

ANNE DUPUIS

**L'ACTION DE LA FIGURE DU LANGAGE
DANS LES RÉCITS BREFS DE *LA CONFÉRENCE INACHEVÉE*
DE JACQUES FERRON**

Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M.A.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

AVRIL 2000

© Anne Dupuis, 2000



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.

0-612-48923-X

Canada

RÉSUMÉ

Plusieurs critiques de l'oeuvre de Jacques Ferron ont souligné l'importance de la question du langage chez cet auteur. Cette importance se manifeste aussi sur le plan narratif de certains contes de *La conférence inachevée* : dans ceux-ci, le langage n'est pas seulement un sujet de discussion, il est aussi un agent de changement de la réalité diégétique. Ainsi avons-nous abordé cette figure par le biais de son rôle narratif, de son action dans l'histoire contée, pour en arriver à saisir les fonctions et les pouvoirs qui lui sont reconnus. Le premier chapitre vise à montrer comment on peut saisir la figure du langage par le biais de son rôle dans le parcours des personnages. Nous voulons ensuite comprendre les caractéristiques et le fonctionnement de ces paroles efficaces qui bouleversent l'univers des personnages, pour en qualifier l'action. La parole du conteur est mise en scène à plusieurs reprises dans ce recueil et, dans le dernier chapitre, nous tentons de comprendre l'état de cette parole emblématique de l'oeuvre de Ferron. Une constante se dégage de toutes les mises en scène de la figure du langage que nous étudions : c'est dans le lien entre les mots et la représentation du monde que réside le pouvoir du langage dans *La conférence inachevée*.

AVANT-PROPOS

À la source de ce mémoire, il y a Jean-Marcel Paquette qui m'a fait découvrir, comme à tant d'autres, la belle oeuvre de Jacques Ferron. Je lui en suis très reconnaissante.

Je voudrais remercier fortement Andrée Mercier pour ses conseils toujours très justes et ses encouragements constants. Avoir une telle directrice de maîtrise a toujours été pour moi le plus grand des stimulants.

Le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval m'a épaulée de multiples façons durant ces années d'études. Que tout son personnel soit ici remercié, en particulier Guy Champagne. C'est au CRELIQ que j'ai eu la chance de rencontrer des étudiants, chercheurs et professeurs extraordinaires avec qui les discussions et les échanges ont toujours été un immense plaisir. Ma gratitude va à chacun d'entre eux et elles. Je veux remercier tout particulièrement Marie-Michèle Lapointe Cloutier qui m'a beaucoup aidé durant les dernières étapes de mon travail.

Je voudrais finalement remercier d'avance Sophie Morisset et Lyne Gallant pour les nombreux cafés à venir.

À André Langevin, qui a souqué dur, ce gaillard.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
AVANT-PROPOS	II
TABLE DES MATIÈRES	III
ABRÉVIATIONS	IV
INTRODUCTION	1
CHAPITRE UN	
L'apprentissage de la langue	8
Langue familière, langue étrangère : conflit diglossique et figure du passeur.....	8
Le passeur.....	10
" Le Chichemayais "	12
La trame narrative.....	12
La langue selon l'enfant.....	16
La langue de la mère et le " deuxième vocabulaire "	16
Un troisième vocabulaire.....	20
Une seconde interprétation du rôle du mot " Chichemayais "	21
L'onomastique de l'Abbé Surprenant	22
Une efficace rhétorique de la tromperie.....	25
Qu'est-ce qu'un " Chichemayais " ?	27
Fonctions de la figure de la langue.....	29
" Monsieur! Ah Monsieur! "	30
Cadieu et Pierre Baillargeon : l'un et son double	33
La dignité comme objet.....	36
La langue comme compétence.....	37
Fonctions de l'apprentissage de la langue	39
CHAPITRE DEUX	
Les caractéristiques et le fonctionnement de la parole efficace	45
" Adacanabran ou l'Homme à la tête fêlée "	48
Le sentiment de puissance et la parole.....	49
" L'ange de la Miséricorde "	54
La figure de la parole	57
La parole de l'ange de la Miséricorde et celle de l'Adacanabran	58
" Dames muettes "	59
Le silence éloquent.....	63
Les caractéristiques des différentes paroles efficaces.....	65
Parole efficace, devinette et jeu avec le lecteur	67

CHAPITRE TROIS

Puissance et impuissance du conte	70
La figure du conte dans le conte littéraire.....	75
Les procédés de mise en scène du conte dans <i>La conférence inachevée</i>	76
La voix narrative	78
Les références au conte littéraire.....	80
Les caractéristiques de la figure du conte.....	81
Les titres du recueil.....	83
Fonctions du conte enchâssé	84
" Adacanabran "	85
Le conte de l'Homme à la tête fêlée.....	86
Le conteur veuf de son conte : la fonction du conte dans " Adacanabran "	90
Parole du conteur et parole du fantasque.....	92
La fonction du conte dans <i>La conférence inachevée</i>	94
 CONCLUSION	 97
 BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS	 107

**ABRÉVIATIONS UTILISÉES POUR DÉSIGNER LES CONTES DE
LA CONFÉRENCE INACHEVÉE**

Ada	" Adacanabran "
AM	" L'ange de la Miséricorde "
Ch	" Le Chichemayais "
DB	" La dame de Bologne "
DL	" Les deux lys "
DM	" Dames muettes "
GQ	" Le glas de la Quasimodo "
MAM	" Monsieur! Ah Monsieur! "
Nig	" Le nigog et la dernière carpe "
Miron	" Taxi Miron "
PG	" Le Pas de Gamelin "
Pol	" Pollon "
TMo	" Les têtes de morues "

Introduction

*“ Le langage, est-il question d’autre chose
dans l’oeuvre abondante, capricieuse,
paradoxe de Jacques Ferron? ”
Gilles Marcotte¹*

*“ [...] dans mon oeuvre
je n’ai vraiment pris au sérieux que la langue [...] ”
Jacques Ferron²*

La figure du langage

La conférence inachevée est ce recueil posthume de contes et récits à la composition duquel Jacques Ferron travaillait au moment de sa mort en 1985. Ce recueil réunit seize textes dont douze avaient déjà été publiés dans diverses revues entre 1975 et 1983³. Ces textes sont de nature diverse. Les deux éditions que le recueil a connues les présentent comme étant des “ récits ” mais certains s’apparentent aussi au témoignage, à l’autobiographie, au récit de rêve et, bien sûr, au conte tel que Ferron le pratiquait. Si le lecteur reconnaît dans ces textes des modalités d’écriture diverses, plusieurs motifs et figures récurrents se laissent saisir comme un fil guidant la lecture du recueil, parmi lesquels la figure qui nous intéressera ici, celle du langage.

¹. Gilles MARCOTTE (1992), “ Le roman de 1960 à 1985 ”, dans François Gallays, Sylvain Simard et Robert Vigneault (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fidès, p. 36.

². Jacques FERRON et Pierre L’Hérault, *Par la porte d’en arrière. Entretiens*. Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, p. 145.

³. Parmi ces textes, dix ont d’abord été publiés dans le périodique médical *L’information médicale et paramédicale*. La plupart de ceux-ci ont été modifiés par Jacques Ferron pour leur réédition en recueil. Ces modifications sont d’une ampleur variable : dans “ La chatte jaune ” par exemple, quelques mots ont été rayés de la nouvelle version. Par contre “ Pollon ” est le résultat d’une réécriture d’un texte appelé “ Mister Nielsen ”, du nom d’un personnage dont il ne reste plus de traces dans “ Pollon ”. “ Le Chichemayais ” ainsi que “ Le glas de la Quasimodo ”, respectivement publiés une première fois dans les revues *Ethos* et *Liberté*, sont réédités sans changement si ce n’est celui de la langue dans le cas de “ Le Chichemayais ” : celui-ci parut à l’origine dans une traduction anglaise de Betty Bednarski. “ Les têtes de morues ”, “ Adacanabran ” et “ Les deux lys ” sont des textes inédits. Quant à “ Dames muettes ”, les “ Notices et notes ” accompagnant *La conférence inachevée* ne mentionnent rien à son sujet. Dans le cadre de ce mémoire nous n’utiliserons que les versions de ces contes telles qu’elles apparaissent dans Jacques FERRON ([1987] 1998), *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, postface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. petite collection lanctôt).

Dès le texte d'ouverture, le docteur Ferron fait allusion au langage, lui qui dit regretter avoir fermé l'oreille " aux jongleries verbales et à la poésie " de ses patientes (PG, p. 99⁴). Puis de nombreux personnages d'écrivains, de conteurs, d'orateurs convoquent à leur tour cette figure, s'interrogeant par exemple sur la valeur de l'éloquence ou sur l'art du conte : Cadieu, grand buveur qui " brosse pour parler " à l'enseigne du " démon Stène " (MAM, p. 179) ; le docteur Adacanabran, conteur aussi malhabile que le laisse entendre son nom, qui " [se] désole avec superbe de [son] vice fondamental [...] [son] irrépressible besoin de pervertir le langage, ce bien commun indispensable, d'en altérer la forme pour en couler le fond [...] " (Ada, p. 217). Pour le meilleur et pour le pire, même la médecine est, dans *La conférence inachevée*, présentée comme un art de la parole⁵. Il est donc beaucoup question du langage dans ce recueil. Si les propos du narrateur ou des personnages qui en discutent prennent parfois la forme de ces longues digressions " sans rapport évident avec [son] sujet " (AM, p. 162) auxquelles nous a habitués Ferron, nous voudrions démontrer que la figure du langage manifeste aussi sa présence sur le plan narratif, dont elle est, dans certains cas, un actant important. Dans les contes de *La conférence inachevée*, les situations sont nombreuses où l'apprentissage de la langue, d'un *deuxième* ou d'un *troisième vocabulaire*, sera déterminant pour les personnages : dans " Le Chichemayais " par exemple, l'apprentissage d'un mot nouveau, même faux, se révélera une compétence réelle pour un jeune enfant. Dans " L'ange de la Miséricorde " c'est encore un mot, lancé à la blague, qui sera la cause de la métamorphose essentielle de cet ange déchu. D'un conte à l'autre la logorrhée, ou la logomanie, est symptôme de folie alors que, dans " Dames muettes ", la parole pleinement maîtrisée, dont le mutisme peut être une des formes, se révèle capable de transformer l'univers diégétique. Ainsi, dans certaines situations diégétiques, le langage agit ou fait agir : une phrase, voire un mot, sont prononcés et une transformation s'ensuit, affectant l'état d'un personnage ou le cours des événements. Cette figure posséderait ainsi une *dimension performative* importante, entendue ici comme la faculté de provoquer des changements affectant le plan narratif. La figure du langage serait ainsi un des moteurs de la diégèse.

⁴. Voir la liste des abréviations placée au début du mémoire.

⁵. Le Docteur Adacanabran raconte que sa profession " [lui] offrait d'ailleurs, en plus des honoraires, de bons petits moments, lorsque le savoir-faire l'emportait sur le devoir-dire " (Ada, p. 219).

Le pouvoir du langage est chose courante dans les contes merveilleux où abondent les *abracadabras* et autres *sésame ouvre-toi*, paroles magiques qui n'ont qu'à être prononcées pour faire réagir le monde. Par contre, avec Ferron, nous ne sommes jamais dans un univers obéissant aux seules lois du merveilleux. Il est donc parfois difficile de préciser le terme pouvant qualifier l'action des paroles efficaces que nous étudierons puisque ce pouvoir du langage se situe quelque part entre le poétique et le rhétorique. Rappelons que, dans un de ses textes les plus anciens, Ferron accordait déjà au langage ce pouvoir de métamorphoser poétiquement la réalité. Nous pensons bien sûr au conteur de " Suite à Martine " qui, par ses contes, se voyait redonnant au monde " un peu d'allure, un peu de style"⁶.

Dans *La conférence inachevée*, le langage est encore puissant même si la foi en ses pouvoirs d'agir n'est peut-être plus la même qu'à l'époque des premiers contes, ne serait-ce que parce que l'ancienne voix du conteur se fait de plus en plus indistincte, recouverte qu'elle est par de nombreuses autres⁷. Il reste que la présence récurrente de la figure du langage témoigne de la persistance des réflexions de Ferron sur ce sujet. Avant de publier *La conférence inachevée*, Ferron avait déjà beaucoup écrit à propos du langage, et son oeuvre a déjà été abordée par ce biais. Dans la première étude de l'oeuvre de Ferron, Jean Marcel discutait amplement du rôle de la parole chez les personnages ferroniens, disant que pour eux, " l'élocution est une bouée de sauvetage"⁸. Pierre L'Hérault s'est interrogé sur la notion de *langue commune* utilisée par Ferron. Il a montré comment, chez cet auteur, " la langue est toujours saisie dans [un] espace dialogique " où se négocient la frontière et les échanges entre la langue " donnée " et la langue " pratiquée " par l'écrivain. La langue commune qu'utilise l'écrivain est alors " le lieu de déchirements entre solidarité (appartenance collective) et désir (liberté personnelle) ". L'Hérault souligne à ce sujet que " la question est ramenée à une essentielle simplicité : comment utiliser la langue commune sans répéter, plagier,

⁶. " Suite à Martine " dans Jacques FERRON, ([1968] 1985), *Contes, édition intégrale. Contes anglais ; Contes du pays incertain ; Contes inédits*, 2e éd. revue et corrigée, préface de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, HMH, (coll. " L'Arbre "), p. 138.

⁷. Je reprends ici l'image développée par Ginette Michaud dans MICHAUD (1998), " Postface. Les contes d'adieu de Jacques Ferron ", dans Jacques Ferron, *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. " PCL / petite collection lanctôt "), p. 233-264.

⁸. Jean MARCEL [pseudonyme de Jean-Marcel Paquette] (1978), *Jacques Ferron malgré lui*, édition revue et augmentée, Montréal, Parti Pris, (coll. " Frères Chasseurs "), p. 57.

c'est-à-dire disparaître en elle?⁹”. Si la citation de Jean Marcel renvoie au langage mis en scène dans la diégèse et celle de L'Hérault au langage de l'écrivain (donc au plan de l'énonciation), toutes deux renvoient à un même questionnement portant sur l'utilisation du langage.

En effet, la conception du langage qui se dégage de l'oeuvre de Ferron, et que nous tenterons de saisir à travers les mises en scène de cette figure, semble d'abord pragmatique : le langage y est valorisé pour son action sur le réel. Il ne faut pas ici percevoir étroitement ce pragmatisme, car l'action du langage peut être à l'image de l'action des paroles du conteur évoqué plus haut. Comme l'écrit Jean Marcel, la parole du conteur “ sert souvent à modifier la représentation de celui-ci [le monde] dans la conscience des hommes ” (Marcel, 1978 : 43).

Cette attention que nous portons aux effets de la parole rappelle le questionnement de la rhétorique, ainsi décrit par Todorov : “ la rhétorique ne saisit pas le langage comme forme - elle ne se préoccupe pas de l'énoncé en tant que tel - mais le langage comme action. [...] C'est sur les fonctions de la parole, non sur sa structure que s'interroge la rhétorique¹⁰”. Nous croyons que, tel qu'il est mis en scène dans *La conférence inachevée*, le langage demande à être saisi de cette même façon, c'est-à-dire comme *action*. Mais le parallèle avec la rhétorique s'arrête là : contrairement à la rhétorique, le but de l'action du langage, l'effet visé, n'est pas nécessairement la persuasion. En fait, cette action est liée aux problématiques centrales de l'oeuvre de Ferron : celle de la folie qui est une parole empêchée, celle de l'échange que le langage rend possible et dont il peut être l'objet, celle de l'identité que l'acte nominateur fonde et ébranle déjà, entre autres exemples.

⁹. Pierre L'HÉRAULT (1992), “ Ferron l'incertain : du même au mixte ”, dans Simon HAREL (dir.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, p. 44-45. L'Hérault a traité longuement de la fonction de la parole chez les personnages ferroniens dans L'HÉRAULT (1980), *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

¹⁰. Tzvetan TODOROV (1977), *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, p. 59. C'est nous qui soulignons.

Méthode

Nous voulons donc saisir la figure du langage telle qu'elle est mise en scène dans *La conférence inachevée*. Nous voulons ainsi comprendre le rôle qui est le sien dans cet univers diégétique pour en arriver à saisir les fonctions et les pouvoirs qui lui sont reconnus. Nous proposons de regrouper sous l'expression *figure du langage* chacune des formes sous lesquelles est mise en représentation diégétique cette faculté d'expression et de communication que l'on appelle *langage*¹¹. Le terme *langage* recouvre donc ici plusieurs notions que l'usage ou la linguistique ont l'habitude de distinguer : celles de langue, de parole et de discours. Saisissant le langage dans ses mises en scène, nous nous préoccupons d'abord des plans discursif et narratif. L'on comprend que ce que nous offrons ici est une analyse de texte qui, immanente dans un premier temps, n'hésitera pas à faire se recouper les contes présentant des thématiques, des motifs ou des figures semblables. Pour tenter une lecture de ces contes qui ont été jusqu'à maintenant peu étudiés, nous aurons recours aux outils fournis par la sémiotique narrative. Cette approche nous permettra de décrire le contenu thématique et axiologique de la figure du langage telle qu'elle est actualisée dans ces contes. De plus, elle nous aidera à comprendre la signification de multiples autres figures dont la présence est parfois déroutante mais dont l'interprétation nous semble préalable à celle de la trame narrative.

Pour enrichir notre compréhension des fonctions de la figure du langage mise en scène par Ferron, nous nous appuierons aussi sur les rares études consacrées à *La conférence inachevée*, principalement celles de Ginette Michaud¹².

¹¹. Nous avons déjà donné divers exemples de ces mises en scène de la figure du langage, allant du simple mot isolé (le mot *chichemayais*) à l'art du conte pratiqué par le docteur Adacanabran.

¹². Ginette MICHAUD (1998), " Postface. Les contes d'adieu de Jacques Ferron ", dans Jacques FERRON, *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, Montréal, Lanctôt éditeur, coll. " PCL / petite collection lanctôt ", p. 233-264. Ainsi que MICHAUD (1997b), " Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron ", *Voix et images*, no 65, hiver 1997, p. 309-331.

Plan

Nous avons analysé quinze des seize textes du recueil pour dégager, dans leur contexte, les diverses manifestations de la figure du langage¹³. Certaines de nos analyses seront reproduites ici ; l'anecdote des autres contes sera résumée lorsqu'elle viendra appuyer ou nuancer notre propos. Nous avons divisé l'ensemble de notre travail en trois chapitres correspondant à trois objets de questionnement : l'apprentissage de la langue, les caractéristiques et le fonctionnement de la parole efficace, la puissance et l'impuissance du conte. Chacun de ces chapitres nous permettra d'illustrer différentes fonctions que le langage remplit, ou ne réussit plus à remplir, dans l'univers ferronien. Dans le premier chapitre, nous verrons comment la langue est liée au sort du sujet de l'énonciation puisqu'elle lui permet à la fois de construire et de remettre en question son identité : l'apprentissage d'un deuxième état de langue vient ici perturber l'acquis. La langue est aussi le moyen d'une médiation, ce qui ne la réduit pas à sa fonction de communication : elle est en effet, dans certains contes, le lieu des rencontres et l'objet des échanges entre les univers culturels opposés. Comme l'est le pont Jacques-Cartier dans les romans *La nuit* et *La charrette*, le langage est figure du passage.

Nous observerons dans le premier chapitre des situations où l'action de la langue s'exerce sur le locuteur lui-même. Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur des situations où un personnage tente d'agir sur autrui et sur le monde, par sa parole. Nous tâcherons de comprendre quelles sont les caractéristiques de ces discours et de ces paroles efficaces qui pourraient expliquer leur action, ou l'échec de leur action. Alors que le premier chapitre de notre mémoire montrera comment est mise en scène une parole aux pouvoirs régénérateurs, ce deuxième chapitre mettra l'accent sur les pouvoirs négatifs de la parole, ses incapacités, sa duperie. Nous verrons ce que l'inflation verbale a en

¹³. Aucune de nos analyses ne s'attardera à ce long texte autobiographique qu'est " Le Pas de Gamelin ". La question des rapports que Ferron établit entre la folie et le langage ne sera donc pas abordée dans le cadre de ce mémoire, sinon très succinctement dans le deuxième chapitre. Nous nous sommes principalement attardée sur les contes " Le Chichemayais " et " Monsieur Ah! Monsieur " dans le premier chapitre ; sur " L'ange de la Miséricorde " et " Dames muettes " et " Adacanabran " dans le deuxième chapitre ; nous revenons sur ce dernier conte dans le troisième chapitre et y abordons brièvement " Le glas de la Quasimodo ".

commun avec l'orgueil (vouloir " décrocher le bon Dieu du ciel¹⁴") ou la mégalomanie, et comment son opposé, le mutisme ou le laconisme, dénote au contraire une pleine maîtrise de sa volonté. Si, dans notre présentation, nous divisons ainsi les effets de la figure du langage selon leur valeur euphorique ou dysphorique, il ne faut pas croire pour autant que ces valeurs soient, chez Ferron, aussi tranchées : le langage, dans *La conférence inachevée*, est l'objet d'un questionnement incessant qui exclut toute possibilité de jugement sans appel. La question plus particulière du conte occupera le troisième chapitre dans lequel nous tenterons de comprendre l'état des pouvoirs jadis reconnus par Ferron à la parole du conteur. L'univers diégétique de *La conférence inachevée* est présenté comme un univers menacé, sinon déjà irrémédiablement dégradé (voir Michaud, 1998). Nous nous pencherons sur la figure du conte pour comprendre ce qu'il advient du conte et du conteur dans ce contexte.

¹⁴. Selon l'expression utilisée par Ferron dans le conte " Le glas de la Quasimodo " (p. 119). Dans " Adacanabran ", le personnage du docteur Legris, autre orgueilleux semblable à Gaudias Côté du " Glas de la Quasimodo ", tente quant à lui de se proclamer " hérétique " et de " [s']échapper dans les grands ciels fabuleux " (Ada, p. 214). Ces personnages de conte rappellent Louise, une patiente de Ferron dont il parle longuement dans " Le pas de Gamelin " et qui, avant d'être " hébétée par les neuroleptiques " se voulut " Dieu-plus-que-Dieu " (PG, p. 98-99).

Chapitre I

L'apprentissage de la langue

*" [L'étymologie] est comme les auberges espagnoles
du proverbe, où l'on ne trouve guère
que ce qu'on a soi-même apporté ".
Jean Paulhan¹⁵*

Langue familière, langue étrangère : conflit diglossique et figure du passeur

Lorsque la question de la langue est abordée dans la littérature québécoise, elle s'inscrit presque inmanquablement dans la problématique conflictuelle du multilinguisme de cette société. Ainsi, parallèlement à leurs réflexions de nature esthétique, les écrivains et critiques qui se sont intéressés à la question de la langue dans la littérature ont tenu compte de la réalité des rapports entre les différentes langues et états de langue qui coexistent dans la société québécoise. Comme le rappelle Lise Gauvin, " l'interrogation sur la langue d'écriture s'est toujours doublée d'un commentaire plus global sur le statut de la langue¹⁶". Dans cette littérature, la langue est donc rarement saisie dans ses enjeux purement littéraires : derrière elle, il y a un contexte, une communauté et des enjeux sociaux qui ne se laissent pas oublier¹⁷.

¹⁵. Jean PAULHAN, *La preuve par l'étymologie*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1988, p. 63.

¹⁶. Lise GAUVIN (1993), " Poétiques de la langue et stratégies textuelles ", dans Claude Duchet et Stéphane Vachon (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, (coll. " Théorie et littérature "), p. 334.

¹⁷. Depuis la bataille du joual, la problématique langue/écriture/société s'est modifiée mais n'a jamais vraiment cessé d'occuper la littérature québécoise : elle est présente dans les fictions et les essais des femmes, on la retrouve aussi dans la littérature migrante. Pour qualifier cette situation, Lise Gauvin parle de la " surconscience linguistique " de l'écrivain québécois qui affecte d'ailleurs " à des degrés divers, les écrivains des littératures francophones " (Lise GAUVIN (1996) " Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau ", *Littérature*, no 101, février 1996, p. 7).

La " surconscience linguistique " dont témoignent plusieurs écrits de Jacques Ferron ne fait pas exception à cette règle. Telle qu'elle est mise en scène dans *La conférence inachevée*, la figure de la langue a partie liée avec de nombreuses problématiques concernant l'individu et la collectivité. Dans ce premier chapitre, nous tâcherons de voir à quoi renvoie la réflexion que la figure de la langue contribue à formuler. Nous verrons d'abord comment Ferron met en scène les rapports entre les états de langue¹⁸. Nous tâcherons de comprendre la valeur qui est accordée à ceux-ci en fonction de leur capacité de modifier le sort du sujet de l'énonciation. Dans " Le Chichemayais ", par exemple, un enfant est aux prises avec les manques de ce qu'il appelle ses premier et deuxième vocabulaires, celui de la mère et celui du père, vocabulaires qui chacun se déploie dans des espaces différents. Un troisième vocabulaire viendra déjouer dialectiquement cette situation de diglossie¹⁹. Cette division sociale est peut-être réelle dans la société québécoise mais nous ne nous attarderons pas ici à établir les parallèles entre la société de référence et la société du texte ; nous observerons comment la figure de la langue contribue à mettre en scène les divisions affectant la société du conte. La figure de la langue a aussi le pouvoir de réaliser les échanges entre les pôles opposés ; mettant les différences en présence, la langue ébranle profondément l'identité de l'énonciateur. Par cette fonction qu'elle remplit dans certains contes, la langue est, comme le sont le bateau baptisé le Saint-Élias et le chauffeur de taxi Alfredo Carone²⁰, une des manifestations de cette figure du passeur dont Simon Harel, puis Pierre L'Hérault, ont démontré l'importance dans l'oeuvre de Ferron²¹. C'est en

¹⁸. Étant donné le parti pris de ce mémoire envers une approche narrative des textes, c'est au coeur de la diégèse que j'observerai la langue à l'oeuvre, et non sur le plan de l'écriture. L'étude sociostylistique de la langue d'écriture de Ferron reste à faire, bien qu'elle ait été fort bien amorcée par différents chercheurs dont Betty BEDNARSKI (1989) dans *Autour de Ferron : littérature, traduction, altérité*, préface de Jean-Marcel Paquette, Toronto, Éditions du GREF. (Coll. " Traduire, Écrire, Lire ", no 3.)

¹⁹. Dans son étude sur l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois, Rainier Grutman dit de la diglossie qu'elle survient " à partir du moment où un groupe utilise systématiquement une certaine langue au détriment d'une autre " (Rainier GRUTMAN [1997], *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides/Céтуq, (coll. " Nouvelles études québécoises "), p. 29).

Le sociolinguiste Robert Lafont précise aussi que cette notion peut caractériser le conflit entre deux états d'une même langue (Robert LAFONT (1990), *Le dire et le faire*, textes réunis par Jacques Bres et Françoise Gardes-Madray, Montpellier, Publications de la recherche universitaire de Montpellier, (coll. " Langue et praxis "), p. 65).

²⁰. Alfredo Carone est personnage des romans *Les confitures de coing* et *La nuit*. Le Saint-Élias apparaît dans le roman éponyme.

²¹. Simon HAREL (1989), *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, p. 126-141. (Coll. " L'univers des discours ".) Pierre

faisant appel à cette figure du passeur que nous essaierons d'interpréter le rôle narratif de la figure du langage dans les contes " Le Chichemayais " et " Monsieur! Ah Monsieur! ".

Le passeur

Dans sa lecture du roman *La nuit*, Simon Harel a insisté sur le rôle de la figure du passeur, représentée par le chauffeur de taxi Alfredo Carone, et en a décrit l'action : le passeur est celui qui fait franchir les limites du connu ou du " même"²². L'action du passeur s'inscrit métaphoriquement mais aussi littéralement dans l'espace : comme le pont ou le Saint-Élias, il permet le franchissement des lieux. Le passeur se meut donc dans un univers ségrégué, reliant ainsi en un éternel mouvement des pôles aux contenus antinomiques. Ce faisant, il institue " une structure d'échange " entre les pôles reliés (Harel, 1989 : 127), le familier et l'étranger, la vie et la mort, François Ménard et son double Frank. Pierre L'Hérault précise qu'il ne faut pas voir dans ce franchissement que permet le passeur un déplacement linéaire semblable à celui " du schéma initiatique où l'initié est introduit à une totalité du sens " (L'Hérault, 1992 : 40). Au contraire, " il est vu comme un nécessaire et incessant déplacement ". L'action du passeur qui relie ainsi des pôles antinomiques ouvre " l'espace de l'incertain " (1992 : 41) ou, selon les mots de Harel, " institue de l'étrangeté " (Harel, 1989 : 138). Les personnages qui, tels François Ménard ou les Batiscanais, franchissent les limites de leur univers voient leur identité profondément ébranlée²³.

L'HÉRAULT (1992), " Ferron l'incertain : du même au mixte ", dans Simon HAREL (dir.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, p. 39-51. Pierre L'HÉRAULT (1995), " Le Saint-Élias : sauver l'enfant ", dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 89-116. (Coll. " Nouvelles études québécoises ".)

²². L'expression est de Pierre L'Hérault qui l'oppose au " mixte " (L'Hérault, 1992).

²³. La figure du passeur s'articule à celle de l'étranger mais ne s'y réduit pas : le passeur est un tiers, une figure qui n'est pas l'un ou son double (François ou Frank) mais " cet acteur qui condense des attributs hétérotopes " (Harel, 1989 : 138). Précisons que le double est, selon lui, un étranger qui n'est qu'un autre soi-même, un " complément narcissique d'une identité revendiquée comme centrale selon le principe d'une figure isotopique " (p. 135). Betty Bednarski relève à ce propos que " Harel montre à quel point ce rapport [entre l'un et l'Autre] peut être aliénant, répétitif, emprisonnant " (Betty BEDNARSKI (1995), " De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements ", dans Ginette Michaud (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 199-220, (coll. " Nouvelles études québécoises ")), p. 205). Par opposition avec l'étranger-double, Harel précise que l'étranger-passeur est une " représentation ternaire [qui] échappe au ravissement de la relation duelle " (1989 : 135).

Dans leurs réflexions sur la figure du passeur, Pierre L'Hérault et Simon Harel abordent tous deux la question de la langue. Harel lie succinctement ces deux figures en montrant qu'elles peuvent remplir une même fonction : dans *La Nuit*, l'usage d'une langue véhiculaire, le français, permet dit-il de réunifier des " univers référentiels antinomiques²⁴" (1989 : 135). Chez L'Hérault le lien se précise : la langue elle-même, la langue commune et familière, contient déjà l'étrangeté, est déjà étrangère. La langue est l'espace métaphorique où se côtoient, voire se révèlent, les différences : elle est " l'espace transfrontalier des imaginaires " (1992 : 45). Celui qui utilise la langue, l'écrivain, passe donc *en elle* d'un pôle à l'autre, du familier à l'étranger : " écrire est alors pour Ferron faire l'expérience de l'étrangeté, être en exil du familier²⁵".

Dans ce premier chapitre, nous allons tenter de montrer cette fonction de la langue à l'oeuvre dans le conte " Le Chichemayais ". Ce conte articule à la figure de la langue ces éléments centraux de la problématique de l'échange que sont le familier et l'étranger, pôles dont les rapports contribuent à construire, ou ébranler, l'identité et à ouvrir " l'espace incertain du mixte " (L'Hérault, 1992 : 49). Dans ce conte, le sort du sujet de l'énonciation dépend de la langue puisque celle-ci oriente son rapport au monde et à soi. Pour le jeune " Chichemayais ", l'apprentissage d'un troisième vocabulaire rend possible un rapport actif au monde et à lui-même en lui donnant accès à l'espace, étranger pour lui, de Trois-Rivières. Inévitablement, cette médiation de la langue crée un espace, une coupure entre le sujet et lui-même, entre le sujet et le monde : l'espace de l'incertain dont parle L'Hérault. Dans cet espace créé par la langue, le jeu avec celle-ci est possible, ébranlant les certitudes fraîchement acquises.

²⁴. Il fait ici référence à cet épisode où Frank entre une deuxième fois en contact avec François par téléphone, lui parlant cette fois-ci en français.

²⁵. Les interrogations plus proprement esthétiques qui sont celles de l'écrivain ne seront pas un élément de notre problématique mais en constituent une ouverture possible.

“ *Le Chichemayais*²⁶ ”

La présence de la figure de la langue dans *La conférence inachevée* est particulièrement importante dans le récit d'apprentissage intitulé “ *Le Chichemayais* ”. Il est beaucoup question du langage dans ce récit où le narrateur raconte les circonstances entourant sa première rencontre avec l'Abbé Surprenant survenue lorsqu'il était enfant. L'Abbé initia alors l'enfant au savoir étymologique, lui posant “ des questions toutes simples ” sur l'origine et la signification de divers noms propres associés à ce “ pays [traversé] dans la nuit ” (p. 109). L'Abbé est l'un des deux personnages qui, dans ce conte, réfléchissent à la langue, l'autre étant l'enfant lui-même. Celui-ci évoque la langue de sa mère ainsi que ses propres deuxième et troisième vocabulaires dont le curieux nom de *Chichemayais* constitue le *premier mot*. Ces réflexions sur la langue, portant plus précisément sur le lien entre le signe et le référent, semblent de prime abord n'entretenir aucune relation étroite avec la trame narrative, comme si elles ne constituaient qu'une distraction que l'Abbé offre à l'enfant²⁷. Pourtant, pour bien comprendre la diégèse, il me paraît important d'articuler, entre elles et avec la trame narrative, ces bribes de discours sur la langue. Nous analyserons donc les propos sur la langue tenus par les personnages de ce conte pour tâcher de comprendre les conceptions de la langue qu'ils sous-tendent. Nous essaierons ensuite de comprendre le rôle narratif de la figure du langage à la lumière de ces conceptions.

La trame narrative

La transformation intime du narrateur autodiégétique²⁸ est au coeur de l'intrigue de ce récit qualifié plus haut de “ récit d'apprentissage²⁹ ”. Le narrateur

²⁶. “ *Le Chichemayais* ”, dans Jacques FERRON ([1987] 1998), *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, postface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. “ PCL / petite collection lanctôt ”), p. 101-114. Les citations extraites de ce conte seront suivies du numéro de page, précédé de l'abréviation “ Ch ” lorsque la confusion avec un autre conte est possible.

²⁷. “ Moi non plus, je n'oubliai pas cet ecclésiastique singulier qui eut la bonté de me distraire sur ce train de misère qui me ramenait, au début de janvier 1932, après les vacances de Noël, au Jardin de l'Enfance de Trois-Rivières ” (p. 111).

²⁸. Narrateur que les lecteurs informés ne manqueront pas d'identifier à Ferron, étant donné la concordance des détails biographiques (les lieux, les caractéristiques du père et de la mère). Soulignons que le personnage de l'Abbé Surprenant est un personnage fictif dont la présence dans l'oeuvre de Ferron est récurrente.

raconte, a posteriori, les circonstances entourant son retour au Jardin de l'Enfance après les vacances de Noël, alors qu'il avait dix ans. La situation problématique de l'enfant est décrite dès les premières lignes du récit : bientôt il devra contre son gré se " retrouver devant la porte du Jardin de l'Enfance, rue du Parloir, à Trois-Rivières, obligé d'en franchir le pas et d'y rentrer " (p. 101). Il tente donc " d'arrêter le temps ou du moins de le fractionner à l'infini " (p. 101) pour que le jour de l'Épiphanie, qui marque la fin des vacances, n'arrive pas et, avec ce jour, son départ. Mais l'on comprend bien que l'enfant est impuissant face au déroulement du temps. En dernier recours, " timide et sous l'impression de [s'y] prendre en retard " (p. 101), il va trouver son père pour lui rappeler sa " promesse de [le] garder à la maison [s'il] le demande " (p. 103). Nouvel échec : l'enfant se heurte à la rhétorique raisonneuse du père qui lui propose plutôt de faire preuve de ce courage que, nous dit le narrateur, " je ressentais si peu " (p. 104). L'enfant se caractérise donc dès le départ par un manque, celui du désir, d'une volonté (d'un courage, dirait le père) lui permettant d'affronter le retour au Jardin de l'Enfance. Sa première tentative de le fréquenter avait été un échec retentissant : il y était tombé gravement malade. Les causes affectives de sa maladie sont ainsi décrites par le narrateur : " jamais je n'aurai tant souffert du froid qu'à attendre la fin d'interminables récréations où je ne faisais rien d'autre, n'ayant pas le cœur à jouer, ni amis d'ailleurs. Et je fus malade. [...]. Malheureux, je résistais mal au froid et à l'infection³⁰ " (p. 102). Cette impossibilité de fréquenter le Jardin de l'Enfance, où il est malheureux au point de mettre sa vie en danger, est problématique en regard de la quête de l'enfant qui doit et désire plus que tout combler les attentes de son père et faire honneur à sa mère décédée. Ce que ses parents lui demandent peut être décrit par ces mots : *distinction* — pour honorer " la réputation de sa mère, si distinguée " (p. 112) —, *titres et gloire* dont son père est " avide³¹ " (p. 112). L'enfant doit donc se transformer lui-même pour acquérir une personnalité et un statut social dignes de sa lignée³². Mais, pour

³⁰. Les structures narratives de ce type de récit sont ainsi décrites par Susan Suleiman : " syntagmatiquement, on peut définir une histoire d'apprentissage [...] par deux transformations parallèles affectant le Sujet: d'une part, la transformation ignorance (de soi) / connaissance (de soi); d'autre part, la transformation passivité / action " (Susan SULEIMAN (1979), " La structure d'apprentissage. *Bildungsroman* et roman à thèse ", dans *Poétique*, no 37 (1979), p.24-42).

³¹. La fréquentation de cet espace, le Jardin de l'Enfance, faillit même lui être fatale et son père craignit pour sa vie: " il s'était prémuni, m'assurant pour vingt mille dollars " (p. 102).

³². Le père, cet " homme important " est lui-même caractérisé essentiellement par ses titres et son statut social : " secrétaire du Conseil de comté, commissaire de la Cour supérieure, greffier de la Cour de circuit [...] notaire public " (p. 102).

³³. Le narrateur est donc, comme dans les récits d'apprentissage, à la fois Sujet et Objet de la quête.

réussir cette transformation, il doit au préalable remplir un programme d'usage d'ordre cognitif. La situation est ainsi résumée par le père :

si je te gardais ici [...] qu'apprendrais-tu, que deviendrais-tu, toi, mon fils? Tu n'apprendrais rien, tu devrais travailler de tes mains, et si tu n'en avais pas la force, tu deviendrais un fainéant, un magoua! Tu couvrirais de honte la mémoire de ta mère! (p. 103).

L'enfant doit donc *apprendre* et c'est cela qui lui permettra de *devenir*. Là réside le principal obstacle à la quête de l'enfant puisqu'il tombe malade à fréquenter le Jardin de l'Enfance, seul espace où l'apprentissage semble possible. L'enfant aura essayé de fréquenter un type d'école buissonnière, son espace familier, la plaine du lac St-Pierre. Ses libres promenades le transformeront effectivement, mais avec des résultats décevants : "mon père ne manquait pas de me dire, chaque fois que je le rencontrais : "Attache donc ta cravate!" ". Quant à la mère, " elle remarquait sans doute que je perdais mes bonnes manières, que je devenais rustaud mais [...] elle avait renoncé à me reprendre..." (p. 107). Ainsi, cet espace familier n'a pas permis la transformation recherchée.

Ce programme d'usage de l'enfant (retourner au Jardin de l'Enfance) peut être ainsi compris à travers la configuration de l'espace : il doit réussir à passer d'un espace familier et convivial (Louiseville en est la figure) à un autre, plus propice à l'apprentissage mais étranger et potentiellement fatal (le Jardin de l'Enfance de Trois-Rivières). Une autre opposition ajoute à la thématization de l'espace et contribue à le structurer en pôles antinomiques : l'opposition liberté/enfermement. En effet, l'enfant décrit " les rues et les bois de Louiseville " comme étant l'espace de la course, de la liberté où, " libre comme un voyou ", il allait " "effalé", la chemise ouverte, au lieu d'avoir la gorge prise dans ce petit collet mandarin à deux agrafes " (p. 107) qu'il porte, contraint, pour retourner à Trois-Rivières³³. L'espace dans lequel se déroule le voyage en train est donc un entre-deux³⁴.

³³. Nous reviendrons plus loin sur cette opposition spatiale qui permet de thématiser d'autres figures importantes du récit.

³⁴. Le voyage est un motif dont la récurrence dans *La conférence inachevée* vaut la peine d'être soulignée : la transformation de l'enfant survient au cours de ce voyage dans la nuit, lors du passage entre deux espaces bien délimités ; la trame de " Taxi Miron " et celle de " Adacanabran " sont aussi structurées par le déplacement, le cheminement du narrateur-je et des personnages entre deux lieux décrits succinctement mais fortement chargés de sens : les points de départ et d'arrivée sont, comme dans " Le Chichemayais ", antinomiques. Dans ces contes, le voyage s'effectue aussi dans un entre-deux clos sur lui-même : les personnages surpris par une tempête de neige sont bloqués pour la

C'est donc dans cet état (manquant de cette volonté qui lui permettrait d'affronter le Jardin de l'Enfance) que l'enfant monte dans le train pour Trois-Rivières. Son seul espoir est encore de croire que le temps ralentira : le voyage est pour lui un sursis qui " pouvait être long, très long " (p. 107). Pourtant, arrivé à Trois-Rivières, il descendra du train métamorphosé : " je ne pensais plus arrêter le soleil comme Josué, ni à empêcher la flèche d'atteindre le coeur de sa cible. Je me retrouvai dans la rue du Parloir, à Trois-Rivières, et je franchis bravement le pas de la porte du Jardin de l'Enfance où je finis ma première année³⁵". Une rencontre est à l'origine de cette radicale transformation, celle de l'Abbé Surprenant, " cleric très érudit " (p. 109) qui l'entretient tout au long du voyage de la signification de divers noms propres associés à ce " pays que nous traversions dans la nuit " et qui, comme le dit le narrateur, " m'était plus personnel que moi-même " (p. 109). Au moment de descendre du train à Yamachiche l'Abbé lui apprend un mot, *chichemayais*, mot qui désignerait les habitants de Yamachiche, " ce beau village qui honore la grosse sainte Anne et la jolie sainte Étiquenne " (p. 112).

C'est ici qu'intervient, sur le plan narratif, la figure du langage manifestée sous la forme de ce mot dont l'apprentissage marque le moment exact de la transformation de l'enfant : " je pris note de ce mot, le premier de mon troisième et dernier vocabulaire, grâce auquel j'espérais rattraper la réputation de ma mère, si distinguée, et faire honneur à mon père, si avide de titres et de gloire " (p. 112). Ce mot lui apparaît donc comme une compétence nouvelle dont l'effet est radical : changeant complètement son rapport au temps (" je ne pensais plus arrêter le soleil ") et le faisant devenir brave soudainement (" je franchis bravement le pas de la porte du Jardin de l'Enfance "). Cette compétence comble le manque de volonté qui caractérisait l'enfant et lui permet de retourner avec succès dans cet espace où l'apprentissage est possible. Pour comprendre en quoi ce vocabulaire

nuit dans une auberge (" Adacanabran ") ou cheminent dans un taxi (taxi rappelant celui d'Alfredo Carone, le passeur de *La nuit*) au coeur du déluge (" Taxi Miron ").

³⁵. Ce changement radical est aussi visible dans l'écriture: alors que le rythme du récit avait été systématiquement ralenti par de longues scènes et analepses qui retardaient l'inéluctable déroulement du temps, cette phrase enthousiaste enchaîne les événements : à peine arrivé au Jardin de l'Enfance, l'enfant a déjà terminé sa première année. L'effet premier de la métamorphose est de relancer le temps ; cela rappelle l'effet qu'a le conte du docteur Adacanabran, sur lequel nous nous attarderons dans le troisième chapitre : " Tel est le conte du conteur à la tête fêlée. Le conte est fini, le conteur reste et la tempête s'achève. On va pouvoir continuer vers mon avenir " (Ada, p. 224). Nous ne creuserons pas la question de la temporalité dans le cadre de ce mémoire : elle demanderait à elle seule une étude approfondie.

peut être une compétence permettant de combler les attentes du père et de la mère il faut savoir ce que la langue et ses différents vocabulaires représentent pour l'enfant.

La langue selon l'enfant

Le récit nous apprend que ce *troisième vocabulaire* dont *chichemayais* constitue le premier mot fait suite à celui reçu de la mère, morte récemment, qui " subsistait comme une divinité dont la langue était trop belle pour avoir cours " (p. 112). Ne pouvant donc pas utiliser cette langue " trop belle ", l'enfant en avait appris une autre " pour courir les rues et les bois de Louiseville " (p. 112). Mais ce vocabulaire ne lui est guère plus utile puisqu'il " avait perdu toute valeur au Jardin de l'Enfance " (p. 112). Ainsi se dessine un manque important chez l'enfant, celui d'un vocabulaire qui aurait une " valeur " au Jardin de l'Enfance. Autrement dit, il lui manque la maîtrise d'un état de la langue française qui puisse être acceptable, qui puisse *avoir cours* là où il vivra durant les prochains mois. Armé de ce " premier mot " de son " troisième vocabulaire " l'enfant enthousiasmé semble avoir acquis cette nécessaire compétence ; il peut réussir son retour à Trois-Rivières et espérer acquérir cette éducation qui lui permettra de répondre enfin aux attentes de ses parents.

Bien sûr, cette explication soulève maintenant autant de questions qu'elle apporte de réponses : pourquoi l'enfant ne peut-il pas utiliser une langue " trop belle " comme celle de la mère? Pourquoi le deuxième vocabulaire n'a-t-il pas de valeur au Jardin de l'Enfance? Quelles sont les caractéristiques de ce troisième vocabulaire qui comble ainsi l'enfant? Cette sensibilité aux différents états d'une langue, aussi pragmatique qu'elle soit, repose sur une conception de la langue que nous qualifierions de morale. Nous tenterons maintenant de cerner cette conception.

La langue de la mère et le " deuxième vocabulaire "

La division en " vocabulaires " de la langue parlée par l'enfant se superpose à la topographie de ce conte divisé en univers différenciés. Le premier vocabulaire est, à travers la figure de la mère, rattaché à l'espace figuré par Trois-Rivières tandis que le deuxième vocabulaire fut appris pour " courir les rues et les bois de

Louiseville". Le premier vocabulaire participe, comme la mère elle-même, d'une isotopie de la distinction et du sacré³⁶. Ainsi ce vocabulaire ne peut-il référer adéquatement aux êtres et aux choses peuplant l'espace, profane par opposition, de Louiseville : " Rover " est pour l'enfant un nom qu'il peut utiliser pour désigner ce chien de Louiseville que la mère a baptisé " Fripon ", nom qui le gêne³⁷. Le type d'activité qu'on y pratique distingue aussi les deux espaces et, par conséquent, les vocabulaires qui y ont cours : le " deuxième vocabulaire " qui permet de " parler avec exactitude d'attelage, de charroi, d'outils et d'instruments aratoires " (p. 112) est celui qui nomme adéquatement la réalité de Louiseville mais n'a aucune valeur au Jardin de l'Enfance. L'enfant est dans une situation de diglossie typique c'est-à-dire qu'il doit utiliser différentes variétés de langue selon les sphères d'activité et les situations de communication dans lesquelles il se trouve. En changeant d'espace comme il le fait, il doit abandonner une variété au profit d'une autre puisqu'une telle situation de diglossie est presque inévitablement conflictuelle (Grutman, 1997 : 29-32).

En superposant ainsi espaces et vocabulaires nous avons expliqué pourquoi le " deuxième vocabulaire [a] perdu toute valeur au Jardin de l'Enfance " sans toutefois expliquer pourquoi l'enfant n'utilise pas la langue de la mère au Jardin de l'Enfance, espace qui lui est associé. Le Jardin de l'Enfance de Trois-Rivières participe en effet des mêmes isotopies du sacré et de la distinction que la langue de la mère puisque cet espace est essentiellement habité par des figures de religieuses, les " Soeurs françaises " qui dirigent le Jardin de l'Enfance ou les " Ursulines " dont la mère est " la digne fille ". Si la langue de la mère est celle qui a une valeur au Jardin de l'Enfance, qu'est-ce qui empêche alors l'enfant de l'utiliser dans cet espace où il doit retourner?

³⁶. Rappelons qu'il est la langue " trop belle " d'une mère qui " subsistait comme une divinité. "

³⁷. Soulignons ici que cette langue de Louiseville, la langue du père, est donc aussi, en partie, anglaise. Nous nous éloignerons du texte pour rappeler ce que Ginette Michaud dit du bilinguisme de Ferron enfant : " à l'origine, c'est comme si, pour l'enfant, il n'y avait déjà plus de langue maternelle une et indivise, la langue française, toujours perçue par lui comme l'héritage de sa mère, partageant l'espace d'une autre langue, cohabitant déjà dans l'imaginaire avec cette langue anglaise, clairement reconnue par l'enfant comme objet de désir et choix du père ". (Ginette MICHAUD (1997), " Fragments d'origine ", dans Jacques Ferron, *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. " Cahiers Jacques Ferron ")), p. 27).

L'approche sociolinguistique relie de façon concluante la question des vocabulaires au programme narratif de l'enfant mais ne rend pas compte d'une dimension importante de la réflexion linguistique de celui-ci. Cette langue est peut-être **en soi** " trop belle pour avoir cours ", peu importe le contexte. En effet, la langue maternelle rend l'enfant profondément mal à l'aise : il ne réussit pas à l'utiliser, même face à sa mère. Le maniement complexe de cette langue distinguée le désoriente : " mais que faut-il dire? " demande-t-il lorsque sa mère le reprend. Il avoue aussi : " j'avais trop de fois désappris, je ne savais plus comment répondre ou je répondais tout de travers " (p. 104). Cette complexité paralyse donc l'enfant pourtant en quête de cette distinction de la langue, lui qui veut plaire à sa mère. Sa mère lui demande deux choses, toutes deux liées au langage : de la distinction (ou des " bonnes manières ") et de la franchise car, comme le dit l'enfant, " ma mère, elle, soutenait que j'étais franc " (p. 104). Mais l'enfant doute qu'il soit possible d'être franc en énonçant sa pensée selon les règles langagières de sa mère : " et qu'était-ce au juste que la franchise? M'arrivait-il de m'écrier de tout coeur, avec indignation, d'une chose qu'elle n'était pas vraie, ma mère n'y consentait pas ; elle me reprenait sur l'expression, trop catégorique, blessante et impolie " ³⁸ (p. 104). L'enfant, lui, situe cette franchise non seulement dans le contenu de la phrase mais aussi dans sa forme. Aussi oppose-t-il franchise et euphémisme, comme le révèle cette phrase qui souligne ce qui lui semble être un paradoxe : " malgré le recours aux euphémismes, sa réserve qui faisait d'elle une personne très distinguée, [...] ma mère n'a jamais démordu de ma franchise ³⁹". Cet hiatus entre ces deux objets désirés (distinction et franchise) rend donc la langue de la mère inutilisable : c'est au nom de la franchise qu'elle est " trop belle ". Vu sous cet angle, le problème de l'enfant est plus proprement linguistique, voire philosophique ⁴⁰, que sociologique. C'est pourquoi l'antique questionnement sur l'usage des euphémismes me semble à même d'expliquer les scrupules de l'enfant à utiliser la langue " trop belle " de sa mère.

³⁸. Ferron rapporte aussi cette anecdote dans une de ses *Escarmouches* (Jacques FERRON (1975), *Escarmouches. La longue passe, tome II*, préface de Jean-Marcel Paquette, Montréal, Leméac, (coll. " Indépendances "), p. 151).

³⁹. L'enfant croit que sa mère elle-même ne pourrait qu'abandonner ses bonnes manières " dans un moment d'irritation " pour exprimer directement sa pensée.

⁴⁰. La philosophie du langage étudie " les prétentions du langage à représenter la réalité ". Elle s'intéresse, comme l'Abbé et l'enfant, au problème de la référence. Selon la philosophie du langage, " que le langage se réfère à quelque chose d'autre que lui-même, voilà sa fonction fondamentale " (Paul RICOEUR (1980), " Langage (Philosophie) ", dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis France, Éditeur, p. 774-775).

En effet, les propos de l'enfant rappellent certains débats anciens autour de la question de la *chasteté* de la langue : quelle est la légitimité d'une langue qui, comme celle de la mère, est faite de périphrases et de non-dit⁴¹? Une des positions de ce débat réprouvait l'usage des euphémismes au nom de la vérité. Selon cette conception du langage, qui semble être celle de l'enfant, une langue franche dit les choses telles qu'elles sont. Il ne peut y avoir de gros mots, d'expression " trop catégorique, blessante et impolie ", si la chose dont on parle n'est pas elle-même indécente. En fait, l'indécence est dans le recours aux euphémismes qui maquillent, voire embellissent les choses et qui ne les nomment donc pas justement : " me demandait-on le nom du chien qu'elle avait baptisé Fripon, je m'en trouvais gêné, je répondais Rover " (p. 112). Cette langue " trop belle " de la mère est inutilisable car elle ne désigne pas adéquatement ce à quoi elle réfère. En ce sens, est-elle même une langue⁴²?

S'opposant encore par ce trait à la langue de la mère, la deuxième langue permet de parler " avec exactitude ". Elle répond donc mieux que celle de la mère à ce désir d'une langue juste, nommant adéquatement, sans périphrases, son référent, c'est-à-dire la réalité de l'espace à laquelle elle est liée, le pays familial : grâce au deuxième vocabulaire, chacune des vaches a son nom propre, comme chacun des outils et des instruments aratoires. Ce deuxième vocabulaire est à la fois juste et lié à l'espace de Louiseville. Mais l'enfant, qui doit quitter son pays familial, ne peut opter pour un vocabulaire dont l'usage est ainsi limité à un seul espace, pour un vocabulaire régionaliste, même si, par ailleurs, ce vocabulaire possède la valeur de justesse qu'il recherche. Ce deuxième vocabulaire perdra donc toute valeur à Trois-Rivières, au Jardin de l'Enfance des Soeurs françaises où prévaut la langue de la mère⁴³.

⁴¹. Au sujet de cette " querelle de la périphrase, du mot noble et du mot peuple " voir l'article de Gilbert ROMEYER DHERBEY (1990), " Zénon appelle les choses par leur nom. La chasteté de la langue d'après les stoïciens ", *Mesure*, no 3, p. 47-59.

⁴². Dans une de ses *Escarmouches*, Ferron affirme ainsi son dédain de l'euphémisme : " L'importance du langage n'a jamais été niée. On n'a guère noté cependant que la politesse ne lui convient guère et que c'est par bénignité et par euphémisme qu'il est le plus malsain. " (Ferron, 1975 : 153). Il revient sur cette idée plus loin : " c'est que la correction du langage et toute la politesse du monde ne doivent pas empêcher de dire les choses comme elles sont : que l'incorrection, l'impolitesse, la filouterie consistent à ne point les dire " (p. 189). Le " laconisme " de Pollon, dans le conte du même nom, est aussi une forme de mot juste.

⁴³. Ramenée au problème de la littérature, cette opposition des deux vocabulaires rappelle ce " conflit des codes " entre les " codes socio-culturels québécois " et les " codes littéraires français " dont parle André Belleau (André BELLEAU (1986), *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, (coll. " Papiers collés ")), p. 171. De la même façon, le refus de choisir entre la langue de l'espace familial et celle de

Un troisième vocabulaire

Ayant ainsi cerné les qualités et les manques des deux premiers vocabulaires de l'enfant, on peut tenter de caractériser ce " troisième vocabulaire " qui lui permet d'affronter le Jardin de l'Enfance. Le mot *chichemayais* qui fonde ce vocabulaire est, comme la langue de la mère, un mot beau et précieux. Du moins, c'est ainsi que le perçoit l'enfant, lui qui, devenu jeune homme, l'utilisera dans le but de se distinguer : " j'étais même très fier de connaître ce mot que tout le monde autour de moi ignorait. Durant quinze, vingt ans, me rengorgeant, je dirai des fameux habitants d'Yamachiche : "Quoi! vous ne savez pas? Mais ce sont les Chichemayais!" " (p. 113). Ce troisième vocabulaire lui est, de plus, enseigné par un Abbé, " cleric très érudit " (p. 109), ce qui le rapproche de celui de la mère, " digne fille de ses trois tantes ursulines " (p. 104). Ce mot est aussi un mot juste et lié au pays familial, puisqu'il désignerait les habitants de Yamachiche. Il fonde donc un troisième vocabulaire qui n'est ni celui de la mère ni celui du père mais qui possède certaines caractéristiques des deux : distingué et rare comme celui de la mère, il peut avoir cours au Jardin de l'Enfance ; juste et pouvant désigner adéquatement la réalité du pays (il en nomme les habitants), il possède les qualités du deuxième vocabulaire⁴.

Cette situation de diglossie ne pouvait être dépassée que dialectiquement, par un troisième terme. Les solutions habituelles à la diglossie que sont la " diversification sectorielle de [l'] emploi " des langues en présence (Grutman, 1997 : 31) et l'assimilation ou " la normalisation de la langue dominée " (Lafont, 1990 : 65) ne peuvent convenir à l'enfant pour qui il ne saurait y avoir qu'une seule langue, qu'un seul vocabulaire : celui qui nomme les choses le plus exactement, le plus franchement possible. Ce troisième vocabulaire récuse la diglossie puisqu'il permet

l'espace étranger rappelle cette déclaration de Gaston Miron : " Je m'efforçais de me tenir à égale distance du régionalisme et de l'universalisme abstrait, deux pôles de désincarnation, deux malédictions qui ont pesé constamment sur notre littérature " (" Un long chemin " dans *L'homme rapaillé*, cité dans Yannick GASQUY-RESCH (dir.) (1994), *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature du Québec*. Vanves, Édicel, (coll. " Universités francophones "), p. 139).

⁴. De plus, les caractéristiques du vocabulaire qui comble ainsi l'enfant peuvent aider à comprendre la signification que prend pour lui la découverte, au Jardin de l'Enfance, de Louis Fréchette son " premier auteur ". Cet écrivain, dit-il, est le chantre " d'une victoire unique qui se perpétue pour l'honneur de mon père et la gloire hautaine de ma mère " (p. 113). Tout comme le troisième vocabulaire, Fréchette concilie donc dans le langage les attentes du père et de la mère. De plus, la lecture des contes de Fréchette a sur l'enfant le même effet euphorique que l'apprentissage du premier mot de son troisième vocabulaire.

de parler une même langue dans deux espaces antinomiques sans que cette langue ne soit ni celle de l'un ni celle de l'autre de ces espaces, étant fabriquée de morceaux récupérés d'un côté comme de l'autre. Métissé, ce troisième vocabulaire n'est pas non plus une troisième langue entrant en conflit avec les deux premières, pour cette même raison. Ce troisième vocabulaire de l'enfant participe donc de deux espaces et donne au locuteur la compétence pour passer de l'un à l'autre. En ce sens, il entremêle en lui des réalités qui semblaient inconciliables.

Une seconde interprétation du rôle du mot " Chichemayais "

Si l'effet de cette compétence nouvelle est réel, il n'en reste pas moins que ce mot est faux. Ce mot que l'Abbé apprend à l'enfant n'est pas le gentilé des habitants de Yamachiche, comme il l'affirme. Le narrateur ne découvrira que quelques années plus tard que " les gens d'Yamachiche sont des Machichoïses " (p. 113) et non des *Chichemayais*. En fait, ce mot que l'Abbé apprend à l'enfant est le nom, ou le surnom, qu'il lui aura donné. L'enfant est le chichemayais, ce personnage que le titre et la chute du conte mettent au premier plan. Citons d'abord ce passage racontant la deuxième rencontre entre l'Abbé et le narrateur devenu " un jeune homme désinvolte, assez content de lui, de la vie et de ses promesses, plus pressé d'accélérer le temps que de le retenir et de l'immobiliser " (p. 114) :

— *Monsieur l'Abbé, je vous ai déjà rencontré sur le train de Trois-Rivières, entre Yamachiche et Point-du-Lac.*

— *Comme [sic] épelez-vous Point-du-Lac?*

— *Comme je le prononce.*

Et il me toisait... Soudain ses petits yeux gris souris se mirent à pétiller derrière ses lunettes cerclées d'or:

— *Ah bon! fit-il, revoilà le Chichemayais! (p. 114).*

L'abbé s'est donc joué de l'enfant et ce jeu semble gratuit. En effet, pourquoi ne pas lui avoir enseigné le mot juste, le vrai nom des habitants de Yamachiche? Ce renversement que la chute du conte produit dans l'interprétation de ce mot le lie à une autre problématique déployée dans le conte, celle de l'identité.

Le problème de l'incertitude de l'identité personnelle de l'enfant se brode en filigrane tout au long du récit, au point de constituer un enjeu narratif important⁴⁵. Ce manque se dessine par la récurrence des questions que l'enfant se pose sur lui-même. Le départ vers Trois-Rivières rend ce manque encore plus problématique car, pour l'enfant, quitter cet espace familial qui lui est " plus personnel que [lui]-même " c'est aussi perdre les assises de son identité fragile : " je ne savais rien à mon sujet excepté qu'on m'arrachait à tout ce que j'avais été, une maison dans la grand-rue de Louiseville, l'école des Frères, la plaine du lac Saint-Pierre, la parenté, mon père toujours un peu narquois, Florence et Marie-Jeanne, le monde heureux des jours sans lendemain [...] "⁴⁶. L'Abbé devine ce manque, lui qui, " un peu diable ", lit au travers de l'enfant : " une petite bête sauvage en uniforme qu'on n'a pas encore dressée, voilà tout ce que j'étais. L'ecclésiastique avait deviné juste " (p. 108). Ce manque serait-il comblé au moment où l'Abbé donne un nom à l'enfant, c'est-à-dire au moment où il lui enseigne le mot *chichemayais* ? La réponse à cette question ne peut être qu'ambivalente. Le mot *chichemayais* a peut-être comme effet de combler, selon une logique quasi merveilleuse, le manque d'identité de l'enfant mais il reste que ce n'est que bien plus tard que celui-ci apprendra que ce nom le désigne. Ses questions sur lui-même sont demeurées sans réponse. Il a peut-être acquis une identité mais il n'a pas nécessairement appris qui il est. Pourtant, les règles qui orientent le choix d'un nom, selon l'Abbé, font entrevoir ce lien possible car, selon l'onomastique de l'abbé, les gens ou les lieux portent un nom à leur image.

L'onomastique de l'Abbé Surprenant

Les propos de l'Abbé Surprenant portent sur certains noms de lieux et patronymes qui sont, pour l'enfant, liés à la région familière que le train traverse à toute vitesse. Ces noms propres sont au nombre de cinq : trois toponymes (le nom du rang *Vide-Poche*, ceux des municipalités de *Pointe-du-Lac* et de *Yamachiche*), un patronyme (le nom de la famille *Bellemare*) et le nom des habitants de Yamachiche que l'Abbé appelle des *Chichemayais*.

⁴⁵. Voir à ce sujet les remarques de Ginette Michaud sur " Le Chichemayais " (Michaud, 1997 : 69-74).

⁴⁶. Dans le roman *La nuit*, l'errance est aussi " une métaphore de la perte d'identité " (Harel, 1989 : 130).

Par ses questions qui “ ressemblaient à des devinettes ” (p. 119), l’Abbé Surprenant fait remarquer à l’enfant le processus de production des noms. Pour ce faire, il lui fait relever la différence entre l’orthographe et la prononciation des noms : Bellemare “ [s]’écrit avec un A et [se] prononce avec un O, [...]. Il en est de même pour Point-du-Lac qu’on s’évertue à écrire Pointe-du-Lac, et qu’on ne cesse pas de prononcer Point-du-Lac, à bon escient d’ailleurs... ” (p. 111). Si l’Abbé favorise la forme orale du nom c’est parce que, dans ces cas, cette forme aurait gardé l’empreinte de son étymologie et de sa signification d’origine. Au contraire, les changements dans l’orthographe auraient fait perdre trace de cette motivation. La forme écrite rend donc plus difficile l’interprétation du nom, but des propos à saveur étymologique de l’Abbé⁴⁷.

En effet, dans les cas décrits par l’Abbé, le nom est chargé d’une signification que lui, “ cleric très érudit ” et étymologiste, parvient toujours à lire et qu’il dévoile pour l’enfant. Ainsi lui apprend-il que le premier *Bellemare* se nommait à la naissance *Gélineau* : “ On s’est mis à l’appeler Bellemore, un fanfaron de comédie qui tantôt s’appelle Bellemore, tantôt Matamore. [...] Gélineau représentait l’ancien [monde], un mauvais souvenir ” (p. 110). Le cas de *Vide-Poche* est différent puisque l’Abbé admet que deux orthographe et deux interprétations de la signification de ce toponyme sont possibles. Ceci nous permet de préciser les critères qui guident l’Abbé dans ses jugements sur les différentes formes des noms : le nom doit non seulement rappeler son origine mais aussi être juste, ce qui veut dire pour lui qu’il doit décrire son référent et non seulement le désigner. Ainsi, le nom du rang *Vide-Poche* rappelle que “ c’est dans ce bout de chemin-là que les cultivateurs, descendus au village avec de gros sacs de grains pour les faire moudre au moulin du seigneur Guky, se rendaient compte qu’ils en rapportaient peu de farine ” (p. 109). L’orthographe et l’interprétation de l’enfant (il écrit ce nom “ Vie-de-Poche ”, signifiant pour lui “ une vie peu agréable, de poche, non de velours ” (p. 109) est aussi possible selon l’Abbé, car, “ après le Vide-Poche, la vie de poche les [les cultivateurs] attendait. Les deux se tiennent de si près, signifiant à peu près la même chose, la déception, la pénurie, la petite misère, qu’on peut écrire l’un ou

⁴⁷. Dans le cas de Yamachiche, ce n’est pas la transposition écrite qui dérober les traces de cette motivation relative, au sens saussurien, mais l’ignorance de la langue des Têtes-de-Boule. Ainsi, une fois levé l’obstacle de la langue, par traduction, la motivation apparaît: Yamachiche signifie “rivière de glaise”.

l'autre⁴⁸" (p. 110). Alors qu'un seul nom serait valable selon les critères de l'étymologie savante, l'Abbé accepte celui proposé par l'enfant car ce syntagme, né d'une équivoque, est aussi apte que le nom véritable à décrire son référent. Le critère principal qui guide les choix onomastiques de l'Abbé est donc celui de la justesse du nom, évaluée ici selon la capacité du nom à ressembler, à mimer ce qu'il désigne. En d'autres termes, pour qu'un nom soit acceptable par l'Abbé, il faut que le rapport entre le nom et la chose soit motivé selon cette règle mimétique. De prime abord, l'onomastique de l'Abbé semble être un cratylisme puisqu'elle suppose l'existence d'un lien naturel entre les noms et les choses qu'ils désignent : la nature du référent rejaillit sur le nom. Celui-ci a donc une valeur ontologique. Nous verrons plus loin que ce lien, naturel selon la théorie cratylienne, est perçu autrement par l'Abbé Surprenant.

La pensée cratylienne permet tout de même d'expliquer une autre caractéristique de l'onomastique de l'Abbé : l'importance que celui-ci accorde au processus de production des noms. Dans le *Cratyle* de Platon, Socrate précise qu'il ne peut être du ressort de tous de produire des noms. Ce rôle revient à un expert, un onomaturge qui, " les yeux fixés sur le nom naturel de chaque objet, est capable d'en imposer la forme aux lettres et aux syllabes⁴⁹", c'est-à-dire capable de créer un nom juste. Cette figure de l'onomaturge est présente dans le discours de l'Abbé sous une forme à la fois populaire et mythique : celle par exemple des *Têtes-de-Boule* à qui Dieu demanda " de nommer sa création " (p. 111) ou celle des gens qui baptisèrent le premier *Bellemore*. L'Abbé lui-même joue ce rôle en surnommant l'enfant *le Chichemayais*⁵⁰. De plus, comme le rappelle Barthes, ce " Législateur cratyléen, fondateur des noms [...] est tenu de les inventer "droit" "⁵¹. C'est ce critère de vérité, de justesse, qui prévaut dans l'acte de nommer. Pour créer un nom juste, l'Abbé accorde un rôle important aux jeux de langage, comme nous l'avons vu dans le cas du nom *Vide-Poche/Vie-de-Poche*. Le nom des *Bellemare* est lui aussi

⁴⁸. La forme *Vide-Poche* est la seule qui apparaît dans les documents rassemblés par l'historien de Yamachiche, J.-Alide Pellerin. Il précise au sujet de ce nom " qui ne sonne pas mélodieusement aux oreilles [qu'il] est en voie de disparition et cédera bientôt la place à celui de *Chemin des Caron* " (ce changement fut réalisé en 1970). J.-Alide PELLERIN (1980), *Yamachiche et son histoire. 1672-1978*, Trois-Rivières, Éditions du Bien-Public, p. 339 et 342.

⁴⁹. Platon, " *Cratyle* ", 390e.

⁵⁰. L'enfant, quant à lui, n'a pas donné un nom au rang *Vie-de-Poche*: il a plutôt interprété celui que ce chemin portait déjà.

⁵¹. Roland BARTHES (1972), " Proust et les noms ", *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. " Points "), p. 134.

propice à un jeu de mots dont il est peut-être né. Le premier à être surnommé Bellemore était un Gélineau qui “ représentait l’ancien [monde], un mauvais souvenir ” (p. 110) : ainsi peut-on lire son nom *belle-mort*⁵². La forme Bellemare se prête bien sûr à un jeu de mots (*belle mare*) mais cela n’en fait pas pour autant un nom juste puisqu’il ne décrit en rien la nature de son référent.

Une efficace rhétorique de la tromperie

L’onomastique de l’Abbé laisse une place appréciable aux jeux de langage qui lui servent “ à dire ce que le langage cache, à faire en quelque sorte rendre gorge à l’expression ” (Romeyer Dherbey, 1990 : 52). Mais ce jeu qui produit un renouveau du sens permet aussi la tromperie et donc le flottement de la signification. La forme est facilement polysémique, alors, de toutes les significations possibles, laquelle est la bonne? De plus, n’oublions pas que l’Abbé trompe l’enfant dans et par le langage : le mot *chichemayais* a un effet narratif certain mais il ne désigne aucunement les habitants de Yamachiche. Comment expliquer ce discours contradictoire de l’Abbé Surprenant qui d’un côté motive la langue et de l’autre la rend incertaine?

L’Abbé Surprenant introduit dans son cratylisme onomastique des failles qui permettent de le remettre en question. Par exemple, il laisse entendre que si le nom est à l’image de l’être qui le porte, celui-ci ne peut être que tel que le décrit son nom : “ que de Bellemare timides et réservés qui seraient déconcertés de savoir qu’ils sont des matamores! ” (p. 111). Si l’on prend la phrase de l’Abbé au pied de la lettre, les Bellemare qui portent le sobriquet mérité par leur ancêtre **sont** des matamores, malgré leur nature apparente et malgré eux-mêmes. S’ils ne semblent pas fanfarons comme l’était leur ancêtre c’est qu’ils ignorent qui ils sont réellement! Ce qu’ils pourraient savoir s’ils savaient **lire** leur nom. Ici, l’onomastique de l’Abbé frôle l’onomancie... et la moquerie. Le nom est peut-être chez Ferron un point de

⁵². L’idée de mort est déjà présente dans le nom d’origine espagnole Matamore qui signifie “ tueur de maures ”. Ajoutons que le rapprochement entre la fanfaronnade et l’idée de la *belle mort* revient dans le conte “ Le Glas de la Quasimodo ” dans lequel Gaudias Côté affronte la mort avec une attitude rappelant sa superbe d’antan : “ À la fin de sa vie [...] il consentit à se convertir [...] : “Cela m’est complètement indifférent”, dit-il par un restant de bravoure ” (GQ, p. 152). Comme Gaudias Côté et le premier Bellemare, le narrateur de “ Les deux lys ” nous semble aussi être un tel *matamore* dans sa façon de braver la mort et le reniement de soi en s’exclamant : “ Aurais-je vécu inutilement dans l’obsession d’un pays perdu? Alors, Seigneur, je Te le dis : que le Diable m’emporte ” (DL, p. 231). Dans ce cas, sa bravoure initiale semble être une caractéristique de cette figure maternelle qu’il a si fortement intériorisée.

repère, un centre, (l'enfant par exemple ne sait rien de lui sauf " [son] nom et [son] âge "⁵³), mais encore ne faut-il pas se laisser séduire et berné par ce qui reste incertain.

L'onomastique de l'Abbé mêle aussi beaucoup de fantaisie aux faits historiques qu'il interprète à sa façon. Par exemple, le nom de Bellemare fut effectivement un sobriquet donné à un des premiers colons des environs de Yamachiche du nom de Gélinas⁵⁴. Par contre, le rapprochement que propose l'Abbé entre le nom *Bellemore* et le personnage du *matamore* semble être une extrapolation de Ferron. De plus, l'Abbé Surprenant s'est peut-être moqué de l'enfant à propos de l'orthographe du nom de la localité de Pointe-du-Lac qu'il lui suggère sans la justifier. L'enfant adoptera illico cette orthographe : ainsi, dans le récit qu'il fait des événements de son enfance, le narrateur-je orthographiera ce nom sous la forme proposée par l'Abbé (Point-du-Lac)⁵⁵. Ainsi, lors de leur deuxième rencontre plusieurs années plus tard, l'Abbé reconnaît le jeune homme à sa façon d'épeler ce toponyme : cette particularité le marque comme s'il avait un poisson dans le dos... L'Abbé aurait sciemment trompé l'enfant plus d'une fois lors de ce voyage en train : en lui apprenant le mot " chichemayais " mais aussi en lui enseignant cette orthographe qui n'a ni valeur sémantique (Pointe-du-Lac n'est-il pas le nom juste et motivé puisque cette localité est située à la pointe du lac St-Pierre?), ni valeur historique puisque l'orthographe Pointe-du-Lac est attestée dans les écrits des premiers navigateurs français et que, de plus, le nom de cette municipalité est féminin : certains documents reproduits dans l'ouvrage de Pellerin parlent de " la paroisse de la Visitation de la Pointe-du-Lac " (Pellerin, 1980 : 29. C'est nous qui soulignons).

Ces exemples de tromperie ou de moquerie sont autant d'espaces d'incertitude au coeur du langage. L'Abbé meuble cet espace d'incertitude par le jeu du langage. S'il trompe l'enfant sans vergogne, il lui donne aussi une leçon sur les règles du jeu. Les noms propres sont parfois motivés par l'histoire mais, si la langue semble par moments en lien étroit avec les choses et les êtres qu'elle nomme,

⁵³. De la même façon, " chez les fous et les folles, le nom compte d'abord et tous les autres qui tournent autour du sien dans une constellation qui illumine un hameau, un village, une rue, un faubourg et, plus vague, un pays. " (PG, p. 81)

⁵⁴. Ferron rapporte aussi cette anecdote dans *L'amélanchier*.

⁵⁵. Tandis qu'il n'adopte pas l'orthographe du nom BellemOre que l'Abbé lui propose aussi.

ce n'est souvent que parce que le locuteur reconstruit, par son imagination et sa connaissance, ce lien entre les choses et les noms, comme le fait l'enfant à partir du nom *Vide-poche*. La langue à laquelle l'Abbé initie l'enfant est un outil heuristique même, et peut-être surtout, lorsqu'elle permet de jouer dans cet espace d'incertitude entre le nom et ce qu'il désigne⁵⁶. Il faut remarquer que ce flottement du sens, cette dimension ludique de la langue, sera ce qui agira effectivement sur l'enfant. C'est en effet le mot qui le trompe qui fondera son troisième vocabulaire : dans la syntaxe narrative, le flottement coïncide avec la métamorphose de l'enfant. La rhétorique de l'Abbé malicieux réussit d'ailleurs là où échouent celles du père et de la mère, le discours du père n'ayant pas convaincu l'enfant de se montrer brave et l'exemple de la mère ne l'ayant pas rallié à sa langue. La langue agit, suscite une métamorphose. Telle qu'elle est utilisée et décrite par l'Abbé, la langue a donc une prise sur la réalité.

Qu'est-ce qu'un " Chichemayais " ?

Ainsi, pour l'Abbé, existe un lien entre les noms et leur référent, aussi construit soit-il. Pour la lectrice appâtée par les devinettes de l'Abbé, ce surnom qu'il donne à l'enfant est une autre énigme à déchiffrer⁵⁷. Qu'est-ce qu'un *Chichemayais*? Pourquoi ce nom convient-il à l'enfant qui, précisons-le, n'est jamais nommé dans le récit? Nous interpréterons ici ce nom à la façon de l'Abbé Surprenant, c'est-à-dire en étant attentif à la forme du mot ainsi qu'aux caractéristiques de l'enfant dont le surnom, cratylisme oblige, dévoile la nature. Deux traits semblent significatifs : fabriqué à partir du nom *Yamachiche*, ce surnom

⁵⁶. Barthes écrivait que, pour le narrateur de *À la recherche du temps perdu*, " s'avancer peu à peu dans les significations du nom (comme ne cesse de le faire le narrateur), c'est s'initier au monde, c'est apprendre à déchiffrer ses essences [...] ; entre la chose et son apparence se développe le rêve, tout comme entre le référent et son signifiant s'interpose le signifié [...] " (1972 : 132-133).

⁵⁷. Les exemples de noms significatifs sont assez nombreux dans l'oeuvre de Ferron pour que ses lecteurs aient pris l'habitude de les interroger : ainsi Pierre L'Hérault explore-t-il le prénom " Armour ", anagramme de " mourra " et que le personnage du Saint-Élias " porte comme une condamnation " (L'Hérault, 1995 : 89). Andrée Mercier, attentive à la rationalité textuelle des écrits de Ferron, portera la même attention aux noms William, Saint-Agapit et au mot l'été qui, par un " processus d'engendrement textuel " manifestent tous une signification ou des figures occultées (Andrée MERCIER [1998], *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron. Étude sémiotique*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. " NB Université "). Betty Bednarski, traductrice de Ferron, se fait aussi l'interprète de nombreux noms anglais enquébécisés dont celui du pasteur Soçauze qui, écrite-elle, " n'a pas fini de m'intriguer " (Betty BEDNARSKI [1995], " De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements ", dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, (coll. " Nouvelles études québécoises "), p. 220).

lie l'enfant à l'espace de ce village sans toutefois faire de lui un *Machichoï*. Symboliquement, cet espace n'est ni celui du père ni celui de la mère mais est, comme le troisième vocabulaire, un troisième espace situé entre les deux premiers, un espace médian que le train traverse en emportant l'enfant d'une ville à l'autre. D'un point de vue textuel, le mot *chichemayais* est presque un palindrome du nom Yamachiche, c'est-à-dire un mot résultant d'une lecture à rebours du mot d'origine. De nouveau, cela évoque le mouvement de l'enfant allant et venant entre ces deux espaces antinomiques. Ce surnom rompt avec la structure bi-polaire de l'espace en proposant à l'enfant un troisième espace de référence, un entre-deux aux limites incertaines. Il donne un point de repère, un lieu d'origine à cet enfant qui s'interroge sur son identité et qui est partagé entre deux espaces exclusifs. Cela confirme, si besoin est, ce que Alexis Nouss dit à propos du *topos*, de l'espace privilégié par les personnages de Ferron et qui est " de préférence l'entre-deux⁵⁸".

Ce surnom identifie l'enfant à un lieu que l'Abbé reconstruit pour lui à partir de toponymes et de patronymes par lesquels il remonte jusqu'aux origines légendaires et historiques, ni entièrement vraies ni tout à fait fausses, des figures peuplant Yamachiche. Cet espace est en effet habité de plusieurs figures à la fois réelles et mythifiées : celle de l'écrivain Nérée Beauchemin que l'enfant a déjà aperçu " sur sa galerie, entre ses deux filles⁵⁹" (p. 109). L'auteur de *Patrie intime* a célébré dans sa poésie la région de Yamachiche mais aussi Sainte-Anne et Sainte-Eutyquiane qu'évoquent l'enfant et l'Abbé à propos de ce village⁶⁰. Cet espace est celui des figures maternelles que sont Florence et Marie-Jeanne Bellemare " qui avaient remplacé ma mère, toujours absente de la maison [...] comme morte avant de mourir ", elles aussi orphelines car " nées d'un premier lit " (p. 109). Il est celui de la " petite Religieuse indigène " qui lisait à l'enfant malade " des contes

⁵⁸. Alexis NOUSS (1992), " Ferron, Kafka : le texte flottant ", *Littératures*, " Présence de Jacques Ferron ", nos 9-10, p. 123.

⁵⁹. La posture de Nérée Beauchemin rappelle le tableau vivant formé par le Sénateur Legris dans le conte " Les deux lys " qui, de sa galerie, " s'offre à la vénération de ses compatriotes qui le saluent " (DL, p. 230).

⁶⁰. La question de l'Abbé est formulée ainsi : " Ça, fit-il, attention, c'est plus compliqué : comment nomme-t-on les habitants de ce beau village qui honore la grosse sainte Anne et la jolie sainte Étiquenne? "

Ferron nomme ici cette sainte *Étiquenne*. S'agit-il d'une erreur de l'auteur ou d'un autre jeu sur les mots? La sainte qui repose réellement " dans la crypte, à l'Église " de Yamachiche est une obscure martyre des premiers temps de l'Église qui s'appelle sainte Eutyquiane, et serait fille de Philippe le diacre... (consulter à ce propos, *Notice sur l'Église paroissiale de Sainte-Anne d'Yamachiche*, Montréal, E. Senécal, 1880).

canadiens, certains de Louis Fréchette, qui [l'] émerveillent et [l'] aident à revivre " (p. 103). Yamachiche est donc dans ce conte un espace mi-réel, mi-imaginaire, littéraire et mythique, peuplé de nombreuses figures qui forment pour ainsi dire une famille symbolique propre à l'enfant. Associant l'enfant à un tel espace, c'est une identité imaginaire, mouvante et hybride que l'Abbé Surprenant formule en un mot.

Fonctions de la figure de la langue

Durant ce voyage en train entre Louiseville et Trois-Rivières, l'enfant aura été confronté à différentes réflexions sur la langue ou, plus précisément, sur la question de la référentialité, c'est-à-dire sur le lien entre le mot et la réalité qu'il désigne. Cette question est au centre des réflexions de l'enfant et de celles de l'Abbé. La langue est d'abord pour l'enfant un instrument servant à nommer le plus précisément possible les choses telles qu'elles sont : c'est ainsi que la langue lui apparaît désirable. La langue que désire l'enfant est une langue idéale qui entreprendrait un lien étroit avec la réalité⁶¹. L'Abbé répond à ce désir d'une langue juste en dévoilant la motivation relative des noms propres et en lui apprenant que ceux-ci ont une histoire. Mais la dimension ludique, voire trompeuse, qui imprègne l'onomastique de l'Abbé peut sembler s'opposer à ce désir d'une langue juste. Ainsi l'Abbé Surprenant révèle-t-il le flottement dans le rapport entre le signe et le référent, flottement que l'orthodoxie de l'enfant en matière de langue, son désir du mot juste, n'autorise pas. Il initie l'enfant à une conception de la langue dans laquelle le jeu et la liberté individuelle ont une part importante. Il lui montre que le nom propre est motivé par l'Histoire ou par le mythe⁶², et par le jeu avec les mots. Ainsi, même s'il n'est pas motivé par un lien " naturel ", le rapport historique entre le nom propre et le référent peut être reconstitué, voire inventé. Il est donc difficile de ne voir dans ce jeu de l'Abbé qu'un enseignement négatif⁶³ ou la mise en échec du désir qu'a l'enfant d'une langue juste. Si le caractère fuyant de la réalité ne

⁶¹. La langue idéale a souvent été définie ainsi : " une caractéristique de la langue idéale - qui se confond avec la langue originelle - est précisément cette adéquation du mot et de la chose. " (Claude-Gilbert DUBOIS (1970), *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros, p. 39).

⁶². Tel le mythe des Têtes-de-Boules qui, à la demande de Dieu, donnent à la rivière un nom qui la décrit : Yamachiche voudrait dire " rivière de glaise ".

⁶³. Ginette Michaud rattache quant à elle cet enseignement à la question de l'écriture : cette méprise " initie [l'enfant] aux mystères du langage et le [fait] rêver en écrivain sur le sens fuyant et insaisissable des mots " (Michaud, 1998 : 258).

donne pas prise au langage, il reste que le mot peut être sémantiquement lié à la chose par une règle, ne serait-ce que celle de permettre “ une production de sens toujours variable ” (Nous, 1992 : 120) à la façon du nom du rang *Vide-Poche* motivé différemment selon les locuteurs. Tant que le monde reste présent dans le discours tenu, il n’y a pas de délire. Celui-ci survient lorsque ce lien entre le signe et le référent est rompu, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

L’apprentissage de ce mot joue un rôle narratif clef qui s’explique à la lumière des discours sur la langue que tiennent l’Abbé Surprenant et l’enfant. Récusant la diglossie, ce mot permet au locuteur de franchir les limites de son univers référentiel, initie pour lui l’ère du mouvement et rend possible l’échange. Ouvrant l’espace de l’entre-deux, du jeu, “ l’espace incertain du mixte ” (L’Hérault, 1992 : 49), ce mot trompeur fonde, de plus, une identité mouvante et hybride. Le rôle joué dans ce conte par la figure de la langue est ainsi à mettre en parallèle avec celui du passeur : comme le Saint-Élias pour les Batiscais, le mot *chichemayais* donne à l’enfant “ une nouvelle fiction identitaire fondée sur le rapport du familier et de l’étranger ” (L’Hérault, 1995 : 99).

Identité, échange et apprentissage de la langue : ces trois éléments d’une même problématique sont mis en scène dans d’autres contes du recueil, en particulier dans “ Monsieur! Ah Monsieur! ”. Nous allons maintenant étudier ce conte en nous arrêtant au rôle que joue l’apprentissage de la langue dans le parcours des personnages.

“ *Monsieur! Ah Monsieur!* ”

Quelques contes parmi les plus beaux de *La conférence inachevée* évoquent en peu de lignes la vie d’un personnage déjà mort ou dont les jours semblent comptés. Ce sont des portraits au goût doux-amer d’éloge funèbre dans lesquels Ferron, plein d’empathie, s’adresse parfois à ses personnages. Nous pensons ici au conte “ Le nigog et la dernière carpe ” et à ce vieil indien qui, à l’approche de la mort, se voit dépossédé de son maigre bien ; nous pensons aussi à “ La dame de Bologne ” dont Ferron, admiratif, conte l’histoire et souligne la grandeur d’âme, elle qui sauve la vie de l’assassin de son fils ; nous pensons au portrait de ce Pollon qui s’immole par le feu pour rejoindre dans la mort son amie Dominique.

Parmi ces portraits, il y en a un sur lequel nous nous attarderons ici étant donné le rôle narratif de la figure du langage. Dans le conte intitulé " Monsieur! Ah Monsieur!⁶⁴", Ferron fait se rencontrer deux personnages dans " une petite boîte de quartier, le Baccardi " (p. 169) ; Cadieu, personnage fictif déjà mis en scène par Ferron dans le conte éponyme, et Pierre Baillargeon, écrivain et ami de Ferron qui eut sur lui une influence certaine⁶⁵. Chacune des deux premières parties du conte est consacrée à la présentation de l'un des deux personnages dont la rencontre est mise en scène dans la dernière partie. En fait, ce conte est entièrement placé sous le signe de la rencontre : celle de ces personnages d'abord et, par eux, celle de l'imaginaire et de la réalité historique. Cette rencontre est aussi celle de deux littératures : la littérature orale, la tradition du conte dont Cadieu, " illettré " (p. 179), est le représentant, et la littérature des " hommes de lettres " (p. 179), la littérature savante personnifiée par Pierre Baillargeon. Sans l'intervention du narrateur-je⁶⁶, la rencontre de ces êtres appartenant à des univers culturels aussi différents n'aurait jamais eu lieu puisque Pierre Baillargeon " ignore l'existence du Baccardi " (p. 171) où il aurait pu croiser Cadieu. Le narrateur-je agira donc comme un entremetteur ou, pour reprendre les termes de la critique ferronienne, comme ce passeur qui met en présence les différences. Comme dans " Le Chichemayais ", la structure spatiale reflète, voire autorise cette division à l'intérieur de la société mise en scène. Cadieu vit en effet dans les " enfers populaires " où Pierre Baillargeon accepte de " descendre " (p. 178) afin de le rencontrer avant d'être reconduit par le narrateur-je " sur le versant du ciel, à Outremont " (p. 182), espace auquel il appartient⁶⁷.

Dans " Monsieur! Ah Monsieur! ", comme dans " Le Chichemayais ", la langue est objet de discussion et d'apprentissage. Jouant ici le même rôle que

⁶⁴. " Monsieur! Ah Monsieur! ", dans Jacques FERRON ([1987] 1998), *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, postface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. " PCL / petite collection lanctôt "), p. 169-182. Les citations extraites de ce conte seront suivies du numéro de page, précédé de l'abréviation " MAM " lorsque la confusion avec un autre conte est possible.

⁶⁵. Voir " Cadieu " dans Ferron ([1968], 1985). Pierre Baillargeon (1916-1967) journaliste et romancier, est l'auteur de *Les médisances de Claude Perrin* et de *Le scandale est nécessaire*. À propos de l'influence de Pierre Baillargeon sur le jeune Ferron, consulter la biographie de Marcel OLSCAMP (1997), *Le fils du notaire : Jacques Ferron, 1921-1949 : genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Les Éditions Fides.

⁶⁶. Narrateur-je dans lequel on peut, encore une fois, reconnaître Ferron.

⁶⁷. Le pianiste du Baccardi où a lieu la rencontre semble être passé, comme Pierre Baillargeon, d'un espace à l'autre, lui qui " avait déjà joué Mozart et rêvé de gloire " et qui " festonnait la rengaine populaire, la main solennelle, l'air de ces dames qui ont connu mieux (ou se l'imaginent) [...] " (p. 169).

l'Abbé Surprenant, Pierre Baillargeon apprend à Cadieu un mot nouveau, le mot *dysarthrie*. Mais contrairement à ce qui se passe dans " Le Chichemayais ", cet apprentissage n'influence pas le cours du destin des personnages. Tel qu'annoncé par le narrateur avant la rencontre, Pierre Baillargeon ira mourir à Saint-Paul-du-Minnesota et Cadieu poursuivra lui aussi dans la voie où il était engagé, devenant un " franc robineux ". En fait, ce qui distingue le parcours narratif des personnages de ce conte de celui des personnages de " Le Chichemayais " c'est que, ici, les événements n'obéissent pas à cette logique résolutive qu'on retrouvait dans le premier conte étudié : au contraire, dans " Monsieur! Ah Monsieur! " l'état des personnages se dégrade lentement et irrémédiablement. Le seul moment où il semble y avoir une modification significative de cet état se situe à la toute fin de la rencontre quand Cadieu, illettré s'exprimant avec éloquence lorsqu'il a bu, lève son verre à la santé de la Société royale dont Pierre Baillargeon est membre, alors que celui-ci, qui n'a pas l'habitude de la bière, trinque d'une langue empâtée à ce qui tient lieu d'" académie " pour Cadieu, le Baccardi⁶⁸ :

— *Monsieur, je vous en prie, prenons-en encore une autre à la santé de l'incalculable Société royale.*

Pierre Baillargeon, la barbe bleue, le crâne rose, trinqua avec Cadieu :

— *Ba-on, ba-on, à la goire, à la plus gande goire du Baccadi.*

— *Au démon Stène, cria Cadieu.*

Pierre renchérit :

— *À Bètelo Bunet! À la langue française! (p. 181-182).*

Reconnaissance par l'un du lieu de consécration de l'autre, modification des états de langue, communion un peu burlesque dans la bière, voire même confusion momentanée des identités, ce moment synthétise des transformations dans l'état des personnages qui, pour anecdotiques qu'elles paraissent, sont significatives dans leurs parcours. Nous tenterons maintenant d'expliquer le rôle de la figure de la langue dans ces transformations.

⁶⁸. Tel ce " Français de France qui tenait académie dans une taverne de Val d'Or " (p. 179).

Cadieu et Pierre Baillargeon : l'un et son double

Au Baccardi, Cadieu attend soir après soir l'interlocuteur qui, alléché ou ferré par sa réclame efficace, lui paiera des bières en échange de son conte⁶⁹. Ce conte relate son retour à la maison familiale après une absence de dix ans. Se présentant " en étranger [...] sous un autre nom " il n'est pas reconnu. Sa jeune soeur Ange-Aimée " était si lutine qu'il a bien fallu que [il] la pelote un peu " (p. 172). Cet inceste découvert, Cadieu fuit le village non sans s'être battu avec son frère. Ainsi est-il " plus malheureux qu'un orphelin, [lui], le cinquième d'une famille de vingt-deux enfants " (p. 172), exilé de son village et surtout empêché par le souvenir de sa famille de relancer son existence :

Chaque fois que je me trouve une femme, chaque fois Ange-Aimée s'interpose. Et ce n'est pas tout : le père, encadré par mes quatre frères aînés qui m'injurient, ne cesse pas de m'examiner, surpris que je sois son fils. Ah Monsieur! cela ne m'échauffe pas les sangs. La femme ricane, prend ses affaires et s'en va (p. 173).

Après sa rencontre avec Pierre Baillargeon et " la démolition du Baccardi, Cadieu devint un franc robineux " (p. 182) toujours habité par la figure de sa famille qu'il a perdue par sa faute⁷⁰.

L'attente et la continuelle répétition du même (" *chaque fois que je me trouve une femme, chaque fois Ange-Aimée s'interpose* " (p. 173) caractérisent l'état de Cadieu : " à chaque nuit que Dieu ramène, de l'ouverture au petit matin " (p. 170), il

⁶⁹. Cadieu s'adresse ainsi au narrateur-je : " [...] je brosse pour parler. Encore me faut-il un interlocuteur. Et vous êtes le premier, Monsieur, qui se présente. Je vous attends depuis si longtemps [...]. Je vais vous raconter mon histoire. [...] Monsieur, vous ne serez pas déçu : je suis le plus malheureux des hommes " (p. 170).

⁷⁰. L'anecdote du conte " Cadieu " est semblable à celle de " Monsieur! Ah Monsieur! " : issu d'une famille nombreuse, Cadieu quitte la maison paternelle. Devenu un " monsieur " il y retourne sous un faux nom. Sa famille ne le reconnaît pas. Il achète alors la maison et y met le feu " pour la libérer " et libérer ses jeunes frères et soeurs. En cela, il fait le même choix que Mithridate, personnage qui lui raconte : " 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, entre squelettes et embryons ; je croyais rêver. J'ai sauté du train pour vivre " (Ferron, 1985 : 13). Par contre, dans " Monsieur! Ah Monsieur! " la coupure avec les images du passé n'est pas consommée comme elle l'est dans " Cadieu ". Cadieu reste obsédé par sa famille ; Pierre Baillargeon recherche des traces de la sienne, confondues à celles de l'Amérique française. Autre similarité des trames de ces deux versions : dans le premier conte, Cadieu rencontre Sauvageau au Parc Viger et celui-ci lui fera rencontrer Mithridate " qui connaît toute chose " ; dans " Monsieur! Ah Monsieur! ", Cadieu rencontre, au Baccardi, le narrateur-je qui lui fera connaître Pierre Baillargeon qui répondra à ses questions.

boit et tous les soirs raconte son histoire “ toujours la même. Chaque soir, je n’ai pas pris deux verres, qu’elle me revient⁷¹”. Ainsi attend-il l’interlocuteur, toujours nouveau, sans qui il n’est “ qu’un radoteur ” : “ Je vous attends depuis si longtemps ”, dit-il au narrateur, à qui il répétera au moment de le quitter : “ Je vous attendais, ce soir [...]. Demain, j’attendrai votre ami du Collège royal⁷²” (p. 173). Cette répétition à laquelle le condamne son état a, comme dans “ Le Chichemayais ”, des conséquences sur la temporalité : elle semble aussi arrêter le déroulement du temps.

Pierre Baillargeon est, quant à lui, présenté comme “ un homme très sensible, presque enfantin, qui mettait au-dessus de tout le magister des lettres qu’il exerçait de droit divin ” (p. 174). Il est un de ces “ fins lettrés ” (p. 177) membre de la Société royale, jouant “ le grand jeu, celui de l’homme de lettres à une époque où il n’était guère possible au pays ” (p. 179). Autant la biographie de Cadieu est marquée par sa famille, autant celle de Pierre Baillargeon l’est par l’histoire politique et littéraire de son époque dont le narrateur rappelle certains noms et événements⁷³. Histoire familiale et histoire collective se rejoignent tout de même pour orienter Pierre Baillargeon dans une quête qui ne prendra fin qu’avec sa mort, deux fois évoquée par le narrateur, mort survenant à Saint-Paul-du-Minnesota où il était allé se documenter pour présenter “ le manuscrit d’un de ses ancêtres, François Mercier ” (p. 176). Ce manuscrit de famille a pour lui cet intérêt qu’il “ démonstr[e] que les Américains comme les Britanniques ne purent se passer de nous aussi longtemps que dura l’Amérique amérindienne ” (p. 176). Pierre Baillargeon meurt en quête d’une preuve justifiant le rôle du “ nous ” canadien-français en Amérique. Il finit donc ses jours comme Cadieu, c’est-à-dire loin de chez lui, “ seul et perdu ” (p. 182) dans l’obsession d’un passé révolu⁷⁴. Ainsi, ces personnages, dissemblables de

⁷¹. Autre exemple de cette répétition à laquelle semble condamné Cadieu, le narrateur-je remarque que Cadieu lui “ récitait probablement un couplet que bien d’autres avant [lui] avaient dû entendre ” (p. 170).

⁷². Cadieu (ou Ferron?) fait ici erreur et se réfère à la Société royale, plutôt qu’au Collège royal.

⁷³. En peu de lignes sont mentionnés Berthelot Brunet, Paul Morin, Victor Barbeau, Paul Toupin, le journal *La Patrie*, l’Hôtel d’Italie, la Confédération, la reine Victoria...

⁷⁴. Pierre Baillargeon serait en effet mort au Minnesota, non pas en quête d’un manuscrit mais malade et transféré dans une clinique spécialisée, la Clinique Mayo, à Rochester. Il est vrai que Baillargeon s’intéressait à son ancêtre François Mercier. Ces informations proviennent de l’ouvrage d’André GAULIN (1980), *Entre la neige et le feu : Pierre Baillargeon, écrivain montréalais*, Québec, Presses de l’Université Laval. (Coll. “ Vie des lettres québécoises ”.)

prime abord, partagent un sort commun, celui d'être les sujets d'une quête qui n'aura pas été comblée, échec qui fait d'eux des exilés, des errants.

Ce parallélisme diégétique entre Pierre Baillargeon et Cadieu est appuyé par plusieurs autres rapprochements perceptibles dans les portraits qui sont faits d'eux. Un point commun se trouve dans le discours du narrateur qui compare Pierre Baillargeon à " Oedipe-Roi " (p. 182) alors que celui-ci vient de surnommer Cadieu " le Baron Oedipe " (p. 181), réaffirmant ainsi la similitude de leurs parcours respectifs malgré la différence d'objet de leur quête⁷⁵. De plus, bien que l'un soit dit *fin lettré* et l'autre *illettré*, ils sont tous deux des gens liés à la littérature, Pierre Baillargeon étant écrivain et Cadieu, conteur, même si d'une seule histoire⁷⁶ : le premier reconnaît d'ailleurs dans le second un égal qui, " à [sa] façon, [est] un lettré, le représentant de la Société royale au Baccardi " (p. 178). Tous deux sont attachés à la langue française : plus Cadieu boit, " de peur de donner l'impression d'un misérable, d'un franc voyou, plus [il s'] applique à bien parler " (p. 178). Quant à Pierre Baillargeon, son attachement à la langue constitue la ligne de force du portrait qu'en dresse le narrateur : pour Baillargeon, " Hors la langue, la façon de dire et d'écrire, rien ne comptait [...]. Émettait-il une idée, c'était de biais, moins pour l'idée que pour la formule, toujours nette et concise " (p. 174-175).

Ces ressemblances dans les parcours narratifs et dans les descriptions des personnages les rapprochent au point de les faire apparaître comme des doubles. Mais, comme le double du miroir qui appartient à un autre monde, fictif et inversé, Pierre Baillargeon et Cadieu vivent chacun de leur côté de la ville et ne se rencontreront qu'une seule fois. Mettant fin à cette rencontre qu'il a initiée, le narrateur-je prendra bien soin de reconduire Pierre Baillargeon, qui " calait dans les enfers " (p. 182), de son côté du miroir sur " le versant du ciel, à Outremont " ; il

⁷⁵. Différence toute relative puisque les problématiques concernant la famille et le pays se confondent, dans ce conte, en une même quête de l'origine. Pierre Baillargeon exprime lui-même cette imbrication des deux problématiques : " Jamais les nôtres ne pourront concevoir qu'ils sont minoritaires [problématique nationale], issus de familles nombreuses [problématique familiale] " (p. 171). Une phrase de *Le scandale est nécessaire* de Pierre Baillargeon se lit comme suit : " Les Canadiens français ne souffraient pas du complexe d'infériorité qu'on remarque chez d'autres minorités, parce qu'ils appartenaient en majorité à des familles nombreuses " (Pierre BAILLARGEON [1962], *Le scandale est nécessaire*, Montréal, Éditions du Jour, [coll. " Les idées du jour "], p. 26). C'est cette similitude de l'objet de leur quête qui justifie que tous les deux soient comparés à Oedipe.

⁷⁶. Conte d'un seul conte, le sien, Cadieu est semblable au docteur Adacanabran. Comme lui, il assume la narration du récit enchâssé. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre III.

priera " le dieu des enfers de le recueillir [Cadieu] dans son sein, bien au chaud⁷⁷". Chacun des doubles aura donc retrouvé son espace propre après la traversée du miroir.

Ces personnages, qui ignorent l'existence de leur double, le rencontreront donc grâce au narrateur. Cette rencontre, dont le récit occupe la troisième partie du conte, ne fera pas dévier leur destin, comme ne sera pas comblé leur manque individuel, lié chez Cadieu à son histoire familiale et, chez Pierre Baillargeon, à l'histoire collective. Malgré tout, quelque chose aura changé ou, plutôt, se sera raffermi chez les personnages, grâce à cette rencontre et grâce à la langue : leur dignité.

La dignité comme objet

Malgré les différences de leur milieu, Pierre Baillargeon et Cadieu valorisent un même objet : la langue, bien sûr, mais aussi, à travers elle, la dignité. Ce lien est rendu explicite dans les propos que Pierre Baillargeon adresse à Cadieu pour justifier l'application que met l'ivrogne à " bien parler " lorsqu'il a bu : " grâce à la langue française, vous gardez souci de votre dignité " (p. 178). La dignité recherchée par les deux personnages peut être définie ici de deux façons. D'abord, comme *respect qu'on se doit à soi-même* (c'est le sens qui prévaut dans la phrase citée). Le mot *dignité* peut aussi s'entendre au sens de statut social ou de *fonction éminente*⁷⁸. Ce deuxième sens du mot est aussi présent dans le texte qui énumère de nombreux titres du paradigme de la royauté, titres donnant un rang important, et carnavalesque, à ceux qui les portent : le *duc d'Orléans* qui, dans une taverne de Val d'Or où il " tenait académie " (p. 179), nomme Cadieu *baron* ; *Oedipe-Roi* ; " le vieux Paul Morin " (p. 175) comparé au *roi Lear*, figures formant une sorte de Société royale de substitution, à l'image de celle dont Pierre Baillargeon est membre. Cette dignité sociale est aussi, et surtout, rendue manifeste par l'insistance avec laquelle Cadieu utilise le mot *Monsieur* pour s'adresser à ses interlocuteurs, mot qui n'est pas qu'une formule de politesse mais bien un titre, une dignité : " Vous êtes un Monsieur, vous, Monsieur " (p. 178), dit-il à Pierre Baillargeon. Ce mot est répété,

⁷⁷. Ce souhait que le narrateur formule à l'égard de Cadieu n'est pas négatif : cet enfer au sein duquel on est recueilli est " chaud " par opposition au froid de la rue où le rencontre le narrateur.

⁷⁸. Ces définitions sont celles du *Littré*.

par Cadieu et parfois par les autres personnages qui s'adressent à lui, quarante-trois fois dans le texte, en plus de donner son titre au conte.

La dignité est aussi une attitude, un état d'esprit dont témoignent la " morgue " et le " faste " de Paul Morin grâce auxquels " il en a imposé aux Britanniques " (p. 175). Dans les propos de Pierre Baillargeon, cette dignité prend une dimension politique et est destinée à une collectivité évoquée par ce *nous* qu'il utilise lorsqu'il décrit la conception qu'a d'elle-même cette collectivité : " Jamais les nôtres ne pourront concevoir qu'ils sont minoritaires, issus de familles nombreuses ". L'on peut postuler qu'il voudrait voir changer cette conception, d'où sa quête qui le poussera à s'exiler pour mener son enquête sur " ce manuscrit [qui] démontrait que les Américains comme les Britanniques ne purent se passer de nous aussi longtemps que dura l'Amérique amérindienne ". Mais malgré son enjeu politique, cette dignité convoitée ne s'acquiert pas ici par une action politique : elle est d'abord et avant tout un état d'esprit, un amour-propre qui a des répercussions dans la sphère politique, à la façon de la *morgue* et du *faste* de Paul Morin.

Si l'état de Cadieu est un état qui semble statique lorsque l'on considère sa disjonction avec sa famille, lui qui est et reste " plus malheureux qu'un orphelin ", l'on ne doit pas manquer de voir qu'une modification survient chez lui durant sa rencontre avec Pierre Baillargeon. Retrouvant sa dignité, il passe d'un état de " bon à rien " (p. 173) à celui de *Baron* et de *représentant de la Société royale au Baccardi*. Cette transformation, initiée par le duc d'Orléans, est sanctionnée par Pierre Baillargeon qui réitère et précise le titre de *Baron* que le duc a donné à Cadieu : il est " le Baron Oedipe ".

La langue comme compétence

Un certain état de la langue française, le " bien parler " (p. 178), est la compétence nécessaire à Cadieu pour accéder à la dignité. En fait, la langue se confond avec cette dignité au point où l'apprentissage de l'une équivaut à l'apprentissage de l'autre, comme le révèle cette phrase de Cadieu : " Ma dignité, c'est probable, Monsieur. Je l'ai apprise d'un Français de France [...] il a été mon maître. [...] Qu'en pensez-vous, Monsieur? Trouvez-vous que je parle correctement? " (p. 179). Comme dans " Le Chichemayais " cette compétence s'acquiert par l'apprentissage du vocabulaire. En effet, Pierre Baillargeon apprend à Cadieu un " mot nouveau qui l'inquiétait " et lui paraissait " sorcier ", le mot

dysarthrie avec lequel il se familiarise lorsque Pierre Baillargeon lui en fait la démonstration⁷⁹ : ce mot signifie “ tout bonnement parler avec difficulté, les dents toutes mêlées dans la bouche⁸⁰ ” (p. 182).

Le dialogue final entre Cadieu et Pierre Baillargeon peut être interprété comme une autre manifestation de l’accession du premier à la dignité, étant donné la qualité de l’éloquence dont il fait preuve dans cet échange⁸¹, qualité surtout perceptible si on compare sa maîtrise de la langue à celle de Pierre Baillargeon lorsqu’il lève son verre pour trinquer à son tour⁸². Ne peut-on conclure ici que Cadieu est alors pleinement le double, l’égal de Pierre Baillargeon, buvant avec lui à cette Société royale dont, par sa maîtrise de la langue, il fait partie durant un instant?

Face à cet objet, Pierre Baillargeon ne fait pas le même parcours que Cadieu puisque la dignité lui est accordée d’emblée, lui qui est, selon les dires de Cadieu, “ un Monsieur ” et, selon les dires du narrateur, “ un grand écrivain ”, “ membre de la Société royale ”. Au contraire, il risque de perdre cette dignité en perdant cette élocution, cette “ façon de dire ” qu’il valorise tant. Sous l’effet de la bière, voilà que sa langue s’empâte : “ Ba-on, ba-on, à la goire, à la plus gande goire du Baccadi. [...] À Bètelo Bunet! À la langue fançaise! ”. Pierre Baillargeon aura appris à Cadieu un mot nouveau mais aura hérité du référent : il est atteint de dysarthrie. Sa transformation physique témoigne, comme sa langue empâtée, du vacillement de son état. Lui, que le narrateur disait être toujours coiffé d’un “ feutre gris ” et frais rasé⁸³, a, à ce moment, “ la barbe bleue, le crâne rose. ” C’est donc parce que Pierre

⁷⁹. Saoûl, Pierre Baillargeon s’exprime ainsi : “ Ba-on, ba-on, à la goire, à la plus gande goire du Baccadi ” (p. 182).

⁸⁰. La première version du conte, parue dans *L’Information médicale et paramédicale* du 15 juillet 1975, se terminait à cet exact moment où Cadieu apprend la signification du mot nouveau (comme c’est le cas dans “ Le Chichemayais ”). La dernière phrase de cette version se lisait donc comme suit : “ Et ce fut ainsi que Cadieu apprit que la dysarthrie, un mot qu’il n’avait pas compris et l’inquiétait, n’avait rien de sorcier, signifiant tout bonnement parler avec difficulté, les dents toutes mêlées dans la bouche ”. La figure de l’orateur grec Démosthène, travesti dans la taverne de Val d’Or en *démon Stène*, est significative parce qu’elle représente l’art de l’éloquence, bien sûr, mais aussi parce qu’elle illustre l’apprentissage de l’élocution : Cadieu utilise “ la méthode du démon Stène ” (p. 179), préférant quant à lui les bières aux pierres.

⁸¹. “ Monsieur, je vous en prie, prenons-en encore une autre à la santé de l’inestimable Société royale. ”

⁸². “ Ba-on, ba-on, à la goire, à la plus gande goire du Baccadi ”.

⁸³. “ Pierre Baillargeon avait la barbe forte et portait un feutre gris qui semblait faire partie de ses téguments. S’il ne s’était pas rasé, en peu de jours il aurait eu le visage encore plus masqué que sa calvitie ” (p. 174).

Baillargeon allait perdre cette dignité et qu'il " calait, calait dans les enfers " que le narrateur-je s'empresse de " le reconduire sur le versant du ciel, à Outremont ".

Fonctions de l'apprentissage de la langue

L'apprentissage de la langue marque donc un point tournant dans le parcours de Cadieu. Cette dignité à laquelle Cadieu accède par sa maîtrise de la langue, dignité couronnée par un titre de Baron et d'académicien de taverne, peut sembler n'être qu'une dignité de carnaval, une imitation par la société des " enfers populaires " de la Société royale à laquelle appartient Pierre Baillargeon. Cela n'en fait pas un objet sans valeur pour autant puisqu'aucun des espaces de référence et des sociétés de l'univers du conte n'a de valeur supérieure à l'autre. Tout comme les personnages de Pierre Baillargeon et de Cadieu sont des doubles, ces espaces s'équivalent. D'ailleurs, dans l'univers de Ferron, cette dignité de robineux n'est pas moins vraie qu'une autre. Mithridate, conteur et vagabond, n'est-il pas le " roi du Pont " ?

L'accession de l'un à l'état de dignité grâce à la langue ainsi que la menace qui plane sur l'autre de perdre, en perdant sa maîtrise de la langue, cette dignité qu'il possède déjà, consacre cette fonction d'essentielle compétence dévolue à la figure de la langue, fonction transcendant les frontières des espaces de référence. Compétence pour tendre à la dignité de l'individu, pivot du rapport de force de la minorité face à la majorité, la langue joue sur plusieurs plans un rôle important. Le sort des personnages est ainsi lié à la langue. L'élocution est bien, pour eux, cette " bouée de sauvetage " dont parlait Jean Marcel (1978 : 57).

Langue et dignité sont donc des figures qui se trouvent liées dans le discours mais aussi dans les parcours narratifs des personnages dont Ferron fait le portrait. Une troisième figure participe de cette constellation, celle de la littérature. Cadieu et Pierre Baillargeon sont des littéraires soucieux de la langue, comme le sont d'autres personnages rapidement évoqués : Paul Morin, Paul Toupin, Victor Barbeau⁸⁴. Une de ces figures du milieu littéraire de l'après-guerre prend une

⁸⁴. Selon le DALFAN (Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord), " Paul Toupin est le défenseur de la langue française dont il connaît à merveille les secrets du vocabulaire et du style ". Victor Barbeau fut fondateur de l'Académie canadienne-française. Il publia divers essais et études sur la langue, parmi lesquels *Le ramage de mon pays. Le français tel qu'on le parle au Canada*, (1939). Poète associé au mouvement exotique, Paul Morin fut l'auteur de *Le paon d'email* (1911).

singulière importance : celle de Berthelot Brunet à la santé duquel Pierre Baillargeon lève son verre, rendant ainsi hommage à celui qui " exerçait sur lui une sorte de fascination⁸⁵". Le Berthelot Brunet du conte possède des traits qui le font appartenir aux deux espaces de référence mis en place dans le texte, c'est-à-dire celui des " hommes de lettres " bourgeois qui le connaissent et avec lesquels il discute " à *La Patrie* ou à l'Hôtel d'Italie " (p. 178) mais aussi celui de Cadieu puisque, comme lui, il vécut dans les " enfers populaires⁸⁶". Cette double appartenance s'explique par le fait qu'il fut un homme de lettres " conséquent ". Puisque ce rôle " à [son] époque [...] n'était guère possible au pays [...] ", il " vécut une vie d'enfer, buvant du parégorique pour la supporter, pas plus honoré pour autant " (p. 179). Nous soulignons la dernière partie de la phrase qui rappelle cet objet convoité, la dignité, à laquelle Berthelot Brunet n'accède pas sinon par ce toast de Pierre Baillargeon qui le réhabilite, comme un toast semblable réhabilite Cadieu en faisant de lui " le représentant de la Société royale au Baccardi ". Si le sort de Cadieu et de Pierre Baillargeon n'est pas enviable, l'un robineux et l'autre mourant " seul et perdu " en exil, celui de Berthelot Brunet est peut-être pire du fait qu'il n'a pas même acquis cette dignité reconnue à Cadieu par Pierre Baillargeon et conférée d'emblée à celui-ci.

La conjonction de ces trois figures (littérature, langue, dignité) et l'illustration de leurs liens par les parcours de ces trois hommes (Cadieu, Baillargeon, Brunet) de milieux culturels différents, nous semblent être des éléments essentiels à l'interprétation du conte. " Monsieur! Ah Monsieur! " apparaît alors comme l'histoire de la rencontre des lettrés et des conteurs, et surtout de la reconnaissance des uns par les autres.

Pour conclure cette partie de l'analyse, nous devons ajouter qu'une interprétation du rôle de la figure de la langue dans " Monsieur! Ah Monsieur! " contraire à la nôtre a été proposée par Ginette Michaud. En effet, Ginette Michaud fait une lecture toute négative de ce rôle. Elle y voit un exemple de parole qui " [peut] même contribuer elle aussi à la dégradation et à l'entropie générales " et qui

Comme Pierre Baillargeon, il fut membre de la Société royale. À une époque de sa vie, il travailla comme traducteur.

⁸⁵. " À Bêtelo Brunet! À la langue française! " Le vrai Pierre Baillargeon fait le portrait de Berthelot Brunet dans *Le scandale est nécessaire* (Baillargeon, 1962 : 69-77).

⁸⁶. Berthelot Brunet était reconnu pour ses " brillantes improvisations servant à payer son écot au restaurant ou à la taverne " (Baillargeon, 1962 : 69).

“ n’assure [...] plus d’elle-même le salut ” (Michaud, 1998 : 249). Comme nous l’affirmions en introduisant notre analyse du conte, nous pensons qu’il faut observer et faire la différence entre les deux quêtes des personnages : la première concerne la famille/pays et, quête non résolue, est celle qui pousse les deux personnages à l’exil ou à la rue et leur réserve un triste sort. La seconde quête est celle que nous avons décrite ici et qui a comme objet la dignité. C’est dans celle-ci que s’inscrit le rôle de la figure de la langue puisqu’elle est une compétence pour atteindre cette dignité convoitée. Que l’on donne à cette dignité le sens de *fonction éminente* ou celui de *respect de soi*, elle est obtenue par Cadieu lors de sa rencontre avec Pierre Baillargeon et ce, grâce à la langue. Bien sûr, notre interprétation repose sur les connotations que nous prêtons à cette phrase de Cadieu (“ Monsieur, je vous en prie, prenons-en encore une autre à la santé de l’inestimable Société royale ”) dont nous avons dit qu’elle reflétait la maîtrise de la langue et donc marquait l’acquisition de cette dignité confondue à elle. Cette qualité de l’éloquence de Cadieu n’est pas énoncée dans le conte. Ainsi pour Ginette Michaud, au contraire, “ les deux compères [...] présentent au narrateur, fasciné par les troubles de la parole, la même dysarthrie verbale ” (p. 255).

Le narrateur-je se fait effectivement le témoin de la triste déchéance de ces conteur et écrivain. En ce sens, ce conte est l’un de ces textes dans lesquels Ferron fait sentir “ le malheur commun et quotidien⁸⁷ ” d’un monde dont rien ne semble pouvoir rétablir l’ordre et ramener les personnages *du bon côté des choses*. Selon la lecture que nous offrons de ce conte, la langue est, pour les personnages, la seule compétence qui puisse tenir momentanément en échec ce que Ginette Michaud appelle “ la dégradation et [...] l’entropie générales ”. Mais nous devons ajouter que, si la parole a encore quelque pouvoir dans cet univers, et nous croyons l’avoir démontré, ce pouvoir n’agit que sur le locuteur, non sur son auditoire et encore moins sur le monde. Le souci de la langue procure au locuteur la dignité recherchée mais ne peut guère plus. Comme le dit Ginette Michaud, la langue “ n’assure [...] plus d’elle-même le salut ”. Voilà les limites du pouvoir de la langue. Cette question sera développée dans le chapitre qui suit où nous observerons le

⁸⁷. Selon l’expression qu’utilise Pierre Vadeboncoeur dans sa “ Préface ” à Jacques Ferron, *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, postface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. “ PCL / petite collection lanctôt ”), p. 12.

fonctionnement de paroles qui, pour reprendre cette expression, contribuent " à la dégradation et [...] l'entropie générales " (Michaud, 1998 : 249).

Ginette Michaud relève aussi la déchéance du conteur qu'est Cadieu, " représent[ant] le monde villageois du conte " (p. 255) et qui est " désespérément à la remorque de ses interlocuteurs [...] qui lui font l' " aumône " de l'écouter⁸⁸ " (p. 252, note 14). À ses yeux, cette répétition à laquelle est condamné Cadieu, ainsi que son errance finale, prouvent " la dévaluation et la perte de pouvoir du conte ancien " (p. 249). En effet, dans ce monde dégradé, Cadieu n'a pas la stature d'un Mithridate : son conte autobiographique, " toujours le même " forme un bien maigre répertoire qui ne redonne au monde ni allure, ni style... Nous traiterons de la question du conte, que nous distinguons de celle de la langue, plus amplement dans le troisième chapitre où nous aborderons aussi la question, soulevée par Ginette Michaud, de la confiance que l'auditeur a, ou n'a plus, envers le conteur. Nous voulons par contre déjà faire remarquer qu'il est difficile d'affirmer que, dans " Monsieur! Ah Monsieur! ", le conte a perdu tout pouvoir. Cadieu, que l'on a vu passer, grâce à la langue, d'un statut de " bon à rien " à celui de " Baron du Baccardi " passe, grâce au conte, d'un statut de " radoteur " à un autre statut que nous qualifierions ici de conteur. Sans auditoire, il n'est rien : " Seul je ne suis qu'un radoteur " affirme-t-il. Il n'y a qu'au moment où il s'adresse à un interlocuteur qu'il n'est plus ce *radoteur*, puisqu'il n'est plus " seul ". S'il dépend ainsi de ses interlocuteurs, c'est qu'il est dans la situation typique du conteur qui ne peut remplir sa fonction sans auditoire. Cette situation ne marque pas nécessairement la dévaluation du conte ancien puisqu'elle lui est inhérente. De plus, nous aimerions souligner de nouveau combien cette rencontre entre le conteur et le représentant de la littérature savante réhabilite le premier. Cadieu est reconnu comme un pair, un égal, par un membre de la Société Royale.

La figure de la langue mise en scène dans " Le Chichemayais " et " Monsieur! Ah Monsieur! " possède donc un pouvoir certain : elle agit encore, en amont ou en aval de la vie et ce, malgré l'état de dégradation de l'univers dans lequel évoluent les personnages. Cette démonstration du caractère performatif de la figure de la langue pourrait être poussée plus loin par l'analyse des contes " La chatte jaune " et " Pollon ", contes dans lesquels l'intervention de la figure de la langue marque aussi

⁸⁸. Le mot " aumône " n'est pas tiré du texte de " Monsieur! Ah Monsieur! ".

le moment clef de la métamorphose des personnages et leur permet de sceller l'alliance entre deux univers disjoints, celui des humains et des animaux (" La chatte jaune ") et celui des morts et des vivants (" Pollon "). Par son action, la langue rappelle, là aussi, la figure du passeur.

Les deux contes dont nous venons de faire l'analyse ont ceci en commun que la réflexion sur la langue y est explicite, étant au coeur des discussions entre les personnages : l'un enseigne à l'autre des particularités de la langue et valorise certains de ses états. L'on s'interroge sur le *bien parler* qui redonne à l'homme sa dignité (" Monsieur! Ah Monsieur! "); l'on s'interroge sur le mot juste qui seul s'accorde avec la réalité ainsi que sur la valeur heuristique des jeux avec la langue (" Le Chichemayais "). Ces contes tiennent tous deux un discours sur différents états de langue dont un seul est une compétence pour le locuteur ; ainsi, pour bien saisir cette réflexion sur la langue, nous avons proposé ici de porter une grande attention à ses fonctions, à ce que nous avons appelé sa dimension performative et qu'une analyse narrative des contes nous a permis ici d'observer. La description du contenu de la figure de la langue ainsi que l'interprétation que nous avons proposée de ces contes ont donc suivi ce fil.

Si cette représentation de la langue dans les contes étudiés s'inscrit dans une problématique autobiographique et familiale, ainsi que l'a expliqué Ginette Michaud⁸⁹, elle rappelle aussi des situations propres à l'écrivain d'un certain contexte social et culturel inscrit dans ces contes. La problématique conflictuelle mise en scène par la figure de la langue dans " Le Chichemayais " s'élargit dans " Monsieur! Ah Monsieur! " et englobe des questions auxquelles la littérature et la société québécoises ont été confrontées au cours de leur histoire. Ainsi, on pourrait retrouver dans ces textes l'inscription du conflit des codes, déjà évoqué à propos de " Le Chichemayais " ; l'on pourrait aussi articuler la trame narrative de ces contes à la question du jocal qu'évoque l'alliance de la dignité et du *bien parler* dans " Monsieur! Ah Monsieur! ". Nous croyons aussi juste de dire que les conflits mis en scène dans ces contes, et dont la division de l'espace rend compte, ne sont pas réductibles à la seule question de la langue. En effet, la situation concurrentielle que le passeur permet, par son action, de dépasser, est aussi celle de deux espaces de référence, soit ceux des cultures populaire et savante dont il s'agit de provoquer la

⁸⁹. Voir Michaud (1997, 1997b et 1998).

rencontre. Marcel Olscamp a suggéré une telle lecture du conflit du *Chichemayais*, écrivant à propos du jeune Ferron que

la branche paternelle de sa famille représente l'oralité, alors que du côté de sa mère, c'est l'écrit qui prédomine. On peut dire aussi, avec quelque vraisemblance, que la jeunesse de l'auteur sera en partie consacrée à la réconciliation de ces deux tendances contradictoires ; car à l'époque, en effet, il fallait choisir⁹⁰.

Ainsi, la problématique mise en scène à travers la figure de la langue prend sa pleine extension et se définit comme étant celle de la division des cultures dont Ferron se réclame. Selon Joseph Kwaterko, le désir qu'eut Ferron de dépasser cette dualité fut le moteur du projet esthétique et idéologique de son oeuvre⁹¹. Les contes que nous venons d'étudier démontrent, si besoin est, que cette préoccupation a habité Ferron jusque dans les derniers textes qu'il aura écrits.

⁹⁰. Marcel OLSCAMP (1997), *Le fils du notaire : Jacques Ferron, 1921-1949 : genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Les Éditions Fides, p. 39.

⁹¹. Joseph KWATERKO (1989), *Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Éditions du Préambule, (coll. L'Univers des discours), p. 215.

Chapitre II

Les caractéristiques et le fonctionnement de la parole efficace

“ Le silence renferme toutes les vérités ;
la parole porte tous les mensonges ”
Jacques Ferron, *L'ogre*⁹²

La critique ferronienne a souvent évoqué le pouvoir que possède la parole mise en scène dans l'oeuvre de Jacques Ferron. Jean Marcel, par exemple, a souligné que, dans cet univers fictif, “ tout se met en mouvement pour une seule parole proférée ” (Marcel, 1978 : 61). Fondant sa lecture de Ferron sur celle proposée par Jean Marcel, Barbara Godard a associé ce pouvoir au merveilleux, disant à propos de Ferron que : “ His tales are exercises in the magical power of words⁹³”. Plus récemment, Brigitte Seyfried s'est véritablement penchée sur la question et a fait appel à cet art de la parole persuasive qu'est la rhétorique pour “ évaluer l'efficacité de ces discours et sermons ” très nombreux dans le roman *Le ciel de Québec* et qui sont un des moteurs de la diégèse. Comme elle le rappelle, “ Si les Chiquettes réussissent dans ce roman à se faire reconnaître et à trouver une nouvelle identité, c'est avant tout grâce au langage⁹⁴”. Elle explique ainsi le choix de sa méthode : “ Une étude rhétorique a [...] l'avantage de fournir des outils permettant d'évaluer l'efficacité de ces discours et sermons, qui comportent tous, par définition, une visée pragmatique, qui cherchent tous à provoquer, grâce au pouvoir inhérent à la parole, une certaine emprise sur leur auditoire ” (Seyfried, 1997 : 148). Ainsi au fil des ans, la critique ferronienne a reconnu dans le langage mis en scène par Ferron un agent de changement de la réalité diégétique. Par contre, hormis Brigitte Seyfried, cette critique n'a jamais véritablement étudié le

⁹². Cité dans Jean MARCEL [pseudonyme de Jean-Marcel Paquette] (1978), *Jacques Ferron malgré lui*, édition revue et augmentée, Montréal, Parti Pris, (coll. “ Frères Chasseurs ”), p. 56.

⁹³. Barbara GODARD (1977), “ The Oral Tradition and Contemporary Fiction ”, *Essays in Canadian Writing*, no 7-8, p. 46-62.

⁹⁴. Brigitte SEYFRID (1997), “ L'éloquence ferronienne. Étude rhétorique des discours et des sermons dans *Le ciel de Québec* ”, *Voix et images*, no 67, automne 1997, p. 164.

fonctionnement de ces paroles efficaces pour tenter de comprendre comment elles agissent. C'est la voie que nous voudrions explorer maintenant.

Plusieurs personnages de *La conférence inachevée* tentent d'agir sur leur univers par la parole. Certains réussissent mais d'autres échouent. Le docteur Adacanabran, du conte du même nom, n'est sensible qu'à la forme des mots, à la beauté des paroles et au plaisir qu'ils procurent. Apprenti-sorcier de la parole, maîtrisant comme nul autre le langage et semblant croire au pouvoir merveilleux des mots, il tentera de " [s']échapper dans les grands ciels fabuleux " (Ada, p. 214) et d'agir sur le monde en " alté[rant] la forme " des mots " pour en couler le fond " (Ada, p. 217). À l'apogée du sentiment de puissance qui l'habite, celui que nous qualifierions de *logomane* frôlera la catastrophe. Nous verrons comment ce docteur Adacanabran perçoit le langage et comment cette conception même fait échouer son projet. L'ange de la Miséricorde, protagoniste du conte éponyme, est, quant à lui, un habile rhéteur qui a recours à la parole pour son pouvoir persuasif. Nous verrons comment il reconduit par son discours une réalité ancienne sous une apparence nouvelle, bernant tout le monde et se maintenant ainsi en position d'autorité. Le mutisme de la princesse Gulmare, protagoniste du conte " Dames muettes ", constitue la troisième et dernière manifestation de la figure du langage que nous étudierons ici. Ce mutisme est un discours d'une forme paradoxale qui tait ce qu'il a à dire pour que l'interlocuteur en découvre lui-même le contenu. Nous verrons comment ce processus permet au silence d'agir. De ces trois manifestations de la figure du langage abordées dans ce chapitre, le mutisme est la seule qui entraînera une métamorphose positive de l'univers diégétique.

Nous tâcherons donc de voir ce qui peut expliquer cette action de la parole. Nous tâcherons aussi de comprendre les raisons de la réussite, ou de l'échec, de l'action tentée. Dans les contes de Ferron, le *pouvoir merveilleux du langage* qu'évoque Barbara Godard ne nous semble pas être véritablement à l'oeuvre, sauf dans quelques contes tel " Bêtes et mari " dans lequel le langage provoque des métamorphoses qui ont bel et bien ce caractère merveilleux⁹⁵. C'est aussi en partie le cas dans " L'ange de la Miséricorde " que nous étudierons. L'approche rhétorique utilisée par Brigitte Seyfrid est donc très intéressante — la persuasion,

⁹⁵. Alexis Nouss a relevé le rôle des mots dans ces métamorphoses qu'il dit " fondées sur le langage " (Alexis NOUSS [1992], " Ferron, Kafka : le texte flottant ", *Littératures*, " Présence de Jacques Ferron ", nos 9-10, p. 123).

plus que le merveilleux, nous semble expliquer l'action du langage dans l'oeuvre de Ferron — mais inadéquate ici, puisque les paroles et discours qui constituent notre objet et dont nous tenterons de comprendre l'action ne sont pas donnés en extension dans ces trois contes sur lesquels nous nous pencherons. En effet, une telle approche rhétorique est rendue possible par la présence dans *Le ciel de Québec* du texte de ces discours dont Seyfrid mesure l'efficacité. Dans les contes que nous étudierons, ces discours ne sont souvent que décrits : par exemple, ce que l'on sait du discours de l'ange de la Miséricorde, c'est qu'il " a mis tout l'érotisme en logarithmes " (AM, p. 164). Comme Seyfrid toutefois, nous tenterons de comprendre le caractère performatif des paroles des personnages en accordant toute notre attention aux traits formels et stylistiques de ces paroles qui ont un effet sur l'interlocuteur. Ces traits sont parfois explicites, comme dans l'extrait de " L'ange de la Miséricorde " que nous venons de citer. Ils sont aussi perceptibles à travers les effets qu'ont les paroles sur l'univers diégétique. Ainsi, dans notre analyse des contes, nous serons particulièrement sensible aux transformations de l'état de cet univers. Par exemple, une parole qui a comme effet de séparer les différentes figures peuplant cet univers possède des caractéristiques qui ne sont pas les mêmes que celles de la parole qui permet plutôt de les réunir. C'est donc en observant ses effets diégétiques que nous cernerons les caractéristiques de ces paroles performatives et que nous tâcherons d'expliquer leur action.

Analysant ainsi ces contes, nous tenterons de voir s'il peut être possible de mettre au jour des critères récurrents permettant à la parole d'agir. Nous comparerons donc des types de paroles que l'on distingue souvent : celle du rhéteur qu'est l'ange de la Miséricorde et celle de l'écrivain en puissance qu'est le docteur Adacanabran, amant du travail formel et de la poéticité de la parole.

“ *Adacanabran ou l’Homme à la tête fêlée* ”

Le conte intitulé “ *Adacanabran* ” est constitué d’un récit-cadre et d’un récit enchâssé, lui-même intitulé “ *Adacanabran ou l’Homme à la tête fêlée*⁹⁶”. C’est sur ce récit enchâssé, dans lequel un personnage du récit-cadre raconte sa propre histoire, que nous nous pencherons maintenant pour voir ce qui caractérise la parole de ce personnage qui a cru à la toute puissance de sa parole.

L’homme à la tête fêlée dont il est question est un médecin, le docteur Legris, qui tenta de “ [s]’échapper dans les grands ciels fabuleux ” (p. 214) grâce à sa maîtrise du langage. Ce docteur, qui s’est surnommé lui-même *Adacanabran*, est atteint de frénésie verbale, de logomanie dirons-nous, à cause d’une fêlure située “ juste au-dessus du centre de la parole. Cette lésion, loin de nuire à l’acquisition du langage, la favorise ” (p. 216). La parole de la “ tête fêlée ” se distingue d’abord par ce qu’elle a d’incompréhensible pour toute personne autre que le locuteur lui-même, car elle est un “ amphigouri ”, un “ galimatias ”. Sous l’effet de sa fêlure, le docteur se livre au “ plaisir solitaire [...] de délirer en [sa] propre et unique compagnie ” (p. 217). Cette parole n’a donc pour but ni la communication, ni la signification, ni même le contact avec l’autre ; “ plaisir solitaire ”, la parole de ce fantasque est tournée vers lui seul qui “ [s]’écout[e] parler ”, “ premier de [ses] interlocuteurs ” (p. 216). Son discours ne cherche à traduire ni pensées personnelles ni idées communes⁹⁷ : le fantasque “ cherch[e] moins à [se] comprendre qu’à [se] surprendre et à [se] ravir⁹⁸ ” (p. 221). Sa parole est donc entièrement vouée au plaisir du langage pour le langage, au plaisir que le langage procure lorsqu’on le réduit à

⁹⁶. “ *Adacanabran* ” dans Jacques FERRON (1998), *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, postface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. “ PCL / petite collection lanctôt ”), p. 207-225. Les citations seront suivies du numéro de page, parfois précédé de l’abréviation “ Ada ” lorsqu’une confusion avec un autre conte est possible.

⁹⁷. Car “ [...] pour s’écouter parler, éprouver sur soi l’effet des mots, on doit sans cesse improviser, dire n’importe quoi excepté sa pensée [...]. Quant aux idées communes, élaborées par les grands spécimens de l’espèce, elles ne valent pas mieux, radotage ” (p. 216).

⁹⁸. Lors d’un examen de médecine, jouant sur le mot *trompes*, le futur *Adacanabran* dira des trompes d’Eustache “ qu’elles étaient de malicieux conduits cachés dans le fond du gosier pour mieux rire d’avoir défiguré à jamais le savant Eustache ” (p. 218). Cette définition prend la forme d’un court récit obéissant à ce qu’Andrée Mercier a appelé la “ rationalité textuelle ” puisqu’il se développe en suivant la logique de la langue et du texte. Pour le fantasque, la langue n’est plus alors un “ simple véhicule du réel ” mais est utilisée “ au-delà de ses strictes possibilités référentielles ” (Andrée MERCIER [1998], *L’incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron. Étude sémiotique*, Québec, Éditions Nota bene, (coll. “ NB Université ”), p. 78-79).

sa seule fonction poétique, c'est-à-dire lorsque l'énoncé est une fin en soi. Ce plaisir, le fantasque le ressent en éprouvant sur lui " l'effet des mots ", cherchant partout ce ravissement : dans les paroles d'un " professeur français [qui] s'exprimait à ravir " et qu'il entend " émerveillé, sous l'impression de [s]'écouter parler " (p. 221-222) ; il le cherche aussi dans " certains titres d'articles dans *le Devoir* [...] rédigés avec une perfection toute géniale " (p. 222). Il est alors sensible à leur *poéticité*, les recevant comme " spectacle " plutôt que comme " message⁹⁹".

Le sentiment de puissance et la parole

Ce médecin amant de la poéticité du langage est aussi animé d'un sentiment de puissance qui s'enfle au fil des ans, suivant en cela le développement de son métier et " la transformation du discours médical¹⁰⁰". Suite à cette transformation, il se croit dès lors " riche, tout-puissant, imprenable " (p. 221). Il décide alors de changer de nom :

Au cours de mon échappée, véritable apothéose, je me suis décerné moi-même mon surnom, Adacanabran. Je voulais dire Abracanabran, je dérapai sur le mot, me mêlai dans les consonnes, n'importe : aucune syllabe ne manquait, l'allusion était claire, le nom devenait ainsi spécial, unique, digne à la fois de mon apothéose et de mon dérangement (p. 213).

Abracanabran ? Ferron ne s'amuse-t-il pas ici à dérouter encore plus le lecteur? En effet, ce surnom que le docteur voulut se donner avant de " dérap[er] sur le mot " ne signifie rien. Par contre, il évoque à la fois l'*abracadabra* des contes merveilleux et l'adjectif *abracadabrant*, signifiant, pour reprendre la définition du *Nouveau Petit Robert I*, " extraordinaire et incohérent ". *Abracanabran* et *Adacanabran* nous semblent donc des surnoms construits à partir de ces deux mots. Ce surnom évoquerait ainsi à la fois la toute puissance de la parole (*abracadabra*) et l'incohérence (*abracadabran*) ou le " dérangement " pour reprendre les termes du docteur. Ce surnom qu'il se donne, tel un onomatourge, est symptomatique du rapport au langage et à la réalité de cet *homme à la tête fêlée* qui tenta de " [s]'échapper dans les

⁹⁹. Susan Suleiman cite ici Gérard Genette (Susan SULEIMAN [1983], *Le roman à thèse ou L'autorité fictive*, Paris, PUF, (coll. " écriture ")), p. 31.

¹⁰⁰. " À la suite d'un accident dans le ciel, accident préparé de longue main, la santé, jusque-là le meilleur moyen de vivre, en devint l'unique fin, le bien suprême, le salut " (p. 220).

grands ciels fabuleux " (p. 214) mais ne réussit qu'à écrire un livre " à proprement parler illisible " (p. 222) et connu " la fin de [ses] splendeurs " (p. 224).

L'aventure de l'homme à la tête fêlée ne s'arrête pas là. Comme il l'avait fait lorsqu'il était étudiant, le docteur Legris " balanc[e] la plus grande gloire de Dieu pour lui substituer la [s]ienne " (p. 217). Sa *superbe*, pour reprendre ses termes, fait place à un sentiment de puissance proche de la folie¹⁰¹ :

Dans cette gloire et cette exaltation, au milieu d'un appareil grandiose et démesuré, devenu le docteur Adacanabran, je me sentais projeté hors de moi, en harmonie avec les prodiges de l'univers auxquels j'étais suspendu et comme à leur merci... (p. 223).

Ce sentiment de puissance affecte son rapport au langage, déjà singulier. " Au cours de [s]on échappée, véritable apothéose " (p. 213), le docteur Adacanabran se met " à contrefaire les mots et les noms ", ne " parla[nt] plus que par allusion, sans dire à qui ni à quoi " (p. 221). Sa maîtrise du langage alliée à son sentiment de puissance¹⁰² le fait céder plus avant à son " vice fondamental ", à son " irrépressible besoin de pervertir le langage, ce bien commun indispensable, d'en altérer la forme pour en couler le fond " (p. 217). Il fait siennes, pour servir sa propre gloire, les paroles d'un " professeur français [qui] donnait une causerie. [et qu'il] entendai[t] avec une légère avance, émerveillé, sous l'impression de [s'] écouter parler. Par la fêlure, [s]on esprit s'était dispersé, inspirant le monde entier " (pp. 221-222). Dès lors, tout le langage, " ce bien commun indispensable ", lui appartient. En transformant les mots, il tente de représenter, voire de transfigurer le monde pour en faire un décor digne de sa puissance. Dans un geste d'onomatourge, sinon de démiurge, il rebaptise " [sa] femme Régine, [sa] fille Jéricho et [son] fils Tonnerre " (p. 221) pour que ces noms, comme le sien, soient à la hauteur de sa prétention.

Pour mieux illustrer ce travail de transfiguration par le langage de la représentation du réel auquel se livre le fantasque, nous ferons ici appel à deux contes du recueil *Contes anglais* mettant en scène un tel *docteur Adacanabran*. En

¹⁰¹. Louise, internée à Saint-Jean-de-Dieu, " était à sa manière une artiste et ne délirait bellement qu'avec un bon public [...]. Elle n'attachait de prix qu'à son génie d'improvisation et ne pouvait souffrir les personnes simples qui n'accordent à la parole qu'une fonction utilitaire, fermant l'oreille aux jongleries verbales et à la poésie " (" Le pas de Gamelin " dans Ferron, 1998 : 97).

¹⁰². Ce sentiment de puissance caractérise plusieurs personnages de ce recueil, tels Gaudias Côté, cette " tête enflée " du conte " Le glas de la Quasimodo " dont " la superbe " lui fit " décrocher le bon Dieu du ciel " ; comme Louise, la patiente de Saint-Jean-de-Dieu qui fut " naguère Dieu-plus-que-Dieu " qui " prétendait parler de plus haut que le ciel à ses bons moments ".

effet, dans les contes " Ulysse " et " Les sirènes¹⁰³", le personnage d'Ulysse, cet ontarien vivant à *Ithaque Corner*, se laisse ainsi porter par le pouvoir qu'ont les mots de représenter autrement sa pauvre réalité : suivant leur logique (il s'appelle *Ulysse*, sa femme *Pénélope*, vit à *Ithaque Corner*...) il créera, en se la racontant, " l'Odyssée de sa vie " (" Ulysse " dans Ferron, 1985 : 110). Animé, comme le fantasque, d'un sentiment de puissance, il repart vers " les villes orientales et barbares, qui s'agitaient alors un peu, pour rétablir le calme et montrer la toute-puissance de Sa Majesté la Reine " (p. 118). Retournant dans l'ancien *red light* de Montréal, Ulysse recherche " les Sirènes. Oui, les Sirènes! Et pour le bon motif, retenu à [son] mat de misaine pour résister à leur appel " (" Les sirènes ", dans Ferron, 1985 : 118). Mais il suffira qu'un autre personnage appelle celles-ci *putains* pour que s'écroule la réalité d'Ulysse, fragile édifice de métaphores : " Ah! l'Odyssée, elle était loin! Son mât de misaine penchait, puis il tomba. Ulysse ramassa son cacatois dans la rue et le mit dans sa poche — ce n'était plus qu'un mouchoir souillé " (p. 118). C'est parce que le monde retrouve une juste représentation, que les choses retrouvent leur juste appellation, ou les mots leur juste signification, que l'édifice de métaphores d'Ulysse s'effondre.

Le docteur Adacanabran n'est pas à l'abri d'une telle déconfiture. Comme Ulysse, il ne peut imposer sa façon de nommer les choses, de reconstruire la réalité en la rebaptisant car le langage lui-même se charge de lui signifier son échec. S'il tente d'imposer sa loi au monde grâce à sa maîtrise du langage, il a tôt fait de se heurter à des mots qui lui désobéissent. Les mots ont " un envers et un endroit ", comme celui de *Régine* (signifiant reine, du latin *regina*) qu'il donne à sa femme et qui est si semblable à cet autre mot, *réguine* :

Elle [Régine] trônait dans la cour, en avant de l'écurie. Et tout en lui rendant hommage, je ne pouvais m'empêcher de penser que derrière cette écurie traînait une moissonneuse hors de service, une vieille réguine. La dame de carte avait un endroit, un envers, et la folie aussi peut-être. Moi, j'étais le joker (p.223).

Ainsi, le lien entre les mots et les choses, entre la " forme " et le " fond " pour reprendre les termes de Ferron, n'est pas si étroit que le pense le docteur. Les mots

¹⁰³. Jacques FERRON ([1968] 1985), *Contes, édition intégrale. Contes anglais ; Contes du pays incertain ; Contes inédits*, 2e éd. revue et corrigée, préface de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, HMH. (Coll. " L'Arbre ".)

échappent à sa loi et les noms nouveaux dont il baptise sa famille ne peuvent garantir la puissance dont il se dote.

Au début simple amant du plaisir que procure le langage puis, animé d'un désir de puissance, le docteur Adacanabran devient un logomane qui croit pouvoir recréer le monde pour qu'il obéisse à son amour des mots et à leur rationalité propre, obéissant ainsi à son " irréprouvable besoin de pervertir le langage [...] d'en altérer la forme pour en couler le fond ". Le docteur Adacanabran se caractérise donc par deux traits langagiers causant sa perte : fin connaisseur du plaisir que procurent les mots, il se laisse entraîner par celui-ci jusqu'au délire c'est-à-dire jusqu'à perdre tout contact avec la réalité dont il croit parler. Soumis à son plaisir, il oublie la visée du langage, qui est de signifier. Ainsi, sa parole, au lieu d'être un moyen, lui est une fin. Puis, sous l'effet de sa fêlure, il aura tenté de " [s']échapper dans les grands ciels fabuleux " (Ferron, 1998 : 214), s'appropriant ce " bien commun indispensable " qu'est le langage pour transformer la représentation du monde par sa parole, ce qui le mènera aux portes de la folie.

Comme nous l'avons écrit en introduction, Brigitte Seyfrid utilise une approche rhétorique pour comprendre comment agit la parole dans *Le ciel de Québec*. C'est de ce point de vue qu'elle analyse le contenu des discours et sermons des personnages. Elle arrive à des conclusions similaires aux nôtres, relevant certaines caractéristiques qui ont retenu notre attention et qui sont la cause de la réussite ou de l'échec de la parole mise en scène. Elle observe, par exemple, dans les sermons de Monseigneur Cyrille, le même phénomène que nous observons dans le discours du docteur Adacanabran, c'est-à-dire qu'il " se caractérise [...] par une régression de la qualité de la communication, le contact avec l'auditoire se romp[ant] graduellement et le discours, entièrement obsessionnel, décroché de son contexte référentiel immédiat, se met à tourner à vide " (Seyfrid, 1997 : 162).

Ce type de parole autoréférentielle, qui perd contact avec la réalité, semble avoir été mis en scène de façon récurrente par Ferron. Dans certains textes, Ferron l'a rapproché de la folie mais aussi d'un certain type d'écriture : dans *Les salicaires* par exemple, il raconte comment un jeune poète lui avait fait lire ses vers écrits dans une langue inventée pour lui seul parce que la sonorité des mots lui avait plu. Ce poète qu'il rencontre lui dit :

Maintenant, je garroche des " bibelots d'inanité sonore " à la face du monde, comme a dit Chose, sieur de Mallarmé.
 — *Contre qui? Contre quoi?*
 — *Contre le ciel, tout simplement "104 .*

Ferron juge durement le rapport au langage de ce jeune poète, et de celui de Claude Gauvreau dont il s'inspire, tout en étant admiratif devant ces auteurs¹⁰⁵.

Le parcours du docteur Adacanabran qui parle pour le plaisir de parler est porteur de cette même critique envers celui qui oublie que le langage est un " bien commun " — comme le sont les représentations du monde dont il est porteur — et qui détourne le langage de cette visée première qui est de signifier. Nous reviendrons sur le parcours de ce personnage dans le troisième chapitre où nous verrons comment l'homme à la tête fêlée devient conteur. Pour l'instant, l'analyse d'un deuxième conte, " L'ange de la Miséricorde ", va nous permettre de voir à l'oeuvre un autre type de parole qui, tout en maintenant en apparence la communication, reconduit les divisions sociales. Cette parole de l'ange est en tous points opposée à celle du docteur Adacanabran : elle est une parole de rhéteur, une parole utilitaire qui n'a pas le caractère obsessionnel et gratuit de la parole du docteur. Sa visée est claire : elle tente de convaincre, de faire partager une vision du monde. Il reste que cette parole est jugée aussi sévèrement que celle du docteur Adacanabran et que, comme la sienne, elle entraîne une régression de l'univers diégétique.

¹⁰⁴. " Les salicaires " dans Jacques FERRON (1973), *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, p. 279.

¹⁰⁵. Ferron, qui s'adresse ici à lui-même, dira que la pièce de Gauvreau *Les oranges sont vertes* lui semblera " machinée, folle et mensongère, malgré l'émotion qu'elle vous causera, votre admiration pour l'obstination, la mort volontaire et le juste calcul de l'auteur " (Ferron, 1973 : 273). Dans " *Adacanabran* ", cette critique de la parole du docteur ne fait pas explicitement référence à un certain type d'écriture. Il reste que le docteur Adacanabran est aussi un écrivain puisqu'il annonce qu'il " préparai[t] un grand livre sur la folie, *Le pas de Gamelin* " (Ada, p. 221).

“ *L’ange de la Miséricorde*¹⁰⁶ ”

Cet ange de la Miséricorde est celui qui, du toit de l’hôpital où avaient lieu les accouchements des mères célibataires servait, “ tel un épouvantail ”, à faire fuir les petits anges “ sauvageons et ingénus, qu’attiraient les naissances à la Miséricorde ” (p. 161). “ Maussade ” et “ renfrogné dans son plumage gris ”, il les tenait ainsi loin de cette institution consacrée à l’amour, “ en conformité avec les moeurs de l’époque ”. La société se transformant, “ le jour arriva enfin où l’on n’eut plus besoin de ses services pour houspiller ses joyeux compères ” (p. 163). L’ange se retrouva donc, littéralement, à la rue, sans emploi. Alors que “ Personne auparavant n’avait prétendu l’avoir aperçu ”, maintenant que les moeurs ont changé les gens le remarquent. Ainsi, deux quidam ébahis s’exclament : “ As-tu vu le phénomène? C’est à n’en point douter un sexologue! ”. Ces mots (“ C’était un sexologue! un sexologue! ”) provoqueront la métamorphose de l’ange qui, les entendant, “ en prit note aussitôt et ne chercha pas davantage ” : il se “ recycl[a] en sexologie¹⁰⁷ ” (p. 164). Devenu sexologue, il tiendra un nouveau discours sur la morale sexuelle (“ il a mis tout l’érotisme en logarithmes ”).

L’état initial de l’ange se dégrade donc car son premier métier est devenu obsolète dans une société qui s’est elle-même transformée. Puis, son état se modifie à nouveau, cette fois à son avantage. Cette transformation survient au moment où il entend le mot sexologue prononcé par deux “ quidams ”. Le processus de transformation, qui résulte du vouloir-faire de l’ange, (il “ ne chercha pas davantage ” et s’est de lui-même “ recyclé ” p. 164), n’est pas raconté. Que cette métamorphose soit de type merveilleux¹⁰⁸ ou le résultat de longues études en

¹⁰⁶. “ *L’ange de la Miséricorde* ” dans Jacques FERRON ([1987] 1998), *La conférence inachevée. Le pas de Camelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, postface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur. (Coll. “ PCL / petite collection lanctôt ”.) Les citations seront suivies du numéro de page parfois précédé de l’abréviation “ AM ” lorsqu’une confusion avec un autre conte est possible.

¹⁰⁷. “ *L’ange de la Miséricorde* ” est un des rares textes de *La conférence inachevée* qui met en scène un merveilleux non problématisé. Il possède les caractéristiques du réalisme-magique telles que Mary Ellen Ross les résume : “ le réalisme magique ou le réalisme merveilleux offre deux perspectives opposées, dont l’une reflète une interprétation rationnelle et l’autre une interprétation surnaturelle de la réalité. ” Elle précise de plus que “ le réalisme merveilleux ne problématisé pas pour autant le surnaturel, que le texte présente de façon assez neutre, sans étonnement de la part du narrateur. ” (Mary Ellen ROSS [1992], “ Métaphore, métonymie et réalisme merveilleux dans *L’amélanchier* ”, *Littératures*, “ Présence de Jacques Ferron ”, nos 9-10, p. 159-160).

¹⁰⁸. Cette métamorphose possède le caractère magique de l’instantanéité : un mot est prononcé et l’ange est transformé.

sexologie, peu importe : ce mot de *sexologue* initie la métamorphose et en marque l'exact moment. Ce changement est positif pour l'ange que " personne, sur terre et dans le ciel, n'oserait plus [...] tourner en dérision " (p. 164). En plus de retrouver un emploi que son renvoi lui avait fait perdre, il améliore son sort : " Lui, le maussade, le renfrogné, depuis qu'il s'est recyclé en sexologie, il s'en donne à coeur joie " (p. 164).

Mais tout n'est pas dit du conte, bien sûr. Il faut remarquer que la transformation de l'ange en sexologue, rendue nécessaire par la transformation sociale, n'est que de l'ordre du *paraître* et n'implique donc pas une rupture avec son état passé. Comme le précise le narrateur, " [l'ange] n'a pourtant pas changé ; il s'est accompli " (p. 164). Cette phrase révèle la permanence de l'être malgré la transformation des apparences. Quelques éléments nous donnent lieu de croire que l'état final n'est guère différent de l'état initial et tout aussi dysphorique. En effet, si ce nouvel état est euphorique du point de vue de l'ange de la Miséricorde, il en va autrement lorsqu'on le considère du point de vue de ces " petits compères rieurs " et de celui de la société du conte, ainsi que certaines remarques du narrateur nous invitent à le faire. La figure de " la souris ", dont l'évocation clôt le conte, rend explicite la valeur dysphorique de cette transformation de l'ange. La chute du conte se lit comme suit :

Ses petits compères rieurs n'en reviennent pas ; derrière la grande baie de son cabinet, ils le regardent pontifier, bouche bée. Il n'a pourtant pas changé ; il s'est accompli et personne, sur terre et dans le ciel, n'oserait plus le tourner en dérision, hormis la souris (p. 164).

Cette souris, désignée par un article défini, est celle déjà évoquée par le narrateur dans une digression qu'il dit être " sans rapport évident avec [son] sujet " (p. 162). En fait, cette digression contient une mise en abîme de plusieurs éléments du conte et, surtout, de son axiologie. Elle résume un état de la société passée¹⁰⁹ à valeur euphorique (" Ils [les anges] fréquentaient volontiers l'homme quand celui-ci, vivant de chasse et de cueillette, était nomade, et même après, quand, sédentaire, il restait mal abrité ; il leur était aisé de le joindre et de converser avec lui ") ; une transformation (" Cette ère est révolue ") ; et un présent dysphorique :

¹⁰⁹. Cette digression renvoie à un passé antérieur à la séquence narrative de base.

Les maisons étanches [...] favorisent la claustration et cette sorte d'hypocondrie qu'on appelle la vie intérieure, mais nullement le commerce rustique avec les anges. Par contre, la gent souterraine, souris, rats et démons, n'y trouve pas cet empêchement et continue d'être aussi active, sinon plus, que dans les temps anciens (p. 162).

On retrouve dans cette digression les motifs, courants chez Ferron, de la division spatiale et de l'enfermement entravant l'existence même de la société qui ne se crée, selon lui, que grâce aux échanges¹¹⁰. Ici, cette "vie intérieure" est négative puisqu'elle empêche les échanges, le "commerce rustique avec les anges". En fait, elle n'est positive que pour la "gent souterraine, souris, rats et démons [qui] n'y trouve pas cet empêchement et continue d'être aussi active, sinon plus, que dans les temps anciens". Cette digression fait donc comprendre que toute division étanche de l'espace est défavorable à la société mise en scène. La métamorphose de l'ange en sexologue reconduit cette division puisque, après avoir été jeté à la rue, et donc au milieu des hommes, il se retrouve "derrière la grande baie de son cabinet" qui le sépare de "Ses petits compères rieurs" (p. 164). Ces petits *amours* sont, de nouveau, gardés loin de l'espace consacré au discours sur la sexualité : l'ange-sexologue les tient loin de son cabinet comme l'ange-épouvantail les tenait loin de l'hôpital. L'ange remplit donc toujours la même tâche qu'auparavant, soit de "chasser" les angelots (p. 162), de "monter la garde contre ses semblables, restés sauvageons et ingénus" (p. 161). Les échanges, voire l'amour, ne semblent donc n'avoir rien gagné à cette transformation de l'ange qui reconduit, sous une nouvelle forme, la division qui était celle de la société d'avant sa mise à pied.

Les conséquences de la transformation de l'ange se laissent pleinement saisir à travers la transformation d'une autre figure, celle des *autres* c'est-à-dire de ce "nous", ce "tout le monde" ou ce "personne", souvent évoquée. La transformation du regard des *autres* sur l'ange permet de mesurer l'évolution des valeurs et des moeurs de la société. L'on peut retracer les transformations de l'ange en suivant les mentions de ce regard oscillant selon les époques. Dans son état initial, l'ange "n'avait rien d'un phénomène, en conformité avec les moeurs de l'époque et nous laissait indifférents" (p. 161). L'ange se retrouvant à la rue, "maintenant, tout le monde le dévisageait et certains, des drôles, pouffaient de

¹¹⁰. Ce motif est déjà présent dès le conte "Suite à Martine" écrit en 1948 : "Les maisons soudées l'une à l'autre, tout en continuant leur rôle d'habitation, servent désormais de murailles. Les brèches sont réparées. Plus de fuite, plus d'espace : la ville est bien cimentée." Plus loin, le narrateur renchérit : "Il n'y a plus d'échanges, il n'y a plus de société. C'est le règne d'un malentendu grotesque, et, dans l'air raréfié le néant frôle le monde" (Ferron, [1968] 1985 : 137-138 et 142).

rire " (p. 163). Ce moment est le seul où la réalité de l'époque (un changement positif est survenu dans la société), le regard que les gens portent sur l'ange (ils le remarquent enfin et en riant) et l'état de celui-ci (il n'est plus " en conformité avec les moeurs de l'époque ") sont au diapason de l'axiologie du conte. À ce moment, l'état de la société mise en scène est en tout point euphorique : l'ange est maintenu au plus bas degré des " sphères célestes ", la morale sexuelle de la société s'est transformée et " tout le monde ", riant de l'ange dont on ose enfin parler, rejette le passé dysphorique. La métamorphose de l'ange aura comme conséquence première de briser cet état de grâce. Lui qui n'a " pourtant pas changé ", sinon d'apparence, réintègre la société nouvelle et y reconduit une réalité ancienne sous une forme inédite qui berne chacun, " hormis la souris ". Le changement social, le changement des " moeurs ", et plus précisément de la morale sexuelle, est ainsi court-circuité par la métamorphose de l'ange.

La figure de la parole

Dans " L'ange de la Miséricorde ", aucun discours sur le langage n'est tenu par les personnages, contrairement à ce que nous avons pu voir dans les contes précédents. L'absence de propos explicites sur le langage ne fait pas moins de celui-ci un élément important sur le plan narratif. La figure du langage joue un rôle important dans l'ultime transformation de l'état de l'ange, d'abord parce qu'un mot provoque sa métamorphose en sexologue puis ensuite, et surtout, parce que le discours qu'il tient dès lors lui permet de retrouver un rôle social et une position d'autorité qu'il avait perdus en perdant son emploi d'épouvantail : " personne, sur terre et dans le ciel, n'oserait plus le tourner en dérision " (p. 164). De plus, à cause de ce discours, une réalité ancienne perdure sous une apparence nouvelle : l'ange-sexologue tient les petits anges toujours aussi éloignés du lieu consacré au discours sur la sexualité.

Lorsqu'il était épouvantail, l'ange participait au monde qui orientait la morale sexuelle, ce que le sexologue fait toujours, sans avoir à s'appuyer sur une institution puissante (l'hôpital de la Miséricorde) mais plutôt grâce à ce discours qui le maintient en position d'autorité. Ce discours se caractérise par des traits qui lui assurent son efficacité. Contrairement à l'ange-épouvantail " maussade " et " renfrogné " (p. 161), l'ange-sexologue communique avec éloquence : il *pontifie*, c'est-à-dire qu'il " dispense [...] sa science, ses conseils avec prétention et

emphase¹¹¹". L'on ne connaît de ce discours que ce souci stylistique ainsi que son caractère savant : l'ange " a mis tout l'érotisme en logarithmes " (p. 164). L'ange-sexologue communique donc mais sans pour autant mieux partager son savoir que ne le faisaient les médecins d'antan. En effet, certains traits du discours du sexologue peuvent être rapprochés de celui de ces médecins, " épiciers-bouchers en sarrau blanc, qui causaient entre eux et parfois lui [la jeune accouchée] disaient des choses tout à fait niaises, quand ce n'était pas des bêtises " (p. 163). L'enjeu de ces discours n'est pas le partage du savoir : les *logarithmes* du sexologue apparaissent comme un langage chiffré qui n'est pas accessible à tous. Ainsi, par son discours, le sexologue, comme les médecins d'antan, se maintient en position d'autorité. Comme eux, et contrairement aux petits anges " sauvageons et ingénus " (p. 161), il impose une loi aux échanges sexuels.

Ce conte met ainsi en scène une parole qui cause la régression de la société du conte, annulant au profit de l'orateur les changements positifs survenus dans cette société et ce, grâce à des moyens stylistiques et à un art de l'éloquence. Dans ce conte, la parole est bien de celles qui contribuent " à la dégradation et à l'entropie générales¹¹²".

La parole de l'ange de la Miséricorde et celle de l'Adacanabran

La parole de l'ange de la Miséricorde n'est pas du même type que celle du docteur Adacanabran. Comme celui-ci, l'ange tente d'utiliser les ressources de la parole pour agir sur le monde. Mais, contrairement au docteur, l'ange ne perd de vue ni le souci de communiquer ni celui d'établir un lien entre la réalité et les mots puisque ceux-ci sont pour lui le moyen de représenter celle-là sous un jour nouveau. Sa parole, d'une valeur persuasive certaine, remplit donc un rôle narratif important, contrairement à celle du docteur qui est un échec. Il reste que ce rôle de la parole de l'ange est essentiellement négatif. Sa parole qui présente sous un jour nouveau une réalité ancienne est une parole trompeuse et est la cause de la détérioration de la société du conte.

¹¹¹. Selon la définition du *Nouveau Petit Robert I.*

¹¹². Ginette MICHAUD (1998), " Postface. Les contes d'adieu de Jacques Ferron ", dans Jacques FERRON, *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. " PCL / petite collection lanctôt "), p. 249.

Cette situation soulève une question : cette parole puissante qui réussit par de tels moyens à agir sur l'esprit des autres personnages n'a-t-elle pas beaucoup de points communs avec la parole de l'Abbé Surprenant qui utilise aussi les ressources de la langue et de la parole pour agir sur son auditeur? En effet, à la lumière de ce que nous avons dit de la parole de l'Abbé Surprenant dans le conte " Le Chichemayais ", nous pouvons nous demander ce qui différencie la parole de l'Abbé et celle du sexologue : ne sont-elles pas toutes deux trompeuses, jouant sur la forme pour duper leur interlocuteur? Bien sûr, l'effet de ces paroles dans l'univers diégétique n'est pas le même : l'Abbé aide l'enfant à traverser une épreuve. Cet effet est positif alors que celui de la parole de l'ange est clairement négatif. Il reste que, si les fins visées par le sexologue et par l'Abbé ne sont pas les mêmes, les moyens utilisés le sont : le locuteur, en position d'autorité de par son savoir, mystifie son interlocuteur grâce à son discours trompeur.

Pour mieux répondre à la question que nous venons de soulever, nous allons d'abord étudier une autre manifestation de la figure de la parole dont l'action est positive et efficace, et qui utilise aussi les moyens du style pour mystifier son auditeur. Nous comparerons ensuite toutes ces paroles qui jouent un rôle narratif clef, pour tenter de mieux en comprendre les caractéristiques et le fonctionnement.

" Dames muettes "

Le conte intitulé " Dames muettes"¹¹³, sur lequel nous allons nous pencher maintenant, reprend un motif courant dans les contes de Ferron, celui d'un couple qui doit traverser des épreuves, souvent initiées par la femme, pour arriver à une nouvelle entente¹¹⁴.

" Dames muettes " est construit comme un triptyque constitué de trois récits distincts assumés par le même narrateur. Ces trois récits mettent en scène une

¹¹³. " Dames muettes " dans Ferron, 1998 : 197-202. Les citations seront suivies du numéro de page parfois précédé de l'abréviation " DM " si une confusion avec un autre conte est possible.

¹¹⁴. Les contes qui reprennent ce motif sont, entre autres, " Bêtes et mari ", " Le pigeon et la perruche " (qui se concluent par la réconciliation de la femme et du mari) ; dans certains contes tels " Retour à Val-D'Or " et " La laine et le crin " la tentative d'entente échoue. Nous suggérons ici la permanence de ce motif depuis les premiers contes jusqu'à *La conférence inachevée* mais son repérage et son étude restent à faire.

même situation initiale, la soudaine langueur et indifférence d'une femme mariée, état que rien ne semble expliquer sinon la folie. Cette situation initiale connaîtra un dénouement heureux dans deux cas, et malheureux dans l'autre. Dans le premier récit, la femme, sortant de sa langueur est prise de frénésie, finit par être considérée folle et "refil[ée] à Saint-Jean-de-Dieu" (p. 199). En concluant cette première histoire, le narrateur précise que "tout ne se passait pas toujours ainsi" et introduit ainsi le conte médian qui illustre comment seuls la tendresse et l'amour du mari peuvent guérir cette langueur. Ce second récit possède toutes les caractéristiques du conte merveilleux, mettant en scène "un roi des *Mille et une nuits*¹¹⁵" et étant situé dans un lointain royaume (la Perse), à une époque imprécise. Sous cet aspect merveilleux, ce conte relate une histoire dont le déroulement est en tout point similaire à celui du récit suivant dont l'action se situe sur la rive-sud de Montréal; seul le caractère réaliste de ce troisième récit le distingue du conte merveilleux. Ce parallèle entre les deux histoires est d'ailleurs explicite dans les propos du narrateur qui précise que le "menuisier du Coteau-Rouge", protagoniste du conte réaliste, "fut à la hauteur d'un roi des *Mille et une nuits*" protagoniste du conte merveilleux. Nous nous attarderons ici à ce conte merveilleux qui constitue la deuxième partie de "Dames muettes" et dans lequel la figure de la parole est à l'oeuvre sous une forme surprenante, celle du silence.

Pour que ce silence soit qualifié de performatif, au sens défini dans ce mémoire, il faut qu'il provoque une transformation dans l'univers diégétique. Ainsi, pour cerner sa fonction dans la syntaxe narrative, nous allons résumer le conte en suivant le parcours des deux personnages principaux, le roi Bedar et cette esclave qu'il a achetée, prise pour amante, dont il est tombé amoureux mais qui reste indifférente et muette dans ses bras. Pour faire cesser ce silence, le roi fait venir pour son esclave des "poètes, des jongleurs, des musiciens qui, à défaut de réussir, témoignèrent au moins de son amour, de la douceur de ses procédés pour la consoler et la réjouir" (p. 200). Cela ne semblant pas suffire à la sortir de son mutisme, "Il fit davantage : il renvoya ses autres femmes et ne garda qu'elle seule, toujours indifférente, comme un pauvre homme, lui, le plus grand potentat de l'Orient" (p. 200). Le silence de l'esclave dure encore "une longue année" sans

¹¹⁵. Ce conte est-il réellement tiré des *Mille et une nuits* ou est-il de Ferron? Nous l'avons considéré comme une création de Ferron, n'en ayant pas trouvé trace dans les quelques éditions des *Mille et une nuits* consultées. Il reste que Ferron a pu le tirer d'une autre édition ou réécrire un conte d'une autre tradition, comme il l'a fait avec le conte du petit chaperon rouge (dans Ferron, [1968] 1985 : 181-184).

aucun signe de rémission. Le " miracle " survient au moment où le roi s'adresse ainsi à l'esclave : " Quelque chose en moi m'assure, Madame, que vous n'êtes pas muette. Dites-moi un seul mot et je ne me soucierai plus que de mourir! " (p. 200). La " belle esclave " lui parle enfin et lui " annonc[e] qu'il serait bientôt père d'un fils " (p. 200).

Si le roi convainc l'esclave au moment même où il lui fait cette déclaration¹¹⁶, c'est parce ses paroles témoignent d'une essentielle métamorphose de son état à lui. En effet, ces longs mois durant lesquels il a tenté de faire parler l'esclave ont fait de ce " roi des Perses ", décrit comme " le plus grand potentat de l'Orient ", l'égal d'un " pauvre homme " qui renonce à ses prérogatives de roi, renvoyant ses autres femmes et s'adressant " humblement " à son esclave. Autre symptôme de sa métamorphose, il n'attend plus de son amour, " à moins d'un miracle, aucun retour " (p. 200). Il ne désire plus qu'une chose : non plus cet " héritier " grâce auquel il " aurait été le plus fortuné des hommes ", mais " un seul mot " (p. 200) de son esclave. Son humilité est alors totale. Le discours par lequel le roi décide l'esclave à mettre un terme à son silence témoigne de la métamorphose du " plus grand potentat de l'Orient " en homme humble¹¹⁷.

L'esclave qui accepte de faire cesser l'épreuve semble, elle aussi, avoir été transformée. Elle qui était " indifférente ", " sans un mot ni un sourire ", regarde enfin le roi, lui sourit et lui parle. Cette modification de l'état de l'esclave est le résultat de la transformation du roi. Puisqu'elle a choisi de mettre un terme à l'épreuve, c'est qu'elle a obtenu de lui ce qu'elle souhaitait, c'est-à-dire cela seul qui avait été modifié à ce stade, le roi lui-même. Son humble amour l'aurait pour ainsi

¹¹⁶. Ce lien de cause à effet est explicite dans le conte : " **À ce discours**, la belle esclave [...] parla et lui annonça qu'il serait bientôt père d'un fils " p. 200 (c'est nous qui soulignons).

¹¹⁷. Nous retrouvons dans ce conte cette opposition thématique humilité/orgueil qui nous semble courante dans l'oeuvre de Ferron : n'en trouve-t-on pas une manifestation dans le conte " Suite à Martine " lorsque l'orgueil de l'enfant venue s'accuser d'un vol " fond " en même temps que fond la praline que lui a donnée la religieuse? Cette transformation est positive pour l'enfant comme elle semble l'être dans plusieurs contes. Dans *La conférence inachevée*, deux personnages accomplissent un parcours les menant de l'orgueil à une plus grande humilité : ce roi des Perses mais aussi Gaudias Côté qui, dans " Le Glas de la Quasimodo " a voulu " décrocher le bon Dieu du ciel " parce qu'il " ne peut souffrir personne au-dessus de sa tête " (GQ, p. 113) et le docteur Adacanabran qui, après avoir " tenté de [s']échapper dans les grands ciels fabuleux " (p. 214) redeviendra " quidam ". Précisons aussi qu'il ne faut pas confondre *humilité* et *humiliation*. Dans " Le Glas de la Quasimodo ", l'intervention de l'évêque permet de rétablir la situation d'entente que l'orgueil de Gaudias Côté, avait dérangée : il trouve un arrangement dans lequel l'orgueilleux n'est pas humilié. L'orgueil de certains personnages semble être un trait rendant impossibles les échanges, comme c'est le cas dans le conte " Les têtes de morues ".

dire convaincue, voire séduite, puisqu'elle n'est plus cette femme indifférente. Le silence est donc une épreuve que subit le roi, qui le transforme et au terme de laquelle il obtient l'objet de son désir. Cette transformation du roi entraîne celle de l'esclave parce qu'il la séduit à son tour.

Ainsi, l'effet premier de ce silence réside dans la métamorphose qu'il initie chez le roi. Le mutisme fut pour lui une longue épreuve qui le transformera positivement aux yeux de l'esclave, puisque celle-ci vient en sanctionner la réussite en mettant fin à l'épreuve. En récompense de cette métamorphose, l'esclave accordera au roi plus qu'il n'en demandait : un mot certes, mais aussi " un sourire " et un héritier.

La chute du conte précise, sous forme de morale, quel était l'enjeu de l'épreuve : " La volonté [...] ne peut être maîtrisée ; elle est toujours à elle-même " (p. 201). Cette explication des événements attire notre attention sur deux points : la question de la volonté et celle de la propriété. La volonté de l'esclave n'a pas failli. Celle-ci a **choisi** de parler, de mettre un terme à l'épreuve de ce puissant roi qui l'avait, rappelons-le, achetée. Au départ, celle-ci ne choisit pas sa situation, le roi n'a pas eu à la convaincre, à la séduire pour en faire sa maîtresse. Par contre, il n'obtient rien de plus d'elle : le narrateur précise même, au début de son récit, que le roi ne sait même pas le nom de son esclave¹¹⁸. Son pouvoir sur celle qu'il possède s'arrête donc devant cette volonté que le silence manifeste et qui ne peut " être maîtrisée " ni surtout achetée puisqu'elle est " toujours à elle-même ". Ce n'est que lorsque le mari devient humble et cesse d'agir comme un puissant roi que leur rapport de maître à esclave se transforme en rapport égalitaire. Voilà le premier effet de cette humilité nouvelle du puissant roi. La transformation du rapport entre les amants se manifeste de deux façons : par l'attitude de l'esclave face au roi ainsi que par la façon dont elle est désignée. L'esclave qui, " selon sa coutume, avait écouté le roi les yeux baissés, le regarda enfin ". Ce regard souligne une relation nouvelle. De plus, elle qui n'était jusqu'alors désignée que comme " la belle esclave ", est nommée et, surtout, elle acquiert un titre : elle est " la princesse Gulmare ", unique femme du roi qui a renvoyé toutes les autres pour elle. Elle

¹¹⁸. " Elle se nommait Gulmare, ce qui signifie, en persan, la fleur du grenadier. Il ne le savait pas et ne l'aurait probablement jamais appris. " La suite du conte nous permet de comprendre comment ce qui était peu *probable* est finalement arrivé : le roi a pu apprendre le nom de son esclave lorsqu'elle a mis un terme à son silence.

passé ainsi d'un statut d'esclave à celui de princesse, d'un état anonyme à une identité. L'effet du silence de la princesse est donc de retourner le rapport de pouvoir qui existait entre elle et son mari en rapport d'égalité¹¹⁹. Alors que la parole de l'ange de la Miséricorde, par exemple, a comme effet de mettre un terme aux échanges, le silence énigmatique de la princesse les rétablit.

Ainsi peut-on dire qu'au terme de cette épreuve, mari et femme ont été transformés. Leur relation n'est plus la même : elle repose sur un rapport égalitaire non seulement sur le plan hiérarchique mais surtout sur le plan amoureux. En effet, la femme a choisi son mari qui, jusqu'alors, était le seul à avoir choisi cette union. Ces transformations permettent le rétablissement des échanges entre les personnages : sous la forme de la communication certes, mais aussi sous la forme de l'amour réciproque. Ainsi se donnent-ils l'un à l'autre l'objet de leur attente, amour contre amour, et un fils.

Le silence éloquent

Malgré la contradiction des termes, nous considérons le silence comme une des manifestations de la figure de la parole. Nous mettrons donc les caractéristiques de son fonctionnement en parallèle avec celui des autres paroles analysées jusqu'ici — parole de l'ange de la Miséricorde et parole du docteur Adacanabran —, pour tâcher de comprendre ce fonctionnement et pour mieux saisir ce qu'est une parole performative dans l'oeuvre de Ferron. Mais avant de continuer, tâchons de voir en quoi le silence de la princesse Gulmare est une forme de discours performatif.

L'expression " silence éloquent ", bien qu'oxymorique, ne surprend pas : se taire peut, selon le contexte, signifier autant qu'un discours. Le mutisme de la princesse n'est pas le silence qui résulte de l'absence de message ni même de communication. Au contraire, il est une communication d'un type très particulier : la princesse tait ce qu'elle a à dire pour que l'interlocuteur découvre de lui-même le contenu du message. Voilant le message, elle est donc une parole qui se veut secrète : un sens est manifeste tandis que le véritable sens est latent. La princesse cache ce qu'elle pense mais son silence n'en est pas moins un acte de

¹¹⁹. L'esclave qui devient princesse rappelle Cadieu qui acquérait le titre de Baron : identité et dignité sont encore ici liées aux questions de langue et de discours.

communication tourné vers l'autre. Ce type de communication attise en effet l'attention du roi, garde le contact avec lui, remplissant ainsi une fonction phatique d'efficace manière. En cela, ce mutisme peut être considéré comme un discours dont le contenu est voilé, un discours de l'ordre du secret et qui demande à être déchiffré. Mais, que dit ce silence? Sa signification n'est bien sûr pas explicite mais peut être reconstruite à partir de son rôle narratif et du parcours du roi.

Ce silence enclenche une transformation sur le plan narratif. En effet, le silence éloquent qui déconcerte le roi initie sa quête, lui qui veut le percer, savoir ce qu'il cache, ce qui le cause. Le silence qui s'offre comme un discours à déchiffrer est aussi une épreuve que subit le roi. En tant qu'épreuve, il remplit une fonction heuristique dans l'apprentissage que doit réussir le roi : l'esclave lui laisse découvrir ce que signifie son silence. Ainsi s'informe-t-il " auprès [des] dames d'atours " qui lui offrent plusieurs pistes d'explication : " Nous ne savons si c'est mépris, affliction, bêtise, ou qu'elle soit muette : nous n'avons pu tirer d'elle une seule parole " (p. 200). Pour l'aider dans sa quête, le roi pense alors à convoquer des mages, " gens de science " mais décide plutôt de faire venir " des poètes... ", gens " de délicatesse " : les premiers auraient pu " manqu[er] d'égards " envers l'esclave. Ce choix marque déjà une étape dans l'épreuve que le roi réussira, puisqu'il est le premier signe tangible d'une lecture réussie du silence de la belle esclave. Le roi semble en effet comprendre que ce silence n'est ni signe de bêtise, ni le silence d'une muette et que, plus qu'une solution de type médical, c'est une solution d'ordre affectif qu'il lui faut trouver. Ainsi fait-il venir des poètes plutôt que des médecins qui " témoignèrent [...] de son amour, de la douceur de ses procédés pour la consoler et la réjouir ". Second geste du roi qui prouve qu'il interprète ce silence de façon juste : il renvoie ses autres femmes. Le silence qui s'offre comme un discours à déchiffrer est presque entièrement interprété lorsque le mari dit à sa femme : " Je sais que vous n'êtes pas muette ". Cette épreuve que le roi réussit et durant laquelle il se transforme en *bon mari*¹²⁰ est donc une épreuve d'humilité, telle que nous l'avons décrite plus haut, mais aussi une épreuve de lecture, d'interprétation d'un sens caché par la forme du message¹²¹.

¹²⁰. Cette expression est bien sûr tirée du conte " Bêtes et mari " qui relate l'histoire d'une transformation similaire à celle du roi. " Bêtes et mari " dans Ferron, ([1968] 1985), p. 116.

¹²¹. Le silence est ici une figure qui a les caractéristiques de la figure du conte (une signification cachée) et qui joue le rôle souvent dévolu à cette figure. Nous reviendrons sur la question du conte dans le chapitre III.

Puisque ce silence est un discours à déchiffrer, la clef de son effet narratif réside dans sa forme. Le silence de la princesse masque la teneur du message pour mieux permettre son dévoilement. Le roi est poussé, par le travail sur la forme du message, à découvrir de lui-même sa teneur. Cette démarche heuristique est rendue possible par le travail formel auquel se livre la princesse sur son message en le voilant de son silence.

Les caractéristiques des différentes paroles efficaces

L'exploration de ces trois contes, faite en suivant le fil conducteur de la figure de la parole, nous a fait rencontrer à nouveau ces thèmes que nous avons liés à la question de la langue dans le premier chapitre, à savoir l'identité, l'échange et la dignité. Nous n'approfondirons pas ici ce lien, le but de ce chapitre étant non plus de décrire et d'expliquer quel est le rôle de la langue dans la quête des personnages mais de comprendre ce qui explique sa dimension performative : qu'est-ce qui peut expliquer l'action de la figure de la parole, comment son effet narratif est rendu possible, quels éléments du contenu de la figure sont à l'oeuvre? Nous tenterons donc une synthèse des observations qui ont ponctué notre analyse jusqu'à maintenant en comparant le fonctionnement de ces différentes manifestations de la parole performative que sont le silence de l'esclave, le discours de l'ange et le délire du fantasque.

Toutes ces paroles qui font réagir l'univers diégétique créent et entretiennent un type de communication particulier dans laquelle la signification du message est voilée. Ce brouillage résulte d'un travail sur la forme du message : le mutisme de l'esclave, l'éloquence de l'ange, les jeux de langage du fantasque sont des manipulations formelles qui voilent aux yeux de l'interlocuteur la signification du discours tenu. Ces différentes paroles, dont la forme dissimule la teneur du message, ne sont pas pour autant comparables en tout point. En fait, ces paroles diffèrent selon le lien que ce travail formel entretient avec la signification du message (le lien entre forme et fond) et la possibilité pour l'interlocuteur de le déchiffrer et de rétablir dès lors les échanges. Prenons comme exemple d'un premier type de travail formel le silence de l'esclave. Celle-ci tient par ce silence un discours de l'ordre du secret, c'est-à-dire qu'elle dissimule la teneur du message sans pour autant mentir, sans pour autant faire croire à un autre message. Pour

reprendre les mots de Ferron, l'esclave, comme le conteur *trompe sans mentir*. Ce travail formel, qui voile le message, a comme effet de pousser celui auquel s'adresse le message, le roi, à tenter de le déchiffrer. Ce déchiffrement est possible, puisqu'il n'y a pas *mensonge* : une signification juste peut être devinée.

Le travail formel qui voile le message émis et lui permet de remplir une fonction heuristique dans le parcours de l'interlocuteur a aussi son envers. L'effet qui en résulte peut être entièrement négatif, entraînant une régression dans l'univers diégétique (" L'ange de la Miséricorde ") ou coupant le locuteur de tout lien avec les autres et la réalité (" Adacanabran "). Dans ce premier cas, le travail formel (l'érotisme mis en logarithmes) brouille la teneur du message sans déchiffrement possible de la part des interlocuteurs : l'ange établit une relation à sens unique entre son interlocuteur et lui de sorte qu'il n'y a plus d'échanges entre eux. L'enjeu d'une telle parole, d'une telle communication, est justement de garder ouvert l'écart entre le locuteur et l'interlocuteur. Cette parole de l'ange ne peut être comparée au silence de l'esclave sinon par la négative puisqu'elle n'en a pas l'effet : elle tient l'interlocuteur loin du savoir érotique incarné par les petits anges plutôt que de lui permettre d'y être initié. De plus, le travail formel de cette parole n'est pas du même type que celui qui caractérise le silence de l'esclave puisque le rapport entre la forme et le fond est de l'ordre du mensonge et non du secret : l'interlocuteur croit être devant un sexologue mais il est toujours aussi devant le même vieil ange ; il croit être devant un nouveau discours sur l'érotisme mais ce discours reconduit la sexualité d'antan. La parole de l'ange est une " rhétorique creuse, un trafic de mots, une fraude " pour reprendre l'expression que Ferron utilise dans " Le pas de Gamelin " (PG, p. 38). Ainsi, l'ange utilise les ressources du style pour tromper et pour mentir.

La parole du docteur Adacanabran, quant à elle, a comme effet de couper les ponts, involontairement peut-être mais, là encore, les échanges entre lui et ses interlocuteurs cessent. Le fantasque qui parle, entraîné par la forme des mots, court ce risque, cet échec, de tenir un discours qui ne réfère plus à rien et qui serait alors aussi une forme de mensonge. Ce type de parole faussée, contrairement à celle de l'esclave mais à la façon de celle de l'ange, a comme effet narratif un " maintien de

l'incommunicabilité, des limites infranchissables, d'une déréalisation de la communauté sociale¹²²".

Ces paroles performatives jouent donc toutes sur la forme du message qu'elles voilent. Par ce travail, le locuteur instaure un type de communication particulier qui entraîne une métamorphose chez l'interlocuteur ou chez lui-même. L'effet de cette parole détournée sera positif, selon l'axiologie du conte, lorsque celle-ci se laissera interpréter, laissera apparaître sa signification réelle et rétablira le dialogue. Cette parole est alors de l'ordre du secret. Cet effet sera négatif lorsque le locuteur entretiendra grâce à elle une communication à sens unique et par laquelle les échanges cessent. Ce même travail formel est alors de l'ordre du mensonge.

Ce repérage des différentes manifestations de la figure de la parole aurait pu être prolongé pour inclure la parole du fils de Taxi Miron qui, dans le conte du même nom, "annoncera la fin [du déluge]" et la "délivrance" du narrateur (Miron, p. 168); auraient pu être intégrées au corpus différentes formes de *parole de vérité* tel le laconisme de Pollon qui ne dit que ce qui est juste ou telle la phrase que Pierrette avait fait afficher dans le bureau du docteur Ferron, parole performative idéale qui crée ce qu'elle énonce¹²³.

Parole efficace, devinette et jeu avec le lecteur

Nous voudrions déborder du cadre d'analyse que nous nous sommes donné pour rapprocher une des manifestations de la parole performative de cet autre discours voilé qu'est la devinette. Une devinette est "une question qui appelle une réponse", réponse qui est déjà "présente dans la devinette". André Jolles, que nous citons ici, a décrit la devinette en mettant en scène une relation entre deux

¹²². Simon HAREL (1989), *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule, (coll. "L'univers des discours"), p. 134.

¹²³. Ferron raconte que cette Pierrette, enfermée à St-Jean-de-Dieu alors qu'il y était médecin, avait fait afficher dans son bureau des "admonestations [qui] me rappelaient que si j'avais été un enfant abandonné à sa naissance, adopté, rejeté, interné, bref que si j'étais passé par tous ses malheurs, je ne vaudrais pas mieux qu'elle et que jamais, au grand jamais, je ne devais l'oublier. Comme elle ne savait pas lire, elle me demandait parfois de les lui dire. Elle écoutait attentivement, oui, c'était bien ça, pas un de ses mots n'y manquait, et elle s'en retournait, l'air grave, satisfaite que *la vérité restât proclamée et que, de ce fait, la justice fut rétablie dans le monde*" (Ferron, 1998 : 30-31), c'est nous qui soulignons.

personnages, le questionneur et le questionné¹²⁴. Le questionneur "questionne un autre homme, et de telle sorte que la question force l'autre à un savoir" (Jolles, 1972 : 105). Le questionneur possède déjà ce savoir et, par la devinette, il soumet le questionné à une épreuve dont la raison d'être est de deux ordres. La devinette a une valeur initiatique en ce sens qu'elle permet au questionné de percer un secret, une signification voilée, et d'ainsi franchir une étape dans la connaissance. Cette épreuve est aussi un examen : "La réponse étant connue du questionneur, il n'importe pas pour lui de la réentendre, mais de voir le questionné en état de la lui donner, d'amener le questionné à la lui donner". Le questionné montre ainsi "dans le déchiffrement, sa dignité et son égalité de valeur" (Jolles, 1972 : 109-110). L'enjeu de cette relation entre questionneur et questionné est le même que dans la relation entre l'esclave et le roi : c'est un enjeu initiatique ou d'apprentissage qui est posé.

Nous avons dit que l'effet narratif du silence de l'esclave était le résultat du travail formel effectué sur le message. Dans la devinette, ce travail formel est du même ordre : la signification du message est voilée mais reste entièrement présente sous cette forme codée, chiffrée, dont la clef est réservée aux initiés. Les devinettes contiennent leurs solutions, elles peuvent être résolues "à partir d'elles-mêmes" (p. 113). Ce travail sur la forme est du même type que celui de l'esclave. Ainsi, le questionneur, comme l'esclave, comme le conteur, trompent sans mentir. Par contre, l'on ne peut comparer la parole de l'ange ou de l'Adacanabran à la devinette : l'enjeu ou l'intention n'est pas heuristique ; de plus, le lien entre la forme et le fond n'y est pas secret mais mensonger.

Ces caractéristiques de l'impact et du fonctionnement de la devinette rappellent cet autre discours que nous avons étudié dans le premier chapitre, celui de l'Abbé Surprenant. Rappelons que l'Abbé Surprenant aide l'enfant à déchiffrer la signification contenue dans la forme de certains noms propres, lui posant des questions qui "ressemblaient à des devinettes" (Ch, p. 109). Il le pousse à s'interroger et à découvrir le sens qui est là, à la fois occulté par la forme et contenu en elle. Il laisse comprendre à l'enfant qu'il y a dans ces mots une vérité qui se dissimule ; ce faisant, il ne manque pas de le mettre en garde contre l'erreur

¹²⁴. André JOLLES (1972), *Les formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil, (coll. "Poétique"), p. 105.

d'interprétation toujours possible puisque la forme est polysémique, à la façon du nom *Vide-Poche*. Il le trompe mais cette tromperie a, comme le silence de l'esclave, une valeur heuristique et contribue à l'apprentissage de l'enfant.

Nous avons donc comparé ici des types de discours très différents mais qui partagent ce trait d'être des discours dont certaines caractéristiques formelles ont un effet narratif clef. Cette comparaison des caractéristiques de certains de ces discours nous a permis de rapprocher le silence de l'esclave et les jeux auxquels se livre l'Abbé Surprenant du fonctionnement de la devinette. Le langage en lui-même n'a de " pouvoir " que dans un univers merveilleux. Ainsi, il est abusif d'évoquer à propos de Ferron une supposée puissance " inhérente " au langage, puissance qui ferait en sorte qu'à lui seul le langage pourrait agir et transformer la réalité : c'est ce que tente de faire le docteur qui échoue lamentablement. Le langage, dans les contes étudiés, n'agit que par persuasion, que parce que la vision du monde qu'il propose est partagée : c'est pour cela qu'il a un effet sur l'autre, un effet persuasif ou heuristique.

Chapitre III

Puissance et impuissance du conte

Lorsque Ferron entreprend de constituer *La conférence inachevée*, il reprend une forme, le recueil de contes, qui avait grandement contribué à asseoir sa réputation d'écrivain mais à laquelle il n'était pas revenu depuis l'édition intégrale des contes publiée en 1968¹²⁵. Entre-temps, il a continué de publier ses textes narratifs brefs dans quelques périodiques, principalement dans le journal médical *L'information médicale et paramédicale*, sous une rubrique intitulée *Historiettes*. Les premiers lecteurs des textes repris dans *La conférence inachevée* furent donc ses confrères médecins.

La conférence inachevée a été jusqu'à maintenant peu étudié, comme nous l'avons mentionné en introduction. Ginette Michaud s'est penchée sur ce recueil qu'elle a comparé à celui regroupant les contes antérieurs pour tenter de comprendre dans quel esprit se faisait ce retour au conte¹²⁶. Une telle lecture éclaire les différences fondamentales entre ces recueils et entre ces époques d'écriture. Dans un article où elle compare le conte " Une fâcheuse compagnie " (publié dans *Contes* en 1968) à celui intitulé " Les têtes de morues ", (inclus dans *La conférence inachevée*) qui est une réécriture du premier conte, Michaud montre comment Ferron reprend un même thème (celui d'un médecin, imbu de son importance et de son

¹²⁵. Cette édition contient deux recueils, *Contes du pays incertain*, publié aux éditions d'Orphée en 1962 ainsi que *Contes anglais et autres*, publié chez le même éditeur en 1964, en plus de quelques contes inédits.

¹²⁶. " Des Contes à *La conférence inachevée*, qu'est-ce qui se déplace? S'agit-il toujours du même univers, mais aussi plus fondamentalement de la même esthétique? " (Ginette MICHAUD [1997b], " Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron ", *Voix et images*, no 65, hiver 1997, p. 309). Nous faisons aussi référence à la postface que Michaud a publiée dans la deuxième édition du recueil (Ginette MICHAUD [1998], " Postface. Les contes d'adieu de Jacques Ferron ", dans Jacques Ferron, *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, Montréal, Lanctôt éditeur, p. 233-264. (Coll. " PCL / petite collection lanctôt ".)

savoir, qui arrive dans un univers dont la culture lui est étrangère) mais le traite sur un mode essentiellement différent¹²⁷. Si la poétique du texte le plus ancien est bien celle du conte, le texte plus récent signifierait une "dévaluation", une "dénaturation", une "désacralisation" de ce genre privilégié par Ferron et à l'enseigne duquel certains ont placé toute son oeuvre (Michaud, 1997b : 313). Le conte ferronien ne posséderait plus ce pouvoir de régénérer le réel par des métamorphoses relevant du merveilleux, pouvoir qui, depuis l'étude de Jean Marcel, le définit. La logique résolutive du conte aurait cédé la place à "l'inachèvement", au motif de "la mauvaise fin" et à "une négativité telle qu'elle rend tout salut impossible" (p. 311). Ainsi, le recueil *La conférence inachevée* serait celui où le conte ancien entre en conflit avec le récit, genre à forte teneur autobiographique. Le récit serait une "interrogation plus radicale, plus désespérée et tragique" (p. 314) que le conte, même logé à l'enseigne de l'incertitude. Le récit serait caractérisé par sa vision déceptive, par l'impossibilité qu'il manifeste du rachat et du salut (p. 311). De ce conflit générique entre récit et conte ainsi définis, le conte ancien sortirait perdant (p. 313).

La lecture de *La conférence inachevée* pousse avec insistance à une relecture des contes antérieurs. Cette relecture a attiré notre attention sur certains motifs et sur un esprit déjà présents dans les contes plus anciens et sur lesquels on ne s'était peut-être pas assez attardés, à une époque où prévalait l'image de Ferron "conteur souverain", comme le souligne Ginette Michaud¹²⁸. Relisant les contes anciens, nous avons porté plus d'attention au désenchantement profond de "Suite à Martine", un des premiers contes de Ferron ; nous avons été sensible au "motif de

¹²⁷. Dans "Une fâcheuse compagnie", le médecin qui se croit ridiculisé à jamais par des cochons qui le suivent, est pourtant accueilli aimablement dans la maison où il se rend. Dans la deuxième version, le médecin, accueilli dans la maison, ne fait pas les gestes qu'on attend de lui et ne réussit pas à se faire comprendre. Il est rejeté par cet univers auquel il n'appartient pas. Alors que "Une fâcheuse compagnie" était un conte plein d'humour, "Les têtes de morues" est narré sur un ton très différent : Ginette Michaud parle de "la tonalité sombre, tragique de la scène" (Michaud, 1997b : 321). Nous ajouterions ici qu'une certaine dose d'humour et d'auto-dérision reste présente dans le deuxième conte : en effet, ces têtes de morues qui, "sous la lune d'avril" sont "restées dans le dos" du narrateur nous apparaissent comme des poissons d'avril qui enlèvent un peu au tragique de la scène. La chute du conte incite à se moquer de la fatuité du narrateur, tout comme dans "Le Chichemayais" d'ailleurs. Ne retrouve-t-on pas là cette ironie, ces "procédés de mise à distance" qui, selon Michaud, auraient disparu de *La conférence inachevée* au profit du "pathétique" (Michaud, 1997b : p. 314)?

¹²⁸. Ginette MICHAUD (1992), "De Varsovie à Grande-Ligne : l'oeuvre in extremis", *Littératures*, "Présence de Jacques Ferron", nos 9-10, p. 82.

la mauvaise fin " du conte " Ulysse¹²⁹", ou à la parodie cinglante de la logique résolutive du conte merveilleux mise en scène dans " Les cargos noirs de la guerre¹³⁰". Cette comparaison des deux recueils et la question générique qu'elle a soulevée nous font donc nous interroger sur la poétique du conte ferronien que Jean Marcel avait explorée profondément mais sur laquelle la critique n'est jamais réellement revenue. Ainsi, pour comparer l'état du conte dans les deux recueils, faudrait-il comprendre plus avant, et dans toutes ses nuances, cette poétique qu'on ne peut, croyons-nous, réduire à des traits entendus tels la logique résolutive ou la métamorphose relevant du merveilleux¹³¹.

Qu'en est-il alors de l'état du conte dans *La conférence inachevée* et, surtout, de l'état du pouvoir de cette parole privilégiée par Ferron? Ce mémoire n'a pas comme objet d'étude l'hybridité générique de ce recueil, pas plus qu'il n'a la prétention de proposer une poétique du conte ferronien. Ainsi aborderons-nous la question par le biais qui fut le nôtre depuis le premier chapitre, à savoir le rôle narratif des figures sur lesquelles nous nous interrogeons. L'acte de conter est mis en scène à quelques

¹²⁹. Dans *Ulysse* (Ferron, [1968] 1985 : 109-110), ce personnage pitoyable caractérisé par " la verve libidineuse, le goût de la monstruosité des poltrons et des niais " raconte au " forgeron-pompiste ", son seul public, sa parodie d'Odyssée : confondant " filles et bêtes ", il se métamorphose alors en Centaure et, " Peu après, la sèche Pénélope aux aguets derrière les jalousies voyait passer les vaches qu'on ramenait à l'étable "... La bestialité qui, selon notre lecture, caractérise la sexualité d'Ulysse, l'absence de solution à cette situation, la démythification de l'Odyssée ainsi que les portraits sombres de la vie de couple et de la vie à la campagne font de ce conte un bon exemple de ces contes sans conclusion, de ces histoires déceptives et de cet humour noir du Ferron de l'époque des *Contes*.

¹³⁰. Dans " Les cargos noirs de la guerre " (Ferron, [1968] 1985 : 175-179) Ferron raconte comment le fils d'une veuve est retenu au purgatoire par l'amour excessif de sa mère qui ne veut pas reconnaître qu'il est mort. Lorsqu'elle-même meurt enfin, elle rejoint son fils au purgatoire. La chute de ce conte (" Son âme rejoignit celle de son fils, qui errait dans le pays des Flandres. Leur longue attente avait été leur purgatoire. Ensemble ils montèrent en paradis, tant il est vrai que l'amour arrange tout ") se présente comme une remise en ordre du monde, une morale et une fin heureuse du type *ils vécurent heureux etc...* Cependant, à la lumière de la diégèse, cette dernière phrase semble excessivement parodique, l'amour envahissant de la mère pour son fils ayant été, au contraire, la cause du départ de celui-ci pour la guerre et donc de sa mort. De plus, la mère, refusant de croire à cette mort, passera sa propre vie à attendre le retour de son fils, niant l'évidence, niant le passage du temps et empêchant l'âme de son fils de monter au paradis. Elle sera finalement assassinée par un jeune homme cupide qu'elle prendra pour son fils : c'est donc un meurtre qui permettra à ce fils et à cette mère d'être réunis. L'excessif amour maternel a donc initié un long dérèglement de l'ordre des choses qui durera aussi longtemps qu'un meurtre ne remettra pas les choses en place! Le conte " La dame de Bologne ", inclus dans *La conférence inachevée*, reprend le même motif de la relation d'une mère et de son fils mais sur un mode très différent : dans " La dame de Bologne ", la mère libère du purgatoire l'âme de son fils puisqu'elle a su faire face à sa mort et surtout être généreuse envers l'assassin de son fils, en accord avec sa propre conscience.

¹³¹. Rassembler et étudier ce que Ferron a écrit à propos du conte, des autres genres littéraires, de l'oralité et de l'écriture serait la première étape d'une étude qui aiderait à mieux comprendre ce qu'était pour lui le conte et donc, son projet d'écriture.

reprises dans ce recueil ; nous poserons à la figure du conte la même question que nous avons posée à la langue puis à la parole : quel est son rôle narratif? Quel effet l'acte de conter a-t-il dans l'univers diégétique? Cette action positive sur le réel qui fut souvent reconnue au conte est-elle encore à l'oeuvre dans les derniers écrits de Ferron?

Le conte que nous étudierons principalement est celui intitulé " Adacanabran ". Ce texte, rappelons-le, est constitué d'un récit enchâssant et d'un récit enchâssé : seul le contenu de celui-ci a été étudié dans le chapitre précédent. Le docteur Legris qui narre sa propre histoire (le récit enchâssé), est personnage du récit enchâssant qui lui, est narré par un autre narrateur-je qui met en scène les circonstances de cette narration du docteur Legris. Cette narration ne sera pas sans conséquences pour le docteur : comme il le dit à son auditoire, " Pensez-y : quelle calamité d'être à la fois le conte et le conteur! Il n'y a pas moyen d'ajuster les deux : ou bien le conte ne conclut pas, ou bien le conteur reste veuf de son conte " (Ada, p. 215). Quelque chose d'important est en jeu lors de cette narration : le conte ou le conteur en sortira perdant. Nous tenterons donc en premier lieu d'expliquer l'enjeu de cette narration puis de voir quel est le rôle du conte que fait le docteur Legris en cernant son effet sur l'univers diégétique du conte enchâssant.

De telles mises en scène et évocations du conte et du conteur sont relativement nombreuses dans *La conférence inachevée*. Le conte est en effet une figure importante de ce recueil et sa présence se remarque facilement pour peu que l'on y porte attention. Elle se manifeste de façon récurrente dans plusieurs textes du recueil sous des formes attendues, celle de la prise de parole d'un personnage-conteur par exemple. Avant d'observer l'action du conte dans le parcours des personnages, nous décrirons les différentes mises en scène de cette figure qui constitue notre objet. Cette étape nous permettra d'en saisir les traits mais, surtout, en repérant sa présence et ses caractéristiques, de comprendre sa valeur performative. Pour cerner cette figure nous ferons appel à certaines notions issues de l'étude du conte littéraire, dont celle de " procédé compensatoire¹³²". Le conte littéraire québécois et français du XIX^e siècle a fait un grand usage de ces procédés qui permettent de reproduire dans la diégèse une situation de narration typique du

¹³². Cette notion est utilisée, entre autres, par Jeanne DEMERS et Lise GAUVIN (1982) dans " Frontières du conte écrit, quelques loups-garous québécois ", *Littérature*, no 4-5, (février 1982), p. 5-23.

conte oral, telle que les auteurs de contes écrits se la représentaient : ainsi, on trouve mis en scène un personnage de conteur qui prend la parole dans des circonstances privilégiées, lors d'une veillée ou de tout autre moment propice. Le conteur répond aux demandes de l'auditoire qui souhaite l'entendre ; il introduit et termine son conte par certaines formules types, etc. Les procédés compensatoires sont donc toutes ces mises en scène qui permettent de reproduire dans le conte écrit une situation de narration rappelant l'oralité dont il se réclame. Les descriptions de ces procédés nous serviront de guide pour repérer les manifestations de la figure du conte dans ce recueil. Précisons de plus que cette image du conteur que le conte littéraire du XIX^e siècle a privilégiée est aussi utilisée par Ferron qui a ainsi décrit les " véritables conteurs " (les faux conteurs étant les écrivains!) : ils " oeuvrent sur un vieux fonds et content comme il se doit, avec les nuances du moment, le concours des auditeurs, généralement à la veillée et selon une mise en scène déjà connue¹³³".

Les contes des premiers recueils de Ferron ne mettent pas en scène de tels procédés, du moins, pas de façon évidente : un personnage de conteur apparaît bien dans certains contes (le personnage de Mithridate) mais ce n'est pas toujours pour produire un récit enchâssé¹³⁴. Dans *La conférence inachevée* par contre, de tels procédés sont relativement nombreux, au point où Ferron semble délibérément souligner les signes qui présentent certains de ses textes comme des contes. Nous repérerons donc ici les mises en scène du conteur, son interaction avec l'auditoire, la représentation du contexte de narration et des rituels entourant le conte dans " Le Glas de la Quasimodo ", " Monsieur! Ah Monsieur! ", et " Adacanabran ". Nous compléterons le tableau des références faites au conte dans *La conférence inachevée*, en soulignant les divers renvois faits au conte écrit et à l'oralité¹³⁵.

Pour conclure cette introduction, nous voudrions préciser que ce travail ne propose pas une classification générique de ces textes. Nous espérons simplement pouvoir contribuer à une meilleure compréhension de ce qu'était le *conte* aux yeux

¹³³. Jacques FERRON (1994), " La folie d'écrire ", *Liberté*, vol. 36, no 6, p. 98.

¹³⁴. Une telle structure est relativement rare chez Ferron comme l'a fait observer Andrée Mercier (Andrée MERCIER [1998], *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron. Étude sémiotique*, Québec, Éditions Nota bene, [coll. " NB Université "], 1998, p. 100). Le conte " Suite à Martine " (Ferron, [1968] 1985 : 137-144) est l'exception qui confirme la règle.

¹³⁵. Nous utilisons ici ce terme pour souligner le caractère oral du discours ainsi que la présence d'interlocuteurs, et donc d'un échange entre le narrateur et eux. Ferron utilise aussi le mot *parole*, qu'il oppose à l'écriture, par exemple lorsqu'il évoque la " dette [...] de l'écriture froide et solitaire envers la parole communautaire, incessante, éparse et chaleureuse " (Ferron, 1994 : 98).

de Ferron et surtout, réussir à démontrer que le conte est une figure très présente et active, jusque dans ce recueil posthume qu'est *La conférence inachevée*.

La figure du conte dans le conte littéraire

La ressemblance est frappante entre les procédés de mise en scène du conte et du personnage du conteur que Ferron emploie dans trois textes de *La conférence inachevée* et ceux que l'on peut observer dans le conte littéraire québécois du XIX^e siècle. L'esprit dans lequel se fait la reconstitution d'une séance de conte n'est bien sûr pas le même chez Ferron que chez Louis Fréchette, Faucher de Saint-Maurice ou Pamphile Lemay ; ceux-ci tentaient de reconstituer le plus fidèlement possible la réalité et les traditions canadiennes qui leur semblaient se perdre, pour en garder au moins des traces écrites. Ainsi reproduisaient-ils dans leurs contes les veillées d'antan en décrivant avec beaucoup de détails le personnage du conteur, l'interaction avec l'auditoire, les rituels présidant au conte, etc. Ils voulaient ainsi aider à la fondation d'une littérature canadienne respectueuse de son passé, des moeurs de la campagne et des valeurs catholiques. Ferron ne répond évidemment pas au même mot d'ordre lorsqu'il recourt à ces mêmes procédés de mise en scène du conte, un siècle après la vogue du conte littéraire.

Le trait formel le plus facilement repérable du conte écrit est la présence d'un personnage de conteur qui assume la narration d'un récit enchâssé qui constitue la partie essentielle du conte écrit. De plus, des rituels entourent presque toujours cette prise de parole : un flacon d'alcool passe de main à main par exemple, ou on allume les pipes dans le but de refermer le cercle du conteur et de se préparer à entrer dans un autre espace-temps, celui du récit. Ce conteur s'adresse donc à un auditoire qui est, lui aussi, représenté dans la diégèse et qui interrompt parfois le conteur par des questions, lui demandant, par exemple, de préciser un détail. Ferron a recours à ces mêmes procédés pour introduire certains récits dans le récit et pour mettre en scène la figure du conte.

Les procédés de mise en scène du conte dans La conférence inachevée

Dans trois contes, Ferron met en scène un personnage de conteur : Cadieu dans " Monsieur! Ah Monsieur! " et le docteur Legris dans " Adacanabran " assumeront la narration d'un récit enchâssé ; Madame Rose dans " Le glas de la Quasimodo " est aussi présentée comme une conteuse mais le récit qu'elle fait n'est pas rapporté puisqu'il fut déjà narré par le narrateur-premier, comme il le précise : " Et Madame Rose de lui faire l'histoire de Gaudias à peu près comme je l'ai contée " (GQ, p. 128). Cette conteuse conte son histoire dans des circonstances particulières et parce qu'on la lui a demandée. Ses auditrices sont trois autres femmes (les deux autres sages-femmes et l'hôtelière du village) réunies lors d'un " concile des trois matrones " qui dura " deux jours " et durant lequel " on traita de tous les grands sujets, moins un " (p. 128), celui que Madame Rose abordera lorsque Madame Théodora le lui demandera : " Savez-vous ce que j'ai appris à Mont-Louis? que vous auriez à Saint-Yvon une sorte de mort vivant, que les curés appellent un excommunié " (GQ, p. 128). Suite au conte de Madame Rose, les commentaires de l'auditoire fusent. Ils sont de deux types, les mêmes que nous retrouverons dans les deux autres contes : ils concernent la croyance à accorder à l'histoire racontée ainsi que l'interprétation à lui donner¹³⁶. Doutant de l'interprétation que Madame Rose fait des événements (Dieu a-t-il été " décroché du ciel " ?), la veuve Bernachez racontera de nouveau les événements mais à sa façon. Cette autre version de l'histoire constitue un court récit enchâssé qui se termine au moment où le narrateur-premier reprend la parole et porte son propre jugement sur la véracité de ces récits et sur l'interprétation des événements qu'ils permettent de faire :

Ainsi parla la veuve Bernachez [...] mais sans réussir à démasquer par son récit le conte de Madame Rose ; il était peut-être plus exact, l'autre n'en restait pas moins vrai. Par leur concorde, ils se rehaussaient l'un l'autre, plus unis et plus simples d'être plus complexes et variés (GQ, p. 131).

Cette structure de la voix narrative et cette présentation de la séance de conte sont les mêmes dans " Adacanabran " et " Monsieur! Ah Monsieur! ". Les deux conteurs à l'origine du récit enchâssé, le docteur Legris et Cadieu, n'ont pas l'assurance de Madame Rose : ils sont tous deux vieux, fatigués et humbles en

¹³⁶. " La veuve Bernachez souriait et montrait qu'elle n'accordait pas à cette histoire une entière créance " (GQ, p. 128).

présentant leur conte et surtout, humbles face à leur auditoire duquel ils semblent dépendre. N'empêche que, malgré la piètre allure du conteur, l'auditoire finira par être fasciné par son histoire ; si, dans ces deux contes, c'est le conteur qui s'offre pour raconter son histoire, il sait attiser l'attention et le désir de son auditoire en présentant son conte comme un événement¹³⁷. L'auditoire interrompt le conteur pour lui demander de préciser des détails¹³⁸, pour le relancer¹³⁹ ou " placer [une] observation " (MAM, p. 171). La même interaction s'engage autour des questions de véracité et d'interprétation : comme il est courant dans le conte littéraire, le conteur insiste sur son honnêteté et sur la vérité de son conte¹⁴⁰. Le conte a lieu dans des circonstances particulières qui sont, là aussi, typiques du conte littéraire. En effet, les personnages sont seuls dans un endroit propice, une taverne et une auberge où ils sont réunis par hasard, lors d'un événement qui marque une rupture dans leur quotidien (le concile des trois matrones de " Le Glas de la Quasimodo " ; la tempête de neige " de l'ancien temps " de " Adacanabran " ; la présence inusitée de Pierre Baillargeon dans une taverne dans " Monsieur Ah! Monsieur "). Les rituels présidant au conte sont décrits : avant d'écouter l'histoire, l'alcool est partagé par tous¹⁴¹ et le cercle se referme sur le conteur. Cadieu et le docteur Legris terminent leur narration sur un signal de clôture qui reprend les éléments de la formule par laquelle le conte avait été présenté et qui ramène leur auditoire au temps présent¹⁴². Précisons de plus que dans " Adacanabran ", c'est en fait toute une veillée de contes qui est recrée, le docteur Legris n'étant que le dernier conteur à prendre la parole : avant lui, deux personnages au " vaste répertoire " se sont relancés en une sorte de " tournoi " (Ada, p. 212).

¹³⁷. " Monsieur, vous ne serez pas déçu : je suis le plus malheureux des hommes " (MAM, p. 170). Le docteur Legris précise pour son auditoire l'enjeu de son conte et suscite efficacement l'intérêt : " Vous l'avez dit, Docteur : cruel pour vous, mortel pour nous, l'*Acadanabran*, ce sera tout un conte " (Ada, p. 215).

¹³⁸. " De qui, de quoi vous sauviez-vous? " (Ada, p. 214).

¹³⁹. " Parce que vous y êtes revenu? " (MAM, p. 172).

¹⁴⁰. Le docteur Legris présente son conte comme un " conte véridique ", le " conte du conteur lui-même " (Ada, p. 213). Cadieu demande à Pierre Baillargeon s'il le croit. Celui-ci lui répond : " À quoi bon mettre en doute la parole d'un inconnu? ", acceptant par cela d'entrer dans l'univers du conte de Cadieu (MAM, p. 180).

¹⁴¹. Cadieu insiste : " Buvez, Monsieur. Autrement j'en serais offensé. Je vais vous raconter mon histoire " (MAM, p. 180). Le même rituel préside au conte du docteur Legris : " Une petite bière. Cheval? Et vous, Docteur? [...] Allez-y, Docteur : on est paré à l'entendre jusqu'à la fin, votre conte véridique " (Ada, p. 215).

¹⁴². Cadieu termine ainsi : " Croyez-vous maintenant que je suis plus malheureux qu'un orphelin, moi, Monsieur, le cinquième d'une famille de vingt-deux enfants? " (MAM, p.172). Le docteur Legris sera aussi explicite : " Tel est le conte du conteur à la tête fêlée. Le conte est fini, le conteur reste et la tempête s'achève. On va pouvoir continuer vers mon avenir " (Ada, p.224).

Les séances de contes représentées dans *La conférence inachevée* recréent donc un contexte de communication qui rappelle celui des véritables séances de contes ou du moins, l'image qu'on en a gardée. Ferron semble marquer ainsi le lien entre ses textes écrits et la tradition orale dont il se réclame.

La voix narrative

L'utilisation de tels procédés compensatoires n'est pas la seule façon de marquer ce lien entre le conte littéraire et l'oralité au sens où nous l'avons définie : ainsi, Guy de Maupassant par exemple, utilise " un procédé fréquent à l'époque [celui] de faire narrer le corps du récit à la première personne par un narrateur-personnage, lui-même mis en scène dans le cadre de la nouvelle ", sans que ce narrateur ne soit nécessairement un personnage de conteur traditionnel¹⁴³. D'autres procédés sont aussi utilisés par Ferron. Par exemple, plusieurs textes de *La conférence inachevée* sont construits de façon à ce que la voix du narrateur soit mise en scène, et cela, sans qu'il ne soit nécessairement représenté sur le plan diégétique. Les contes " La dame de Bologne " et " Le nigog et la dernière carpe " sont deux bons exemples de ceci puisqu'ils sont tous deux narrés à la deuxième personne par un narrateur non représenté mais qui s'adresse à ses personnages¹⁴⁴. Le conte " Le caquet et les gouttes de sang " est aussi construit de façon particulière, étant composé de récits de rêve narrés à la première personne. Ces récits sont juxtaposés à l'intérieur d'un récit-cadre dans lequel le narrateur extra-diégétique introduit ces personnages qui narreront tour à tour leurs rêves. Ainsi, sans être personnage du récit-cadre, le narrateur attire tout de même l'attention sur l'activité narrative.

Ce même résultat est obtenu d'une façon différente dans " L'ange de la Miséricorde " où le narrateur-je évoque les réactions et commentaires de narrataires qui ne sont pas représentés : " Il était domestiqué, on l'aura deviné [...] Ici, certains libertins prétendront qu'il devait être mangeable comme une dinde ou un chapon "

¹⁴³ M. SIMONSEN (1987), " Conte ", dans J.P. de Beaumarchais, D. Couty, A. Rey, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, p. 566.

¹⁴⁴ Par exemple, " La dame de Bologne " commence ainsi : " Vous étiez seule dans votre maison, à Bologne [...] " (DB, p. 157). Ce type de narration se poursuit jusqu'au paragraphe final où le narrateur cesse de s'adresser à son personnage pour expliquer à un narrataire extra-diégétique la signification des événements : " Cette dame de Bologne sut faire le bonheur de son fils [...] " (DB, p. 159). Dans " Le nigog et la dernière carpe " le narrateur ne s'adresse à son personnage qu'à la toute fin de sa narration : " Trop de gens, bonhomme, tu t'y perds. Quand d'aventure tu sors pour aller aux commissions, tu n'es plus sûr de toi [...] " (Nig, p. 191).

(AM, p. 162). Ferron souligne aussi le lien entre ses textes et l'oralité lorsqu'il écrit à la fin du "Glas de la Quasimodo" : "Ce n'est pas Lui [Dieu], en tout cas, qui m'a demandé de faire ce conte sur le glas de la Quasimodo" (GQ, p. 152). Sans avoir reproduit une veillée de conte, il en évoque deux éléments : la demande de conte (évoquée par la négation "ce n'est pas Lui") et le conteur ; de plus, il souligne l'appartenance de son histoire à la catégorie générique du conte.

Dans certains contes, le narrateur souligne la narration qu'il vient de faire, ou va faire, par un retour explicatif ou un commentaire sur l'histoire. La chute de "Pollon" est un exemple de ce procédé. Le narrateur-je souligne la fin de son récit en disant : "C'est en tout cas la plus belle histoire que j'aie depuis longtemps entendue, l'histoire de Pollon et Dominique, les amants de Drummondville" (Pol, p. 155)¹⁴⁵. Le narrateur évoque aussi l'enseignement implicite et l'usage que le narrataire peut faire de son histoire en expliquant l'effet qu'a eu sur lui, et surtout sur le pays, cette "belle histoire" : "Elle me réchauffe le coeur et me ravit l'âme [...]. Le pays incertain s'enfonçait dans la nuit. Ces belles amours le rappellent au grand jour" (Pol, p. 155). Dans "La dame de Bologne", l'explication des événements prend la forme d'une morale ; la coupure avec le récit principal est d'ailleurs très marquée, ne serait-ce que par un changement de narrataire. En effet, le narrateur ne s'adresse plus à son personnage, comme il l'avait fait durant tout le récit, mais au lecteur. Il lui explique que "Cette dame de Bologne sut faire le bonheur de son fils, non sans accroc à la légalité [...]. Elle était au-dessus de tout ça et, ne passant pas par l'homme, elle tenait sa conscience de Dieu" (DB, p.159). La deuxième partie de "Dames muettes" est un récit explicatif : le narrateur l'a raconté pour expliquer comment "il arrivait qu'on se souciât de savoir ce qu'une dame pensait et que, par l'amour et la tendresse, on la délivrât de sa folie [...]" (DM, p. 199). Ces explications que le narrateur donne des événements qu'il vient de raconter nous semblent aussi renvoyer à la tradition du conte ou, du moins, à la tradition du récit explicatif ou de l'exemplum. Surtout, elles contribuent, comme les autres caractéristiques de la narration que nous venons de décrire, à attirer l'attention sur l'acte de narration et à thématiser la figure du conte.

¹⁴⁵. Le procédé est repris dans "Dames muettes" et "Le caquet et les gouttes de sang".

Les références au conte littéraire

Le genre du conte est aussi évoqué par certaines références faites au conte littéraire et par la recréation d'un univers qui rappelle celui du conte. Dès " Le Chichemayais ", la tradition du conte est évoquée par le narrateur qui raconte comment, lorsqu'il était à l'infirmerie du Jardin de l'Enfance, une " petite Religieuse indigène " lui lisait " des contes canadiens, certains de Louis Fréchette, qui [l]'émerveillent et [l]'aident à revivre " (Ch, p. 103). Cet événement est déterminant : " Fréchette aura été le premier de mes auteurs " (p. 103). Le recueil de contes le plus célèbre de la littérature universelle, *Les mille et une nuits*, est aussi évoqué : Ferron dit s'en être inspiré ou en avoir extrait un des contes qu'il écrit, celui du roi Bedar et de la princesse Gulmare que nous avons analysé dans le deuxième chapitre. De plus, le narrateur rappelle cette appartenance générique en soulignant le caractère exceptionnel de ces personnages et situations qu'il ne rencontre pas au Coteau-Rouge, là où la folie a un autre aspect : " la folie était vraiment hors de leur portée, un luxe de rois, un sujet de contes " (DM, p. 201). Son conte est donc lié à la réalité, sans être réaliste. L'évocation des " marionnettes " qui dansent au son du violon " dans le ciel boréal " à la fin du " Glas de la Quasimodo ", rappelle un conte de Fréchette où les aurores boréales sont désignées de cette façon¹⁴⁶.

À ces renvois au conte traditionnel s'ajoutent ceux que Ferron fait à ses propres contes. Il fait revivre Cadieu, personnage de son premier recueil mais aussi personnage de la tradition orale mis en scène par Taché dans *Forestiers et voyageurs*¹⁴⁷. De plus, Ferron met de nouveau en scène Madame Rose, Madame Marie, Madame Théodora, Peter Bezeau, son commis et sa fille dans " Le glas de la Quasimodo"¹⁴⁸.

Nous avons déjà évoqué le caractère merveilleux du conte " L'ange de la Miséricorde ". Dans " Adacanabran ", l'univers du conte merveilleux est recréé par

¹⁴⁶. *Marionnettes* est le nom populaire des aurores boréales. Un conte de Fréchette s'intitule " Les marionnettes ".

¹⁴⁷. Une complainte populaire canadienne, *La complainte de Cadieux*, raconte l'histoire de ce personnage.

¹⁴⁸. Personnages que le conte " Le chien gris " des *Contes du pays incertain* avait déjà réunis. Certains d'entre eux sont aussi mis en scène dans d'autres contes, telle Madame Marie dans " La sorcière et le grain d'orge ".

l'onomastique qui, loin de créer un effet de réel, s'applique à le nier ; ainsi le chauffeur s'appelle Guidou, le psychologue Domino, l'agronome Petit-Pois, le vétérinaire Cheval, les géologues P'tite Taupe et Grand'Taupe... Rappelons aussi que le nom du docteur Adacanabran est une évocation explicite du conte merveilleux et du pouvoir des formules magiques : *Adacanabran* est un nom qui hésite entre *l'abracadabra* et *l'abracadabran*. Ces personnages deviennent ainsi exemplaires des personnages de contes puisqu'ils n'ont qu'une dimension, celle de leur rôle social souligné à gros traits comme pour en accentuer le caractère fictif. Ces références à l'univers du conte cohabitent ici avec des évocations de noms de villes ou de régions connues, de lieux et d'événements de la vie de Ferron, comme si l'auteur s'appliquait, en laissant l'univers du conte envahir son récit, à désamorcer le réalisme de ce conte autobiographique¹⁴⁹.

C'est donc par ces trois moyens soulignant le lien entre ces textes et la tradition du conte (utilisation de procédés compensatoires, caractéristiques de la voix narrative et références au conte littéraire) que la figure du conte est mise en scène dans *La conférence inachevée*¹⁵⁰. Tous ces éléments formels et ces propos du narrateur contribuent à définir le contenu de cette figure dont les traits sont récurrents d'un texte à l'autre.

Les caractéristiques de la figure du conte

Les mises en scène du conte dans *La conférence inachevée* finissent par dessiner une figure dont les caractéristiques sont celles-ci. Le conte relève de l'oralité : le conteur s'adresse à un auditoire. Le conte est au cœur d'une discussion à laquelle tout le cercle du conteur est convié. Il est donc lié à un contexte d'échanges, de réunion, de *conférence*. Il ne relève pas nécessairement d'une tradition socio-

¹⁴⁹. Ce caractère autobiographique du conte " Adacanabran " n'est pas explicite et ne frappe finalement que le lecteur familier de l'oeuvre de Ferron : il retrouve dans ce conte certaines anecdotes déjà racontées ailleurs (celle de la devise des Jésuites ou du grand-père fou, entre autres).

¹⁵⁰. Nous n'avons pas évoqué les textes " Le pas de Gamelin ", " Les têtes de morues ", " Taxi Miron ", " La chatte jaune ", et " La petite carmélite " qui ne présentent aucune des particularités narratives ou diégétiques que nous avons décrites. D'un point de vue narratif, le conte " Les deux lys " est particulier. Ce conte est construit sur le modèle récit enchâssant/récit enchâssé ; dans ce cas, le narrateur des deux récits est le même et seule la temporalité marque le changement de niveau diégétique : dans le récit-cadre, le narrateur s'adresse au Seigneur. Ce récit est interrompu par la narration d'un événement du passé du narrateur ; le retour au récit-cadre est souligné par la reprise de la phrase sur laquelle le texte s'ouvrait : " Seigneur, qu'advient-il de cette journée ? " (DL, p. 231). Ces particularités de la figure de la voix nous semblent relever de la confession plus que du conte.

culturelle : il a lieu en ville comme à la campagne mais, dans tous les cas, il est actuel c'est-à-dire lié aux événements de la diégèse qu'il a pour fonction d'expliquer. Le conte est un récit explicatif d'événements présentés comme réels : le conte est, dans deux cas sur trois, le récit de la vie du conteur. Le docteur Legris se met en scène tel un personnage. Cadieu présente d'emblée son histoire comme la sienne propre qui lui "revient" chaque soir qu'il boit. Quant à Madame Rose, elle fait le récit d'un homme du village. Le conte n'en est pas pour autant nécessairement réaliste puisqu'il possède son propre code, comme le souligne la veuve Bernachez : "Décrocha-t-il le bon Dieu du ciel? Cela me semble une façon de parler comme dans les contes" (GQ, p.130). Contrairement au "récit" de la veuve Bernachez, le conte est "une histoire qui en cache une autre" (p. 128), une histoire "vrai[e]" mais masquée (p. 131). Comme Pierre L'Hérault le disait de l'imaginaire, le conte agit "comme un principe de clarification du réel"¹⁵¹ ou du moins, il est mis en scène comme tel. Ainsi son interprétation varie et fait l'objet de questions par les personnages qui assistent au conte : à la suite du récit de Cadieu, Pierre Baillargeon tente de lui expliquer l'interprétation qu'il en fait mais "Il ne le put guère, ayant entamé sa cinquième bouteille" (MAM, p. 181). Les trois conteurs que Ferron met en scène dans ce recueil insistent sur la valeur explicative de leur conte mais ne ferment pas pour autant les portes à l'interprétation. Le docteur Legris insiste sur ces aspects : "Ce conte a pour propos de montrer qu'une tête fêlée prend plus de plaisir à perdre l'esprit qu'à le retrouver [...]. Il n'induit pas cependant qu'elle devait le perdre ni, perdu, le retrouver" (Ada, p. 213).

Récit explicatif codé dont on peut discuter la vraisemblance (ni vrai ni faux, le conte présente donc les événements de façon vraisemblable ou invraisemblable, selon le point de vue de ses auditeurs), le conte ne possède donc pas ici le caractère essentiellement fictif habituellement associé au genre¹⁵². Le conte représenté dans *La*

¹⁵¹. Pierre L'HÉRAULT (1980), *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 15.

¹⁵². Comme le rappelle Simonsen : "Pour la tradition orale, le conte se distingue nettement des genres thématiquement voisins du *mythe* et de la *légende*, d'une part, de l'*anecdote* et du *récit biographique*, d'autre part, en ce que les événements qu'il narre sont explicitement présentés comme *fictifs*" (Simonsen, 1987 : 565). La définition implicite du conte littéraire a évidemment varié selon les époques et les traditions. Simonsen indique que le "caractère essentiellement oral du conte littéraire français [...] disparaît presque entièrement au XVII^e siècle pour réapparaître avec force au XIX^e" ; elle donne comme exemple de ce trait distinctif du conte (le conte comme histoire *contée*) ceux de Marguerite de Navarre et Nicolas de Troyes qui "placent leurs récits dans un contexte narratif avoué : réunion de seigneurs retenus par le mauvais temps, qui décident de *raconter* des histoires pour se distraire", exactement comme le font les personnages de "Adacanabran" (p. 566).

conférence inachevée conjugue au contraire ces genres voisins que sont l'anecdote et le récit biographique, tout en conservant du conte certains traits qui désamorcent l'effet de réel, dont celui, essentiel, d'utiliser un code propre au genre.

Ces traits par lesquels le conte est mis en scène dans *La conférence inachevée* ne sont pas surprenants : ils rappellent ceux que la critique ferronienne a déjà mis à jour en étudiant les *Contes*¹⁵³.

Les titres du recueil

Les références à l'oralité, concept plus englobant que celui de conte et que, comme nous l'avons précisé plus haut, nous utilisons ici au sens de *situation de narration orale*, sont évidentes sur d'autres plans que le seul plan diégétique : trois des quatre titres retenus par Ferron pour le recueil qu'il préparait soulignent cette appartenance. Outre *La conférence inachevée*, Ferron avait suggéré d'appeler son recueil *Contes d'adieu* ou *Sornettes et contes du pays perdu*¹⁵⁴. Le mot *conférence* renvoie à l'oralité, même lorsque entendu au sens de *réunion*, puisque ces réunions ont pour but la discussion¹⁵⁵. Le "concile des trois matrones" du conte "Le glas de la Quasimodo" est une illustration de ce sens possible du mot *conférence*. Quant au mot *sornette* par lequel Ferron avait aussi pensé désigner son recueil, il marque à première vue une dévaluation du conte auquel on l'associe (Michaud, 1998 : 235). Cette lecture est difficilement contestable, d'autant plus que ces *sornettes* sont celles du *pays perdu*, qualificatif qui semble, lui aussi, dysphorique. Nous voudrions tout de même faire remarquer que le mot *sornette* peut aussi être un mot renvoyant à l'oralité et au conte puisqu'il désigne un certain type de conte ; le conte-sornette est, en effet, un genre de conte caractérisé par le rapport particulier que le conteur entretient avec son auditoire : par la *sornette*, il s'amuse à décevoir son auditoire en lui proposant un conte dont l'amorce est alléchante mais qui s'avère trompeur, soit parce que l'histoire se termine en queue de poisson ou sans respecter l'horizon

¹⁵³. Nous renvoyons ici aux trois études principales sur le conte ferronien, toutes parues avant que ne soit publié *La conférence inachevée* : celle de Jean-Pierre Boucher, *Les "Contes" de Jacques Ferron*, 1974 ; celle de Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, 1980 ; et celle de Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, dont la première édition est parue en 1970.

¹⁵⁴. Le quatrième titre retenu était *Le pas de Gamelin*.

¹⁵⁵. *Le Robert* définit ainsi ce sens du mot *conférence* : "assemblée de hautes personnalités discutant d'un sujet important" ou "réunion de personnes discutant un sujet en commun".

d'attente, soit parce qu'elle n'a tout simplement pas de fin¹⁵⁶. Le conte-sornette " se moque du récit " (Gauvin et Demers, 1984 : 146). " Le secret ", publié dans l'édition critique des *Contes*¹⁵⁷ est un exemple de ce type de conte : Ferron se moque de son lecteur en ne lui révélant jamais ce qui était écrit sur le fameux papier qui oriente toute la quête du héros. Ferron connaissait-il ce sens du mot *sornette*? Rien ne nous permet de le croire ; mais un doute subsiste quant à la signification de ce titre, *Sornettes et contes du pays perdu*¹⁵⁸.

Comme nous l'avons déjà indiqué, Ginette Michaud observe dans ce recueil la " dévaluation " du conte (Michaud, 1997b : 312). Les multiples mises en scène de la figure du conte semblent indiquer que, s'il y a dévaluation (la question reste ouverte), il n'y a certainement pas rejet d'une forme que Ferron semble, au contraire, avoir retrouvée ici, tout comme le docteur Legris, bloqué par la neige, retrouve avec plaisir " cette tempête de l'ancien temps " (Ada, p. 211). Dans quel esprit se fait ce retour au conte? Pour alimenter notre réflexion et poursuivre notre exploration de la figure du conte dans ce recueil, nous allons suivre la méthode qui fut la nôtre depuis le début de ce mémoire et observer le rôle que joue la figure du conte dans le parcours des personnages.

Fonctions du conte enchâssé

Comme nous l'avons vu, la figure du conte prend souvent la forme d'un récit enchâssé dont la narration par un personnage remplit une fonction dans la diégèse du récit-cadre. Ces fonctions sont ici de trois types principaux. Le récit enchâssé peut expliquer les événements de la diégèse : comment les personnages en sont-ils arrivés où ils en sont? Le récit de Cadieu ainsi que celui de Madame Rose remplissent une telle fonction explicative. La relation entre les deux récits peut aussi être une relation thématique, relation qui, comme l'explique Genette, " n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle " entre les deux niveaux

¹⁵⁶. Lise GAUVIN et Jeanne DEMERS (1984), " Le conte-sornette ou le mensonge du récit ", *Cahiers de littérature orale*, no 15, p. 143-153.

¹⁵⁷. " Le secret " dans Jacques FERRON (1998b), *Contes*, édition critique par Jean-Marcel Paquette, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, p. 54-63. (Coll. " Bibliothèque du Nouveau Monde ".)

¹⁵⁸. Dans le conte " Adacanabran " Ferron utilise le mot *sornettes* au sens commun de *balivernes* : " je me taisais sur le principal et me reprenais par des sornettes, réussissant à me faire comprendre plus ou moins [...] " (p. 219).

narratifs¹⁵⁹. Dans ce cas, les deux récits sont unis par un lien qui peut être d'analogie ou de contraste. Ainsi, dans " Dames muettes ", le conte de la princesse Gulmare est en relation d'analogie avec celui du menuisier de Coteau-Rouge ; les événements racontés sont les mêmes, seul le caractère merveilleux de l'un et réaliste de l'autre les distinguent. Dans ce cas, l'histoire de la princesse Gulmare est un *exemplum* par lequel le narrateur tente d'expliquer comment " Il arrivait qu'on se souciât de savoir ce qu'une dame pensait et que, par l'amour et la tendresse, on la délivrât de sa folie, sans recourir à la brutalité de l'internement " (DM, p. 199). Le narrateur veut aussi expliquer comment " Un menuisier du Coteau-Rouge fut à la hauteur d'un roi des *Mille et une nuits* " en racontant d'abord cette histoire du roi, histoire qui aide à faire comprendre celle du menuisier (DM, p. 199).

Le récit que le docteur Legris fait de sa vie a certes une fonction explicative : son auditoire apprend dans ce conte pourquoi le vieux docteur part pratiquer la médecine en Abitibi. Mais ce n'est pas tout : plus que le contenu de son conte, c'est l'acte de narration auquel se livre le docteur Legris qui remplit une fonction dans la diégèse du récit-cadre. Cette narration n'a pas uniquement une fonction de distraction ou d'obstruction (à l'image de celle de Schéhérazade qui retarde ainsi le moment de sa mise à mort) mais est une étape importante dans le parcours du personnage-conteur, le docteur Legris. C'est ce que nous tenterons maintenant de démontrer.

" Adacanabran "

Il est très tentant de lire dans " Adacanabran " la suite et l'aboutissement du parcours du personnage mis en scène dans le premier conte du recueil, " Le Chichemayais ", comme si ces deux surnoms désignaient le narrateur à deux extrémités de son histoire, à deux extrémités de son rapport au langage, à deux extrémités d'un apprentissage qui aura duré toute une vie. " Adacanabran " est un des trois contes inédits inclus dans *La conférence inachevée* et est peut-être un des derniers contes écrits par Ferron. On y retrouve des thèmes et des motifs rencontrés dans les autres contes du recueil, dont celui du passage de la vie à la mort via ce que

¹⁵⁹. Gérard Genette (1972), *Figures III*, Paris, Seuil. (Coll. " Poétique "), p. 242.

Ferron appelle le purgatoire¹⁶⁰. Dans *La conférence inachevée*, la mort possède un caractère particulier puisque le personnage vit le moment où son existence commence à se conjuguer définitivement au passé, sans être pour autant achevée¹⁶¹. Dans " Le nigog et la dernière carpe " par exemple, ce passage survient au moment où le bonhomme Bigras, un amérindien, vend tout son équipement de pêche, " tout ce qui [lui] restait de l'archipel de Montréal " (Nig, p. 192) à un échevin " nommé Lorenzo " (p. 190), véritable avatar du diable, qui lui dit qu'il n'en aura plus besoin. À cet exact moment, le bonhomme Bigras, bien que toujours vivant, entre au " purgatoire " qui, nous précise le narrateur " fait partie [de notre monde] dans un en deçà passager, sans rapport avec l'au-delà éternel de la mort sans retour¹⁶² " (p. 190). " Adacanabran " raconte une histoire semblable à celle de " Le nigog et la dernière carpe " : le docteur Adacanabran est, comme le bonhomme Bigras, dépossédé de ce qui fit sa " splendeur ", non par un échevin mais par le " syndic de la corporation " ; cette dépossession marque une étape suite à laquelle il s'achemine vers sa mort. Nous verrons comment dans " Adacanabran " le docteur Legris dit adieu à celui qu'il fut et devient " veuf de lui-même " en entrant dans ce purgatoire, étape où l'histoire du personnage est terminée sans qu'il ne soit pour autant mort. Nous verrons aussi quel rôle joue l'acte de conter dans le franchissement de cette limite.

Le conte de l'Homme à la tête fêlée

À la façon du conte " Monsieur! Ah Monsieur! ", " Adacanabran " est un texte découpé en trois parties numérotées. Comme lui, il est constitué d'un récit-cadre, recouvrant à peu près les deux premières parties, et d'un récit enchâssé, narré

¹⁶⁰. Le motif du voyage durant lequel le personnage est métamorphosé est le même que dans " Taxi Miron " et " Le Chichemayais " ; le personnage du fantasque et son parcours de l'orgueil à l'humilité sont aussi présents dans " Le glas de la Quasimodo " et " Dames muettes " ; le personnage du médecin-narrateur nous avait été présenté dans " Les têtes de morues ", " Taxi Miron ", " La petite carmélite ".

¹⁶¹. Cette situation est aussi vécue par le narrateur de " Les deux lys ", texte excessivement troublant dans lequel Ferron s'adresse au Seigneur ou, peut-être aussi, à sa propre conscience, depuis cette limite du monde des vivants et des morts qu'il semble avoir déjà franchie.

¹⁶². Nous ne développerons et n'argumenterons pas plus cette interprétation que nous faisons du conte. Précisons qu'elle s'appuie sur certains indices textuels telle cette conjonction " or " qui marque une des articulations importantes de l'histoire : " Vivrait-il jusqu'à cent ans? Il en avait perdu l'assurance. Il n'attendait pas la mort pour autant, ni personne. Or, un beau matin, on frappe à sa porte " (Nig, p. 190). Son entrée dans le purgatoire, cet " en deçà passager ", est marquée par une transformation de l'univers diégétique : " La nuit suivante, plus de lamentations, un doux chuchotis " (Nig, p. 191).

par un des personnages du récit-cadre. La première partie du récit-cadre, narré par un vétérinaire du nom de Cheval, relate les circonstances dans lesquelles se trouvent les personnages au moment où le docteur Legris leur racontera sa propre histoire, celle de " l'Homme à la tête fêlée " que nous avons étudiée dans le chapitre précédent : " Nous montions de Montréal vers l'Abitibi, lui, le vieux docteur, tête basse, dos courbé, qui devait relever le menton pour parler, les muscles du cou étirés, nous, les trois nouveaux diplômés, et Guidou, le chauffeur du ministre¹⁶³" (p. 207). Une tempête de neige les surprend sur la route et les force à s'arrêter dans une auberge d'où ils ne repartent que le surlendemain. La deuxième partie du conte, toujours narrée par Cheval, relate une discussion entre les personnages sur le " conte véridique " que le docteur Legris leur a promis " comme régal " (p. 213). Au terme de cette partie, le docteur Legris " commenc[e] enfin " son conte. Le récit de celui-ci, le récit enchâssé, constitue presque toute la troisième partie du texte : lorsque le docteur Legris termine son histoire, la reprise de la narration par un narrateur extra-diégétique puis par Cheval marque le retour au récit-cadre. Nous nous pencherons ici sur le rôle de la narration du docteur Legris dans son propre parcours.

Confiné dans une auberge avec ses compagnons, le docteur Legris prend la parole pour raconter l'histoire intitulée " *Adacanabran* ou *l'Homme à la tête fêlée* ", un conte " véridique ", car " personnel, le conte du conteur lui-même " (p. 213). Discutant du caractère particulier de ce conte véridique, le docteur Legris en souligne l'enjeu : " Pensez-y : quelle calamité d'être à la fois le conte et le conteur! Il n'y a pas moyen d'ajuster les deux : ou bien le conte ne conclut pas, ou bien le conteur reste veuf de son conte " (p. 215). Cette phrase un peu obscure oppose deux figures, celle du conte et celle du conteur qui ne peuvent être " ajust[ées] ", c'est-à-dire dont les programmes s'opposent : ou bien le conte ne conclut pas (ne se termine pas) et le conteur ne reste pas veuf de son conte, c'est-à-dire de sa propre histoire, ou bien le conte conclut et le conteur est veuf de son conte.

¹⁶³. Selon les " Notices et notes " accompagnant la seconde édition de *La conférence inachevée* ce " ministre " prénommé Gérard, " natif de la province du milieu " et qui fut " jeune journaliste " serait un personnage inspiré de Gérard Martineau (" Notices et notes " dans Ferron ([1987] 1998), *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, p. 283). Si ce Gérard est inspiré d'un personnage réel, pourrait-il l'être plutôt de Gérard Pelletier, natif de Victoriaville, ministre et journaliste?

L'issue de la narration du docteur Legris est claire : il termine sa narration sur ces mots : " Tel est le conte du conteur à la tête fêlée. Le conte est fini, le conteur reste et la tempête s'achève. On va pouvoir continuer vers mon avenir " (p. 224). Cette phrase ainsi que le constat de Cheval (le conte ne peut être raconté de nouveau car " le conteur a survécu à son conte ; il en est veuf ") (p.225) sanctionnent la réussite du conteur et la défaite du conte. Ainsi, le conteur a conclu son conte (il est *fini*), il y a survécu, en est veuf et ne peut le répéter.

L'isotopie de la mort que construit le texte¹⁶⁴ est importante et aide à saisir la gravité de l'enjeu de la narration du docteur Legris. En effet, certains éléments du conte font comprendre que la mort sera au terme du voyage qu'entreprend le docteur Legris. La " grande limousine noire " (p. 207), dans laquelle il fait ce voyage, est toute semblable à un corbillard. Elle est conduite par un nommé Guidou, " petit-fils d'un charretier de Trois-Rivières " dont la lignée évoque la charrette de la mort¹⁶⁵. L'acte de conclure a aussi partie liée avec la mort : si le conte conclut et ne peut être répété, le conteur en est " veuf " et on lui offrira des " condoléances " (p. 215) ; s'il ne conclut pas, ce sont les auditeurs qui mourront¹⁶⁶. Nous ajouterons une dernière figure à cette isotopie de la mort, celle de " La clef d'or " qui est le nom de l'auberge où les passagers de la grande limousine noire se sont arrêtés pour attendre la fin de la tempête (p. 211). Rien dans le conte ne permet de rattacher explicitement le nom de l'auberge à l'isotopie de la mort mais nous tenons à signaler que cette figure n'en est pas à sa première apparition dans l'oeuvre de Ferron : dans *L'amélanchier*, Léon de Portanqueu donne une clef d'or à Jean-Louis Maurice, interné à l'hôpital psychiatrique du Mont-Thabor, lui disant que cette clef est " la grande clé d'or du Paradis¹⁶⁷".

¹⁶⁴. Le conteur sera déclaré " veuf " (p. 225), les autres personnages offrent des " condoléances " (p. 215), ce conte sera " mortel " pour les personnages (p. 215), le docteur évoque sa mort qui surviendra " dans quelques années " (p. 215).

¹⁶⁵. Cette charrette de la mort qui transporte des personnages apprivoisant lentement leur propre mort est mise en scène dans le roman *La charrette* que Ferron publia en 1968. Dans ce roman, le cheval qui tire la charrette meurt à son tour et prend donc place dans la charrette, aux côtés du narrateur, comme le nommé Cheval le fait dans " Adacanabran ". Ces deux textes semblent mettre en scène un même motif.

¹⁶⁶. Le docteur dit à ses auditeurs que, si le conte ne concluait pas, il aurait " le temps de [les] enterrer tous les deux " (p. 215).

¹⁶⁷. Jacques Ferron, *L'amélanchier*, Montréal, Éditions du jour, (coll. " Les romanciers du jour "), 1970, p. 130.

L'enjeu de la narration qu'entreprend le docteur Legris se confond donc avec la mort : il s'agit pour lui de conclure ou de répéter, de mourir ou pas. Si cet enjeu n'est pas explicite dans ses propos, il évoque à deux reprises la nécessité de savoir se retirer (on excusera l'euphémisme) et surtout de savoir faire face à la mort. En effet, le docteur Legris regrette que la vieillesse soit devenue " une tare génétique dont il convient d'avoir honte¹⁶⁸" (p. 210). Notre interprétation s'appuie aussi sur cette isotopie de la mort que construit le texte : ainsi, conclure sa propre histoire, rester " veuf de son conte ", cela ne veut-il pas dire mourir? Cela expliquerait pourquoi l'une et l'autre des issues possibles seront cruelles pour le conteur. Si le conte conclut, le conteur a conclu sa propre histoire, ne peut la répéter et repart de l'auberge pour finir son voyage en corbillard, pour " continuer vers [son] avenir " (p. 224) explicitement confondu avec la mort (" Je serai encore durant quelques années un homme ordinaire, de plus en plus ordinaire. Et mort, que me fera ma fêlure? " (p. 225). Si le conte ne concluait pas, la répétition serait possible et, comme le conteur le dit à Guidou, il aurait alors peut-être " le temps de [les] enterrer tous les deux " (p. 214). Le docteur Legris ne préfère pas cette issue à l'autre. En fait, pour l'auditoire, ce sursis serait clairement l'issue la plus défavorable¹⁶⁹. La mort est donc bien au terme de cette narration qu'entreprend le docteur Legris et il ne cherche pas à l'éviter¹⁷⁰. Voyons maintenant comment tout ceci est mis en scène dans " Adacanabran " et quel rôle joue la narration du docteur Legris dans son parcours vers la mort.

¹⁶⁸. Le docteur Legris explique à ses auditeurs que " La vieillesse a cessé d'être le dépositaire de la mémoire collective. Elle a perdu toute utilité " (p. 210). Ne remplissant plus son rôle, niant le vieillissement (" vieillards et vieillardes tentent de se rajeunir, quitte à être grotesques "), la vieillesse " encombre : un vrai désastre que la mort n'arrive pas à débayer ". Plus loin, le docteur Legris reprend la même idée : " quel besoin avait-on de faire vivre les morts, d'écraser les populations sous le poids énorme des moribonds? " (p. 224).

¹⁶⁹. Le sursis qu'accorde au conteur l'acte de conter rappelle bien sûr *Les mille et une nuits*. Une différence est toutefois à noter ici : le conteur Legris accepte de livrer son dernier conte et en assume les conséquences. Pour lui, au terme de sa narration, il n'y a plus de sursis.

¹⁷⁰. Dans son oeuvre, Ferron fait souvent allusion à l'importance de savoir mourir, de savoir " réussi[r] sa sortie " pour reprendre les mots de Ginette Michaud. À ce propos, Michaud explique que " Ferron relate comment, lors des funérailles de son oncle Émile, un avocat était venu le saluer en lui disant que " les gens de [s]a famille savaient mourir. J'en ai conçu quelque fierté, avoue-t-il, et une certaine crainte, celle de déroger " " (Michaud, 1998 : 264). D'autres extraits de l'oeuvre illustrent cette idée : dans le conte *Le paysagiste*, Ferron parle du paysage que peint Jérémie, " le paysage qu'il n'arrivait pas à finir, irritant comme la vie qui n'arrive pas à mourir " (Ferron [1968] 1985 : 60). Dans un texte plus récent, *Les salicaires*, Ferron s'adresse ainsi à lui-même : " Au terme de cet enrichissement progressif, la mort ne vous effrayait pas, arc de triomphe de votre salut " (" Les salicaires dans Jacques FERRON (1973), *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, p. 268).

Le conteur veuf de son conte : la fonction du conte dans " Adacanabran "

Au terme de sa narration, le conteur a conclu son conte mais il est difficile de voir en quoi cette issue l'affecte. Il n'a pas changé et est toujours le même docteur Legris qui fait route vers l'Abitibi, solitaire et muet après avoir été, durant un moment, un conteur écouté et apprécié de son auditoire, de nouveau " tout courbé, le menton rabaissé ", redevenu " Quidam " après avoir été " l'Adacanabran " (p. 225). Pourtant la narration du docteur Legris n'est pas sans avoir des effets sur le déroulement du temps, sur les déplacements dans l'espace et sur l'état du conteur.

La conclusion du conte du docteur Legris a relancé le temps et permis aux personnages pris dans la tempête de repartir vers l'Abitibi. Décrivant le docteur, Cheval précise qu'en commençant son conte, " son débit était si lent qu'il en avait encore jusqu'à la fin des temps " (p. 214). Ainsi, quand le docteur annonce qu'il a terminé son conte et que " la tempête s'achève " et que tous vont " pouvoir continuer vers [son] avenir " (p. 224), cela marque une transformation importante de la temporalité. Le temps suspendu par la tempête est relancé¹⁷¹. De plus, le conte de l'Homme à la tête fêlée conclut d'une façon typique au genre, c'est-à-dire par une formule qui brise le cercle constitué par le conteur et ses auditeurs et qui permet un retour au temps présent : " Tel est le conte du conteur à la tête fêlée [...]. On va pouvoir continuer vers mon avenir " (p. 224). Un autre trait de la temporalité est à remarquer ici : la séquence temporelle de l'histoire racontée, qui fut tout au long de la narration un temps passé, a fini par rejoindre la séquence temporelle de base, le présent du conteur : " Et moi, [...] on m'a trouvé un petit poste en Abitibi, dont personne ne veut " (p. 224). À cet exact moment, le conteur conclut son histoire, empêchant ainsi que cette conjonction des deux séquences temporelles ne perdure : l'histoire qu'il a racontée est définitivement chose du passé. En relançant le cours du temps, la fin du conte a aussi permis aux personnages de continuer leur voyage vers l'Abitibi. Le docteur repart vers " [son] avenir ", un avenir qui se confond avec la mort¹⁷². Sa narration lui aura permis de franchir cette ultime étape.

¹⁷¹. Cet effet que produit la conclusion du conte sur le temps arrêté rappelle celui qui était dû à l'apprentissage du mot dans " Le Chichemayais ".

¹⁷². C'est en Abitibi que, suite à sa folie, il est envoyé finir ses jours. Son sort est peut-être plus enviable que celui de son grand-père que la folie conduisit à " Saint-Michel-Archange " (cet hôpital psychiatrique est devenu le Centre hospitalier Robert-Giffard).

La situation initiale du docteur Legris aussi s'est modifiée grâce à sa narration. En concluant son conte, le docteur Legris s'est définitivement détaché de son personnage, c'est-à-dire de lui-même tel qu'il fut. Cela est une transformation importante du docteur Legris qui, au moment de présenter son conte, semblait encore lié à celui qu'il fut (" Je me survis plus ou moins "), et encore attaché à ce qu'il appelle sa fêlure (" Et ma fêlure? Hélas! Elle n'est plus la même. Lorsque je lève les yeux, dans mes ténèbres, je l'aperçois, trait lumineux, fine ouverture désormais interdite par laquelle j'avais cru pouvoir m'échapper dans les grands ciels fabuleux ", p. 215). Il termine son conte en faisant un constat semblable mais sur un autre ton, le ton de quelqu'un qui a réellement fait son deuil de lui-même, parlant de " L'Adacanabran " à la troisième personne, comme d'un autre¹⁷³ : " Appelez-moi Legris tout simplement. L'Adacanabran et sa fêlure, ce n'est plus qu'un regret... " (p. 224). Il repart vers l'Abitibi sans le conte, sans son personnage, celui qu'il fut : seul " le conteur reste ". Le docteur Adacanabran a cédé le pas au docteur Legris.

Le conteur a donc terminé son conte et, par cela, s'est " débarrassé de ce personnage si encombrant "¹⁷⁴, a relancé le temps et permis à tous de repartir vers l'Abitibi. À l'image de la fin de la tempête, le docteur Legris passe, grâce à son conte, d'un état indécis à une issue plus claire et assumée, d'un entre-deux à une destination précise : la grosse limousine noire semblable à un corbillard accomplira le voyage que la tempête semblait vouloir empêcher. La destination sera atteinte et cela, le docteur Legris ne semble pas du tout le regretter, même s'il ne l'appelle pas, puisque la destination du corbillard est le lieu de sa fin prochaine. Ainsi, le conte du docteur Legris est un véritable conte d'adieu : adieu à son personnage, à celui qu'il fut, mais aussi adieu à son auditoire et au monde dont il se retire.

¹⁷³. Ce trait rappelle aussi le roman *La charrette* dans lequel la mort était marquée par une transformation grammaticale ; comme le dit le narrateur, mourir, c'est passer du JE au IL : " Il trébucha fort correctement du point de vue grammatical [...] de la première personne du singulier à la troisième, la seule utilisée dans ce genre d'acrobatie " (Jacques FERRON ([1968] 1994), *La charrette*, Montréal, Bibliothèque québécoise, préface de Ginette Michaud, notes de Patrick Poirier, p. 59).

¹⁷⁴. Cette expression est utilisée par Ferron dans une lettre à John Grube dans laquelle il parle d'un autre texte : " *L'exécution de Maski* [...] vient après la vaine tentative (irréalisable d'une façon ou d'une autre, qu'elle réussisse ou qu'elle échoue) de me débarrasser de ce personnage si encombrant qui me réduisait à la plus complète solitude ". Lettre citée par Patrick Poirier, " *Le pas de Gamelin* : vers une poétique du désastre ", dans Ginette Michaud (1995), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, (coll. " Nouvelles études québécoises "), p. 230.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, conclure le conte empêche le conteur de le répéter ou plutôt, lui permet de ne plus le répéter. Ici encore, nous ferons appel à un conte qui présente une situation semblable pour mieux comprendre celle-ci. Dans " Monsieur! Ah Monsieur! ", Cadieu est lui aussi aux prises avec un conte véridique : celui qu'il raconte chaque soir est sa propre histoire. S'ils sont dans une même situation, ces deux conteurs ne s'en tirent pas de la même façon car, contrairement au docteur Legris, Cadieu semble condamné à répéter son histoire, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre. Cet état clairement dysphorique permet de juger de la valeur de l'état du docteur Legris qui lui, n'a plus à répéter son conte. Ce que réussit le conteur en concluant sa narration n'est pas tant de gagner un sursis (Michaud, 1998 : 250) que d'avoir su mettre fin à sa propre histoire, d'avoir su décider d'un état final. Si l'issue de la narration du docteur est tragique (décider de conclure son propre conte semble une façon d'annoncer sa mort), la situation contraire l'est encore plus, puisque Cadieu reste pris dans la tempête, pour reprendre la même image, c'est-à-dire qu'il reste pris avec son histoire irrésolue, la répétant indéfiniment sans pouvoir, ou savoir, la conclure¹⁷⁵. Son échec montre bien, par la négative, que le conte peut encore changer quelque chose dans le sort des personnages. Il n'empêche certes pas la mort mais aide à franchir les étapes menant à cette mort que le conteur affronte finalement dans un état qui semble lui être plus acceptable.

Parole du conteur et parole du fantasque

Ce dédoublement du conte et du conteur, du docteur Legris et du docteur Adacanabran, grâce auquel nous expliquons l'issue du *conte véridique* est bien sûr factice : le conteur **est** son personnage. Il existe malgré tout une différence importante entre le docteur Legris et l'Adacanabran : leur parole. En effet, les caractéristiques et les effets de la parole du conteur diffèrent fondamentalement de ceux de la parole de la *tête fêlée*, tels que décrits dans le chapitre précédent.

Après avoir conté son histoire, le conteur se tait définitivement. Cette narration semble avoir été une ultime étape dans le parcours du docteur Legris et

¹⁷⁵. Cette image de la répétition sans fin d'une situation pénible se retrouve aussi dans les vers de Racine que Ferron cite dans " Le pas de Gamelin " : " Hélas! je me consume en impuissants efforts/Ét rentre au trouble affreux dont à peine je sors./Mourrai-je tant de fois sans sortir de la vie? ". Il associe cet état à la folie (PG, p. 22).

plus précisément dans son rapport au langage. La narration du docteur Legris témoigne d'une transformation de son discours et d'un retour à la parole du conteur et à la forme du conte. Rappelons que le docteur Adacanabran, la *tête fêlée*, se caractérisait par une parole tournée vers lui-même, " premier de [ses] interlocuteurs ". Ce fantasque pour qui, au faite de sa gloire, " tout [...] devenait extraordinaire " et qui " [se] sentai[t] projeté hors de [lui] " avait à ce moment cessé d'être en contact avec les autres, emporté par sa folie. Ainsi, lorsque le docteur Legris narre cette aventure sous forme de conte, sa parole est l'antithèse de ce qu'elle était : telle que nous l'avons cernée plus haut, la figure du conte est une parole dont les caractéristiques sont opposées à celles de la parole de la tête fêlée. Le conteur qu'est le docteur Legris ne se parle plus à lui-même mais s'explique en s'adressant à deux autres conteurs auprès de qui il prend la peine de bien introduire son propos, de bien établir et garder le contact, répondant à leurs questions et présentant à ses auditeurs l'enjeu de la situation. Contrairement au fantasque qui se ravissait à s'écouter parler, il est humble face à sa propre parole : " j'aurai peut-être un conte à vous dire, le seul que je connaisse et qui vous ennuiera assurément : moi-même, je le trouve trop long¹⁷⁶". Ainsi peut-on dire que, en narrant son histoire, le docteur Legris passera d'une parole de fantasque (parole caractérisée par la prédominance de la fonction poétique, entièrement vouée au plaisir et coupée de tout souci référentiel, de communication ou de narration) à une parole de conteur, plus humble, du moins en apparence, mais certainement capable de narrer, de raconter une histoire qui ait un début et une fin, une parole vouée à la communication et tournée vers cet auditeur sans la présence duquel il n'y aurait pas de conte. Quant à l'effet de ces paroles aux caractéristiques si dissemblables, il n'est pas le même non plus. Si la parole du docteur Adacanabran crée la confusion, celle du conteur la fait cesser, comme elle fait cesser la tempête, et lui permet de *prendre congé* de lui-même.

¹⁷⁶. Humble en apparence, cette parole de conteur au profit de laquelle le docteur Legris aura troqué son discours de fantasque n'est pas sans qualités : le conte qu'il présente comme ennuyant séduira l'auditoire composé de deux experts du genre, Guidou qui " en possédait un vaste répertoire " et Cheval, au répertoire " de fraîche acquisition " mais qui lui " permettait de le relancer " (d'ailleurs, ce conte que lui-même ne répétera plus sera inclus dans le répertoire de Cheval : c'est du moins son récit qui l'encadrera et c'est par lui qu'il nous parviendra). De plus, le docteur présente son conte comme une épreuve " cruelle ", quelque chose de difficile et dont l'enjeu est de taille : cette façon de présenter son conte contraste avec l'humilité de ses premières paroles. L'humilité est-elle feinte?

S'il y a eu affrontement entre le docteur Legris et le docteur Adacanabran, la parole est donc un des lieux où se fit cet affrontement. Par sa narration, le docteur Legris a sanctionné un changement survenu dans l'ordre du discours : sa parole de conteur l'a emporté sur sa parole de tête fêlée qui aurait pu lui faire suivre le même chemin que son oncle " mort fou à Saint-Michel-Archange " (Ada, p. 224). Par sa parole de conteur, le docteur Legris a conjuré la folie du docteur Adacanabran. Au petit matin, lorsqu'il repart de l'auberge de *La clef d'or*, le docteur Legris n'a-t-il pas réussi ce qu'a tenté en vain le docteur Adacanabran, c'est-à-dire de " [s']échapper dans les grands ciels fabuleux " ?

La fonction du conte dans La conférence inachevée

Le conte ne possède pas, dans *La conférence inachevée*, ce caractère assurément salvateur qui semblait être le sien dans les contes plus anciens. Mais l'a-t-il jamais eu? N'est-ce pas une erreur que d'associer le conte ferronien à un " univers désuet et même archaïque " et d'en expliquer l'action par son " pouvoir, par ses métamorphoses relevant du merveilleux, de régénérer le réel " (Michaud, 1998, p. 248)? Défini ainsi, le conte n'existe plus dans *La conférence inachevée*. Mais par contre, lorsque défini par sa fonction, comme Pierre L'Hérault l'a fait en disant que le conte a " pour fonction essentielle d'introduire à la réalité et de l'expliquer¹⁷⁷", le conte apparaît comme une figure toujours présente et toujours agissante. Le conte est une des figures clef de ce dernier recueil où il continue de donner forme à la réalité qu'il explique. Des contes mis en scène dans *La conférence inachevée*, seul le conte de Cadieu dans " Monsieur! Ah Monsieur " témoigne d'un conteur " atteint jusque dans sa capacité de narrer, de raconter une histoire et de l'amener à un dénouement " (Michaud, 1998 : 249). Le conte du docteur Legris et celui de Madame Rose (" Le glas de la Quasimodo ") remplissent leur fonction. Dans ces deux cas, le conte a un début et une fin : il conclut. Cela ne veut pas dire qu'il résout nécessairement la situation problématique mais qu'il réussit à en donner une explication cohérente. C'est cette explication qui a un début et une fin, c'est cette explication qui fait cesser la confusion. Ainsi, un conte reste un conte même s'il finit mal ou raconte un événement qui n'est pas, lui, dénoué. Quand, dans " Le glas de

¹⁷⁷. Pierre L'Hérault, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 21.

la Quasimodo ", Madame Rose raconte l'histoire de Gaudias Côté, la situation problématique de cet homme du village n'est pas encore dénouée. Cette absence de dénouement n'empêche pas la conteuse de conclure son conte, c'est-à-dire la narration qu'elle fait des événements au profit de ses compagnes, narration dont la fonction explicative est explicite. Ces mêmes événements sont racontés ensuite sous forme de récit par la veuve Bernachez qui " n'accordait pas à cette histoire [le conte de Madame Rose] une entière créance " (GQ. p. 128). Cette reprise sous une autre forme du conte de Madame Rose ne signifie pas l'échec du conte, au contraire : la veuve Bernachez n'a pas réussi " à démasquer par son récit le conte de Madame Rose ; il était peut-être plus exact, l'autre n'en restait pas moins vrai. Par leur concorde, ils se rehaussaient l'un l'autre, plus unis et plus simples d'être plus complexes et variés¹⁷⁸" (p. 131).

Cette figure du conte n'est bien sûr pas univoque et Cadieu, placé dans la même situation que le docteur Legris, ne réussit pas à s'en déprendre, malgré son conte. Car l'illusion de la puissance de la parole est aussi dénoncée dans *La conférence inachevée* ne serait-ce que par le personnage du docteur Adacanabran qui a cru, grâce à elle " pouvoir [s]'échapper dans les grands ciels fabuleux " (p. 214). Si cette critique de la parole *fabuleuse* et cet échec du conte sont réels dans *La conférence inachevée*, il ne faut pas manquer de voir le versant positif de ces figures sur lequel nous avons mis l'accent ici. Ces deux aspects des figures du conte et de la parole cohabitent dans ce recueil comme ils cohabitaient d'ailleurs dans les *Contes*. En effet, si les ferroniens ont surtout retenu de ce premier recueil les textes dans lesquels le conte permettait de régénérer le réel¹⁷⁹, il n'en reste pas moins que la critique de l'illusion de la parole et du conte y était déjà présente : nous avons évoqué plus haut les personnages d'Ulysse et de la veuve de " Les cargos noirs de la guerre ", personnages dont la parole et les histoires qu'ils se content ne servent qu'à

¹⁷⁸. Nous ne partageons pas l'interprétation du conte " Le glas de la Quasimodo " qu'offre Ginette Michaud. Celle-ci voit dans la scène où Madame Rose conte son histoire, reprise ensuite sous forme de récit par la veuve Bernachez, un " manque de foi dans la parole originelle du conte ", un " différent " entre conte et récit pour lequel " il n'y a pas de réconciliation " et dans lequel le conte ancien sort perdant " (Michaud, 1998 : 250-251).

¹⁷⁹. La critique a retenu ces deux phrases mille fois citées par lesquelles Mithridate explique l'effet de l'art du conteur : " j'étais aussi une sorte de grand seigneur errant par le monde afin de lui redonner un peu d'allure, un peu de style " (Ferron, 1985 : 138) et " Le pays sans nos contes retourne à la confusion " (p. 139).

les tromper eux-mêmes. Ce dernier conte nous semble d'ailleurs être lui-même une satire des contes merveilleux¹⁸⁰.

Ainsi, le conte est une figure importante des textes de *La conférence inachevée*. Lorsqu'on définit le conte comme nous l'avons fait, c'est-à-dire en observant les traits qui sont les siens dans ces textes, et lorsqu'on tente de saisir les enjeux de cette figure en saisissant sa fonction, le conte apparaît comme une figure bénéfique. Il agit encore pour permettre de transformer une situation (" Adacanabran "), pour en rendre compte, voire pour l'expliquer (" Monsieur! Ah Monsieur! " et " Le glas de la Quasimodo "), si toutefois une explication est possible¹⁸¹. Ce recueil de *contes d'adieu* ne marque-t-il pas un retour au conte plutôt que son désaveu?

Si elles n'offrent pas de réponse définitive, ces observations permettront peut-être de relancer la réflexion sur ce genre tel qu'il fut pratiqué par Ferron. Comme l'affirmait récemment Luc Gauvreau, le conte semble plus que jamais être un des "maîtres mots" pour comprendre cette oeuvre¹⁸².

¹⁸⁰. Voir *infra*, note 126.

¹⁸¹. Dans *Par la porte d'en arrière*, Ferron dit : " Il faut d'abord rendre compte de la réalité. Les gens au pouvoir font toujours des comptes rendus qui sont des propagandes. Il faut un compte rendu honnête d'une situation donnée. C'est le point de départ des contes. Et si le conte est agréable — c'est une de ses conditions —, c'est qu'il n'est pas partial, qu'il ne fait pas partie d'une apologie quelconque. Je ne connais pas de contes apologétiques. C'est un genre assez détendu " (1997b : 203).

¹⁸². Luc GAUVREAU (1999), " Sémiotique de l'incertitude ", *Spirale*, mars-avril 1999, p. 30.

Conclusion

*“ Une cravate caca d’oie! Quelle honte pour la patrie!
Mon général, avez-vous oublié la grandeur française? ”
Une de ses patientes s’adressant à Ferron¹⁸³.*

Marchant sur les traces de plusieurs autres lecteurs de Ferron, nous avons ici réaffirmé l’importance de la question du langage dans cette oeuvre. En prenant comme objet les contes de ce recueil posthume qu’est *La conférence inachevée*, nous avons pu voir comment cette figure se manifeste aussi sur le plan narratif de certains textes ferroniens. Dans cette oeuvre, le langage n’est pas seulement un sujet de discussion ou de questionnement, il est aussi un agent de changement de la réalité diégétique. Ainsi avons-nous abordé cette figure par le biais de ses fonctions ou, plus précisément, de son rôle narratif. Nous avons pu constater que cette parole agissante, cette parole efficace, est un actant important dans le parcours des personnages. Dans “ Le Chichemayais ” et “ Monsieur! Ah Monsieur! ” le vocabulaire et un certain état de langue sont une compétence pour le locuteur ; dans “ Adacanabran ”, “ L’ange de la Miséricorde ” et “ Dames muettes ”, la parole est un instrument efficace pour agir sur l’autre et modifier son état : de plus, toujours dans “ Adacanabran ”, cette parole particulière qui est celle du conteur relance le cours du temps, permet de prendre congé de soi-même et d’affronter la mort.

Chacun des chapitres nous a permis d’illustrer différentes fonctions que le langage remplit dans l’univers diégétique et d’observer ses liens avec diverses problématiques (l’incertitude, l’échange entre les cultures populaire et savante, le rôle social du conte) développées dans l’oeuvre de Ferron. Nous avons posé trois questions à cette figure. Le premier chapitre était consacré à montrer comment on peut la saisir par le biais de sa fonction narrative, ce que nous avons fait principalement grâce aux outils que fournit la sémiotique greimassienne. Pour approfondir notre analyse de cette fonction et de l’action de la figure du langage,

¹⁸³. Extrait de “ Le pas de Gamelin ” dans FERRON ([1987] 1998), *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, postface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. petite collection lanctôt), p. 98.

nous avons alors convoqué les notions de *passage*, d'*échange* et de l'*incertain* qui sont familières à la critique ferronienne. Nous avons ensuite voulu comprendre les caractéristiques et le fonctionnement de cette parole efficace mise en scène dans *La conférence inachevée*. Le deuxième chapitre a donc pris comme objet des contes dans lesquels un personnage tente d'agir sur autrui, et sur le monde, par la parole. Observant la réussite ou l'échec de cette entreprise, nous avons pu qualifier le pouvoir de la parole qui agit par persuasion, en entraînant son interlocuteur à l'interroger et à découvrir de lui-même ce qu'elle signifie. La parole du conteur est mise en scène à plusieurs reprises dans ce recueil. Elle a une action bénéfique dans le parcours d'un personnage en particulier, le docteur Legris du conte " Adacanabran ". Dans le dernier chapitre, nous avons voulu poursuivre la réflexion sur cette figure entreprise par Ginette Michaud dans sa postface à *La conférence inachevée*. Notre interprétation du conte mis en scène dans ce recueil en dévoile un autre aspect que celui déjà étudié par Michaud. Nous espérons que ces réflexions pourront aider à relancer l'intérêt pour le conte, figure majeure de l'oeuvre de Jacques Ferron.

La figure du langage dans La conférence inachevée

Une constante se dégage de toutes ces mises en scène de la figure du langage : loin d'une réflexion sur la fonction poétique de la langue, sur le langage pour lui-même, c'est parce qu'il se réfère au monde que le langage intéresse Ferron. Le langage, ce " bien commun indispensable " (Ada, p. 217), est lié à une représentation du monde non pas naturellement ou essentiellement mais parce que certains mots, tels les noms propres, sont parfois porteurs d'une histoire qu'ils révèlent à qui sait les lire (c'est le propos du conte " Le Chichemayais "). Ainsi, cette représentation du monde à laquelle initient ces noms est elle-même un *bien commun*. C'est aussi pourquoi le langage possède une telle valeur heuristique : tenter de le percer c'est tenter de comprendre le réel, de s'initier au monde.

C'est dans ce lien étroit entre les mots et la représentation du monde que réside le pouvoir du langage tel qu'il est mis en scène dans *La conférence inachevée*. Ce pouvoir n'est donc ni " inhérent à la parole " ni de l'ordre du merveilleux (ce

“ magical power of words ” qu'évoque Godard¹⁸⁴). Dans tous les contes étudiés, la langue, la parole, le conte agissent parce qu'ils initient au réel, racontent l'histoire des lieux (“ Le Chichemayais ”), situent le sujet dans le monde et agissent sur son identité (“ Le Chichemayais ” et “ Monsieur! Ah Monsieur! ”), modifient, pour le meilleur et pour le pire, les représentations du monde (c'est ce que tentent de faire l'ange de la Miséricorde et l'Adacanabran), permettent au locuteur d'intégrer cette communauté de représentations et, en cela, assurent le salut du docteur Legris, redevenu simple “ quidam ” comme les autres peut-être, mais un quidam qui aura réussi à traverser la tempête précédant la mort grâce à un conte, celui de sa vie.

Le jugement que Ferron porte sur ces deux rapports au langage qui sont ceux du docteur Legris et du docteur Adacanabran est ambivalent. Un seul de ces rapports au langage permet une transformation positive du locuteur, c'est celui du docteur Legris. Il reste que, si le rapport au langage dont l'Adacanabran se fait l'emblème ne mène qu'à une coupure d'avec le monde, une perte de contact avec les autres et avec le réel, sa tentative de “ [s']échapper dans les grands ciels fabuleux ” trouve grâce auprès de Ferron qui, dans *La conférence inachevée*, a souvent mis en scène de tels personnages orgueilleux, “ d'une fatuité de dieu ” (GQ, p. 133) et qui “ ne peu[vent] souffrir personne au-dessus de [leur] tête ” (GQ, p. 133). Cette volonté de puissance est aussi celle d'une femme enfermée à Saint-Jean-de-Dieu, qui se voulait “ Dieu-plus-que-Dieu ” (PG, p. 99) et dont Ferron fut le médecin¹⁸⁵. Dans “ Le pas de Gamelin ”, il raconte l'histoire de cette Louise Grignon “ dont le délire était un véritable enchantement ” et qui “ était à sa manière une artiste et ne délirait bellement qu'avec un bon public ” (PG, p. 97). Volonté de puissance et délire verbal sont deux chemins pouvant mener à la folie, voie royale qu'emprunte l'Adacanabran. Pourtant, Ferron reconnaît une certaine valeur à ce délire, à ce rapport au langage, peut-être parce qu'il témoigne de la vitalité et de la volonté de ces “ hommes à bannières ”, comme les nomme Madame Théodora, qui se veulent tout-puissants. Ferron semble ressentir durement le reproche, que lui adresse Louise sa patiente à l'hôpital psychiatrique de Saint-Jean-de-Dieu, d'avoir “ fermé l'oreille aux jongleries verbales et à la poésie ”, d'avoir “ oublié la grandeur française ” (PG, p. 98-99). Ce motif central de *La conférence inachevée*, que nous avons

¹⁸⁴. Barbara GODARD (1977), “ The Oral Tradition and Contemporary Fiction ”, *Essays in Canadian Writing*, nos 7-8, p. 46-62.

¹⁸⁵. Cette Louise semble le reflet réaliste de ces personnages de contes que sont l'Adacanabran et Gaudias Côté, comme la femme du Côteau-Rouge est celui de la princesse Gulmare.

jusqu'à maintenant identifié comme étant celui d'une tension entre le sentiment de puissance et l'humilité, mériterait d'être mis en parallèle avec ces deux rapports au langage que nous avons identifiés ici.

Une poétique et une stylistique du conte ferronien

Ces mises en scène diégétiques des figures de la langue, de la parole et du conte invitent de plus à une réflexion d'ordre poétique¹⁸⁶. À la fin du deuxième chapitre nous avons évoqué la parole du conteur pour y comparer le silence de l'esclave, toujours sur la foi de leur impact narratif et de leurs caractéristiques similaires. Nous voudrions revenir sur ce point. Cette étude de la parole performative concerne l'univers diégétique : c'est en tant que figure et selon son rôle narratif qu'elle a été cernée. Il reste que ces mises en scène de la parole performative nous rappellent les traits de ce qui serait une poétique du conte ferronien telle que la dessinent certaines déclarations de Ferron et observations de chercheurs. Le jeu auquel Ferron dit se livrer avec son lecteur ; son travail d'écriture qui crée de l'incertitude au niveau narratif et qui cultive l'équivoque¹⁸⁷; son style qui repose sur l'ellipse, l'allusion et le non-dit ; l'importance de la rationalité textuelle dans la construction et l'interprétation des textes ; le double niveau de lecture qui caractérise le conte selon Ferron (niveau de l'enfant et niveau de l'initié) ainsi que la fonction didactique ou, plus largement, sociale qu'il reconnaît au conte ; toutes ces caractéristiques d'une poétique du conte ferronien pourraient être mises en parallèle avec celles de la parole performative telle qu'elle est représentée dans *La conférence inachevée*.

De plus, certaines de ces caractéristiques communes posent de nouveau la question, soulevée dans le premier chapitre, de la justesse des mots, question qui concerne donc le style de l'auteur. Cette justesse que le Chichemayais opposait au travail du style (il recherchait, rappelons-le, le mot juste, l'associant à la franchise, à

¹⁸⁶. Cette réflexion ne semble pas être d'ordre générique puisque Ferron ne traçait pas de frontières très fermes entre les genres. Un exemple en est cette phrase qui finit par réunir ce qu'elle opposait au départ : " La différence entre le conte et la nouvelle, tous deux formes ramassées du roman, est que le premier fait fi de la vraisemblance tandis que la nouvelle s'applique à se conformer à la loi de la réalité, ne serait-ce que pour mieux la déjouer et montrer combien elle peut être invraisemblable parfois. Autrement dit, la nouvelle tend à revenir au conte, réduisant la différence, quand elle n'est pas tout simplement un conte déguisé. " (Ferron, 1975 : 123).

¹⁸⁷. Andrée Mercier a étudié certains " des moyens mis en oeuvre pour susciter l'équivoque " et a reconnu dans celle-ci " une modalité essentielle de l'esthétique ferronienne " (Mercier, 1998 : 152).

la parole sans détours), n'apparaît plus en contradiction avec le travail sur la forme lorsqu'on les juge du point de vue de l'intention du discours. Dans cette perspective, le mot juste n'est pas le plus direct, le plus franc, mais celui qui permet à la parole d'agir et de remplir sa fonction persuasive ou heuristique. Il ne s'oppose donc pas au travail du style ou même à l'incertitude que ce travail crée parfois : lorsqu'il sert la même intention, il les justifie. Comme dans la devinette, le mot juste sera celui qui trompe sans mentir, celui qui permet d'entretenir ce rapport particulier avec l'interlocuteur, avec le lecteur. Le mot juste peut, et doit, créer l'incertitude nécessaire pour que la quête de l'interlocuteur s'engage : là réside sa valeur positive dans l'univers diégétique. Ferron a ainsi décrit ce qu'il appelle sa " technique : découvrir des simplicités, exploiter mes maladresses pour que mon indispensable collaborateur ne cesse de me reprendre et s'estime plus fort que moi¹⁸⁸". De tels jeux de langage et ce travail du style ne sont pas du même ordre que chez le docteur Adacanabran puisqu'ils ne sont pas, comme chez lui, libérés de la nécessité de signifier (de la même façon qu'une devinette ne peut être sans signification même si sa réponse est souvent polysémique). Ce travail du style n'est pas guidé par le seul plaisir, il n'est pas sa propre fin mais a un enjeu " utilitaire ", pour reprendre une autre expression par laquelle Ferron décrivait son oeuvre¹⁸⁹: cet enjeu est l'apprentissage de l'interlocuteur. Dans cette perspective du rapport au lecteur, une poétique de l'incertitude, qui est celle du conte ferronien¹⁹⁰, n'est pas contradictoire avec la fonction didactique reconnue au conte.

Ce rapprochement entre le conte ferronien et la dimension heuristique et persuasive de la parole efficace n'est bien sûr qu'une hypothèse. Il reste beaucoup à comprendre de la poétique et de la stylistique du conte ferronien. Notre analyse de la figure du langage permet d'envisager une telle étude qui aborderait la question du point de vue du rapport avec le lecteur, interlocuteur d'un discours par lequel le Ferron des dernières années tente peut-être encore de redonner au monde " un peu d'allure, un peu de style¹⁹¹".

¹⁸⁸. Lettre de Jacques Ferron à Jean-Marcel Paquette, 4 novembre 1973 (citée dans Mercier, 1998 : 155).

¹⁸⁹. Ferron évoque dans une lettre au lecteur parue dans *Le Devoir* sa " prose utilitaire " et son " oeuvre mineure " (" L'alias du non et du néant ", *Le Devoir*, 19 avril 1980, p. 21).

¹⁹⁰. L'incertitude " en tant que modalité d'écriture, [...] participerait néanmoins à la poétique même du conte, étant à l'origine de ses multiples niveaux de sens " (Mercier, p. 154).

¹⁹¹. Ferron, [1968] 1985 : 138.

La question de la langue

Ces contes révèlent que le langage intéresse Ferron parce qu'il se réfère au monde. Nous avons souligné dans le premier chapitre que ce point de vue sur le langage est celui de la philosophie du langage. Nous avons à quelques reprises évoqué, parfois de façon implicite, la réflexion sur le langage née autour de la pratique de la rhétorique, art de persuader par le discours, art de la parole efficace. Pour reprendre les mots de Todorov cités en introduction, nous avons pu voir que, comme le fait la rhétorique, " c'est sur les fonctions de la parole, non sur sa structure¹⁹²" que s'interroge Ferron. Le langage mis en scène par Ferron participe-t-il d'une vision rhétorique du langage? Quelles traces reste-t-il dans sa réflexion sur le langage de sa formation et de la fréquentation des auteurs classiques baignés de rhétorique? Nous avons, dans le premier chapitre, indiqué que la réflexion de Ferron sur le langage gagnerait à être saisie dans son contexte historique, celui de la littérature et de la société québécoises de l'après-guerre et de la révolution tranquille, littérature dont Pierre Baillargeon et Gaston Miron sont ici l'emblème¹⁹³. Une analyse qui permettrait de situer les questionnements de Ferron au sein des discours tenus sur le langage à son époque ne pourrait qu'éclairer cette figure sous un autre jour et approfondir la lecture que nous en avons offerte. Ces discours, où se mêlent la question identitaire ainsi que celle des rapports entre langues (anglaise et française d'ici et de France) et entre cultures (populaire et savante), dépassent de beaucoup les préoccupations purement littéraires. Mais sur quel substrat s'inscrivaient-ils? Quelle place tenaient les réflexions nées autour de la rhétorique, réflexions sur le style ou sur l'usage de la parole chez ces écrivains, dont plusieurs avaient étudié dans les collèges classiques¹⁹⁴?

¹⁹². Tzvetan TODOROV (1977), *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, p. 59.

¹⁹³. Ferron fait référence à Miron dans " Taxi Miron ". La même référence est faite de façon plus explicite dans les entretiens de Ferron et Pierre L'Hérault (Ferron, 1997b : 156).

¹⁹⁴. Par exemple, l'une des premières critiques adressées à Ferron se fait l'écho d'un de ces discours sur la valeur du style ; dans cette critique, Roger Duhamel reprochait au jeune écrivain l'ornementation de son écriture qui, selon lui, était au mieux préciosité, au pire, fumisterie (Roger DUHAMEL (1954), " Un fumiste ou un précieux ", *L'action universitaire*, vol. XX, no 2, janvier 1954, p. 84). La partie de la rhétorique qui a été objet de la plus grande méfiance est celle qui traite de la langue et du style, l'élocution. De tous temps, on a reproché au souci du style d'empêcher une juste vision de la réalité par les moyens qui sont les siens, le travail de la langue et de l'expression. L'élocution, ce surplus, cette poudre aux yeux détournerait de la vérité, de la chose réelle, comme l'érotisme mis en logarithmes change de nature. Cette vision du travail du style procède d'une méfiance envers le langage qui " ne vaut que comme véhicule neutre d'une vérité indépendante de lui " (Olivier REBOUL [1991], *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF, (coll. " Premier Cycle ")), p. 90).

Limites de la méthode

Dans ce mémoire, nous n'avons pas tenu compte d'une partie importante du recueil, c'est-à-dire le long récit autobiographique intitulé " Le pas de Gamelin ". Ce choix a été dicté par la conception du conte ferronien qui était la nôtre au début de cette étude, voyant dans le conte un type de récit obéissant à une logique qui lui serait propre, logique dans laquelle le merveilleux jouerait un rôle important lors de ce moment clef de la métamorphose. Cette conception du conte ferronien est bien sûr redevable aux travaux de Jean Marcel. Recherchant donc le rôle du langage dans ces transformations de l'univers diégétique, nous avons exclu du corpus des contes ce texte autobiographique qui n'est manifestement pas un conte et qui n'obéit pas à cette même logique narrative. Il reste que ce texte est riche de propos sur le langage, particulièrement sur ses liens avec la folie. Cet aspect important du discours ferronien sur le langage n'a pas été abordé dans notre étude mais en constitue une suite nécessaire pour en arriver à saisir dans toutes ses dimensions cette importante figure de *La conférence inachevée*.

Après avoir fréquenté Ferron durant plusieurs mois, une question demeure : comment lire et interpréter les contes de cet auteur déroutant? La principale clef que nous avons utilisée pour entrer dans l'univers ferronien a été de porter attention à la syntaxe narrative et au rôle des figures dans le développement de l'histoire. Ces lectures immanentes que nous avons proposées ici nous laissent parfois sur notre faim. Pour les compléter, nous avons très souvent indiqué en note de bas de page des recoupements avec d'autres contes qui présentent des motifs semblables. Nous avons, par exemple, souligné la récurrence de ce parcours de l'orgueil à l'humilité, ainsi que la récurrence de motifs tels que l'épreuve amoureuse ou le passage de la vie à la mort. Pour interpréter " Adacanabran " nous avons fait appel à l'interprétation allégorique, peut-être plus difficilement défendable puisqu'elle est inductive (procède par analogie), repose sur une connaissance du recueil et de l'oeuvre et procède par recoupements entre les contes. La plupart du

Cette vision postule donc la séparation entre la forme et le fond, le langage et la pensée : selon ce dualisme, un discours sans figure peut toujours être substitué au discours figuré. Cette vision ne s'accorde pas avec ce que nous avons pu comprendre de la conception du langage chez Ferron. Au contraire, Ferron semble plus proche d'une rhétorique qui ne pensait pas la parole sans penser sa visée. Par exemple, la conception que la rhétorique classique se fait du mot juste repose sur une base où la forme et le fond, l'expression et l'idée, vont de pair, non pas *naturellement* ou selon un optique cratyléenne, mais en regard du but visé par le discours, comme chez Ferron.

temps ce type de recoupement a été signalé en note de bas de page, comme autant de voies, de liens, de thèmes à explorer. Ces recoupements nous ont souvent aidée à saisir la valeur de telle ou telle figure, et à comprendre en quoi consiste la transformation qui affecte un personnage, etc. Ils nous ont amenée à interpréter ces transformations autrement qu'on a pu le faire jusqu'ici ; nous pensons entre autres à cette fameuse phrase finale du narrateur de " Les deux lys"¹⁹⁵ qui, mise en parallèle avec celle de Gaudias Côté dans " Le glas de la Quasimodo ", nous semble plutôt un geste de *matamore* par lequel le narrateur mourant assume ce qui fut sa vie malgré ses doutes, plutôt qu'une phrase par laquelle Ferron " va jusqu'à proférer l'impensable et répudie violemment son oeuvre"¹⁹⁶. Ces recoupements ont donc été essentiels à l'interprétation des contes et nous orientent de plus en plus vers une lecture de Ferron qui se ferait en deux moments, l'un où l'on s'attache de près au texte et l'autre où l'on tâche de retrouver dans l'oeuvre des traces des mêmes interrogations, sous forme de motifs similaires, et de comparer ces motifs pour mieux les comprendre.

Nous voudrions de plus faire remarquer que certains de ces " contes d'adieu " qui forment *La conférence inachevée* nous apparaissent construits de façon à permettre aux lecteurs de voir les ficelles du conte et du travail du conteur, ficelles tenues cachées jusqu'alors par une oeuvre caractérisée par l'allusion, le non-dit, le secret. Nous pensons ici au conte " Dames muettes " dans lequel la juxtaposition du récit réaliste et du récit merveilleux permet de guider le lecteur dans son interprétation de l'un comme de l'autre. N'est-ce pas ce que Ferron dit du récit de Madame Théodora et du conte de Madame Rose, qui " par leur concorde, [...] se rehaussaient l'un l'autre, plus unis et plus simples d'être plus complexes et variés " (GQ, p. 131) ? Le conte " La sorcière et le grain d'orge ", publié à l'origine dans le magazine *Châtelaine* et repris dans les *Contes*, était précédé d'une introduction guidant sa lecture et dans laquelle Ferron interprétait son propre texte. Il y expliquait le symbolisme de la Mi-Carême ; la rencontre, typique au conte, " de deux personnages, l'un réel [...] et l'autre imaginaire " ; la fonction didactique du

¹⁹⁵. " Aurais-je vécu inutilement dans l'obsession d'un pays perdu? Alors, Seigneur, je Te le dis : que le Diable m'emporte. " (DL, p. 231).

¹⁹⁶. Ginette MICHAUD (1998), " Postface. Les contes d'adieu de Jacques Ferron ", dans Jacques Ferron, *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, Montréal, Lanctôt éditeur, (coll. " PCL / petite collection lanctôt "), p. 261.

conte ainsi que son fonctionnement : " C'est aussi [sic] que le conte est intimement lié à la réalité et qu'on peut le concevoir comme un moyen d'expression à la fois audacieux et décent " (Ferron, [1968] 1985 : 229). Les lecteurs de Ferron auraient souvent apprécié un tel guide de lecture! Dans *La conférence inachevée*, tout se passe comme si ces indications étaient intégrées dans la diégèse par ces mises en scène du conte et du conteur que nous avons relevées dans le chapitre trois. Ces traces du genre du conte, qui attestent à leur manière d'un " retour sur l'oeuvre¹⁹⁷" antérieure, seraient des signes d'une " désécriture " certes (Michaud, 1997b : 310), mais aussi un rappel du pacte narratif liant le conteur à son lecteur.

La conférence inachevée est indiscutablement d'une tonalité grave, celle d'un homme qui sent venir la mort et l'évoque souvent : c'est sur elle que se concluent " Le glas de la Quasimodo ", " Pollon ", " Monsieur! Ah Monsieur! ", " Adacanabran " et " Les deux lys ". Un discours très sombre entoure ce recueil posthume qu'est *La conférence inachevée*, qui fut publié après les grandes études sur les contes ferroniens et qui ne fut donc pas étudié dans cette perspective enthousiaste qui était celle de ces études, perspective que Ginette Michaud résume en parlant de la figure de Ferron " conteur souverain¹⁹⁸" qui a longtemps prévalu dans la critique ferronienne¹⁹⁹. Après avoir fréquenté longuement ce recueil, ces discours nous semblent non pas faux, mais excessifs. C'est une des raisons pour lesquelles nous croyons nécessaire de revenir sur ces questions qui furent les premières à être posées à l'oeuvre de Ferron, et que l'on peut maintenant aborder à la lumière de *La conférence inachevée* et de nombreux autres écrits ferroniens peu à peu livrés au public. Ces questions sont simples : qu'est-ce que le conte ferronien? Pourquoi un jeune écrivain a-t-il eu recours au conte dans le Québec de l'après-

¹⁹⁷ Ginette MICHAUD (1997b), " Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron ", *Voix et images*, no 65, hiver 1997, p. 330.

¹⁹⁸ Ginette MICHAUD (1992), " De Varsovie à Grande-Ligne : l'oeuvre *in extremis* ", *Littératures*, " Présence de Jacques Ferron ", nos 9-10, p. 82.

¹⁹⁹ Nous faisons essentiellement référence ici à la postface de Ginette Michaud qui accompagne la seconde édition de *La conférence inachevée* ainsi qu'à des propos tels ceux de Jean-Marcel Paquette qui explique pourquoi ce recueil posthume n'est pas inclus dans son édition critique des contes de Ferron, ne les considérant pas tels parce que " leur lyrisme éminemment intime semble n'avoir plus rien à voir avec les contes proprement dits " et que " ces contes, s'ils peuvent être tenus pour tels, appartiennent déjà à l'autre Ferron " (Jean-Marcel PAQUETTE (1998), " Introduction " dans Jacques Ferron, *Contes*, édition critique par Jean-Marcel Paquette, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, (coll. " Bibliothèque du Nouveau Monde ") p. 14.)

guerre? Quels sont les motifs principaux de ces contes et comment ont-ils évolué au fil de l'oeuvre? Une étude centrée sur ce repiquage auquel Ferron se livre d'un recueil à l'autre permettrait de voir l'évolution des réflexions de Ferron sur la littérature et sur les sujets dont il a traité dans son oeuvre immense, oeuvre qui s'est attachée plusieurs lecteurs, entraînés avec elle dans un long dialogue inachevé.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

Oeuvres de Jacques Ferron :

FERRON, Jacques, ([1968] 1994), *La charrette*, Montréal, Bibliothèque québécoise, préface de Ginette Michaud, notes de Patrick Poirier,

([1968] 1985), *Contes, édition intégrale. Contes anglais ; Contes du pays incertain ; Contes inédits*, 2e éd. revue et corrigée, préface de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, HMH. (Coll. " L'Arbre ".)

(1970), *L'amélanchier*, Montréal, Éditions du jour. (Coll. " Les romanciers du jour ".)

(1973), *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour.

(1975), *Escarmouches. La longue passe, tome II*, préface de Jean-Marcel Paquette, Montréal, Leméac. (Coll. " Indépendances ".)

([1987] 1998), *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, postface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur. (Coll. " PCL / petite collection lanctôt ".)

(1994), " La folie d'écrire ", *Liberté*, vol. 36, no 6, p. 97-99.

(1997), *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Lanctôt éditeur, p. 17-118. (Coll. " Cahiers Jacques Ferron ".)

(1997b), *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, en collaboration avec Pierre L'Hérault, Montréal, Lanctôt éditeur.

(1998b), *Contes*, édition critique par Jean-Marcel Paquette, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal. (Coll. " Bibliothèque du Nouveau Monde ".)

Études et articles sur l'oeuvre de Jacques Ferron :

- BEDNARSKI, Betty (1989), *Autour de Ferron : littérature, traduction, altérité*, préface de Jean-Marcel Paquette, Toronto, Éditions du GREF. (Coll. " Traduire, Écrire, Lire ", no 3.)
- (1995), " De l'anglicité chez Ferron : retours et prolongements ", dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 199-220. (Coll. " Nouvelles études québécoises ".)
- BOUCHER, Jean-Pierre (1974), *Les " Contes " de Jacques Ferron*, Montréal, L'aurore.
- (1988), " Jacques Ferron et le recueil : *La conférence inachevée* ", *Littératures*, no 2, p. 115-131.
- DUHAMEL, Roger (1954), " Un fumiste ou un précieux ", *L'action universitaire*, vol. XX, no 2, janvier 1954, p. 84.
- GAUVREAU, Luc (1999), " Sémiotique de l'incertitude ", *Spirale*, mars-avril 1999, p. 30.
- GODARD, Barbara (1977), " The Oral Tradition and Contemporary Fiction ", *Essays in Canadian Writing*, nos 7-8, p. 46-62.
- HAREL, Simon (1989), *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule. (Coll. " L'univers des discours ".)
- KWATERKO, Joseph (1989), *Le roman québécois de 1960 à 1975. Idéologie et représentation littéraire*, Longueuil, Éditions du Préambule. (Coll. L'Univers des discours.)
- L'HÉRAULT, Pierre (1980), *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- (1992), " Ferron l'incertain : du même au mixte ", dans Simon HAREL (dir.), *L'étranger dans tous ses états. Enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ éditeur, p. 39-51.
- (1995), " Le Saint-Élias : sauver l'enfant ", dans Ginette MICHAUD (dir.), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 89-116. (Coll. " Nouvelles études québécoises ".)
- MARCEL, Jean [pseudonyme de Jean-Marcel Paquette] ([1970] 1978), *Jacques Ferron malgré lui*, édition revue et augmentée, Montréal, Parti Pris. (Coll. " Frères Chasseurs ".)

- MARCOTTE, Gilles (1992), " Le roman de 1960 à 1985 ", dans François GALLAYS, Sylvain SIMARD et Robert VIGNEAULT (dir.), *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, p. 33-51.
- MERCIER, Andrée (1998), *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron. Étude sémiotique*, Québec, Éditions Nota bene. (Coll. " NB Université ".)
- MICHAUD, Ginette (1992), " De Varsovie à Grande-Ligne : l'oeuvre *in extremis* ", *Littératures*, " Présence de Jacques Ferron ", nos 9-10, p. 58-67.
- (1995), *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ, p. 8-12. (Coll. " Nouvelles études québécoises ".) [Avec la collaboration de Patrick Poirier.]
- (1997), " Fragments d'origine ", dans Jacques FERRON, *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiottes et autres textes*, édition préparée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Montréal, Lanctôt éditeur, p. 17-118. (Coll. " Cahiers Jacques Ferron ".)
- (1997b), " Expérience du ressouvenir et écriture palimpseste : le conte perdu de Jacques Ferron ", *Voix et images*, no 65, hiver 1997, p. 309-331.
- (1998), " Postface. Les contes d'adieu de Jacques Ferron ", dans Jacques FERRON, *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, préface de Pierre Vadeboncoeur, Montréal, Lanctôt éditeur, p. 233-264. (Coll. " PCL / petite collection lanctôt ".)
- NOUSS, Alexis (1992), " Ferron, Kafka : le texte flottant ", *Littératures*, " Présence de Jacques Ferron ", nos 9-10, p. 113-126.
- OLSCAMP, Marcel (1997), *Le fils du notaire : Jacques Ferron, 1921-1949 : genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Fides.
- POIRIER, Patrick (1995), " Le pas de Gamelin : vers une poétique du désastre ", dans Ginette MICHAUD, *L'autre Ferron*, Montréal, Fides/CÉTUQ. (Coll. " Nouvelles études québécoises ".)
- ROSS, Mary Ellen (1992), " Métaphore, métonymie et réalisme merveilleux dans *L'amélanchier* ", *Littératures*, " Présence de Jacques Ferron ", nos 9-10, p. 159-171.
- SEYFRID, Brigitte (1997), " L'éloquence ferronienne. Étude rhétorique des discours et des sermons dans *Le ciel de Québec* ", *Voix et images*, no 67, automne 1997, p.147-165.
- VADEBONCOEUR, Pierre ([1987] 1998), " Préface ", dans Jacques FERRON, *La conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, postface de Ginette Michaud, Montréal, Lanctôt éditeur, p. 7-16. (Coll. " PCL / petite collection lanctôt ".)

Sciences du langage ; langue et littérature ; langue et société :

- BARTHES, Roland (1972), " Proust et les noms ", *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. " Points ".)
- BELLEAU, André (1986), *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal. (Coll. " Papiers collés ".)
- DUBOIS, Claude-Gilbert (1970), *Mythe et langage au seizième siècle*, Bordeaux, Ducros.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil. (Coll. " Points ".)
- GAUVIN, Lise (1993), " Poétiques de la langue et stratégies textuelles ", dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, p. 333-340. (Coll. " Théorie et littérature ".)
- (1996), " Glissements de langues et poétiques romanesques : Poulin, Ducharme, Chamoiseau ", *Littérature*, no 101, février 1996, p. 5-24.
- GASQUY-RESCH, Yannick (dir.) (1994), *Histoire littéraire de la francophonie. Littérature du Québec*. Vanves, Édif. (Coll. " Universités francophones ".)
- GRUTMAN, Rainier (1997), *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides/Céтуq. (Coll. " Nouvelles études québécoises ".)
- JOLLES, André (1972), *Les formes simples*, traduit de l'allemand par Antoine Marie Buguet, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. " Poétique ".)
- LAFONT, Robert (1990), *Le dire et le faire*, textes réunis par Jacques Bres et Françoise Gardes-Madray, Montpellier, Publications de la recherche universitaire de Montpellier. (Coll. " Langue et praxis ".)
- PAULHAN, Jean (1988), *La preuve par l'étymologie*, Cognac, Le temps qu'il fait.
- PLATON, " Cratyle " dans *Protagoras, Euthydème, Gorgias, Ménexène, Ménon, Cratyle*, traduction, notices et notes par Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967.
- REBOUL, Olivier (1991), *Introduction à la rhétorique*, Paris, PUF. (Coll. " Premier Cycle ".)
- RICOEUR, Paul (1980), " Langage (Philosophie) ", dans *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis France, Éditeur, p. 771-780.

ROMEYER DHERBEY, Gilbert (1990), " Zénon appelle les choses par leur nom. La chasteté de la langue d'après les stoïciens ", *Mesure*, no 3, p. 47-59.

TODOROV, Tzvetan (1977), *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil.

Théories narratives :

COURTÉS, Joseph (1991), *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette. (Coll. " Hachette Université. Linguistique ".)

GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil. (Coll. " Poétique ".)

SULEIMAN, Susan (1979), " La structure d'apprentissage. *Bildungsroman* et roman à thèse ", dans *Poétique*, no 37 (1979), p. 24-42.

(1983), *Le roman à thèse ou L'autorité fictive*, Paris, PUF. (Coll. " écriture ".)

Le conte :

DEMERS, Jeanne et Lise GAUVIN (1982), " Frontières du conte écrit, quelques loups-garous québécois ", *Littératures*, no 4-5, (février 1982), p. 5-23.

(1984), " Le conte-sornette ou le mensonge du récit ", *Cahiers de littérature orale*, no 15, p. 143-153.

SIMONSEN, Michèle (1987), " Conte ", dans J.P. de BEAUMARCHAIS, D. COUTY, A. REY, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, p. 564-572.

Divers :

Notice sur l'Église paroissiale de Sainte-Anne d'Yamachiche, Montréal, E. Senécal, 1880.

BAILLARGEON, Pierre (1962), *Le scandale est nécessaire*, Montréal, Éditions du Jour. (Coll. " Les idées du jour ".)

GAULIN, André (1980), *Entre la neige et le feu : Pierre Baillargeon, écrivain montréalais*, Québec, Presses de l'Université Laval. (Coll. " Vie des lettres québécoises ".)

PELLERIN, J.-Alide (1980), *Yamachiche et son histoire. 1672-1978*, Trois-Rivières, Éditions du Bien-Public.