

BESTIARE ET CARNAVAL DANS LA FICTION FERRONIENNE

Normand Doiron

“Je reprends à ma façon le discours de l’âne à son ânier: “Ah misérable! s’écria le dit âne, si je te reprends à brouter l’herbe de mon pré, eh bien! j’irai dans ta maison et je coucherai avec l’ânière.”

*“L’Impromptu des deux chiens,”
Théâtre 2.*

“Il ne fait que commencer, ton carnaval.”

Le Salut de l’Irlande.

Le Bestiaire

L’oeuvre de Jacques Ferron se révèle entier.¹ Suivant la comparaison désormais fameuse, il est, lui aussi, cathédrale. Certes les pierres n’apparaissent pas toutes si polies, si bien taillées qu’on n’y puisse découvrir quelque imperfection ou maladresse. Mais un certain maréchal a pris soin d’asseoir solidement l’édifice.

Le thème du salut en constitue la pierre angulaire, philosophale: salut individuel, de l’âme et du corps; salut collectif, national, universel. Le salut s’accomplit sur le mode particulier de la métamorphose, dont l’acception se limitera presque toujours ici à la transformation d’un animal en homme ou d’un homme en animal. Le conte “Mélie et le boeuf” reste exemplaire, effectuant les deux opérations inverses.² Nous n’insisterons pas sur la fonction de l’appareil rhétorique.³ On a rapproché métaphore et métamorphose. Pour notre part, nous noterons le rôle crucial joué par l’ironie⁴ dans leur accomplissement.

A l’analyse, le bestiaire ferronien s’avère d’une surprenante richesse (plus de 80 figures animales dans les *Contes du pays incertain*). Tante Donatienne, après avoir été trente ans modiste “de chapeaux à plume pour dames de la Société,” se métamorphosera en un perroquet éponyme présentant quant à lui maints caractères de l’humain. L’égalité de statut entre Coco et la fille de M. Comtois est frappante. Coco, faute de parler, comprend très bien ce qu’on lui dit. On songe encore à la méprise qui vaudra au neveu Wellie de “la Corde et la génisse” de demeurer bon chrétien; à l’identification selon un découpage sexuel, du bonhomme Aubertin à l’original, et des six filles aux six perruches, dans *Cotnoir*; à la permutation Barbotte/François dans *Les Confitures de coings*; au centaure mythique que forment le cheval et le cavalier du *Don Juan chrétien*; au Mouftan du *Dodu*, devenant l’oiseau qu’il a tué; et Agnès, poupoule.

Le fomenteur de toutes ces métamorphoses, la Bête par excellence qui préside à “cette ronde de formes en mutation perpétuelle,”⁵ c’est évidemment, omniprésent dans l’oeuvre, le diable, “Bérial, mandaté sur terre pour organiser la Bêtise” (*La Charrette*). La communauté du nom de Bérial, chien de Tinamer dans *L’Amélanchier*, maître de la nuit et de ses démons dans *La Charrette*; le cheval noir de ce dernier roman; “le Chien gris” des *Contes*, ou la patte de bouc dans *La Chaise du maréchal ferrant*, contribuent à tracer le portrait traditionnel.

Le diable et Jean (le) Goupil procèdent en outre à un échange de rôles. L’ambiguïté, que Ferron laisse entière, relative au choix de la majuscule ou de la minuscule,⁶ offre un modèle du procédé général des métamorphoses. Ce “rusé animal” aux ancêtres médiévaux, “chassé de la bergerie” du pape Poulin; cet enfant exposé au nom d’origine amérindienne, réconciliant les Hauts et les Bas; qu’on soupçonne d’être le fils du “vieux renard,” de “Maurice-le-Malin”: il s’avère “plus malin que le malin.” On s’approche déjà de l’inversion carnavalesque, dont le diable “dupé dans sa duperie” (*La Chaise du maréchal ferrant*) ou les gentlemen “chasseurs chassés” et le renard qui doit “être chasseur au lieu d’être chassé” (*Le Salut de l’Irlande*), nous fourissent le paradigme. Notre goupil, doué de la plus belle éloquence, voyeur, délateur, nous le retrouvons donc dans cette dernière oeuvre où, véritable totem de la famille Haffigan, il orne les armoiries irlandaises. Cette fois, c’est Connie qui, opérant la métamorphose inverse, mariant par ses amours les deux renards, deviendra lui-même renard, à la suite de son père, sous l’insulte finale des policiers. Il sacrifiera sa vie pour sauver l’Irlande, pour le plaisir du “fastueux déploiement de chevaux, de chiens, de chasseurs et de dames” qu’il commande.

Ces deux romans forment les volets d’un diptyque où Ferron prend plaisir à démesurément enrichir le symbolisme du renard. La thématique de la chasse, largement développée dans l’ensemble de l’oeuvre, devient ici obsédante. Le rapprochement de la prostitution et de la chasse n’en constitue qu’un exemple. L’Emery Samuel de *La Chaise du maréchal ferrant* est originaire de Rivière-aux-Renards. Il n’est pas jusqu’au nom de Connie que ne suggère l’opposition goupil/connil (de l’ancien français “lapin”) répondant à la duplication des renards: l’Anglais-rusé et l’Irlandais-sincère (*Le Salut de l’Irlande*), le premier finissant par manger le second pour la conservation de l’“harmonie sociale.”

La richesse du bestiaire ferronien tient, par-delà les lois du conte, à des raisons inhérentes à l’économie générale de la thématique: au rôle considérable de la médecine confondant dans la puissance du corps l’homme et l’animal, notamment au moment décisif de la mort; à la figure centrale, tantôt attachante et cocasse, tantôt grotesque ou tragique comme ce Poutré des *Grands Soleils* sortant de scène à quatre pattes, de l’habitant entouré de ses animaux; en général, à un homme souvent plus bête que ses bêtes elles-mêmes; à la récupération des représentations amérindiennes. A travers le bestiaire qu’il compose, identifiant, dénombant, nom-

mant, tel Noé, tel le Cotnoir exalté et lucide fixant l'image du monde qu'il abandonne à sa femme, on imagine un Jacques Ferron donnant forme au pays incertain. Mais il y a plus: c'est grâce aux animaux que l'homme assurera son salut. Barbotte, le Christ-chat des *Confitures de coings*, l'oiseau sauvegardant par sa mort le bonheur des amants du *Dodu* et le cheval sauvant le médecin opiomane du conte "Les Méchins," apparaissent particulièrement probants.

Le Carnaval

Le mythe du déluge dans sa version biblique lie salut et bestiaire: l'Arche, mais "inversée," car ce sont les animaux qui sauveront l'homme. L'inversion s'avère même la condition du salut. La descente d'Orphée aux enfers prélude à l'assomption de Rédempteur Fauché. Toujours la mort doit être traversée pour arriver à la vie. Et c'est au moment où tout paraît perdu; la mort, totale et irrémédiable, que le basculement se produit, que se révèle l'arcane, que la vie éclate. C'est l'image répétée du printemps sur lequel, dans *Cotnoir*, la porte condamnée tout l'hiver s'ouvre à la fin. Son sens se résume dans le schéma de type carnavalesque NAISSANCE-MORT-RESURRECTION.⁷ Le temps d'une nuit, l'oeuvre de Ferron nous convie à une mascarade au terme de laquelle une lumière neuve illumine un monde régénéré.

Les masques ne dissimulent pas, ils révèlent: une autre *persona*, un dieu, un ancêtre, le sacré.⁸ Il faut rapprocher la métamorphose de cette juxtaposition des êtres, de la transgression de l'individualité que permet le masque. Sous ce masque, étymologiquement, apparaît à nouveau la "sorcière" qui, telle cette Barbara fille de Caron et nautonnière de la nuit dans *La Charrette*, jouera toujours un rôle déterminant dans les cérémonies de passage.

Les figures animales, tantôt assument cette symbolique rédemptrice, tantôt se présentent avec l'homme dans un rapport d'inversion carnavalesque. Attardons-nous à *La Charrette*: l'âne, la hyène, le chevreau.

Nul animal plus représentatif que l'âne monté par F-A. Campbell et ensuite par la catin. Il possède cette double fonction "rabaissante" et "régénératrice" caractéristique du schéma carnavalesque général. Il devient protagoniste d'une fête carnavalesque, l'Assouade (ou fête de l'Ane), qui commémorait la fuite en Egypte et que célèbre maintenant le couple errant dans le Vieux Montréal.

Comme le chacal et le corbeau de la démonstration de Lévi-Strauss, la hyène permet de résoudre l'opposition Vie/Mort. Médiatrice, elle se nourrit de la mort mais sans la provoquer, donnant la promesse que la mort sert la vie. Par ailleurs, la hyène rit (c'est même chez Ferron sa principale caractéristique), acte carnavalesque par excellence. Et Morciani, hanté par le rire des hyènes du Canada, se prendra à l'heure de sa mort d'un fou rire qui le métamorphosera.

Le chevreau demeure l'"émissaire," celui qu'on doit sacrifier, la mort nécessaire au retour périodique de la vie. Pour n'être que suggéré, le sacrifice n'en reste pas

moins manifeste. Ferron s'applique à associer les chevreaux accourant dans la cuisine lors de la naissance du dernier Rouillé, évoqués lors de la scène d'amour entre Barbara et le médecin longueillois, gambadant dans le dépotoir-cimetière, aux termes extrêmes de l'existence. Au dernier chapitre, Mme Rouillé offre à la veuve un chevreau qui finit par recouvrer la liberté au moment même où Marguerite affirme au diable qu'elle n'a pas perdu son mari. Chevreaux et charrette jouent sensiblement le même rôle, celui d'un symbole ambivalent de la vie et de la mort.

Pour le rapport d'inversion homme/animal, retenons seulement Rouillé tirant la charrette dans laquelle il a déposé le cheval.

Le carnaval ferronien s'anime de bien d'autres scènes encore. Au chapitre XVII, Bélial avec sa tête de cheval s'entretient avec le cardinal à tête de cochon. On assiste, pour déborder des représentations à caractère thériomorphe, au mariage d'Ange-Aimé et du travesti renvoyant d'une part à l'inversion des sexes très fréquente en période de carnaval, d'autre part au Charivari, fête qui marquait les mariages grotesques. On célèbre la parodie de la cérémonie religieuse. Le cabaret est d'abord sacristie, puis église. Le bar devient maître-autel. Il n'y a pas jusqu'aux propos blasphématoires, aux jurons, institutionnalisés en période de carnaval, qui ne concourent à la fête.

La métamorphose constitue l'aventure d'une nouvelle naissance. Se transformer, mourir pour survivre. Comme le dernier rire, spasmodique, de Morciani, l'ultime soupir de Cotnoir témoigne d'une superposition des êtres dont les esprits se croisent au rythme de l'"haleine chaude" des trains, d'une métamorphose coïncidant toujours avec le retour de la mort. Avec elle, c'est véritablement Emmanuel qui investit, qui prend et relaie le souffle extrême et la vie de Cotnoir: "Un billet pour Québec." Ce mythe polymorphe, lui-même susceptible de revêtir différentes formes, celles du changement perpétuel, de la circulation des êtres les uns dans les autres, voire de la métempsychose dans sa formulation platonicienne, il s'exprime dans le goût que marque Ferron pour les généalogies minutieuses. F-A. Scot en incarne l'interprétation initiatique. Il s'inscrit clairement dans sa version de mythe de croissance (agrolunaire) dans *L'Amélanchier*. L'anamnèse salvatrice, soutenant toute la narration, restitue dans son intégralité le monde de Tinamer. Car si les animaux peuvent sauver l'homme, ils ne possèdent toutefois pas cette faculté essentielle au salut final: la mémoire.

On ne saurait finir dans le passé car le temps n'a qu'un mouvement; il vient du passé, passe par le présent et va vers l'avenir. On ne remonte pas à l'ancien, on en repart et l'on rejoint sous l'aiguille de la montre les gens de peu de mémoire qui ne sont que des animaux. — *Le Saint-Elias*

Or, pour échapper au cycle fermé des renaissances, c'est précisément la transformation capitale qu'opérera Ferron: d'un mythe rythmique, répétitif, d'éternel retour, il fera un mythe du progrès. Et si Tinamer nous raconte son enfance, nous

prévient-elle dès la première page de *L'Amélanchier*, c'est qu'elle "le fait pour son orientation."

Le Grand Oeuvre selon Jacques Ferron

Comment réduire la série d'oppositions qu'un Ferron manichéiste allonge inlassablement? Le salut s'accomplira par le passage du pôle dévalorisé au pôle revalorisé. La représentation transfigurée, et sans doute la plus puissante, de ce passage qui se creuse entre la vie et la mort, le petit et le grand village, le bon et le mauvais côté des choses, c'est le pont, le pont Jacques-Cartier fantastiquement décrit dans *La Charrette*. Il est frappant de constater à quel point l'itinéraire symbolique de Ferron correspond à l'analyse de Gilbert Durand: du régime diurne (glaive) au régime nocturne (coupe) et, de là, du denier au bâton (du cycle au progrès), la volonté d'accomplir ce dernier passage nous paraissant caractériser en propre d'entreprise ferronienne.

Dans *La Charrette*, les premières évocations de la mort appartiennent au régime diurne. Ce sont les images du cauchemar, de la tapinière, de l'araignée s'emparant de Dufeutreuille, de l'hydre participant à "l'oeuvre de chair." Mais Ferron prend soin d'annoncer la métamorphose: "je me recouchais en recommençant le cocon d'où la chenille évoque le papillon."⁹

Cette nuit où l'on ne sort "qu'obligé par [ses] devoirs professionnels," elle s'euphémise dans le régime nocturne qui commence avec le chapitre VI introduit par la chute du "je" au "il." Renversant les valeurs, on entame "l'hymne à la nuit." La mort devient reposante, maternelle; le lit, nef; Barbara, Marguerite et Adrienne. Dès lors, la nuit n'est plus que magnifique attente de l'aube qui vaincra finalement Béliar.

De l'euphémisation du temps, on passe naturellement au désir de le contrôler, par répétition, par progrès. Les structures "synthétiques" abondent. Retenons l'image d'"une des grandes roues à rayons d'ombre [qui] se détacha de la charrette . . . et rejoignit le soleil," "emblème du devenir cyclique, résumé magique qui permet la maîtrise du temps."¹⁰

La lumière jaillit, victorieuse, une lumière aurorale, nouvelle comme la vie de Marguerite. Le cheval noir, personifiant le temps destructeur, fuyant irrémédiablement, si vite qu'il court est toujours devancé par la vie qui dans son progrès triomphe. La roue est l'image même de l'inversion salvatrice, de ce mystère qui, faisant coïncider début et fin du temps, transmue la mort en naissance. Le tableau de la temporalité de *Cotnoir* illustre ce principe.¹¹ Au moment où, dans la chronologie réelle des faits, le chapitre I touche le chapitre IX, Emmanuel est sauvé. Du reste, la dernière apparition d'Emmanuel n'est pas sans évoquer la lame XXII ou zéro du Tarot, vagabond représentant le départ de l'homme vers d'autres naissances.

Mais “on ne se sauve pas sans faire quelques victimes,” dira le procureur de *La Tête du Roi*. Il faut un sacrifice pour cette victoire: celui de Taque, du docteur Cotnoir, de *Tante Elise*, du docteur Chénier, l'accoucheur qui en mourant fait naître la patrie. Notre peuple émerge — jamais Ferron ne le dissimule — du sang d'un génocide amérindien. Et Eurydice sera sacrifiée à son tour, tuée par un autre cheval noir (l'Etoile blanche) incarnant la vengeance des mânes de la grande nation Mandan. Ainsi, Orphée, qui devait l'aller chercher aux enfers, obtiendrait-il son propre salut. Le sacrifice est un marché, un gage, un échange, celui du passé contre l'avenir. Ici encore, “la philosophie du sacrifice, c'est la philosophie de la maîtrise du temps et de l'éclaircissement de l'histoire.”¹²

Dans la série des antagonismes ferroniens, le sacrifice s'oppose anthropologiquement à la chasse dont nous avons relevé l'importance. Les animaux familiers utilisent des techniques de piégeage pour capturer la Tinamer de *L'Amélanchier* (les chassés chasseurs). On fait la chasse aux Acadiens des *Roses Sauvages*. La guerre devient chasse pour les Patriotes perdus des *Grands Soleils*. Or *Le Salut de l'Irlande* nous a dès le début lancés sur de fausses pistes. En effet, il ne s'agit ni de chasse à courre, ni de chasse-galerie, ni de chassé-croisé mais bien de chasse à l'homme. Le renard survivant au Montreal Hunt Club fait finalement basculer la thématique. Le gibier se change en victime.

La problématique révolutionnaire commune nous autorise à rapprocher ce roman de *Prochain Episode* d'Hubert Aquin. Paul Zumthor souligne que la question du carnaval débouche sur celle du double: “L'un et l'autre, l'un dans l'autre.”¹³ Non seulement un problème d'inversion, mais aussi un problème de coexistence, nous dirions presque de gémellité. Le visage, tel celui d'Eurydice, a toujours deux faces. Le temps d'une Fête-Dieu, double est le jeu du procureur de *La Tête du Roi*, se reconnaissant dans ses deux fils qui “s'opposent l'un l'autre.” La lutte entre Canadiens-français et Canadiens-anglais peut se poser, Aquin nous l'apprend, en termes de suppression du double fascinateur. “Chasseurs et chassés finissent toujours par se ressembler,” nous dit le renard du *Salut de l'Irlande*. Au demeurant, l'oeuvre entier de Ferron reprend à son compte les philosophies érigeant en principe la lutte éternelle des contraires. “Un vieux combat, celui de la vie et de la mort. C'est toujours le même, c'est toujours le seul combat” (*Les Grands Soleils*, III, iv).

Nul doute qu'il n'existe maints rapports entre cette philosophie explicite chez Ferron et les philosophies de type alchimique, telles qu'elles culminent dans l'Europe des XV^e et XVI^e siècles. Ferron le suggère par les nombreuses références au forgeron ayant toujours plus ou moins parti lié avec le diable. “[L]a métallurgie s'encadre dans un univers spirituel où le Dieu céleste . . . est définitivement évincé par le Dieu fort . . . ,”¹⁴ où, comme dans *Le Ciel de Québec*, olympiens et prométhéens s'affrontent. A la création procédant d'un être suprême succède la création par hiérogamie et sacrifice. Le mythe alchimique, dont la fonction salvatrice s'avère

toujours constitutive, ménage sa place au cœur de l'oeuvre, soit en tant que *coincidentia oppositorum* revêtant très souvent chez Ferron la forme d'un rite nuptial (les amours de Connie et de Doreen, celles de François et de Georgette dans *Le Ciel de Québec*); soit en tant que technique qui vise, en se substituant au temps, à maîtriser la nature, à accélérer l'histoire. L'idéologie techniciste de l'alchimie, comme "prototype de mythe progressiste et révolutionnaire,"¹⁵ ne laissait pas d'être séduisante pour un acteur de la Révolution tranquille soucieux de précipiter le rythme temporel. Ferron réussit là où Charles Amand avait échoué.

Plusieurs images témoignent chez Ferron de ce glissement "du schème rythmique au mythe du progrès." D'abord le feu, feu alchimique se combinant à l'eau diluvienne; feu réchauffant le Cadieu des *Contes*; incendie recomposant l'univers de Léon de Portanqueu; feu des *Grands Soleils* qui ne sont qu'incandescence et symbole igné, depuis les discours incendiaires des Rouges, jusqu'à ce Fils, qui enflammera plus tard le vicaire Lupien, Fils éternellement condamné, tel un nouveau Prométhée, à "brûler vif pour que le soleil ne s'éteigne pas" (IV, i). Puis l'arbre, amélanchier éponyme, cerisier dans *Papa Boss*, mais surtout l'arbre généalogique, tel ce rosier des *Roses Sauvages*, ascendance prenant ici l'allure d'une malédiction atavique, aux dimensions proprement tragiques, qui, remontant au carnage de Moncton, pèse sur la famille jusqu'à ce que soeur Agnès l'en délivre et que, bouclant la boucle, Rose-Aimée épouse l'Acadien Ronald. Et finalement l'échelle, "spécialité de Saint-Amable," "dressée contre la barre du jour" dans *la Charrette*, "jetée du ciel sur la terre" dans *Le Salut de l'Irlande*, convertie en escabeaux dans *Papa Boss*.

La volonté alchimique de contrôle de la nature survit dans les idéologies modernes liées à l'industrie et aux sciences expérimentales. Ce projet, encore utopie pour Jean Rivard, dont les linéaments se dessinent déjà dans "Une vision" de Louis Fréchette, Ferron l'exprime comme un fait :

une grande mutation s'est faite, qui changera toutes les mythologies: la nature, de mère toute-puissante qu'elle était, devient la fille de tous les hommes.

— *Le Saint-Elias*

Accompagnant le passage d'une société traditionnelle rattachée au passé, rasurée par les cadences régulières, à une société industrielle et capitaliste moderne qui se projette dans l'avenir, apparaît une idéologie du progrès supplantant la vieille idéologie du rythme répétitif et purement cyclique.¹⁶

La thématique d'une renaissance périodique après transgression, loin d'être neuve, constitue l'un des principes les plus fertiles d'une littérature qui se présente comme l'instrument idéologique d'élection de cette société traditionnelle encore proche des rythmes puissants de la nature. La Rose Latulipe d'Aubert de Gaspé est punie pour avoir dansé "sur le Mercredi des Cendres." De même Louvigny de Montigny dans son "Histoire de Loup-Garou" fait apparaître la bête alors qu'on

se trouve “fair su’ l’Mardi Gras.” Chez Honoré Beaugrand,¹⁷ Jos le Cook part courir la chasse-galerie la veille du Jour de l’An, à “l’heure de sauter à pieds joints pardessus la tête d’un quart de lard, de la vieille année dans la nouvelle.” François Ricard note dans sa brillante préface l’importance de l’alcool comme élément transgressif, et aussi celle du contexte: la fête, cependant que “toute l’ordinaire disposition du monde et des choses se renverse.” On remarque la tendance à substituer le traditionnel Jour de l’An à la Pâques chrétienne. Du moins sert-il souvent de relais, comme la Noël chez Fréchette. En fait, ce qui importe c’est la conscience aigüe d’une rupture dans le temps. Le Jour de l’An du chapitre X de *Maria Chapdelaine* marque effectivement le point central et tournant de l’oeuvre puisque Maria y apprend la mort de François. Mais la Pâques printanière conserve sa puissance d’explosion régénératrice. Le drame se dénoue au printemps par l’audacieuse prosopopée à la faveur de laquelle Maria, veillant le corps de sa mère transfigurée par la mort, invoque les mânes de ses ancêtres. Les contes du XIX^e siècle, de même que le roman de la terre, ne serait-ce qu’en raison de la problématique où s’installe le genre, ne peuvent se comprendre en dehors de cette thématique d’une succession régulière de la vie et de la mort.

Ce qui est neuf, en revanche, c’est l’utilisation qu’en fait Ferron. “Jacques Ferron a inventé . . . la folle espérance que le temps finira par arranger l’Histoire.”¹⁸

En ce sens, non seulement il participe à l’idéologie de la Révolution tranquille, passant du “respect des traditions” au “défi du progrès,”¹⁹ mais il emprunte largement à l’idéologie renaissante. Car Ferron fut sans doute très tôt conscient de la double articulation de sa thématique: renaissance remportant périodiquement une victoire sur la mort; Renaissance en tant que période historique, certes extrêmement ambiguë, mais réunissant tout de même un ensemble de caractéristiques relativement bien définies et sur lesquelles s’accordent la plupart des historiens.

Le parallèle doit s’entendre en termes de références explicites, inscrites dans les textes eux-mêmes, soit à l’histoire, soit aux idéologies, soit à la littérature de la Renaissance. Aussi les auteurs lèvent-ils, par leurs prises de position, les difficultés méthodologiques et théoriques relatives à l’histoire.²⁰ Qu’il s’agisse de l’esthétique baroque développée dans *Trou de mémoire*, du Shakespeare d’Aquin ou du Don Quichotte de V-L. Beaulieu, la représentation tranche le noeud gordien. Soulignons que c’est souvent par volonté de réaction contre les idéologies issues des représentations médiévales développées à l’époque précédente, que l’époque de “rattrapage” est amenée à utiliser l’image d’une “Renaissance québécoise.” Mais cette dernière doit s’interpréter en définitive dans le cadre général d’une renaissance du monde, la conquête des espaces nouveaux répondant par-dessus les siècles à celle des nouveaux mondes que continue de découvrir *Le Saint-Elias*.²¹

Ferron multiplie les repères: la tradition carnavalesque; la philosophie alchimique; la question des langues nationales; la formation des grands Etats modernes (Duplessis, homme politique de la Renaissance dans *La Chaise du maréchal fer-*

rant²²); le mythe progressiste d'un temps où "tout a été ramené sur terre"; le mode de réinterprétation de l'histoire, qu'il serait révélateur d'étudier dans les essais qu'ici nous avons négligés; et finalement, la figure obsédante, susceptible de résumer le projet ferronien: Faust.²³

De Marlowe à Lenau, Faust le "Manichéen," Faust l'ingénieur, Faust inquiet, orgueilleux, prométhéen, héros de tous les doutes, aspirant à la connaissance universelle, sauvé par Marguerite.

Le diable, spécialement dans *La Chaise du maréchal ferrant*, apparaît, comme chez Goethe, "victime d'un déni de justice": "l'esprit qui affirme doit triompher de l'esprit négateur."²⁴

Mais Ferron a pris garde à poser d'abord le problème de la rédemption dans toute son ambiguïté. "Après [sa] mort, si l'on daigne alors [lui] faire l'honneur d'un procès,"²⁵ pourrons-nous accorder au docteur Ferron un salut qu'il a laborieusement préparé?

NOTES

¹ Je tiens à remercier M. Laurent Mailhot, dont l'érudition et les conseils éclairés m'ont introduit à l'oeuvre, et MM. Stéphane Vachon et Maurice Lachance, qui furent à l'origine de cette étude.

² Voir Gérard Bessette, "Mélie et le boeuf de Jacques Ferron," *Modern Fiction Studies*, 22 (automne 1976), 441-48. Nous ne reviendrons pas non plus sur le serpent et le coq dans *Papa Boss*, dont traite Daniel Déry, "Le Bestiaire dans *Papa Boss*," *Action nationale*, 59, no. 10 (juin 1970), 998-1006.

³ "Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques, c'est qu'il y a trouvé son origine. . . . Le surnaturel commence à partir du moment où l'on glisse des mots aux choses que ces mots sont censés désigner. Les métamorphoses forment donc à leur tour une transgression de la séparation entre matière et esprit, telle que généralement elle est conçue." Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Le Seuil, 1970), p. 86 et p. 119.

⁴ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours* (Paris: Flammarion, 1968), pp. 145s: "L'Ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser." Voir aussi, à propos des "traits retenus par Bakhtine" (*L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture populaire au MA et sous la Renaissance* (Paris: Gallimard, 1970) "lorsqu'il parle le littérature carnalisée"; Paul Zumthor, *Le Masque et la lumière; la poétique des grands rhétoriciens*, (Paris: Le Seuil, 1978), p. 133: "Je subsumerai ces traditions sous le terme rhétorique d' 'ironie', que j'élargis jusqu'à lui faire désigner toute rupture intentionnelle d'isotopie: 'ironiquement,' l'être s'échange avec le paraître, en un réciproque renvoi ambigu."

⁵ M. Cinotti, *Bosch* (Paris: Les classiques de l'art Flammarion, 1967), p. 95. Relevons au passage l'indubitable parenté entre l'iconographie du triptyque *le Chariot de foin* et la symbolique de *la Charrette*. Voir aussi, C. Kappler, *Démons, monstres et merveilles* (Paris: Payot, 1980), p. 153: "Le spécialiste des métamorphoses est Satan qui transmet également aux sorcières le pouvoir de se métamorphoser et de métamorphoser les autres."

⁶ *La Chaise du maréchal ferrant* (Montréal: Le Jour, 1972), p. 136: "O Jeannot, méchant goupil, tu te ris moi qui ne suis qu'une pauvre et humble fille!"

- ⁷ Schéma donné par Marie-France Gueusquin, "Le Masque en France," dans Samuel Glötz, dir., *Le Masque dans la tradition européenne*, exposition du musée international du carnaval et du masque, Binche, 13 juin-6 octobre, 1975, pp. 161-73. Retenons encore, concernant le bestiaire carnavalesque, Jean Jacquot et Élie Konigson, dir., *Les Fêtes de la Renaissance*, 3 vol., communications du 15^e colloque international d'études humanistes, Tours, 10-22 juillet 1972, Paris, Editions du CNRS, 1975. A notre connaissance, la seule étude soulevant comme telle la question des représentations carnavalesques dans l'oeuvre de Ferron est celle de Michel Guerrero, "La tradition carnavalesque dans les contes de Jacques Ferron," *Itinéraires*, 1 (juin 1976), pp. 29-36. Nous avons appris, malheureusement un peu tard, que M. Guerrero préparait en ce moment une thèse sur le sujet.
- ⁸ Glötz, p. 2: "Sans masque, peut-on affirmer, pas de vrai carnaval!" Par ailleurs, notons le rapport génétique qui existerait entre rites funéraires et fêtes carnavalesques, conformément à l'hypothèse de Meuli: "à l'origine de la mascarade, il y aurait une fête marquant le retour sur terre des ancêtres," Glötz, p. 33. On songe évidemment à l'importance des cérémonies funéraires chez Ferron, et notamment à cette "cérémonie renversée" qui ouvre *Cotnoir*. Pour la fête de l'Ane, voir Bakhtine, p. 86s. Pour le masque, *ibid.*, pp. 36 et 49.
- ⁹ *La Charrette* (Montréal: Le Jour, 1968), p. 19. Chez Ferron, "cauchemar," p. 19; "taupinière," p. 19; "araignée," p. 14; "hydre," p. 15; mort/mère, pp. 110ss; lit/nef, p. 62. Chez Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris: Bordas, 1969), respectivement, p. 80, pp. 122-29, p. 115, p. 116, pp. 269-74, p. 285. "L'hymne à la nuit," Durand, pp. 247-56.
- ¹⁰ Durand, p. 372; voir aussi Bakhtine, p. 19. Pour les représentations carnavalesques, Durand p. 355. Pour le cheval noir, *ibid.*, pp. 78-89.
- ¹¹ Voir Réjean Robindoux et André Renaud, *Le Roman canadien-français du vingtième siècle* (Editions de l'Université d'Ottawa: CRCCF, 1966), pp. 185-96.
- ¹² Durand, p. 357.
- ¹³ Zumthor, p. 126; voir aussi Bakhtine, p. 13.
- ¹⁴ Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes* (Paris: Flammarion, 1977), p. 24.
- ¹⁵ Durand, p. 349; "du schème rythmique au mythe du progrès," *ibid.*, pp. 378-90.
- ¹⁶ "[L]a fête archaïque relevant d'une résurrection du passé pour arrêter l'histoire, la fête moderne devant servir en fin de compte d'anticipation de l'avenir pour accélérer cette histoire." Jean-Jacques Wonenburger, *La Fête, le jeu et le sacré* (Paris: Editions J-P. Delagrave, 1977), p. 138.
- ¹⁷ *La Chasse-galerie* (Montréal: Fides, 1979).
- ¹⁸ André Major, *Le Devoir*, 30-04-68, reproduit dans Jacques Ferron, *Théâtre 1* (Montreal: Librairie Déom, 1975), p. 123.
- ¹⁹ Denis Monière, *Le Développement des idéologies au Québec; des origines à nos jours* (Montréal: Editions Québec/Amérique, 1977), p. 320.
- ²⁰ Notamment celle de savoir s'il faut l'interpréter en termes de rupture ou de continuité. Nous nous dirions proche de la position de Eugénio Garin, *Moyen Age et Renaissance* (Paris: Gallimard, 1969), qui, déplaçant la question, insiste sur l'indubitable conscience d'une "rupture" qu'avaient les renaissants.
- ²¹ Voir *Liberté*, 6-13 (septembre 1973). "Roman des Amériques," Actes de la rencontre québécoise internationale des écrivains, pp. 134s. Pour les représentations médiévales, voir A-J. Bélanger, *L'Apolitisme des idéologies québécoises; le grand tournant de 1934-1936* (Québec: PUL, 1974).

- ²² *La Chaise du maréchal ferrant*, p. 155, p. 160; pape Poulin/Borgia, p. 75. Pour la réinterprétation de l'histoire, voir la dédicace de Ferron à Jacques Hébert dans *Historiettes* (Montréal: Le Jour, 1969): "l'histoire vit comme un roman."
- ²³ Wonenburger, p. 147: "la volonté faustienne de création d'idoles immanentes, fonctionnant comme substitut de l'archaïque sacré. La fête va être prise dans un réseau de justification de l'Histoire. . . ."
- ²⁴ Geneviève Bianquis, *Faust à travers quatre siècles* (Paris: Droz, 1934), p. 353.
- ²⁵ Jacques Ferron, "L'alias du non et du néant," dans "L'Ecrivain et le politique," *Le Devoir*, 19-04-80, p. 21.

GITSKAN WOMAN

G. B. Sinclair

charm visible, she enlarges it
 small and silver, she envelops it
 with growing visions
 until it's large enough to take her
 where she wants to go

Gitskan woman, she steps lightly
 into the charm, the canoe rocks
 slightly, under her feet
 little fish-net to catch
 the run-away soul

under the cedars, a man has lain there
 fifteen days, he has lain there
 in vain his wife's sad hands
 his son's young laughter his eyes
 lie dying in the embers

a rope of light, a man's life
 stretching, she cries, from past to future
 then like a snake, Gitskan woman
 rubs herself against the rope
 and finds the darkness

across the water, her charm guides her
 in the canoe her song finds her
 over the water, she brings his soul
 back to the cedars, she sings his soul
 back to the fire, she sings his soul