes de la pluie,  
les jours de l'éternité, qui peut les dénombrer?  
La hauteur du ciel, l'étendue de la terre,  
la profondeur de l'abîme, qui peut les explorer?  
(Si, 1, 1-4)<sup>105</sup>**

La fausse citation du curé, qui veut que des lois de la vie prennent pour modèles les comportements de la nature, pourrait bien être tirée de *L'Ecclésiastique*. Par le ton et la formulation empruntés, « L'été » reproduit bien la simplicité édénique de ce grand livre de conseils.

Le conte réussit même à insérer dans le contexte biblique les prétendants de la dame en récupérant des références de *L'Ecclésiastique* aux prophètes par la phrase suivante: « Ceux qui restaient, comme Aaron fleurissaient. »<sup>106</sup> *L'Ecclésiastique* parle des Juges et des Petits Prophètes en ces termes pour faire comprendre que les contemporains de l'auteur, Ben Sira, souhaitent qu'ils donnent le jour à de dignes descendants.

**Que leurs ossements refleurissent dans la tombe,  
que leurs noms, portés de nouveau  
conviennent aux fils de ces hommes illustres.  
(Si, 48, 12)<sup>107</sup>**

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 894.

<sup>106</sup> FERRON, *Idem.*, p. 94.

<sup>107</sup> [ANONYME], *Idem.*, p. 958. Nous soulignons.

Or, Aaron ne fait pas partie de ces groupes. Il est le premier grand prêtre, le père d'une famille sacerdotale avec qui « [...] Dieu a conclu une alliance [...] qui assure des privilèges durables [...] »<sup>108</sup>. On pourrait croire que le narrateur du conte entend qu'il s'est établi entre la dame et les meilleurs prétendants une relation intime privilégiée sans pour autant que cette relation soit consommée. La référence à *L'Ecclésiastique* par Aaron et par le terme « fleurissaient »<sup>109</sup> est encore une fois fautive puisqu'elle associe deux contextes incompatibles. L'intérêt de la réactualisation ne réside pas dans le changement de contexte mais plutôt dans la fausseté de la référence. On peut penser que Ferron se paie la tête du curé qui cite les Écritures à tort et à travers.

Les réactualisations prennent un sens additionnel dans la mesure où on constate, d'une part, que les références camouflées à la mythologie grecque sont exactes. Les analogies sont repérables et facilement validées: aux oublis du conte correspond l'Oubli mythique. D'autre part, on constate que les références explicites à la *Bible* sont erronées, même si elles proviennent, en partie, de la bouche d'une supposée autorité en la matière, le curé. On peut penser que l'auteur, s'il commet les erreurs de référence volontairement, sous-entend que le véritable sens des choses est souvent caché alors que leur sens évident peut induire en erreur.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 892.

<sup>109</sup> FERRON, *Idem.*, p. 94.

Pour comparer les deux univers de référence, les analogies sont faites parallèlement. Celles appartenant à la mythologie grecque tiennent de la fragmentation: l'Oubli du Léthé est présenté par les paroles de la dame et celles du conteur. Les analogies appartenant aux légendes bibliques tiennent plutôt de l'unilinéarité par des références explicites au texte. Toutefois, ce lien n'est pas direct puisque les références sont entrecoupées de mensonges ou plutôt, si on est indulgent, déviées par l'imagination de celui qui renvoie le lecteur à la *Bible*, c'est-à-dire le curé ou l'auteur (puisque'on ne peut savoir si Ferron se trompe véritablement). La voix de la fausse réactualisation reste incertaine et le ludisme de sa possible multiplicité réside en l'entendement du lecteur.

Comme dans « Retour à Val-d'Or », la pluralité des mythes récupérés nous fait conclure à une réactualisation *ultime* faite par condensation. Dans ce conte, la condensation est d'autant plus significative que l'amalgame est éclectique: « L'été » unit le mythe aux lois sacrées, la culture grecque antique à la culture chrétienne.<sup>110</sup>

Le caractère préfiguratif des allusions du conte « L'été » est difficile à étudier puisque, comme on l'a vu, sa diégèse est plutôt lâche. En fait, une telle réactualisation n'est pas tellement surprenante puisque le mythe et le

---

<sup>110</sup> On pourrait toutefois mettre une sourdine à cette association puisque le livre *L'Ecclésiastique*, comme *L'Ecclésiaste*, « [...] fait partie de la *Bible grecque*, mais il ne figure pas dans le canon juif. Il est donc l'un des livres deutéro-canoniques reçus par l'Église chrétienne »<sup>110</sup>. Ces livres sacrés relèvent donc de la culture grecque.

passage biblique récupérés n'ont pas eux-mêmes de dénouement. Le mythe de Léthé n'est qu'un symbole de l'hermétisme du monde des morts; le livre *L'Ecclésiastique*, une série de conseils, de lois et d'hymnes d'actions de grâce.

Quel sens doit-on donner à la conclusion du conte puisque les myèmes récupérés ne mènent à aucune conclusion diégétique? « L'été » relate qu'après les funérailles de la dame, qui ressemblaient plutôt à une courte « cérémonie nuptiale »<sup>111</sup>, saint Agapit sort de la forêt pour reprendre possession de l'église. Le narrateur se souvient finalement du nom de ce saint et puis, arrive la dernière phrase, énigmatique: « C'était l'hiver qui commençait »<sup>112</sup>. Le retour du temps, amorcé en nommant l'automne à la mort de la femme, marque, comme on l'a déjà annoncé, le retour de la Mémoire et de l'Ordre. Si on peut trouver un sens au nom du saint dont on se souvient finalement<sup>113</sup>, ce serait celui qui est associé à son quasi homonyme « agape »: un repas entre convives unis par un sentiment de fraternité, auquel ressemble étrangement la fête suivant les funérailles de la femme. Cette fête marque le retour du temps (elle a lieu au commencement de l'automne) et fait en sorte que le saint abandonne la forêt, lieu de débridement bachique. L'agape est donc la célébration d'une société qui se refait après l'incertitude

---

<sup>111</sup> FERRON, *Idem.*, p. 94.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>113</sup> Giovanni Calabrese insiste longuement dans son étude sur une « métaphore phallique » (*Idem.*, p. 21) au sein de « L'été » qui essaierait de « faire naître toute les possibilités de l'existence et de l'élaboration du texte » (p. 22). Dans cette ligne de pensée, on pourrait aussi voir le nom du saint comme une association phonique à un élément de cette longue métaphore si on entend bien la ressemblance entre *Agapit* et l'expression populaire *agace-pissette*.

de l'oubli. Pourrait-on voir dans cette image la représentation que se fait Ferron de son pays incertain?

### **Mythes et légendes bibliques dans les Contes anglais**

Dans les *Contes anglais*, à travers les références explicites à certains textes religieux, la religion est présente par de brèves allusions aux rites et croyances populaires, souvent par son aspect punitif. Les contes « Bêtes et mari » et « La corde et la génisse » personnifient le désir charnel des pécheurs sous les traits menaçants de Satan dans certaines de ses représentations archétypes: « trois grands chiens noirs [...] les yeux rouges, la gueule en feu; [...] vrais suppôts de Satan<sup>114</sup> » et un « taureau noir »<sup>115</sup>. Dans « Le vieux payen », la religion, qui n'existe pour le personnage principal « [...] que pour empêcher l'intempérie et les fléaux nuisibles à la culture »<sup>116</sup>, punira ce dernier en gâchant toute son oeuvre agricole.

---

<sup>114</sup> FERRON, « Bêtes et mari », *Idem.* , p. 146-7.

<sup>115</sup> FERRON, « La corde et la génisse », *Idem.* , p. 243.

<sup>116</sup> FERRON, « Le vieux payen », *Idem.* , p. 203.

## Effacer l'impureté

Les réactualisations de certains textes bibliques dans ce recueil ne se résument pas toutefois à ce cliché. « Le déluge », par exemple, fixe dans l'imagerie québécoise l'association hiver-déluge, deux grandes images qui permettent un renouveau. Par son titre même, ce conte renvoie au second livre de la *Genèse* où « la terre [s'étant] perverti[e] devant Dieu [...] »<sup>117</sup>, celui-ci dit à Noé:

**Pour moi, je vais amener le déluge, les eaux, sur la terre, pour exterminer de dessous le ciel toute chair ayant soufflé de vie: tout ce qui est sur la terre doit périr. Mais j'établirai mon alliance avec toi et tu entreras dans l'arche, toi et tes fils, ta femme et les femmes de tes fils avec toi.**<sup>118</sup>

L'arche, construite par Noé, sauve la seule famille digne de l'être. Sur elle se bâtit la nouvelle humanité.

Dans le conte « Le déluge », c'est la neige qui ensevelit le Québec et le fait renaître à chaque printemps. Le narrateur ne définit pas comme tel notre hiver mais on peut l'entendre ainsi puisqu'il parle de la maison comme d'une arche:

**[elle] était aussi une drôle de maison, car chaque année durant l'hiver elle flottait sur la neige quarante jours et plus; toutefois, le printemps revenu, elle redevenait une maison comme les autres à la place même d'où elle était partie [...]**<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> [ANONYME], *Idem.*, p. 14.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>119</sup> FERRON, « Le déluge », *Idem.*, p. 155.

Le lien hiver-déluge est mieux expliqué dans le conte « Suite à Martine » du même recueil:

**Nous échangeons nos sagesses et nos fantaisies en attendant la fin du déluge. Car l'hiver est un déluge. Chaque maison devient une arche, où le souvenir du printemps survit; c'est pourquoi le printemps revient.**<sup>120</sup>

Cette maison familiale, par la mémoire qu'elle entretient, par ses racines qui la feront se replanter à l'endroit d'où elle était partie, permet donc d'échapper à la froidure, à l'anéantissement.

À la manière de l'enfant prodigue de *l'Évangile de saint Luc*, le cadet de « Le déluge » revient à la maison paternelle pour retrouver cette sécurité, « faute d'avoir fait souche en cours de voyage »<sup>121</sup>. Le père incarne alors le monde pervers de l'Ancien Testament. Lui, ancre vivante de cette arche, ne reconnaît pas son fils, ne s'informe que dans l'espoir d'être invité chez lui dans « [...] une maison où il serait seul toute la journée avec une jeune bru [...] »<sup>122</sup>. De plus, comme l'Ulysse anglais qui ouvre ce recueil, le vieux est attiré par la ville qui lui permettrait de donner libre cours à ses vices. Se détachant ainsi de la maison familiale, de l'arche, le vieux, comme les générations précédant Noé, mourra, noyé dans le déluge hivernal.

Ce conte réactualise donc la légende du déluge unilinéairement: les générations allant d'Adam à Noé sont regroupées dans le personnage du

<sup>120</sup> FERRON, « Suite à Martine », *Idem.*, p. 175.

<sup>121</sup> FERRON, « Le déluge », *Idem.*, p. 155-6. Nous soulignons.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 156.

vieux; la grande arche sauvant des couples purs de chaque espèce vivante se résume à la maison de l'habitant; le monde inondé est réactualisé dans le Québec enneigé.

Le rappel de la légende biblique laisse supposer qu'on peut retrouver les mêmes motivations, la même logique et le même dénouement dans un conte portant un titre identique à celui du second livre de la *Genèse*. En effet, le caractère préfiguratif des allusions permet d'anticiper la perte du père corrompu. Loin de remplir son rôle de protecteur, de solide souche pour sa famille, le père n'a plus la dignité nécessaire pour diriger l'arche et est réduit à être un « [...] bonhomme [perdu] au fond du déluge [...] »<sup>123</sup>, un être faisant partie d'un monde qui doit être effacé.

Mis à part le fait que le vieux n'est pas à l'image du patriarche Noé, la conclusion du conte recoupe plutôt bien celle de la légende. La maison de l'habitant, voguant sur l'hiver purificateur pour perdre en cours de route ceux qui ne peuvent contribuer positivement à la nouvelle existence, construit ainsi le pays en reprenant racine au printemps avec, à son bord, une troupe digne d'être sauvée.

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 157.

## Fin du monde, paradis et enfer selon Ferron

« Il ne faut jamais se tromper de porte » et « Armaguédon », s'écartent du thème de la construction du pays, sous-jacent à la réactualisation du « Déluge », en jouant, comme le faisaient « Le paysagiste » et « L'archange du faubourg » des *Contes du pays incertain*, avec les dualités qui structurent notre existence, nos croyances et nos valeurs.

Ainsi, sans réactualiser des textes précis, comme « Cadieu », « L'été » ou « Le déluge », « Il ne faut jamais se tromper de porte » joue avec la dualité paradis/enfer en rappelant indirectement aux lecteurs la supposée ouverture des cieux accordée aux humbles, telle que décrite dans le Sermon sur la Montagne —dit des Béatitudes— de *L'Évangile selon saint Matthieu*. Les phrases célèbres de ce sermon, « heureux les pauvres en esprit<sup>124</sup>, car le Royaume des Cieux est à eux »<sup>125</sup> et « les derniers seront les premiers et les premiers seront les derniers »<sup>126</sup>, y sont longuement mises en rapport avec la profondeur de la foi. Pour les élus, le paradis est toujours ouvert alors que l'enfer est réservé aux pécheurs non repentants. La réactualisation de ce sermon mise sur la constante déception du personnage principal, un Japonais anonyme.

---

<sup>124</sup> Entendons cette expression au sens d'enfance spirituelle.

<sup>125</sup> [ANONYME], *Idem.*, p. 1294.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 1316.

Sa première déception concerne l'ouverture du paradis de la religion qu'il vient d'adopter pour se distancer de son pays qu'il abhorre. Alors qu'il devrait accueillir le Japonais puisque celui-ci a adopté les derniers sacrements avant sa mort, saint Pierre lui interdit l'entrée au paradis et le renvoie sur terre parce qu'il ne resterait qu'une place réservée pour le député Brochu<sup>127</sup>. Le Japonais doit donc retourner sur terre pour *marchander* sa place au ciel. L'ouverture des cieux étant bien réservée aux élus, mais en son sens le plus restreint, la religion catholique est rendue coupable de fausse représentation... Le Japonais a été trompé.

Renvoyé sur terre, le Japonais trouve à son arrivée un monde qui ressemble à l'enfer. Il y voit la corruption politique puisqu'on comprend que le fameux député achète des votes pour se faire élire; il est interné dans une maison de fous alors qu'il n'en est pas un. Le Sulpicien résume fort bien la situation en disant: « Justement, l'enfer, c'est le Canada. »<sup>128</sup> Ce purgatoire où le Japonais est envoyé avant d'entrer au paradis le déçoit une seconde fois. Il revient malgré lui dans le monde des mortels, un monde qui semble encore pire —par la comparaison superlative à l'enfer— que celui qu'il a connu en Asie.

---

<sup>127</sup> De 1920 à 1964, il n'y a eu aucun député de ce nom au parlement fédéral. Au Québec, l'Assemblée nationale a eu un député de ce nom, prénommé Yvon, mais en 1970 seulement, bien après la rédaction de ce conte. Ferron ne vise donc pas une personne en particulier.

<sup>128</sup> FERRON, « Il ne faut jamais se tromper de porte », *Idem.*, p. 193.

Son impression d'avoir été berné se confirme finalement lors de sa rencontre avec le Sulpicien chez les fous. Il constate que la foi qu'il avait mise en cet homme en se convertissant au catholicisme l'a mené à sa perte: ce religieux, s'il n'est pas fou, n'a du moins pas l'autorité et l'assurance nécessaires à un guide spirituel. Cette déception tripartite du Japonais joue à elle seule le rôle de l'avocat du diable. La grande légende chrétienne du paradis pour les justes est ébranlée par sa réactualisation ferronienne.

Toutefois, ce doute s'estompe lorsque le Japonais, qui se fie aveuglément malgré tout en celui qu'il croyait être saint Pierre, découvre l'usurpation. Cette rencontre inattendue avec Lucifer, montre que la distraction et la naïveté du Japonais, et non la religion comme telle, sont à l'origine de ses déceptions.

Le thème de la déception au coeur de ce conte naît de l'impossibilité de concilier les mythes à connotation positive et négative, chacun réactualisé unilinéairement. Les caractères positifs de saint Pierre et de la représentation idéalisée de la vie après la mort sont effacés par leur enchevêtrement à des éléments péjoratifs comme la présence de Lucifer déguisé et le voyage au Canada, séjour symbolique au purgatoire qui est, en fait, l'enfer pour reprendre les mots du Sulpicien.

Jusqu'à la dernière ligne, on croit que ce mélange qualitatif des mythes ne permet pas d'anticiper le dénouement du conte. Les croyances religieuses du lecteur catholique sont continuellement remises en question et l'habitude de concevoir le monde d'après certaines dichotomies comme le Bien et le Mal, le paradis et l'enfer, nous empêche de prévoir un mélange, même factice, des deux pôles de l'opposition.

Toutefois, la conclusion du conte<sup>129</sup> efface le doute semé par la tentative de condensation des mythes. Le paradis est, comme prévu, la place du Bien, de l'accueil, de la fraternité. Pour cette raison, la préfiguration permet en définitive de prévoir la fin du conte.

On pourrait malgré tout voir dans la conclusion une dissociation du mythe par une discrète contestation ferronienne de l'ordre social. Le choix du mot « élus » fait sourire en rappelant le fameux député Brochu du conte. Si ce dernier fut *élu* dans son comté, c'est grâce au viatique du Japonais qui a acheté les votes des électeurs. Ce mot nous ramène au début du conte où saint Pierre-Lucifer disait qu'il ne lui restait qu'une place à offrir et qu'elle était réservée au député, comme si, même au paradis, les pots-de-vin permettaient d'obtenir ce qui n'est pas mérité.

---

<sup>129</sup> « Le Japonais alla à la porte voisine et trouva le paradis où il y a toujours place pour les élus. »  
*Ibid.*, p. 194.

Comme « Il ne faut jamais se tromper de porte » voulait, à prime abord, installer le doute à propos de certains dogmes, le conte « Armaguédon » s'inscrit dans cette lignée du doute et de la remise en question en donnant voix à diverses interprétations du récit prophétique de la fin du monde.

Ce conte pose un problème méthodologique de taille: la réactualisation ne suit pas de diégèse. « Armaguédon » renvoie, par bribes, à la grande bataille de la fin du monde en modulant son importance selon l'intensité de la croyance religieuse du personnage en scène. Ce conte est néanmoins une réactualisation significative de la légende apocalyptique par la quantité de ses références, dont une majeure, son titre. Ce sont ces différentes interprétations qui sont ici le centre d'intérêt de la réactualisation ferronienne.

On ne peut donc parler ici de préfiguration du dénouement puisque la réactualisation d'Armaguédon ne suit pas de diégèse. Par contre, on peut déjà affirmer que la réactualisation de la bataille d'Armaguédon se fait par fragmentation puisque le même mytheme, majeur dans le conte, est réactualisé d'après diverses voix: celles de Madame Coldmorgan, de son époux, du narrateur-médecin et du capitaine de la police. Chaque fois, elle trouve un nouveau sens.

« Armaguédon » ne réactualise la vision de la fin du monde que vers sa fin. Sur huit pages, seulement les deux dernières (hormis le titre) se rattachent

au contexte apocalyptique en citant le mot Armaguédon. Dans l'*Apocalypse*, ce mytheme est mineur et symbolise la punition suprême des nations impies. Le mytheme représenté par le mot Armaguédon est en fait une métonymie; il ne représente pas la fin du monde comme telle mais *un lieu* où la punition ultime se tiendrait. Le mytheme est présenté dans l'*Apocalypse* par la description suivante:

**[...] ce sont des esprits démoniaques, des faiseurs de prodiges, qui s'en vont rassembler les rois du monde entier pour la guerre, pour le Grand Jour du Dieu Maître-de-tout. [...] Ils les rassemblèrent au lieu dit, en hébreu, Harmagedôn.<sup>130</sup>**

Harmagedôn, qui signifie montagne de Megiddo, est le champ de bataille le plus célèbre de la Palestine et est associé à l'image du carnage pour les armées qui s'y rassemblent.

Ce pressentiment du désastre est perceptible dans l'appréhension de cette bataille chez Madame Coldmorgan. Ce patronyme semble d'ailleurs un indice du désastre par les mots froid et morgue qu'on peut lui rattacher. Aussi, la fin du nom, *-morgan*, pourrait sous-entendre la condition morganatique du mariage. Le mari est vraisemblablement plus sensé que sa femme parce qu'il n'est, lui, que « [...] Témoin de Jéhovah à temps perdu »<sup>131</sup>. Dans cette union morganatique, la condition inférieure de l'épouse découle du jugement de valeur que pose le conteur-médecin sur la ferveur religieuse de celle-ci. C'est d'ailleurs l'ardeur pratiquante de Madame Coldmorgan, contre laquelle se

<sup>130</sup> [ANONYME], *Idem.*, p. 1632.

<sup>131</sup> FERRON, « Armaguédon », *Idem.*, p. 188.

rebelle son époux pour qui les coliques ne sont pas une épreuve divine, qui fait surgir la réactualisation de la légende biblique de la fin du monde dans ce conte plutôt décousu. Madame Coldmorgan, comme le narrateur de l'*Apocalypse*, se réfère au dogme avec respect. La bataille d'Armagedon fait pour elle figure d'événement incontournable et elle s'y réfère avec foi et solennité:

**Madame Coldmorgan priait Jéhovah de fermer les yeux sur la défaillance de son mari. [...] Et elle se demandait avec inquiétude comment [son époux] passerait la terrible bataille d'Armagedon, s'il ne pouvait pas supporter quelque tiraillement du ventre.<sup>132</sup>**

Elle constate avec déception que son mari n'est pas aussi ardent qu'elle dans la pratique de sa religion qui prône l'endurance à la souffrance. En effet, la douleur fait dire à l'époux:

**À demain les miracles de Dieu! Pour aujourd'hui le médecin, le petit médecin canadien.<sup>133</sup>**

Les dogmes chrétiens ne sont donc pas pour Monsieur Coldmorgan des règles de vie. L'écriteau que rencontre le médecin en arrivant —« Celui qui croit ne sera point jugé. Celui qui ne croit pas est déjà jugé. Jean 3-18. »<sup>134</sup>— reflète la bigoterie de la femme et non la sienne.

Ce détachement face à la religion se prolonge par les commentaires intérieurs du médecin qui arrive en disant sur un ton léger, « J'arrive de la

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 190. Notre traduction de la *Bible* utilise les mots: « Qui croit en lui n'est pas condamné; qui ne croit pas est déjà condamné. » cf. [ANONYME], *Idem.*, p. 1401. Cet écart entre les textes n'est pas significatif à notre avis puisque *jugé* et *condamné* portent le même sens.

bataille d'Armaguédon! »<sup>135</sup>, comme s'il voulait provoquer le couple en banalisant le grand événement final. L'Armaguédon n'est pour le docteur qu'une construction de l'esprit, comme le reste de la religion semble-t-il, dont il se moque. Après avoir lu la phrase de saint Jean au mur du logis, il réagit automatiquement en imaginant dire à son patient souffrant de diarrhée: « Tu ne seras pas jugé, eh bien, chie! »<sup>136</sup> D'autres aspects de la religion catholique, adaptés à différentes expériences du médecin, passent sous la guillotine de l'humour. Il croit que sa visite chez la putain aurait pu être plus fructueuse s'il avait été chrétien: « Chrétien, j'aurais pu me rendre jusqu'au bout, grâce à Jésus... »<sup>137</sup>

Mais, s'en moquer, n'est-ce pas lui accorder de l'importance? Le Capitaine confère justement une certaine importance, une certaine solennité, à la fin du monde même s'il se rallie à la moquerie du docteur en laissant entendre que la seule fin du monde importante est la fin du monde de chacun, c'est-à-dire sa propre mort. Le Capitaine ivre banalise néanmoins le grand événement final en concluant de façon incisive le conte par:

**[La fin du monde] sera un accident, un accident comme tous les autres avec sirènes et clignotants. La seule différence, c'est qu'après je n'aurai pas besoin de revenir au poste, ni toi d'aller courir la putain.**<sup>138</sup>

Cette conclusion donne à elle seule un sens différent à tout le conte. Alors qu'on croyait simplement se faire raconter le récit d'un accident, la courte

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 191.

réactualisation de l'Armageddon, par les différentes interprétations qu'on lui donne, ramène les dimensions extraordinaires de l'*Apocalypse* à l'échelle humaine. Didier, étendu sur l'asphalte, a déjà passé à travers son Armageddon. N'est-ce pas de cet *Armageddon personnel* que venait le docteur en arrivant chez les Coldmorgan? Le médecin a de quoi rire de ceux qui attendent une grande Fin; il n'y a que la sienne qui existe vraiment pour chacun... Le vrai sage ne serait donc pas la fervente pratiquante mais bien le simple Capitaine que son malheur rend lucide.

### **Conclusion préliminaire**

La réactualisation de mythes et de légendes bibliques permet d'étayer la distinction entre les deux recueils de contes de Ferron amorcée au chapitre précédent. Les quatre contes des *Contes du pays incertain* réactualisant des textes bibliques, « Cadieu », « Le paysagiste », « L'archange du faubourg » et « L'été », ont en commun des conclusions qui divergent radicalement des conclusions des textes originaux. L'ensemble de leurs allusions aux textes récupérés ne permet pas de prévoir la fin des contes alors que les réactualisations de mythèmes se faisant au fil de la diégèse dans le « Le

déluge » et « Il ne faut jamais se tromper de porte » des *Contes anglais* suivent la voie tracée par la préfiguration<sup>139</sup>.

Les mythes et légendes bibliques récupérés dans ces deux contes des *Contes anglais* voient aussi leurs fonctions réactualisées de la même manière: à partir de la fonction cognitive, les réactualisations, faites unilinéairement dans les deux cas, remplissent une fonction sociologique. La légende du déluge dans la *Genèse* remplit en effet une fonction cognitive en fournissant une explication à la survivance des diverses espèces animales après les grandes pluies qui auraient véritablement frappé le Moyen-Orient dans l'Antiquité. Le conte « Le déluge » donne à la réactualisation une fonction sociologique en critiquant le comportement *impur* du père qui doit faire figure, dans la typologie familiale des contes, de modèle, de pilier de la famille. Dans ce conte, les racines familiales, dont le caractère salvateur est fortement souligné par la conclusion, ne sont pas entretenues par le père, éliminé à cause de son vice. Revient au fils de diriger l'arche. La hiérarchie familiale est de ce fait contestée.

« Il ne faut jamais se tromper de porte » transforme aussi la fonction cognitive d'un des principaux sujets du discours évangélique de *l'Évangile*

---

<sup>139</sup> « Armaguédon » est un cas à part puisque les mythèmes réactualisés ne construisent pas de diégèse mais servent simplement de références pour étayer la critique à l'endroit des gens aveuglés par leurs croyances. Pour cette raison, je ne le rattache pas aux deux autres contes *anglais* dans cette conclusion.

*selon saint Matthieu* cette fois<sup>140</sup>, en **fonction sociologique** dans la réactualisation ferronienne. La vie après la mort, telle que présentée d'abord par le conte, remet temporairement en question une des grandes croyances chrétiennes. Le lecteur, dupé par la supercherie de Lucifer, incapable de distinguer clairement les mondes du Bien et du Mal, peut croire que l'après-mort ressemble à un cul-de-sac. Le lecteur est donc amené à douter de la fiabilité de ce qui définit l'ordre éthique. De plus, la légitimité du pouvoir accordé à certains fonctionnaires est aussi contestée, dans le cadre de la réactualisation, par le mot *élus* à la fin du conte qui renvoie aux allusions faites précédemment au rôle des pots-de-vin dans le monde politique. En remplissant une fonction sociologique, la réactualisation conteste, ou du moins questionne, l'ordre établi des mondes spirituel et temporel.

Les procédés de réactualisation des *Contes du pays incertain* sont, par contre, difficilement définissables. En effet, les procédés tiennent tantôt de la condensation, tantôt de l'unilinéarité et les lois de la mouvance des fonctions de ses réactualisations bibliques sont des plus problématiques.

« Cadieu » adapte la **fonction sociologique** de la légende de l'enfant prodigue qui visait à légitimer la hiérarchie familiale par la démonstration de la bonté du père en une **fonction sociologique** qui conteste cette même hiérarchie. Ce conte conteste la négation de la place de l'aîné dans les

---

<sup>140</sup> Ce texte remplit la **fonction cognitive** dans la mesure où il expose les conditions *sine qua non* à honorer pour obtenir les grâces divines.

familles nombreuses. Ceux-ci ont la responsabilité d'aider les parents à faire subsister la famille. Chez les familles terriennes, le bien paternel revenait à l'aîné comme on l'a vu dans « Le déluge »; aux autres le devoir de refaire leur vie loin de leurs racines, de refaire leur identité. Dans « Cadieu », le père ne possédant que des bâtiments délabrés, l'aîné ne peut aider la famille en prenant la relève sur le domaine. Il est donc obligé de partir, de faire une rupture avec les générations passées. Alors que le cadet du « Déluge » conteste la hiérarchie familiale en dirigeant l'arche parce que le père en est indigne, alors qu'il retrouve une stabilité en se rattachant à ses racines, Cadieu-Dubois, par le feu, conteste ce sacrifice et renouvelle son existence, encore incertaine, mais libre de l'injustice répétée par les générations précédentes.

« Le paysagiste » et « L'archange du faubourg », mettent au jour, quant à eux, la fonction sociologique. Le premier conte récupère le mythe de la création dans la *Genèse* qui remplissait une fonction ontologique en fournissant une explication sacrée des origines du monde. Le second, quant à lui, récupère un mythe qui souligne la fonction cognitive plutôt que la fonction ontologique puisqu'elle n'explique pas l'être en tant qu'être mais s'attarde plutôt à la *fin* de l'existence en expliquant comment, et pourquoi, elle aura lieu. Les deux contes se détournent de ce que j'estime être les deux fonctions les plus nobles parce que souvent associées au monde sacré, pour faire jouer aux réactualisations une fonction sociologique qui sert souvent à

remodeler plutôt qu'à modeler le monde temporel. « Le paysagiste » conteste le diagnostic péjoratif de la folie et réhabilite cette dernière en l'associant au génie créatif, voire divin; « L'archange du faubourg » conteste la fixité et l'hermétisme des frontières entre Bien et Mal et, par conséquent, la fixité des croyances, pour ouvrir les esprits à la remise en question, comme l'archange Zag a su le faire.

« L'été », quant à lui, récupère deux légendes. Le mythe du Léthé remplit une **fonction cognitive** en expliquant pourquoi les morts ne reviennent pas de l'autre monde, et les livres *L'Ecclésiaste* et *L'Ecclésiastique* soulignent la **fonction sociologique** en validant le pouvoir divin même si le narrateur du premier livre est souvent déconcerté par la tournure des événements. Parce que ce conte met en scène un monde irréel, quasi édénique, tant que les repères de la mémoire sont absents, il est difficile de lui attribuer une fonction en tentant de le classer d'après des critères logiques. On pourrait quand même affirmer que ce conte remplit une **fonction sociologique** puisque le retour du temps et la fin de l'errance du saint, symbole du désordre causé par l'oubli original, célèbrent un nouvel ordre social à la fin du conte.

Les *Contes du pays incertain* tiennent véritablement de l'incertitude par la pluralité de leurs procédés de réactualisation; la définition de l'identité de ce recueil reste encore périlleuse. Par contre, le caractère du recueil *Contes*

*anglais* commence à se circonscrire par l'uniformité de ses processus de réactualisation. Il reste à voir si cette uniformité découle du fait que ce recueil récupère moins de mythes et de légendes que son aîné. Un nombre restreint de réactualisations rend moins significative la coïncidence des caractères partagés par les contes

## **CHAPITRE III**

### **Légendes profanes**

### **Légendes profanes dans les Contes du pays incertain**

Dans les *Soirées canadiennes* (1861), l'abbé Casgrain reprend la célèbre phrase de Nodier: « Hâtons-nous de raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il ne les ait oubliées »<sup>141</sup> pour en faire un véritable mot d'ordre. Il invite les écrivains canadiens français de son temps à fixer, dans un projet de littérature nationale, les récits de la tradition orale.

On pourrait croire que Ferron, à un siècle d'intervalle, répond à cet appel. En effet, le recueil *Contes du pays incertain*, avec « La Mi-Carême », « Le pont » et « Le chien gris », récupère trois de ces *délicieuses histoires* qui ont soutenu, comme instruments de socialisation et d'éducation, l'organisation sociale du XIX<sup>ème</sup> siècle québécois.

Prêtant leur caractéristique la plus marquante à notre littérature contemporaine —le fantastique—, ces légendes trouvent un nouveau rôle à jouer dans l'oeuvre de Ferron. Sans reprendre à la lettre les récits de notre tradition orale —avec tout le cérémonial que cela nécessite—, Ferron nous

---

<sup>141</sup> Citée par Aurélien Boivin dans son introduction à *Le conte fantastique québécois au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1987, p. 9.

oblige à connaître cette littérature *verte*, qualificatif qui lui est cher<sup>142</sup>. La réactualisation de ces légendes lui permet de poser un nouveau regard sur la société québécoise contemporaine.

Cette réactualisation est possible en donnant la parole à des marginaux comme le reclus, l'ivrogne ou le pécheur, les seuls à pouvoir côtoyer le surnaturel<sup>143</sup>. En cette deuxième moitié de XX<sup>ème</sup> siècle, seul le marginal, en quittant l'ordre social, est admis à connaître le merveilleux; lui seul peut « [...] ouvrir son esprit à la chimère et à la contemplation de ce qui n'existe pas »<sup>144</sup>. À partir de cette vision au-delà du réel, une distanciation de la réalité s'installe dans l'entendement des héros et, par conséquent, du lecteur, ce qui permet une critique de cette réalité.

---

<sup>142</sup> ROYER, Jean. « Quand on écrit, on ne fait pas taire les autres », *Le Devoir*, 24 décembre 1977, p. 15.

<sup>143</sup> BEAUGRAND, Honoré. *La chasse-galerie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1991.

François Ricard, dans la préface, note justement: « Ce que narre le conte, en effet, c'est précisément une expérience de dépassement, où sont ignorées les bornes ordinaires du vraisemblable. Mais le plus intéressant, c'est qu'un tel dépassement, qui procure la connaissance d'un autre monde [un monde fantastique] comme à l'envers ou au-delà de celui-ci, est lié directement à la violation de certaines règles [de l'ordre social, de la bonne conduite]. » p. 10.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 9.

## La Mi-Carême

Dans « La Mi-Carême », le fantastique tourne autour de la naissance. Le conte reprend une légende qui rendait compte de ce phénomène que la décence et la morale catholique empêchaient d'expliquer trop crûment.

Le *flow* est, dans ce texte, le personnage marginal appelé à côtoyer le fantastique. Contrairement aux marginaux des légendes traditionnelles, il ne provoque pas son exclusion de la société par une violation des règles. Il subit plutôt sa marginalité. Étant trop jeune pour être un membre à part entière de cette société, il n'en connaît pas encore toutes les lois. Pour cette raison, il devient perméable aux lois du surnaturel comme explication de son monde.

Je n'ai pu trouver de version originale écrite de la légende de la Mi-Carême. Aux dires de Ferron, cette légende se limite à la Gaspésie. Cependant, « La sorcière et le grain d'orge », trouvé dans les *Contes inédits*, en propose une intéressante description:

**La Mi-Carême, en Gaspésie, a remplacé les Sauvages devenus très fatigués et très vieux; elle personifie l'accouchement, qui bouleverse toujours un peu la maison, et permet de l'expliquer aux non-initiés, du moins d'en rendre compte. Par exemple, lorsque les enfants, qu'on avait envoyés pour la circonstance chez le voisin, reviendront chez eux, la sage-femme leur dira: « Ne touchez pas à votre mère: la Mi-Carême l'a battue. » Cette façon de s'exprimer, correcte et efficace, donne lieu à la rencontre de deux personnages, l'un réel, la sage-femme, et l'autre imaginaire, la Mi-Carême, qui se donnent la main et se complètent, l'un garant de l'autre.<sup>145</sup>**

---

<sup>145</sup> FERRON, Jacques. « La sorcière et le grain d'orge », *Idem.*, p. 277.

« La Mi-Carême » de Ferron ne remanie pas complètement la légende et sa distance de la version première demeure minime. Ce conte constitue plutôt une première transcription de ce récit de notre tradition orale.

La séquence des mythèmes du conte calque parfaitement, en effet, celle de la légende: 1) la Mi-Carême s'amalgame à la sage-femme; 2) on éloigne les enfants pour l'accouchement; 3) au retour des enfants, la même phrase explicative est citée: « Ne touchez pas à votre mère: la Mi-Carême l'a battue »<sup>146</sup> et 4) on fait entrer l'enfant dans le fantastique en lui relatant l'histoire. Les analogies au récit de la tradition orale se font donc de façon unilinéaire, leur caractère préfiguratif permettant très bien d'anticiper le dénouement: l'acceptation du merveilleux par le naïf récepteur du récit pour expliquer le monde qu'il cherche à apprivoiser.

De plus, « La Mi-Carême » s'accorde avec l'explication de la légende citée plus haut, la sage-femme et la Mi-Carême ne faisant qu'un alors que la suite de « La sorcière et le grain d'orge » les distingue. Le père, expliquant la naissance, les sépare en effet en disant: « [...] quand on veut avoir un enfant, on laisse entrer la Mi-Carême en ayant soin auparavant d'avoir invité Madame Marie. »<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> FERRON, « La Mi-Carême », *Idem.*, p. 91.

<sup>147</sup> *Op. cit.*, p. 277.

Ferron fait cependant des ajouts à la légende. La conclusion de son conte donne à la figure paternelle une importance non-repérable dans la légende. *Le flow*, voyant son père réjoui à la vue du bébé, estime « [...] que c'était lui que la Mi-Carême aurait dû battre »<sup>148</sup>. N'est-il pas plus fort que sa mère, et puis, ne semble-t-il pas plus heureux qu'elle de la présence du nouveau venu? Ce jugement dirigé vers les actions de la Mi-Carême, et non sur son existence comme telle, montre que le héros du conte accepte l'explication surnaturelle de la naissance, qu'il adhère absolument au monde fantastique.

Le fantastique de la « Mi-Carême » n'est pas posé en absolu, à l'inverse du fantastique des légendes traditionnelles. Le conte, présenté par une narration autodiégétique, atténue la dimension fantastique du conte. Le narrateur étant ce *flow*, mais plus âgé et plus averti, indique qu'il ne croit plus ce qu'il croyait autrefois.

**À huit ans, je ne connaissais guère la Mi-Carême, qui avait jusque-là passé chez nous durant la nuit. Mais voici que ma mère, un matin, se rendit compte que pour une fois il en serait autrement.**<sup>149</sup>

La mère ne faisant pas entrer volontairement la Mi-Carême mais semblant plutôt *subir* quelque chose qui l'oblige à faire venir la Mi-Carême le matin, on comprend qu'il existe une autre réalité, encore inconnue du *flow*, différente de l'explication surnaturelle présentée. L'ouverture du conte laisse clairement

---

<sup>148</sup> FERRON, « La Mi-Carême », *Idem.*, p. 92.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 90.

entendre que la légende n'a servi qu'à tromper le narrateur alors enfant. Une certaine complicité s'installe entre la mère, le narrateur-adulte et même le lecteur; ils savent tous, d'après le narrateur, que la légende camoufle le déroulement de l'accouchement.

Le narrateur-adulte, par son récit, ne conteste pas l'existence de la Mi-Carême. Il ne revendique pas plus le droit à la connaissance ou la fin des tromperies dont il fut victime, enfant. Dans ce conte, la réactualisation a plutôt le rôle de faire perdurer le fantastique et l'ignorance de la réalité. Si le narrateur raconte encore cette légende, ce n'est pas simplement pour réinstaurer l'utilité qu'avait cette dernière dans la Gaspésie des années 1940, c'est-à-dire empêcher les enfants de comprendre trop tôt la place de la sexualité dans la vie. Ce n'est pas non plus simplement pour évoquer l'état social d'un temps passé et laisser croire qu'il existerait encore dans le cadre gaspésien. Le narrateur-adulte, en racontant cette légende, ne tente pas de convaincre le lecteur —sûrement aussi averti que lui— de la vérité de celle-ci, mais vise plutôt à lui faire accepter le surnaturel en soi comme un monde parallèle à la réalité. Ferron écrivait, dans « La sorcière et le grain d'orge », que la légende a pour rôle de fournir une explication *aux non-initiés*. La légende devait être un pont entre l'ignorance d'une réalité et *une* explication de cette réalité. « La Mi-Carême » ne peut pas remplir cette fonction puisque le lecteur est déjà initié aux choses de la vie, déjà connaissant. Le conte remplirait donc une méta-mission par rapport à la légende originale. Il aurait

une fonction inverse: conduire le lecteur du monde de la connaissance au monde incertain du fantastique qui trouve toujours une place auprès de la société moderne.

À l'intérieur même du conte, ce passage du monde réel au monde fantastique se fait très distinctement par le changement de tablier de la vieille Madame Marie. Ce faisant, la sage-femme devient la Mi-Carême par son changement d'attitude envers *le flow* :

**Je cours prévenir la vieille, qui changea vite de tablier. [...] son tablier changé, elle empoigne un gros bâton et le lève au-dessus de ma tête, disant: « Ah! mon sacrifiant! »<sup>150</sup>**

Jusqu'à la fin du conte, on baigne dans le fantastique élaboré par la sage-femme / Mi-Carême, sans retrouver les balises de la réalité. Le monde factice de l'enfance, de la naïveté du conteur persiste. Le fantastique perpétue ainsi cette incertitude sur le sujet, jugée nécessaire, et le narrateur-adulte, comme le lecteur averti, acceptent cette incertitude en toute lucidité. En effet, ne doit-on pas considérer le fantastique comme un monde incertain parce qu'il est loin du réel, impalpable, en constante mouvance parce qu'il suit notre imaginaire?

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 90.

## La charrette de la mort

Si, dans « La Mi-Carême », le fantastique est associé à la naissance, c'est dans le monde des morts qu'il nous entraîne dans le conte intitulé « Le pont ».

Cette présence du fantastique est introduite dans « Le pont » alors que le narrateur change de monde. En passant d'une rive à l'autre du Saint-Laurent, il passe du réel à l'irréel, comme la sage-femme de « La Mi-Carême » pouvait le faire en changeant de tablier. Il se souvient de ce voyage en relatant:

**Le soir, j'avais la mauvaise habitude d'oublier ma clientèle et de changer de monde en changeant de rive. Le pont était au milieu de ce partage, divisé lui-même par son architecture et selon mon orientation.<sup>151</sup>**

C'est lors de ce voyage vers le merveilleux qu'il rencontre l'attelage mené par une étrange Anglaise, équipage qu'il appelle la *Charrette fantôme*, prétexte à la réactualisation d'une importante légende de la culture occidentale, soit celle de la charrette de la mort.

La charrette est un symbole païen pluriel: elle « symbolise, dès les temps préhistoriques, le déplacement du soleil »<sup>152</sup> et, par conséquent, le Temps. Elle évoque également la victoire parce qu'elle sert de véhicule aux

<sup>151</sup> FERRON, « Le pont », *Idem.*, p. 68.

<sup>152</sup> CHEVALIER, Jean. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. Seghers, 1973, p. 330.

guerriers ou aux héros. À ces significations s'en ajoutent plusieurs, qui diffèrent selon l'animal qui tire le char. « Le pont » met en scène une charrette tirée par un cheval, ce qui, dans tout le folklore européen, est une image, et souvent un présage de la mort.

**La valorisation négative du symbole chthonien fait [...] du cheval [...] une manifestation de la mort, analogue à la *faucheuse* de notre folklore.<sup>153</sup>**

*La faucheuse*, dans la tradition païenne, est la conductrice de la charrette, une femme squelettique vêtue d'une grande cape noire à capuchon, avec une faux à la main. Elle symbolise cette mort égalisatrice, qui nous frappera tous, indépendamment de notre statut social. Cette image se distingue de la représentation catholique de la mort sous les traits de Satan. Alors que ce dernier vient chercher l'âme des pécheurs pour cette punition qu'est l'enfer éternel, *la faucheuse* ne vise pas à inspirer la crainte. Elle se pose plutôt comme une rencontre incontournable, une fatalité qu'on doit accepter.

La charrette du « Pont », tirée par un cheval, se rattache donc au symbolisme païen en soulignant la ressemblance de la cochère anglaise à *la faucheuse*. Ce mytheme est réactualisé par les éléments descriptifs suivants:

**Maigre, osseuse [...], par une étrange autorité, elle commandait le respect.<sup>154</sup>**

---

<sup>153</sup> *Ibid.* , p. 354.

<sup>154</sup> FERRON, *Idem.* , p. 70.

Puis, le narrateur accorde une dimension surnaturelle à l'Anglaise en insistant sur l'étrangeté de sa distance psychique du monde temporel, sur l'étrangeté inexplicable de l'autorité qu'elle dégage. Notons ici que dans l'Antiquité grecque, les conducteurs de char, comme la *faucheuse*, représentaient, même s'ils avaient une allure ou un habillement misérable, l'assurance, voire l'autorité<sup>155</sup>. Ainsi l'Anglaise du conte, misérable et fière à la fois<sup>156</sup>, se rapproche-t-elle de cette image surnaturelle, en étant en totale maîtrise de sa pauvre existence. Le médecin-accoucheur, plutôt inutile au déroulement de la naissance<sup>157</sup>, frappé par le comportement de l'Anglaise, note justement:

**Elle ne semblait rien attendre de personne, parfaitement étrangère à tout.**<sup>158</sup>

De plus, à son accouchement, elle reste hors du monde réel, la douleur ne pouvant la rattacher aux humains:

**[...] elle avait accouché seule. [...] Elle ne prononça pas un mot, ne fit pas un son. Elle semblait penser à autre chose.**<sup>159</sup>

Loin du monde temporel, non-affectée par les préoccupations et les douleurs terrestres, l'Anglaise se présente véritablement comme le fantôme du Temps et de la Mort.

---

<sup>155</sup> Hans Bierdermann, dans son *Dictionary of symbolism*, New York, Facts on File, 1992, p. 1647, rapporte: « Even in the classical antiquity, the chariot driver symbolized a reasoned, self-possessed conduct of life. »

<sup>156</sup> « Il n'y avait rien de plus misérable et de plus fier que cette femme. » FERRON, *Idem.*, p. 69.

<sup>157</sup> Cette inutilité du médecin-accoucheur est reprise dans « Les Méchins » et dans « Le petit William » alors que les sages-femmes y font figure d'autorité.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 70.

Toutefois, Ferron ne réactualise pas intégralement la légende de la charrette. Le conte ne se termine pas, en effet, par une mort justifiant la venue de la *faucheuse*. Le narrateur présente cette légende profane de la mort comme une perception qui lui est personnelle. Jamais n'affirme-t-il avoir véritablement vu la *Charrette fantôme*. Sa perception de « cet équipage qui mesurait le temps et rappelait le destin »<sup>160</sup> vient de son faible pour les belles images, comme il s'en confesse lui-même, qu'il utilise pour définir sa réalité. On sait, à ce moment, que la charrette de la mort ne s'est pas véritablement présentée à lui. À la fin du conte, on constate —comme on s'attendait à le faire— qu'il n'y a pas de mort<sup>161</sup> mais seulement une tentative de préparation, de la part du narrateur, à sa mort. La conclusion du conte, divergeant de celle de la légende malgré la corrélation unilinéaire des mythèmes, doit donc trouver son sens ailleurs.

La clé se trouve peut-être dans le statut du narrateur du conte et dans le rapport qui le lie au fantastique. Si on se souvient que seuls les marginaux côtoient le fantastique, il faut voir en quoi le narrateur participe de la marginalité. Le narrateur du « Pont » vit en marge parce qu'il est un noctambule certes mais, plus significatif encore, parce qu'il se place du côté des dominés dans la hiérarchie sociale qu'il s'invente.

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>161</sup> Bien au contraire, l'Anglaise, fantôme du Temps et de la Mort, donne la vie. Cet élément rend encore plus significatifs l'écart entre la conclusion de la légende et celle de la réactualisation, et la nécessité de déceler le sens de cette dernière puisqu'il se trouve si loin de celui de sa préfiguration.

La conclusion de ce conte peut être interprétée comme une tentative du narrateur de changer de rang social. Le fantastique, validé par la conclusion du conte<sup>162</sup>, illustre un symptôme de la situation sociale du médecin-narrateur qui voit en cette femme une figure surnaturelle découlant de son admiration pour elle. La vision du fantastique, volontairement produite par lui, sert à transformer sa réalité, son sentiment d'infériorité. En transposant la relation dominant-dominé dans le monde parallèle du fantastique, le narrateur peut ainsi mieux s'associer à la quasi-divinité qu'est l'Anglaise, symbole de la victoire, du temps et de la mort. Dans le fantastique, le narrateur soi-disant dominé peut parvenir au haut de sa hiérarchie, c'est-à-dire proche du statut des Anglais dominants. En effet, il transforme l'Anglaise en un personnage qui viendrait le chercher pour l'amener dans son monde, la *faucheuse* amenant dans le monde de la mort les âmes prêtes à mourir.

Toutefois, la stratégie identitaire du narrateur semble s'avérer vaine: il tente de se définir par rapport à l'Anglaise, elle-même insaisissable par son association au monde incertain, impalpable du fantastique. Il le réalise d'ailleurs vers la fin du conte en posant, au sujet de cette incarnation de la communauté anglophone du Québec, les questions:

**Mais qu'en sais-je? Qu'ai-je jamais su d'elle? Tout était énigmatique [...].<sup>163</sup>**

---

<sup>162</sup> « Si je la revois jamais [la charrette], une nuit, sur le pont désert, je penserai que je viens d'avoir un accident. » *Ibid.*, p. 70.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 70.

Cette question peut, enfin, être retournée vers le narrateur parce qu'il ne peut circonscrire l'identité lui servant de référence. Le fantastique associé à l'Anglaise est donc, comme dans « La Mi-Carême », un outil pour préserver et pour illustrer une identité incertaine.

### Le loup-garou

Parmi les réactualisations des légendes profanes du premier recueil, « Le chien gris » est assurément la plus explicite. Le chien gris, intrus dans la maisonnée, est désigné trois fois par le terme loup-garou qui renvoie à des contes de Honoré Beaugrand<sup>164</sup>, de Wenceslas-Eugène Dick<sup>165</sup> et de Pamphile Le May<sup>166</sup>. Ces trois versions partagent des traits communs: les péripéties sont amorcées par un manquement aux pratiques religieuses ou à la charité chrétienne; les mécréants sont transformés en bêtes « car toute transgression entraîne obligatoirement une punition, toute faute nécessite, à coup sûr, réparation »<sup>167</sup>; et les témoins de cette transformation sont toujours sous l'effet de l'alcool.

Selon la légende originale qui inspire Ferron, quiconque n'a pas fait ses pâques depuis sept ans est condamné par Satan à prendre chaque soir, au

<sup>164</sup> BEAUGRAND, Honoré. « Le loup-garou » dans *La chasse-galerie*, *Idem.*, pp. 37-46.

<sup>165</sup> DICK, Wenceslas-Eugène. « Une histoire de loup-garou », dans BOIVIN, *Idem.*, pp. 255-268.

<sup>166</sup> LE MAY, Pamphile. « Le loup-garou », dans BOIVIN, *Idem.*, pp. 405-415.

<sup>167</sup> BOIVIN, *Idem.*, p. 11.

coup de minuit, la forme d'une bête, le plus souvent celle d'un chien ou d'un loup. Ces créatures sont caractérisées par leurs poils raides, leurs yeux rouges comme des charbons ardents et leur comportement ou leurs cris terrifiants. Ces pécheurs sont délivrés de leur sort si quelqu'un réussit à leur tirer un peu de sang. Les contes de Beaugrand, de Dick et de Le May se terminent d'ailleurs sur cette note. Le Mal disparaît toujours et, le plus souvent, le dénouement du conte dissipe la présence satanique pour mieux faire l'éloge de la pratique religieuse et du clergé. Boivin, dans la présentation de son anthologie de contes fantastiques, a d'ailleurs bien noté cette fonction sociologique de la légende lorsqu'il affirme :

**Satan, ange déchu, a profondément marqué l'imaginaire québécois et a contribué largement à revaloriser l'image du clergé.<sup>168</sup>**

Dans « Le chien gris » de Ferron, le lecteur retrouve dans la bête intruse, un loup-garou selon Bezeau, une représentation du diable. Il est ainsi amené à réemprunter les chemins moralisants de l'idéologie passéiste de nos vieux conteurs.

Le conte ferronien réactualise de façon unilinéaire les myèmes originaux des légendes. Le récit s'ouvre sur la présentation d'un manque de pondération du personnage principal et d'un manque de modération quant à sa consommation d'alcool. Il y a ici l'amorce d'une distanciation entre le texte ferronien et la légende dans la mesure où la punition du pécheur n'est pas sa

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 12.

transformation en bête mais plutôt la rencontre de celle-ci. Alors que Bezeau est saoul le soir, il voit et se sent menacé par le chien gris « dont l'allure inquiète et les yeux rouges l'étonnent »<sup>169</sup>, un chien qui présente toutes les caractéristiques des loups-garous des légendes du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Au fil du conte, Ferron s'éloigne encore plus de la légende originale et la conclusion du conte diverge des textes récupérés, malgré l'unilinéarité première de la réactualisation. On ne trouve pas dans « Le chien gris » de validation de l'identité du loup-garou: on ne lui tire pas de sang; son sort n'est pas rompu.

La malédiction subie par les pécheurs des contes folkloriques peut toutefois être vue, dans la réactualisation, à travers la réorientation de la destinée de Bezeau. De grand seigneur, il ne devient qu'un pauvre homme. Celui qui a commis la faute —Bezeau, par son irascibilité et sa domination— est celui qui est puni —par sa dépossession. En cela tient le recouplement majeur entre la conclusion du texte de Ferron et celles des contes de loups-garous du XIX<sup>ème</sup> siècle. L'humeur irascible du seigneur et son caractère dominateur vis-à-vis sa fille sont punis par la perte de cette dernière aux mains de l'habile commis, le maître du chien gris. Bezeau meurt finalement, dépossédé de ses biens et de son autorité. Ainsi sont punis les manquements initiaux du seigneur.

---

<sup>169</sup> FERRON, « Le chien gris », *Idem.* , p. 95.

La fin du conte nous ramène au réel en nous montrant qu'il n'y avait, en vérité, aucun loup-garou, aucune présence satanique; le chien gris, appartenant au commis, n'étant qu'un chien gris. Cette conclusion aide à cerner la fonction du fantastique dans ce conte: permettre et provoquer le ludisme des identités. Le loup-garou, c'est-à-dire celui qui a péché et qui doit se racheter, est bel et bien Bezeau et non l'intrigante bête.

La vision de Bezeau provoquée par sa trop grande consommation d'alcool permet au fantastique de s'insérer dans le récit, permet à ce marginal de voir au-delà du réel, au-delà d'une réalité dont il ne peut supporter la vue: un veuvage malheureux et une fille un peu lente pour seule compagnie. Le fantastique comporte cependant son versant négatif, celui de masquer la réalité. En voyant un loup-garou, le seigneur peut, certes, avoir la prémonition que quelque chose se trame contre lui, mais il est surtout obsédé par une chimère alors qu'il devrait se concentrer sur les problèmes vécus dans sa maisonnée. Prisonnier du fantastique, le père se préoccupe plus de la présence d'un loup-garou chez lui que de celle d'un prétendant ambitieux qui lui enlèvera sa fille et sa seigneurie.

Ainsi Ferron dédramatise la légende des loups-garous. Il ne la réactualise d'ailleurs pas sous le titre « Le loup-garou » mais simplement sous le titre « Le chien gris ». Par « Le chien gris », le fantastique est montré

comme un monde qui tient le marginal en otage. Emprisonné loin de sa réalité, il est maintenu dans l'incertitude.

### Légendes profanes dans les Contes anglais

#### Le Petit chaperon rouge

Dans le second recueil de contes, seul « Le petit Chaperon Rouge » récupère une légende folklorique. Par son titre, on l'associe d'emblée au conte du même nom des *Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault. Ce conte du XVII<sup>ème</sup> siècle est lui-même une transcription d'un récit de la tradition orale française « [...] ayant pour auteurs un nombre infini de Pères, de Mères, de Grand'Mères, de Gouvernantes et de grand'Amies[...] »<sup>170</sup>. À la différence des légendes profanes récupérées dans le premier recueil, le fantastique n'occupe pas une grande place dans ce conte. Du coup, toute incertitude quant au sort des personnages est gommée. Pensons aux versions de ce conte embellies pour les enfants qui veulent que la fillette et sa grand-mère sortent vivantes du ventre du loup une fois ce dernier tué par de bienveillants chasseurs.

---

<sup>170</sup> PERRAULT, Charles. *Le Mercure Galant*, février 1696, cité par Jacques Barchilon, en préface des *Contes de PERRAULT* (fac-similé de l'édition originale de 1695-1697), Genève, Slatkine Reprints, 1980, p. vii.

Maximilien Laroche<sup>171</sup> a toutefois décelé une part de surnaturel dans ce conte en entendant au sens propre la phrase de Ferron « Le chien et le coquin ne formaient qu'un loup »<sup>172</sup>, voyant ainsi le dédoublement surnaturel d'un seul personnage. De mon côté, j'estime que la phrase de Ferron doit être prise en son sens métaphorique. Le chien est une représentation de la domination du père sur sa fille, obligeant celle-ci à adopter une identité qui n'est pas la sienne —celle d'une fillette qu'il est nécessaire de couvrir. Le coquin, lui, véritable réactualisation du loup de Perrault, cherche à posséder la jeune fille malgré elle. Ensemble, ils incarnent l'oppression —le loup métaphorique— de laquelle il faut se libérer.

Comme dans les *Contes du pays incertain* Ferron réactualisait des légendes fantastiques en utilisant aussi le fantastique, dans les *Contes anglais*, il réactualise un conte réaliste sans utiliser, à mon avis, le fantastique. Ainsi, « Le petit Chaperon Rouge »<sup>173</sup> de Ferron, ne comportant pas ce dédoublement surnaturel sur lequel insiste M. Laroche, reste fidèle au conte de Perrault en reprenant l'enchaînement logique de ses mythes. En effet, mis à part le fait que le loup puisse parler, ce qui n'est qu'un mythe mineur dans la trame diégétique, le conte de Perrault raconte la simple histoire d'une jolie fillette, portant toujours une capeline rouge, qui rend visite à sa grand-

<sup>171</sup> LAROCHE, Maximilien. « Nouvelles notes sur "Le petit Chaperon Rouge" de Jacques Ferron », *Voix et images du pays: les Cahiers de l'Université du Québec*, vol. 6: 1973, pp. 103-110.

<sup>172</sup> FERRON, « Le petit Chaperon Rouge », *Idem.*, p. 227.

<sup>173</sup> Notons que Perrault met à son titre la majuscule à « Petit » seulement alors que Ferron la met à « Chaperon » et « Rouge ».

mère et qui, chemin faisant, se laisse séduire par la fausse bienveillance d'un loup.

Cette imprudence cause la perte de la fille et celle de la grand-mère. Alors que le noeud de ce conte découle de la simple insouciance de la fillette, le noeud du conte de Ferron vient de la tension entre la volonté des parents de couvrir leur fille —le père lui donnant un chien qui doit la protéger, la mère lui faisant porter un chaperon rouge ce qui associe un statut d'enfant à la jeune fille— et la volonté de la jeune fille de se défaire de cette identité d'enfant qui n'est pas la sienne. Or, malgré l'importance de la fillette dans cette tension, le petit Chaperon Rouge n'est pas le personnage central du conte. M. Laroche qualifie le petit Chaperon Rouge de *personnage-problème* car: « C'est de lui que dépend chez Ferron le bonheur complet de la grand-mère. »<sup>174</sup> La véritable protagoniste du conte est cette grand-mère présentée avant que le récit ne commence. Alors qu'on ne sait rien de la grand-mère du conte de Perrault, à part qu'elle est malade et alitée, le narrateur de Ferron nous dit que la grand-mère était « veuve, Dieu merci, [...] sans surveillance, libre et heureuse »<sup>175</sup>. Le veuvage apparaît comme une forme de libération de l'emprise masculine, que Ferron favorise d'ailleurs pour ses héroïnes<sup>176</sup>. La libération de cette femme « beaucoup chaperonnée en sa jeunesse avec le résultat qu'elle avait épousé un homme autoritaire »<sup>177</sup> donne le ton au reste

<sup>174</sup> LAROCHE, *Idem.*, p. 104.

<sup>175</sup> FERRON, *Idem.*, p. 223.

<sup>176</sup> Pensons aux veuves des contes « La mort du bonhomme », « L'enfant » et « L'été ».

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 223.

du conte. En effet, l'histoire du petit Chaperon Rouge de Ferron se pose comme la continuité de la libération de la grand-mère. Cette dernière semble attendre la libération de la fillette, libération qui les rapprochera toutes deux dans leur intimité et qui pourrait guérir le « mal agaçant [de la grand-mère] contre lequel elle ne pouvait rien »<sup>178</sup>.

Lors de chaque visite de la fillette, la grand-mère semble vérifier si le petit Chaperon Rouge est prêt à ce rapprochement en la cajolant et en reprenant la rengaine: « Que tu as de belles joues, mon enfant! [...] De belles lèvres! »<sup>179</sup> Cette rengaine ressemble grandement à celle que Perrault faisait dire à son Petit chaperon rouge alors que cette dernière tentait de découvrir sa grand-mère sous les traits du loup. On peut penser que la grand-mère du conte de Ferron, par ce refrain, tente de découvrir, ou plutôt, de faire surgir de sa petite fille la personne qui serait réceptive à ses caresses et qui lui rendrait la pareille. Toutefois, la grand-mère ne veut pas provoquer l'éclosion de cette nouvelle identité. Elle attend patiemment, « ne sa[chant] quel langage lui tenir, craignant d'entamer du neuf, d'en dire trop ou pas assez »<sup>180</sup>.

L'ajout du personnage du chien dans cette réactualisation du conte de Perrault n'est pas gratuit. De ce qui précède, on comprend que ce personnage est bel et bien l'extension de l'emprise paternelle. Le père, en donnant ce

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 223.

protecteur à sa fille, tente de garder les coquins loin d'elle, mais surtout, sachant très bien que sa belle-mère ne pourrait supporter la vue de l'animal, le père essaie de maintenir une distance entre la vieille et sa fille. Il espère ainsi empêcher toute contagion de la volonté de désaliénation de la grand-mère à la fillette.

Ses efforts auraient pu réussir si la présence du chien auprès du petit Chaperon Rouge avait été continue. Le protecteur parti, un vicieux, à la recherche d'une proie facile dans le parc Belmont, se présente aussitôt à la fille. Ferron présente sa réactualisation du loup de Perrault par les phrases suivantes:

**Or, un vieux coquin, vrai gibier de potence, chassait dans le quartier justement. Il flaire la viande fraîche et aperçoit le petit Chaperon Rouge. Ce qu'il en voit en arrière le convainc aussitôt que la proie mérite d'être vue par devant.<sup>181</sup>**

En effet, cet homme peut aisément être associé au loup: il veut *croquer* la jeune fille contre son gré, ce qui constitue une nouvelle menace d'aliénation pour cette dernière, et éliminer —quoique temporairement— la grand-mère. Prenant la place de celle-ci dans la maison, il se fait poursuivre par le chien qui croit se venger de la personne qui l'oblige à être toujours attaché, la grand-mère. Ces deux personnages disparus, le petit Chaperon Rouge se retrouve avec sa grand-mère, libre de l'emprise parentale —incarnée par le chien— qui l'emprisonnait dans l'identité d'enfant dont elle tentait

---

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 225.

désespérément de se défaire en dandinant ses hanches devant les voyous. Libre, la fillette est dès lors disposée à recevoir la « passion nouvelle »<sup>182</sup> de sa grand-mère.

L'importance de la grand-mère et la présence du chien, en tant qu'additions majeures à l'ensemble des mythes du conte de Perrault, motivent la resignification complète du conte. Même si tous les mythes du conte de Perrault sont réactualisés unilinéairement dans le conte de Ferron, le caractère préfiguratif de l'ensemble des allusions ne permet pas d'anticiper le dénouement du conte de Ferron.

On doit d'abord avouer qu'il y a un recoupement entre les conclusions des deux versions du Petit chaperon rouge dans la mesure où Ferron ne supprime pas, comme bien des conteurs l'ont fait par égard pour l'innocence des jeunes auditeurs, la morale de Perrault qui fait des péripéties du Petit chaperon rouge une histoire un peu licencieuse. M. Laroche le souligne bien:

**Dans sa version qui est une histoire pour adulte averti Ferron s'est bien gardé de supprimer cette signification sexuelle de l'aventure de la petite fille au chaperon rouge. Il la renforce même en lui donnant une nette orientation freudienne puisqu'il fait des rapports de la fillette et de sa grand-mère des relations ambiguës où complexes et refoulements sont suffisamment suggérés [...].<sup>183</sup>**

Alors que le conte de Perrault se terminait sur la punition du Petit chaperon rouge, celui de Ferron se termine sur une note positive: la fin de

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>183</sup> LAROCHE, Maximilien. « L'imitation originale dans "Le petit Chaperon Rouge" de Jacques Ferron », *L'action nationale*, LIX, no 7: Mars 1970, p. 680.

l'aliénation et l'affirmation d'une identité. Au-delà du jugement de valeur qu'on pourrait porter sur la relation incestueuse entre la grand-mère et sa petite-fille, relation si passionnée que la margarine oubliée sur la table en fond, on peut applaudir la volonté des personnages de faire tomber les masques identitaires. La phrase de la grand-mère: « Ah, petite, [...] tu as bien failli me trouver tout autre que je suis! »<sup>184</sup> acquiert, à la fin, un second sens pour résumer un conte qui a pour principale fonction de mettre fin aux tromperies. Cette fonction n'est-elle pas d'ailleurs renforcée par la dernière image? La margarine, produit de *substitution* prohibé en ces années duplessistes, ne finit-elle pas par disparaître à la fin du conte?

---

<sup>184</sup> FERRON, *Idem.*, p. 227.

## Conclusion préliminaire

Dans ce dernier chapitre, on a pu constater que les procédés de réactualisation de légendes profanes ne permettent pas d'établir une nette opposition entre les deux recueils. « La Mi-Carême », « Le pont » et « Le chien gris », comme « Le petit Chaperon Rouge », réactualisent les mythèmes originaux de façon unilinéaire, chaque mythème de la réactualisation correspondant à un mythème du texte original. De plus, tous les contes, sauf « La Mi-Carême »<sup>185</sup> ont des conclusions radicalement différentes de leur récit original respectif. La figure de la mort du « Pont » ne vient chercher aucun mort; « Le chien gris » ne met en scène aucun véritable loup-garou et Bezeau, le pêcheur du conte, ne se repent pas. Le petit Chaperon Rouge de Ferron n'est pas non plus puni pour avoir écouté un loup mais elle semble au contraire, à la fin du conte, plus libre, plus heureuse. Dans l'écart de sens des conclusions réside la transformation des *fonctions des mythes* qui permettent de faire le point sur les préoccupations littéraires de l'auteur. Ces transformations, pour chacun des contes étudiés, effectuent des parcours différents. La mouvance des fonctions ne peut donc pas être ici un critère pour cerner une opposition entre *Contes du pays incertain* et *Contes anglais*.

---

<sup>185</sup> « La Mi-Carême », n'étant pas une réactualisation comme telle mais une première transcription d'une légende orale, ses mythèmes ne possèdent pas de distance sémantique par rapport à un original. Par conséquent, la conclusion ferronienne ne peut que refléter la conclusion de la légende gaspésienne. La fonction cognitive de la légende folklorique est donc reprise dans « La Mi-Carême », les deux récits fournissant une explication à un phénomène encore inexplicable pour les enfants.

L'image traditionnelle de la charrette de la mort remplit une fonction cognitive en tentant de rendre moins insaisissable la conception de la mort. « Le pont » se détournera de cette volonté d'expliquer la mort en conférant aux mythes un rôle sociologique. En effet, le narrateur du « pont » admire l'Anglaise à cause de sa maîtrise d'elle-même et de son autorité. Il la place en haut de la hiérarchie sociale qu'il s'est inventée. En associant cette femme à une légende, lui conférant ainsi une dimension sacrée, il valide cette hiérarchie sociale. Or, du même souffle, la réactualisation de la légende conteste cette hiérarchie puisque le narrateur tente de la remanier en essayant d'accéder à un rang proche de celui de l'Anglaise: la mort, c'est-à-dire la femme admirée, viendra le chercher pour l'amener dans son monde fantastique.

La contestation de l'ordre social est aussi le thème central de « Le chien gris ». Alors que les légendes de loups-garous remplissaient une fonction sociologique en légitimant l'ordre religieux, le conte de Ferron remplit la même fonction en associant le seigneur, incarnation du pouvoir, à la bête sumaturelle. Comme les pécheurs doivent être châtiés en étant transformés en bêtes, Bezeau, ayant péché par son inconduite auprès de sa fille et de ses employés, est transformé, à cause de son obsession pour une vision fantastique, en pauvre homme et finit par mourir. Ainsi, la réactualisation de ce conte fait passer la fonction sociologique de son rôle de légitimation à son rôle de contestation.

« Le petit Chaperon Rouge », quant à lui, délaisse la **fonction pédagogique** du conte de Perrault, mise en évidence par la morale en exergue, pour adopter une **fonction psychologique**. La réactualisation ferronienne souligne les conflits inconscients de la fillette: la libido du petit Chaperon Rouge ne pouvait faire surface parce que refoulée par la domination parentale qui l'enfermait dans une identité d'enfant impubère. Cette fonction met donc en évidence la nécessité de l'affirmation de soi. L'incertitude identitaire est gommée à la fin de ce conte *anglais* pour mieux ancrer le personnage principal dans la réalité.

Ainsi, les procédés de réactualisation des légendes profanes ne nous permettent pas de voir d'opposition entre les deux recueils de contes de Ferron. Cette opposition existe cependant et se trouve dans *le sens* des diverses réactualisations qu'opère l'auteur.

Les trois contes étudiés dans les *Contes du pays incertain* récupèrent le fantastique des légendes de la Mi-Carême, des loups-garous et de l'image de la charrette de la mort pour maintenir leur héros à l'écart de la réalité. Du coup, leur perception de la réalité devient mouvante, incertaine. L'unique réactualisation folklorique des *Contes anglais* parcourt exactement le chemin inverse: elle campe la fillette dans la réalité en la distinguant de l'identité incertaine que d'autres —ses parents, les voyous— lui attribuent. Le rapport

des héros à la réalité fait donc s'opposer les deux recueils lors des réactualisations folkloriques.

Enfin, il est possible de faire une distinction entre les deux recueils par le nombre de réactualisation de légendes profanes qu'ils contiennent: les *Contes du pays incertain* contiennent trois réactualisations alors que les *Contes anglais* n'en contiennent qu'une. Le premier recueil montre une plus grande volonté de se rattacher aux traditions folkloriques québécoises. Ferron écrivait dans « Martine »:

**Le pays sans nos contes retourne à la confusion.<sup>186</sup>**

Cette phrase illustre l'importance du retour aux traditions, aux racines, pour rendre ce pays un peu moins incertain, pour consolider son identité. *Contes du pays incertain* fait donc un plus grand effort de ce côté que *Contes anglais* en retournant plus densément au passé littéraire de la culture occidentale. Mais cet effort du premier recueil n'est-il pas vain ici? Retourner aux légendes folkloriques par le biais du fantastique n'est-ce pas faire un acte volontaire d'éloignement de la réalité? N'est-ce pas adopter l'incertitude? Peut-être cela explique-t-il, en partie du moins, le titre de ce recueil.

---

<sup>186</sup> FERRON, « Martine », *Idem.*, p. 175.

**CONCLUSION**

Jean Marcel, analysant la position du conte par rapport au monde, affirme que ce genre est « [...] une entreprise de mise en échec du monde par l'imagination créatrice de façon à faciliter le mode d'insertion de la conscience dans un réel devenu inavouable. »<sup>187</sup> Le conte se pose comme une contestation de la réalité qui engendre une *recréation* du monde. Jacques Ferron participe à cette *recréation* en tentant de définir l'identité de sa société qui entreprend de se renouveler bientôt par la Révolution tranquille.

Or, le fonctionnement de l'identité est duel. D'une part, l'identité est contenue et exposée, dans la littérature par exemple. D'autre part, elle renvoie et dépend essentiellement du politique. La société québécoise de 1948 à 1964<sup>188</sup> prépare une profonde mutation. Comment alors parvenir à fixer une identité dans le littéraire? Ce n'est donc pas innocent si Ferron attribue le qualificatif *incertain* au pays de son premier recueil et si, pour tenter de le définir, il l'oppose implicitement, en 1964, à un pays *anglais* par les titres de ses recueils. De cette façon, on peut avoir une vue d'ensemble sur l'identité

---

<sup>187</sup> MARCEL, Jean. *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Éditions du Jour, Coll. "Littérature du Jour", 1970, p. 47.

<sup>188</sup> Le premier conte de Ferron, « Martine » paraît en 1948. 1964 est la première date de parution du dernier recueil.

de la société québécoise en juxtaposant ces deux volets du diptyque, un recueil se définissant par rapport à l'autre<sup>189</sup>.

Si le pays incertain se définit par rapport à un pays anglais et vice versa, chaque définition identitaire devient fugace. Un seul moyen existe pour échapper à cette fugacité, pour sortir de la confusion: le retour aux origines, aux traditions, aux mythes et aux légendes, l'héritage immuable de nos ancêtres qui situe notre présent par rapport au leur. Gabriel Garcia Marquez a déjà bien résumé cette idée par sa fameuse phrase: « Il y a dix mille ans de littérature derrière chaque conte que l'on écrit. »<sup>190</sup>

Ferron partage cette conception de l'importance du passé et consacre à ce dernier une place significative dans ses deux recueils de contes. La mythocritique de textes réactualisés s'est avérée d'une grande utilité pour comprendre la construction identitaire de chaque pays sous-tendant chaque recueil de contes de Ferron. Rochelle Sadowsky écrivait justement:

**[La] réécriture correspond [...] à la constitution individuelle de l'imaginaire [...].**<sup>191</sup>

<sup>189</sup> On peut vraisemblablement penser que Ferron a voulu représenter, par ses recueils, deux univers irréconciliables puisqu'il les a publiés séparément. En effet, à la publication des *Contes du pays incertain* en 1962, plusieurs contes du second recueil étaient déjà parus dans diverses revues. Ferron aurait pu faire un seul recueil avec tous ses contes; il aurait pu faire aussi un recueil avec deux sections. Il a plutôt choisi de publier aux Éditions d'Orphée deux livres indépendants pour montrer, on peut le croire, une véritable coupure entre ces deux pôles identitaires. La publication en 1968 des deux recueils en un même ouvrage laisse penser que Ferron a laissé faire l'éditeur comme il l'entendait, comme il l'a souvent fait pour ses rééditions.

<sup>190</sup> Pensée de Gabriel Garcia Marquez dans *Il Tiempo* (4 mars 1979).

<sup>191</sup> SADOWSKY, Rochelle. « La validité de la mythocritique pour l'interprétation littéraire », *French Studies in Southern Africa*, vol. 21, 1992, p. 58.

La réécriture de Jacques Ferron —ou devrions-nous dire plutôt ses réactualisations de textes fondateurs— est un outil de contestation, contestation sous-jacente à la réalité des contes<sup>192</sup>.

Des cinq *fonctions de mythe*, décrites en introduction, la fonction sociologique est assurément celle qui représente le mieux la contestation de la réalité. Repérer cette fonction dans les réactualisations ferroniennes validerait l'*a priori* voulant que l'imaginaire de Ferron soit articulé autour de la contestation. Or, sur les quatorze réactualisations de récits fondateurs recensés dans les deux recueils de contes, onze d'entre elles métamorphosent un mythe ou une légende en lui faisant jouer une fonction sociologique (79 %). Jamais Ferron ne confère à ses réactualisations de fonction ontologique; rarement leur donne-t-il la fonction cognitive. Il faut donc comprendre que le conteur ne cherche pas à définir la condition humaine ou de grands phénomènes inexplicables mais simplement (!) sa société.

Cette contestation s'articule toutefois différemment dans les deux recueils. Sur les dix-sept contes des *Contes du pays incertain*, huit textes récupèrent des mythes et des légendes. Presque la moitié (47 %) des contes de ce premier recueil illustrent les influences littéraires de l'auteur. Les *Contes*

---

<sup>192</sup> Sur les trente-neuf contes des *Contes du pays incertain* et des *Contes anglais*, quatorze reprennent des mythes et des légendes. Plus d'un tiers des contes des deux recueils font un travail de réécriture. C'est donc qu'une certaine culture est présente à l'esprit de Ferron dans l'illustration de ses deux mondes. On constate alors l'importance de l'attachement aux racines culturelles pour définir une nouvelle réalité.

*anglais*, par contre, renouent avec les racines culturelles dans une bien plus faible proportion. Seulement six contes sur les vingt-deux sont des réactualisations (27 %). Les *Contes du pays incertain*, en retournant dans une plus grande proportion aux origines que les *Contes anglais* peuvent le faire, sont plus susceptibles de sortir de la confusion identitaire que le renouveau social du Québec pré-révolutionnaire peut installer.

Malgré cette louable tentative, il semble que Ferron cultive l'incertitude dans ses *Contes du pays incertain*<sup>193</sup>. En effet, dans « Retour à Val-d'Or » Ferron condense deux mythes grecs et laisse une fin ouverte à son récit. L'association de la fureur bachique de la femme —appelée *folie* aujourd'hui— à la thématique du retour nous empêche d'être assurés d'un retour de l'héroïne à Val-d'Or: peut-être sera-t-elle internée; peut-être errera-t-elle en forêt comme les Bacchantes. La fin de la bacchanale et le retour se situant au-delà du récit, on ne peut connaître le sort de la femme; on ne sait si sa contestation de l'ordre établi portera fruit en lui permettant de retrouver ses racines abitibiennes et, du coup, son bonheur. Au contraire, les deux contes *anglais* réactualisant des mythes grecs sont clos. « Ulysse », petit à petit, rend méprisable un homme reconnu socialement pour aboutir, à la fin de « Les sirènes », sur ce verdict sans appel.

---

<sup>193</sup> Le sens de chaque réactualisation ayant été expliqué au fil des chapitres, je m'attarderai plus particulièrement ici aux procédés de réactualisation.

Les réactualisations des textes bibliques de *Contes du pays incertain* étayent l'amorce de l'incertitude amenée avec le conte d'ouverture du recueil. Les procédés de réactualisation des quatre contes étudiés — « Cadieu », « Le paysagiste », « L'archange du faubourg » et « L'été » — se font tantôt unilinéairement, tantôt par condensation. Les réactualisations qui procèdent par condensation, comme « Retour à Val-d'Or » ou « L'été » par exemple, pluralisent le sens de la contestation sociale. De fait, celle-ci, ayant pour source divers mythes et portant par conséquent divers sens qui peuvent s'influencer l'un l'autre, perd de son impact. Pour cette raison, je considère que les réactualisations par condensation contribuent à l'incertitude. En effet, souvenons-nous de la réactualisation par condensation du « Paysagiste ». L'opposition des myèmes Créateur / création structurant la *Genèse* est gommée dans ce conte pour se présenter comme un amalgame en la personne de Jérémie. Par conséquent, l'identité de ce personnage devient insaisissable; le sens de la conclusion de cette réactualisation est plus difficile à cerner que celle des diverses réactualisations unilinéaires.

Les réactualisations bibliques des *Contes anglais* se construisent unilinéairement dans « Le déluge » et dans « Il ne faut jamais se tromper de porte », et par fragmentation dans « Armaguédon ». Ces procédés ne participent pas de l'incertitude. Le procédé de réactualisation unilinéaire superpose le récit ancien au récit moderne pour donner à ce dernier un nouveau sens, clairement défini. La fragmentation, quant à elle, diffracte un

mythème —la bataille d'Armaguédon— à travers l'entendement de plusieurs personnages modernes. Dans « Armaguédon », les divers sens accordés à ce mythes se confrontent pour faire triompher une interprétation —celle du Capitaine— qui clôt le conte. Les conclusions de ces trois contes anglais sont donc très bien définies. Ainsi, les réactualisations se font clairement; le nouveau sens donné aux mythes est facilement décelable.

En ce qui concerne les réactualisations des légendes profanes, les procédés de réactualisation ne permettent pas de distinguer les deux recueils, toutes étant faites de façon unilinéaire. Comme la fin ouverte peut être une caractéristique de certains contes *incertains*<sup>194</sup>, l'utilisation du fantastique dans les trois réactualisations de légendes profanes des *Contes du pays incertain* cultive l'incertitude dans ce premier recueil par opposition à la réactualisation des *Contes anglais* —« Le petit Chaperon Rouge ». Cet outil de réactualisation met une distance entre les héros des contes et la réalité. La présence du surnaturel peut même remettre en question ce qu'on acceptait comme réel. Ainsi, par la mouvance conceptuelle qu'il génère, le fantastique caractérise le pays incertain du premier recueil.

Toutefois, il faut noter que le lien fantastique-réel ne produit pas une influence à sens unique. En effet, la dominance de la réalité —même

---

<sup>194</sup> « Retour à Val-d'Or », pour les réactualisations de mythes anciens; « Cadieu » et « Le paysagiste », pour celles des légendes bibliques.

lorsqu'elle n'est que sous-entendue, comme dans « La Mi-Carême » — permet de critiquer certaines conclusions ou enseignements des récits folkloriques fantastiques. Jean-Marcel Paquette, dans la section « Contribution à la typologie du conte »<sup>195</sup>, a déjà fort bien expliqué comment deux modes de pensée, le *magique* et le *logique*, vérifient les lois de l'imaginaire. Les conteurs littéraires, comme Ferron, enrichissent le genre en ajoutant au *magique* des légendes traditionnelles une articulation *logique*. Ils instaurent alors, dans ces légendes, un rapport à la réalité. Cette addition est en soi, selon lui, le moyen de contestation de ces conteurs.

Le fantastique illustre un autre monde, loin de la réalité, rendant cette réalité incertaine en nos esprits; la réalité des contes littéraires fantastiques critique en éclairant de logique ce nouveau monde fantastique qui nous est présenté. Par cette heureuse contamination, par ce retour aux traditions, une nouvelle réalité peut se construire dans le littéraire.

Les diverses réactualisations ont montré que, de façon générale, ce retour aux sources crée, certes, une nouvelle réalité en transformant et en critiquant celle qui existe déjà mais il contribue, en plus, à situer ce renouveau. Les racines mythiques et traditionnelles sont l'ancre de l'*arche*

---

<sup>195</sup> PAQUETTE, Jean-Marcel. « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », *Études françaises* (numéro spécial Jacques Ferron), vol. 12, no 3-4: Octobre 1976, pp. 196-7.

*dérisoire* errant entre deux déluges<sup>196</sup> qu'est notre société en constante mouvance.

Cette lecture mythocritique a montré que les deux recueils de contes de Ferron peuvent se définir distinctement d'après les rapports qu'ils entretiennent avec leurs sources littéraires. Malgré l'apport des travaux de B. Bednarski<sup>197</sup>, de G. Michaud<sup>198</sup> et de P. L'Hérault<sup>199</sup>, il est cependant encore difficile de donner une définition de *l'incertitude*<sup>200</sup> et de *l'anglicitude*<sup>201</sup> ferroniennes. Chaque terme se détermine dans la mesure où il s'oppose à l'autre. Mais n'est-ce pas de cette façon que se définissent les identités politiques?

Comme nous expliquions plus haut l'ambivalence de cette identité —illustrée dans le littéraire mais définie originellement dans le politique— on peut comprendre que la difficulté à définir les identités de chaque recueil tient dans le fait qu'elles n'ont pas de véritables références identitaires politiques.

<sup>196</sup> Cf. « Le déluge ».

<sup>197</sup> BEDNARSKI, Betty. *Le pays incertain de Jacques Ferron*, mémoire M.A., Halifax, Dalhousie University, 1969.

<sup>198</sup> MICHAUD, Ginette [dir. avec la collaboration de P. Poirier]. *L'Autre Ferron*, Montréal, Fides-Céтуq, "Nouvelles études québécoises", 1995.

<sup>199</sup> FERRON, Jacques et Pierre L'HÉRAULT, *Par la porte d'en arrière. Entretien*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1997.

<sup>200</sup> On pourrait caractériser ce terme par trois thèmes repérés dans les contes du premier recueil, étudiés dans ce mémoire: 1) l'incertitude quant à la destinée du personnage central (« Retour à Val-d'Or » et « Cadiou »); 2) l'identité indéfinissable (« Le paysagiste » et « L'archange du faubourg ») et 3) la réalité indéfinissable (« L'été », « La Mi-Carême », « Le pont » et « Le chien gris »).

<sup>201</sup> L'absence de réactualisation par condensation dans les *Contes anglais* élimine toute trace d'incertitude dans le second recueil, ce qui peut nous faire comprendre l'*anglicitude* comme la marque d'une destinée, d'une identité et d'une réalité définies. Toutefois, on peut se demander si cette caractéristique est significative puisque les *Contes anglais* ne contiennent qu'une faible proportion de réactualisations.

Elles sont loin de la réalité du Québec. Par les différentes contestations sociales élaborées par ses réactualisations, Ferron invite le Québec à changer pour se rapprocher de cette image qu'il ébauche, image d'un pays attaché à ses racines culturelles. On pourrait peut-être mieux saisir la vision ferronienne du pays en examinant comment Ferron élabore sa contestation sociale à partir de textes plus près de la réalité politique. Je pense ici à des textes qui mettent en scène des personnages ou des événements réels, comme sa pièce *Les Grands Soleils* ou son recueil *Historiettes*. Avec ces textes, il serait intéressant de faire le chemin inverse de la mythocritique développée dans ce mémoire, c'est-à-dire non pas de voir comment des mythes sont transformés pour illustrer la conception d'une identité mais bien de voir comment la réalité est transformée pour construire des mythes et, par là, de nouvelles racines pour une nouvelle identité sociale.

*« [...] l'oeuvre de Ferron cherche un pays  
auquel elle pourrait ressembler,  
et qui ressemblerait au Québec où nous nous débattons aujourd'hui [,] comme  
une rose à un pissenlit. »*

**Robert Melançon (« Fragments d'un Ferron »)**

## **BIBLIOGRAPHIE**

## **I. BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE**

FERRON, Jacques. *Contes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993.

## **II. BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE**

### **Oeuvres de Jacques Ferron plus souvent consultées**

FERRON, Jacques. *Les confitures de coings et autres textes*, Montréal, Éditions Parti pris, 1972.

*Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, coll. "Les Romanciers du Jour", 1973.

*Escarmouches. La longue passe*, [préface de Jean Marcel, recherche d'Aurélien Boivin], Montréal, Leméac, (2 vol.), 1975.

*La Conférence inachevée. Le Pas de Gamelin et autres récits*, [préface de Pierre Vadeboncoeur], Montréal, VLB éditeur, 1987.

et Pierre L'HÉRAULT. *Par la porte d'en arrière, Entretiens*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1997.

### **Études sur les Contes de Ferron**

AMPRIMOZ, Alexandre. « "Le Pont" de Jacques Ferron: structure et génération », *La Revue de l'Université de Moncton*, vol. 14, no 1: Janvier-mars 1981, pp. 99-104.

« Sémiotique de l'organisation textuelle d'un conte: "Les Méchins" de Jacques Ferron », *Présence francophone*, 23: Aut. 1981, pp. 131-141.

BEDNARSKI, Elisabeth. *Le pays incertain de Jacques Ferron*, mémoire M.A., Halifax, Dalhousie University, 1969.

BERNARD, Isabelle. « Bacchanale à Val-d'Or », *Littératures*, Nos 9-10: 1992, pp. 183-193.

- BESSETTE, Gérard. « "Mélie et le boeuf" de Jacques Ferron », *Modern Fiction Studies*, vol. 22, no 3: Automne 1976, pp. 441-448.
- BOUCHER, Jean-Pierre. *Les «Contes» de Jacques Ferron*, Montréal, L'Aurore, 1974.
- « Ouvertures ferroniennes: "Retour à Val-d'Or" et "Ulysse" », dans MICHAUD, Ginette [dir.]. *L'Autre Ferron*, Montréal, Fides-Cétuq, "Nouvelles études québécoises", 1995, pp. 47-67.
- CALABRESE, Giovanni, André Beaudet, Nicole Bédard et André Dallaire. « "L'été"/Léthé », *Brèches*, no 1: Printemps 1973, pp. 15-28.
- CÔTÉ-LACHAPELLE, Aline. *Une stylistique narrative et discursive appliquée dans les "Contes du pays incertain" de Jacques Ferron*, mémoire M.A., Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1975.
- DALLAIRE, André. « Le 'fantastique' Ferron », *Brèches*, no 1: Printemps 1973, pp. 30-42.
- FLORIEL, France. « De Thunder-ten-Tronckh au Farouest ["Candide" et "Contes du pays incertain" de Jacques Ferron] », *Études canadiennes*, no 18: 1985, pp. 27-43.
- KARCH, Pierre-Paul. « La Révolution par le rire: quatre parodies des "Contes" de Perrault », *Thalia: Studies in Literary Humour*, vol. 8, no 1: Printemps-été 1985, pp. 64-72.
- LAROCHE, Maximilien. « L'imitation originale dans "Le petit Chaperon Rouge" de Jacques Ferron », *L'Action nationale*, LIX, no 7: Mars 1970, pp. 679-683.
- « Nouvelles notes sur "Le petit Chaperon Rouge" de Jacques Ferron », *Voix et images du pays: les Cahiers de l'Université du Québec*, vol 6: 1973, pp. 101-110.
- « Découpage et montage dans "Le petit Chaperon Rouge" de Jacques Ferron », *Nord*, no 7: Automne 1977, pp. 165-179.
- MERCIER, Andrée. « Entre la métaphore et la métamorphose : "Bêtes et mari" de Jacques Ferron », *Littératures*, Nos 9-10: 1992, pp. 127-139.
- MONETTE, Guy. « À propos de "Bêtes et mari" de Jacques Ferron », *Voix et images*, XVI: 1990-91, pp. 122-127.

PAQUETTE, Jean-Marcel. « "Contes" de Jacques Ferron », dans LEMIRE, Maurice [dir.]. *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, (t. 4), Montréal, Fides, pp. 200-203.

ROBERT, Robert. « Un diagnostic du réel: les "Contes" de Jacques Ferron », *Lettres et écritures*, vol. 5, no 1: Janvier-mars 1967, pp. 16-19.

SHOULDICE, Larry. "Contes anglais et autres" de Jacques Ferron: *introduction critique et traduction en anglais*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 1971.

**Études sur l'ensemble de l'oeuvre de Ferron en rapport avec mon sujet**

BEDNARSKI, Betty. *Autour de Ferron: littérature, traduction, altérité*, Toronto, Éditions du GREF, 1989.

BISHOP, Neil. « Vers une mythologie de la renaissance: "Le Saint-Élias" », *Voix et Images*, vol. VIII, no 3: Printemps 1983, pp. 455-463.

CANTIN, Pierre. *Jacques Ferron, polygraphe: essai de bibliographie suivi d'une chronologie* [préface de René Dionne], Montréal, Bellarmin, 1984.

CARPENTER, David. « Conte et mémoire », *Canadian Literature*, no 108: Printemps 1986, pp.166-169.

DUPRIEZ, Bernard. « Du bout de sa baguette », *Études françaises*, XII, no 3-4: Octobre 1976, pp.237-250.

GORMALLY, Patrick. « Ferron ou la mémoire retrouvée », *Études littéraires*, XXIII, 3: Hiver 1990-91, pp. 69-77.

HÉBERT, François. « Le sacré, la littérature et le profane », *Liberté*, 136, vol. 23, no 4: Juil.-août 1981, pp. 15-20.

HOSCH, Reinhart. « Jacques Ferron ou la présence réelle », *Études littéraires*, Québec, XXIII, no 3: Hiver 1990-91, pp. 31-55.

L'HÉRAULT, Pierre. *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980.

MARCEL, Jean. « De Zeus à Jacques Ferron: les théogonies québécoises », *L'Illettré*, vol. 1, no 2: Février 1970, pp. 7-10.

*Jacques Ferron, malgré lui*, Montréal, Éditions du Jour, Coll. "Littérature du Jour", 1970.

*Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris, 1978.

MELANÇON, Robert. « Fragments d'un Ferron », *Brèches*, no 1: Printemps 1973, pp. 3-13.

MICHAUD, Ginette [dir. avec la collaboration de Patrick Poirier]. *L'Autre Ferron*, Montréal, Fides-Cétuq, "Nouvelles études québécoises", 1995.

MONETTE, Guy. *L'Oeuvre de Jacques Ferron et l'abandonnisme: essai de psychocritique*, thèse de doctorat, Queen's University, Kingston, 1981.

NOUSS, Alexis. « Faiseurs de contes. Ferron, portrait d'une écriture en mineur », dans SIMON, Sherry. *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991.

PAQUETTE, Jean-Marcel. « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », *Études françaises* (numéro spécial Jacques Ferron), vol. 12, no 3-4: Oct. 1976, pp. 181-216.

*Autour de l'univers souterrain dans la littérature québécoise*, Bologna, Éditions CLUEB, 1990, (section: "Paradoxe de l'univers infernal chez Jacques Ferron").

ROSS, Mary Ellen. *Aspects du réalisme merveilleux de Jacques Ferron*, thèse de doctorat, Université de Toronto, Toronto, Juin 1993.

ROYER, Jean. « Quand on écrit, on ne fait pas taire les autres », *Le Devoir*, 24 décembre 1977, p. 15.

SAVOIE, Michelle. « Jacques Ferron: de l'amour du pays à la définition de la patrie », *Voix et images du pays: les Cahiers de l'Université du Québec*, [vol.1]: 1967, pp. 87-101.

SIROIS, Antoine. « De l'usage des mythes et symboles dans l'oeuvre romanesque de Ferron », dans ZUPANCIC, Metka [dir.]. *Mythes dans la littérature contemporaine d'expression française* [Actes du colloque des 24-26 mars 1994 à l'Université d'Ottawa], Ottawa, Le Nordir, 1994.

### Études sur le conte

- BOIVIN, Aurélien. *Inventaire et analyse du conte littéraire québécois suivi d'études sur la littérature régionale et de quelques chroniques*, thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 1984-5.
- « La littérisation du conte québécois. Structure narrative et fonction maralisante [sic] », dans LÉON, Pierre et Paul Perron. *Le conte*, Ottawa, Marcel Didier, 1987.
- BRICOUT, Bernadette. « Les deux chemins du "Petit chaperon rouge" », dans MAROTIN François. *Frontières du conte*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1982.
- COURTES, Joseph. *Le conte populaire: poétique et mythologie*, Paris, PUF, 1986.
- DANSEREAU, Estelle. « La séduction du lecteur dans les contes québécois des années 1970 », *Études canadiennes*, 28:1990, pp. 25-36.
- DUPONT-ESCARPIT, Denise. « Le conte merveilleux, instrument de manipulation? », dans DE MUNAIN, Claude. *L'imaginaire et le conte*, Talence, Université Michel-de-Montaigne, 1991.
- FERRON, Jacques, Antonine Maillet, Roch Carrier, (contributions). « Conte parlé, conte écrit », *Études françaises*, XII, 1-2: Avril 1976, pp. 76-89.
- FLAHAULT, François. « Les contes témoignent de ce que nous sommes », dans HILLENAAR, Henk et Evert Van der Starre. *Le roman, le récit et le savoir*, Groningen, Institut des langues romanes, 1986.
- GILBERT, Pierre. *Une théorie de la légende: Hermann Gunkel et les légendes de la 'Bible'*, Paris, Flammarion, 1979.
- GODARD, Barbara. « The Oral Tradition and Contemporary Fiction », *Essays on Canadian Writings*, no 7-8: Fall 1977, pp. 46-62.
- MAROTIN, François. *Frontières du conte*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1982.
- MOREAU, Alain. « Le mythe et le conte », *ConnHell*, 16: 1984, pp. 28-39.
- PROPP, Vladimir Iakovlevich. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.
- SCHNITZER, Luda. « Le conte, cet éternel nomade... », *Autrement*, 97: Mars 1988, pp. 73-80.

SIMONSEN, Michèle. *Le conte populaire*, Paris, PUF, 1984.

**Mythologie et mythocritique**

ALBOUY, P. *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969.

BARTHES, Roland. *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

BONNEFOY, Yves. *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981.

BIEDERMANN, Hans. *Dictionary of symbolism*, New York, Facts on File, 1992.

BREMMER, Jan. *Interpretations of Greek Mythology*, 2nd édition, London: Routledge, 1988.

BREMMER, Jan. *Roman Myth and Mythography*, London: University of London, Institute of Classical Studies, 1987.

BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988.

*Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

*Mythes et littérature [Actes du 2e Congrès International du C.R.L.C. en Sorbonne, 23-25 mai 1991]*, Paris, Brunel, 1994.

CARDINAL, Jacques. *Mythes et littérature*, Paris, Éditions Brunel, 1994.

*Mythes et mythologie des origines dans la littérature québécoise [Centro interfacolta Sorelle Clarke, Bagni di Lucca, 17-19 juin 1993]*, Bologna, Éditions CLUEB, 1994.

CAZIER, Pierre [et al.]. *Mythe et création*, Lille, Diffusion Presses Universitaires de Lille, 1994.

CHEVALIER, Jean. *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éd. Seghers, 1973.

COMTE, Fernand. *Les grandes figures de la mythologie*, Paris, Bordas, 1988.

DE ROUGEMONT, Denis. *L'Amour et l'Occident*, Paris, Union générale des éditeurs, 1962.

DE SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1971.

DESAUTELS, Jacques. *Dieux et mythes de la Grèce ancienne*, Québec, PUL, 1982.

DÉTIENNE, Marcel. *L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981.

DUMÉZIL, Georges. *Mythe et Épopée*, Paris, Gallimard, 1968.

DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1964.

*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

*Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.

EIGELDINGER, Marc. *Lumières du mythe*, Paris, PUF, 1983.

*Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.

ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, Paris, PUF, 1963.

*Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 1965.

FRYE, Northrop. *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1982.

GRISÉ, Yolande. *Le Monde des dieux: initiation à la mythologie gréco-romaine par les textes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985.

HAMILTON, Edith. *Mythology*, Boston, Little, Brown and Cie, 1942.

HOMÈRE, *L'Odyssée* [traduit par M. Dufour et J. Raison], Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

JOLLES, André. *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

KIRK, Geoffrey Stephen. *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth: Penguin, 1974.

KWATERKO, Josef. *Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Le Preambule, 1989.

LAROCHE, Maximilien. *Le miracle et la métamorphose. Essai sur les littératures du Québec et d'Haïti*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

LEVASSEUR, Jean. « Mythocritique, mythanalyse et littérature québécoise », *Voix et Images*, XIX: 1993-1994, pp. 636-640.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.

*Mythes, images et représentations*, Limoges, Trames, 1977.

PÉPIN, Jean. *Mythe et allégorie*, Paris, Éditions Montaigne, 1958.

SADOWSKY, Rochelle. « La validité de la mythocritique pour l'interprétation littéraire », *French Studies in South Africa*, XXI: 1992, pp. 48-59.

SIROIS, Antoine. *Mythes et symboles dans la littérature québécoise*, Montréal, Triptyque, 1992.

« La mythocritique. Sa pertinence en littérature québécoise », dans HAYWARD, Annette et Agnès Whitfield [dir.]. *Critique et littérature québécoise. Critique de la littérature, littérature de la critique*, Montréal, Triptyque, 1992, pp. 349-359.

SIRONNEAU, Jean-Pierre. *Le retour du mythe*, Bibliothèque de l'Imaginaire, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1980.

TREMBLAY, Victor-Laurent. *Au commencement était le mythe*, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.

VERTHUY, Maïr E[...] et Jennifer Waelti-Walters. « Critical Practice and the Transmission of Culture », *Neohelicon : Acta Comparationis Litterarum Universarum*, vol. 14, no 2: 1987, pp. 405-414.

WEINRICH, H. « Structures narratives du mythe », *Poétique*, no 1: 1970, pp. 25-34.

WHITE, John J. . *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

**Autres ouvrages de référence pour l'étude comparative des contes**

[ANONYME], *La Sainte Bible*, Traduction en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1961.

[ANONYME], *Canadian Parliamentary Guide*, Ottawa, Éd. Normandin, volumes des années 1920 à 1962.

BEAUGRAND, Honoré. *La chasse-galerie*, [préface de François Ricard], Montréal, Bibliothèque québécoise, 1991.

BEAULIEU, Yves [et al.]. *Répertoire des parlementaires québécois (1867-1978)* [compilé par André Lavoie (dir.)], Québec, Bibliothèque de la législature, Service de documentation politique, 1980.

BOIVIN, Aurélien. *Le conte fantastique québécois au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Montréal, Fides, 1987.

LES BÉNÉDICTINS DE RAMSGATE, *Dix mille saints, dictionnaire hagiographique*, Belgique, Éditions Anne Sigier et Brépols, 1991.

PERRAULT, Charles. *Contes* [fac-similé de l'édition originale de 1695-1697; préface de Jacques Barchilon], Genève, Slatkine Reprints, 1980.

\*\*\*