

Kyloušek, Petr

Une modernité québécoise : le cas de Jacques Ferron

Études romanes de Brno. 2003, vol. 33, iss. 1, pp. [109]-125

ISBN 80-210-3117-4

ISSN 0231-7532

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113327>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR KYLOUŠEK
Université Masaryk de Brno

UNE MODERNITE QUEBÉCOISE. LE CAS DE JACQUES FERRON

– *Qu'est-ce que l'écriture vient faire ici? Ce n'est qu'une représentation de la parole, mais la parole se véhicule surtout par elle-même: qu'elle passe par un sens ou par l'autre, elle ne s'adresse pas à lui, elle s'en sert.*

– *À qui s'adresse-t-elle?*

– *À la cogitation.*¹

Dès les années 1940, la littérature canadienne française et québécoise ont connu un essor rapide, lié à l'évolution accélérée de la société canadienne et de la communauté québécoise. Au moment de la Révolution tranquille, dans les années 1960, la culture et la littérature sont appelées à jouer le rôle de catalyseurs dans la prise de conscience nationale qui accompagne la modernisation du pays.

Brûlant les étapes, la littérature québécoise s'installe dans la modernité et la postmodernité, ses auteurs – Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Hubert Aquin, Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Jacques Godbout – s'imposent à l'échelle internationale. C'est dans ce contexte qu'il convient de situer Jacques Ferron (1921–1985) – médecin-écrivain, homme de la parole publique, polémiste, auteur dramatique, conteur et romancier. Son activité littéraire, qui s'échelonne de 1949 à sa mort, culmine entre 1968 et 1972, période où il publie huit romans dont le volumineux *Le Ciel de Québec* (1969), que certains ont salué comme un grand roman québécois.²

¹ Jacques Ferron, *Le Ciel de Québec*, Montréal, Lanctôt éditeur 1999, p. 253.

² P. ex.: Victor-Lévy Beaulieu, «L'année d'une prise de conscience collective», *Maintenant*, décembre 1969, p. 312: «Le Ciel de Québec, une brique colossale de 400 pages, qui, je pense, marque l'éclatement du roman de Ferron en une espèce d'épopée, la première que nous ayons.»; Réginald Martel, «Un diable au paradis», *La Presse*, 13. 9. 1969, p. 30: «Espérons seulement qu'au-delà de la cruauté ferronienne, ses nouveaux lecteurs sauront reconnaître, dans la vaste saga dont ce roman n'est que le premier volet, un amour très vif et très exigeant du pays québécois et de ses citoyens.»; Roger Duhamel, «La saga farfelue d'un Québec mythique», *Le Droit*, 4. 10 1969, p. 7: «Ce n'est pas un roman à proprement

La modernité de l'écriture romanesque est souvent perçue, de façon générale, comme une décomposition du récit et de ses composantes – temps, espace, action, personnage, narrateur, statut de la fiction – et comme une transformation de ces catégories narratives « traditionnelles », transformation fondée sur une approche différente des valeurs ontologiques et noétiques qui leur sont sous-tendues. Le processus est bien antérieur à *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute. De façon générale, les nouvelles expériences de l'écriture romanesque procèdent du refus du modèle de pensée et de la vision du monde essentialistes, « objectivisantes » pour la plupart, et s'inscrivent dans la lignée des approches ontologiques et noétiques phénoménologiques. La dynamique littéraire embrasse la logique des avant-gardes, celle où le nouveau s'impose, pour le nier et dépasser, à l'ancien.

En littérature québécoise – et dans les romans de Jacques Ferron – les caractéristiques générales de la modernité sont évidentes. Ce qui l'est déjà moins se situe en amont et en aval de la généralité, à savoir ce qui, dans la situation concrète d'une littérature donnée, conditionne la modernité et les valeurs dont elle se charge. Autrement dit, il s'agit de placer la question de la modernité romanesque dans la perspective d'un contexte littéraire et culturel particulier.

Notre propos, ici, sera donc celui de la différence d'un cas et d'une situation culturelle et historique spécifiques. Plusieurs questions se posent dans le cas de Jacques Ferron: Sur quoi se fonde sa modernité? Quels sont ses principes de fonctionnement? Que signifie-t-elle et comment s'insère-t-elle dans une configuration culturelle et sociale donnée?

Notre analyse portera sur *Le Ciel de Québec* (1969), le plus important des romans de Jacques Ferron, le plus significatif de son non-conformisme. En effet, au sein de l'univers romanesque ferronien, peuplé de personnages et thèmes récurrents et de situations modulées, cette oeuvre semble résumer de façon la plus complète les dimensions fictionnelle, historique, politique et socio-culturelle. Nous tiendrons compte, également, des autres ouvrages et romans de la période: *Contes* (1968; édition augmentée des *Contes du pays incertain*, 1962; *Contes anglais et autres*, 1964), *La Charrette* (1968), *L'Amélanchier* (1970), *Le Salut de l'Irlande*, *Les Roses sauvages* (1971), *La Chaise du maréchal ferrant* (1972), *Le Saint-Élias* (1972), *Les Confitures de coings* (1972; qui reprennent la thématique du roman *La Nuit*, de 1965).

Loin d'être exhaustif, notre exposé ne pourra, à cause même des limitations imposées, qu'esquisser quelques grandes lignes, celles qui nous semblent illustrer le mieux la nature du problème. Dans un premier temps, celui du propos général, nous tâcherons de caractériser la narration ferronienne du point de vue des catégories narratives et de la composition. Nous en dégagerons, dans un deuxième temps, les principes axiologiques particuliers sur lesquels repose

parler: il heurte délibérément les règles les plus élémentaires de la vraisemblance, non seulement dans son architecture générale, mais dans le cadre de chaque épisode. Ce n'est pas non plus un livre d'histoire [...]. Serait-ce un pamphlet [...]? [...] Je préfère y voir pour ma part une vaste chronique broussailleuse, rebondissante d'une péripétie à l'autre, d'un comique sain et primitif, d'une invention étonnante par son incongruité. »

l'univers romanesque de Ferron et la structuration des valeurs esthétiques et non-esthétiques qu'ils impliquent. Une de leurs projections, dont nous parlerons, concernera la figure de l'écrivain. La partie finale sera consacrée à la fonction sociale de l'écriture romanesque, telle que Ferron la conçoit, dans le contexte politique et culturel du Québec.

I. La narration et les catégories narratives

Causalité, temps, espace

En ce qui concerne les catégories narratives objectales, celles qui servent de matériau à la construction de l'univers narré, nous prêterons moins attention aux problèmes de la temporalité et de la spatialité pour aborder la catégorie qui les recouvre – la causalité, en essayant de mettre en évidence la logique ou «non-logique» du récit ferronien.

Les commentateurs et les critiques sont souvent embarrassés devant la tâche de résumer et de caractériser les romans ferroniens qui, s'ils ne pèchent pas l'absence du contenu, défient les grilles de lecture proposées par la sémiotique narrative d'un Claude Bremond ou A.-J. Greimas. En effet ce qui frappe c'est moins l'absence de la logique et de la relation de causalité, plutôt qu'une causalité affaiblie, atténuée, non-orientée, liée à la non-hiérarchisation. Si l'on ne peut pas conclure à l'inexistence de l'intrigue ou de la motivation, il n'en reste pas moins qu'elles prennent souvent un aspect inhabituel, apparemment illogique ou paradoxal, renversant l'ordre et la hiérarchie des valeurs, plaçant au centre le contingent ou le périphérique, alors que le noyau du message est relégué à la périphérie, au sous-entendu. Ainsi la relation de nécessité entre les motifs se relâche et s'affaiblit en relation de contingence ou de simple contiguïté.³

Le vaste roman qu'est *Le Ciel de Québec* est introduit par un épisode qui, vu la suite des chapitres, doit – de prime abord – paraître insignifiant: un beau matin de mars 1938, Mgr. Camille Roy, prélat et critique littéraire, doit pour une fois, faute de cheval et de coupé, descendre à pied la colline de la Haute-Ville de Québec vers la Basse-Ville où il doit dire sa messe. Il emprunte la rue Saint-Vallier, bordée de maisons closes. Son cocher irlandais se laisse extorquer un obole par un vagabond. De toute évidence, l'épisode est anodin, alors qu'il lance, sans les souligner, tous les thèmes porteurs du roman.

La descente de la Haute vers la Basse-Ville renvoie au projet social et culturel ferronien de réunir le «grand-village» au «petit-village» de la société québécoise.

³ Il en est ainsi, par exemple, dans le roman *Cotnoir* qui est en fait un hommage rendu à un médecin alcoolique, dévoué à ses patients pauvres de la périphérie urbaine. Pourtant le roman brille par l'absence du personnage éponyme. Le récit débute par la scène de l'enterrement et la suite tourne surtout autour de deux personnages secondaires: un collègue morphinomane, voleur et escroc, et un simple d'esprit à qui le docteur Cotnoir cherche une place dans la société afin de lui faire éviter l'asile psychiatrique ou la prison. Ce renversement de l'ordre de l'importance ou plutôt le défi à la hiérarchie des valeurs marque plusieurs textes de Ferron.

coise, les élites au peuple. L'accent est mis sur la relativisation de l'Histoire officielle, institutionnalisée et sur la valorisation de la quotidienneté humble – autrement dit l'autre Histoire, moins apparente, mais fondamentale. Cette ligne narrative sera développée, entre autres, par l'histoire de la fondation, aux dépens de la riche commune de Magloire, d'une nouvelle paroisse dans le village des Chiquettes, habité par des métis réprouvés.

La personnalité même du prélat qui est aussi un des premiers grands historiens de la littérature canadienne française prélude au deuxième filon thématique: la problématique esthétique et culturelle concernant la fonction sociale de l'art, la critique des avant-gardes représentées par l'équipe rédactionnelle de la revue *La Relève*, par le grand poète de la modernité québécoise Hector de Saint-Denys Garneau, caché sous le nom d'Orphée, et par le peintre et écrivain automatiste Paul-Émile Borduas.

Le cocher irlandais ouvre par sa présence la troisième piste, celle de l'enquébécoisement et de l'intégration des non-francophones – Irlandais, Écossais, Anglais, Amérindiens – dans la société québécoise. Cette thématique comprend l'histoire de l'évêque anglican Dugal Scot, poète et ami de Camille Roy, et de son fils Frank-Anacharcis Scot, alias François Scot dont l'enquébécoisement s'achèvera, dans la Basse-Ville, aux bras de la prostituée Georgette, et dans le village des Chiquettes où il construira la nouvelle église.

L'absence du cheval nommé Chubby chapeaute trois lignes narratives. Chubby – qui est le surnom du ministre libéral d'origine irlandaise Charles Gavon Power – renvoie à la problématique complexe des liens entre les Églises catholique et anglicane et la classe politique et à l'érosion inévitable de la position privilégiée de l'aristocratie anglaise et des élites catholiques francophones. Sur le plan mythologisant, ce rapport est transposé en combat des Olympiens contre les Prométhéens, des gens d'Ottawa contre les Québécois.

D'autre part, le cheval ouvre le cinquième volet – la «*grande saga de l'Ouest*» (CQ 291). Frank Anacharcis Scot, missionnaire anglican déçu, et Henry Scott alias Henri Sicotte, fils immémorial d'un Québécois et d'une Indienne, se chargent du transport de chevaux depuis la province d'Alberta vers le Québec. Dans leur cargaison, l'étalon appelé l'Étoile Blanche est le descendant de l'Étoile Noire qui avait appartenu au chef de la tribu exterminée des Mandanes. Les trois renvoient, en le réincarnant, au projet historique failli de l'union des Amérindiens, Métis, Français et Anglais qui a préludé à la fondation des provinces de Manitoba et Saskatchewan. Sicotte apparaît comme une reprise plébéienne du personnage historique de Louis-David Riel, Frank ou plutôt François Scot comme celle de son conseiller érudit William Henry Jackson (ou, à la façon métisse, Honoré Joseph Jaxon). Leur présence à l'Est, au Québec, constitue un soutien au projet de la fondation d'un nouveau peuple par l'union du «grand» et «petit-village».

Le cheval, animal aristocratique, est aussi porteur de la mort. Il est le catalyseur de la tragédie amoureuse impliquant d'un côté Orphée – le poète Hector de Saint-Denys Garneau, habitant du Manoir, et d'autre part Eurydice, fille du docteur Cotnoir, du village de Sainte-Catherine. La malaimée se tue en montant

l'Étoile Blanche. Orphée promet de l'accompagner dans son voyage souterrain vers l'Ouest, vers le pays des Ombres, selon la mythologie indienne, afin de la ramener à la vie. Sa descente aux enfers échoue: au retour, il se retrouve, en émergeant de la trappe infernale d'une maison close de la rue Saint-Vallier, aux bras de Monseigneur Camille Roy qui, lui, descend justement vers la chapelle du Précieux-Sang pour dire sa messe.

Ainsi, au dernier chapitre du roman (XXXIV), la boucle est bouclée. Les lignes d'orientation spatiale embrassent le pays d'Est en Ouest, relie le haut et le bas, les enfers et le ciel. L'arc temporel, ouvert un matin de mars 1938, revient par delà les événements de 1937 – au moment du début du récit. Le sacré rencontre le profane, la poésie communique avec la religion. Le nombre des personnages et personnalités citées ou mentionnées semble mettre tout en place pour une vaste mosaïque de la société québécoise – de son histoire et de son présent, de ses grandes figures, des valeurs de son imaginaire collectif, de ses lieux de mémoire.

En réalité, le roman est aussi la somme de ses propres dénégations. L'élément épique s'affirme en se niant, l'unité se fragmente. La présentation du roman que nous venons de proposer n'est qu'une de pistes possibles de lecture et d'interprétation, car si le premier chapitre comporte des indices des sept grandes lignes thématiques du roman, il n'apporte aucune information ni sur le sens, ni sur l'orientation de l'action, ni sur la hiérarchie des filons narratifs. L'ouverture sémantique du premier chapitre est en fait une béance où toutes les significations peuvent entrer et d'où toutes les significations peuvent sortir. Il ne s'agit pas seulement d'une simple polysémie, d'une dissémination de sens, mais bien d'un indéterminisme fondamental ou plutôt d'une distanciation narrative, souvent ironique, voire auto-ironisante, qui met en doute aussi bien la narration que le narré.

On le voit dans le traitement que subit la temporalité: «*Si le 29 octobre 1937 ne fut pas un samedi, on se demande par quel hasard [...] Le seul maçon à pouvoir tenir truelle, ce jour-là, [...] était une sorte de fou du nom de Lyon Mackenzie King qui, près d'Ottawa, bâtissait des ruines, les ruines d'une abbaye supposément gothique, très certainement bizarre, dans le but d'y évoquer maman qui, hélas! l'avait laissé orphelin, célibataire et premier ministre du Canada, et dans le dessein de les donner après sa mort à son beau grand pays.*» (CQ 99) L'ancrage temporel est tourné en dérision en même temps que la cohérence discursive de la narration (voir la causalité paradoxale de la chaîne – maman – orphelin – célibataire – premier ministre). L'historicité, toute sérieuse qu'elle soit (Lyon Mackenzie King), est mise à distance, ironisée, relativisée, l'histoire se voit privée de sa «logique» de processus de cumulation des valeurs (construction des ruines comme legs au pays). La temporalité est à la fois affirmée, car représentée, mais elle est aussi niée, déformée. Cette déformation se retrouve jusqu'au niveau des formes verbales comme dans le récit qu'Orphée fait de son séjour aux enfers: «*L'hiver passa, personne ne vint me chercher, simple sursis. Hier soir, je ne serai pas surpris d'entendre le roulement sourd d'une lourde voiture. Du carreau, elle me fit l'effet, longue et noire comme un corbillard, d'une voiture d'ambassadeur. Je ne douterai pas un instant qu'elle vint du royaume des morts, de la part d'Eurydice.*» (CQ 412–413).

Le roman est censé se dérouler entre mars 1937 et l'été 1938. Mais les scènes situées aux limbes où les âmes des morts attendent d'être triées et convoyées vers le paradis ou l'enfer sont placées «*hors du temps*» (CQ 258) et ménagent par conséquent des rencontres surprenantes comme celles de Paul-Émile Borduas (mort en 1960) avec Orphée-Garneau (mort en 1943), mais aussi avec Cyrano de Bergerac (CQ 250 sqq.), Claude Gauvreau (mort en 1971), Patterson Ewen (+ 1998) ou Jean Le Moynes (+ 1996). Ce dernier, au moment de la parution du roman (1969), avait encore devant lui une belle carrière de sénateur (à partir de 1982) et d'adjoint du premier ministre canadien Pierre-Elliott Trudeau. Les anachronismes sont frappants: en descendant aux enfers Jean Le Moynes oublie les piles pour son appareil audioprothétique (CQ 270 sqq.), alors qu'Orphée, dont la recherche d'Eurydice devrait se situer en mars 1938, voyage avec un micro-écouteur et un microphone sophistiqués (CQ 415).

Le récit comporte des discontinuités et des incohérences temporelles. Si nous nous en tenons encore au filon narratif de la descente aux enfers, nous ne pouvons pas remarquer l'allure désordonnée de l'histoire narrée: le récit de la mort d'Eurydice est, comme il est d'usage chez Ferron, abordée par la fin – son enterrement (CQ 289–301, chapitre XXVII; voir, ci-dessus la note n° 3, le roman *Cotnoir*). Ce chapitre suit les chapitres XXIV et XXV situés aux limbes infernaux qui mettent en place les personnages mentionnés ci-dessus et dont les discussions portent sur les questions d'art et de politique. On serait tenté de penser que c'est devant ces personnages, une fois mis en place, que Jean Le Moynes et Orphée feront le récit de la mort d'Eurydice qui suit deux chapitres plus loin. Or, cela serait en contradiction avec les répliques du chapitre XXIV échangées entre Borduas et Orphée-Garneau: «*-Mais vous, Orphée, quand vous êtes venu chercher Eurydice, vous êtes entré par la porte et c'est par elle que vous êtes sorti. – Oui, hélas! Et tout le monde l'a su tandis que vous ne lirez jamais dans les mythologies que Monsieur Ewen est descendu de son vivant dans les enfers pour converser avec vous de peinture.*» La conclusion qui s'impose, c'est que ce dialogue doit se situer à une deuxième descente d'Orphée, cette fois *post mortem*, alors que la première descente, celle de 1938 est racontée au chapitre XXXIV (CQ 408–419). De plus, les paroles d'Orphée-Garneau ont une portée extradiegtique: elles sont à la fois un clin d'oeil au récit du roman lui-même (*Le Ciel de Québec*) et une mise à distance ironique de la fiction et de l'institution littéraire. La situation est comparable au passage mentionné ci-dessus où le narrateur tourne en dérision l'ancrage temporel du récit (CQ 99).

L'affaiblissement du fil «logique»⁴ se manifeste aussi dans la composition, plus précisément dans l'organisation du récit en chapitres. *Le Ciel de Québec*,

4 La cassure du fil «logique» du récit est frappante dans *La Charrette*. Le narrateur à la première personne «je» s'y transforme en «il» – personnage (CH 64–65, chapitre V) et meurt subitement. Le cadavre est hissé sur la charrette infernale du charron Rouillé qui l'achemine au cabaret des *Portes de l'Enfer*. Au chapitre VI (CH 77 sqq.), trois personnages sortent du cabaret: Campbell, «il» et Barbara qui entraîne «il» dans un hôtel de la rue Stanley. Or, comme le constate Campbell au moment même, «*Rouillé est en retard*» (CH 77). «Il» se retrouve par la suite à la fois au lit de Barbara, dans celui de Marguerite, sa femme, et sur la

chargé de sept filons narratifs, présente un agencement complexe. L'alternance des thèmes en elle-même pose moins de problèmes que l'absence relative d'indices permettant de situer les filons narratifs les uns par rapport aux autres. Ainsi, le chapitre introductif déjà cité est suivi par l'histoire du voyage des prélats québécois au village des Chiquettes (chapitres II-V, puis VII, IX-X) sans qu'aucune indication ne signale l'antériorité de cette action à celle du chapitre I. Il faut une déduction *a posteriori*. Il en est de même du chapitre VI qui renvoie à l'accident de voiture des hommes politiques survenu à proximité du même village. Là encore, la déduction permet de conclure à l'antériorité par rapport au voyage des prélats.

Le fait est d'autant plus digne d'attention que le roman comporte une quinzaine d'indications temporelles explicites. Or, celles-ci, posées quasi en absolues, sont loin de constituer des liens entre les filons narratifs qu'aucune relation de nécessité (cause, antécédent, conséquence) ne semble conditionner. Les filons narratifs sont juxtaposés, dans une relation de contiguïté.

Personnages, narrateur et composition

Le manque de «logique» narrative est renforcé par le versant subjectal de l'univers narré – les personnages et le narrateur. Quant à la première des catégories mentionnées, il importe de souligner plusieurs aspects caractéristiques. Les romans de Jacques Ferron surprennent parfois par la quantité de leurs personnages. *Le Saint-Élias* (cca 130 pp.) en a une dizaine (plus une vingtaine de personnalités historiques mentionnées), *La Charrette* (cca 180 pp.) en comporte une vingtaine, *Le Ciel de Québec* (cca 400 pp.) en contient une quarantaine à laquelle il faut ajouter toute une liste de noms de personnalités mentionnées, citées ou brièvement apparues et dont le nombre se chiffre à une centaine. La majorité de cette liste sont des personnes réelles – artistes, hommes de lettres, hommes politiques, ecclésiastiques – dont bon nombre encore bien en vie au moment de la rédaction du roman. Il importe de souligner en premier lieu la difficulté, voire l'impossibilité qu'éprouve le lecteur non seulement à départager les personnages principaux des secondaires, mais encore à faire le tri entre les personnages fictifs et «réels» – historiques ou contemporains. Il est parfois impossible de déterminer la nature du texte qui hésite entre la chronique historique, la chronique contemporaine, le roman historique et la fiction. Le romancier se plaît à brouiller les pistes: ainsi, un des protagonistes, Mgr. Camille Roy, prélat, mais aussi poète, critique et historien de la littérature (1870–1943), se voit promu auteur des *Stances agricoles* (CQ 54, 63 et passim), recueil tout aussi fictif que

charrette. La polyvalence à la fois onirique et merveilleuse est ici certes imputable à la nature même du récit. Mais comment expliquer, suite au commentaire de Campbell, la phrase: «Il enfourcha le petit âne et s'éloigna en riant, il disait que c'était à son tour d'entrer dans Jérusalem.» (CH 77) L'introduction brusque du petit âne, précédé de l'article défini en l'absence de tout indice référentiel préalable ne sera expliquée que plus tard (CH 99, 106).

l'histoire du village des Chiquettes dans laquelle il est embarqué. Derrière les personnages de Calliope et Orphée on déchiffre aisément la mère et le poète Hector de Saint-Denys Garneau dont le romancier cite les poèmes, la correspondance et le journal (p. ex. CQ chapitre XXII et passim) et d'où aussi (une Agathe, mentionnée dans le journal de Garneau) il déduit le personnage fictif d'Eurydice pour sa propre version du mythe grec. Par contre, rien ne signale que le personnage d'abbé Surprenant (CQ 352), un érudit qui apparaît dans plusieurs textes de Ferron, est de pure invention, et cela d'autant moins qu'on le voit en conversation avec une dame qui a marqué l'histoire du féminisme canadien – Thérèse Casgrain (1896–1981). La scène qui se déroule dans le train (CQ chapitre XXXI) pose d'ailleurs une autre question concernant la présence des personnages – celle de la motivation. La conversation entre Mme Casgrain et l'abbé Surprenant figure-t-elle dans le roman pour introduire ce dernier en vue d'un modeste rôle qu'il se verra confier par la suite? Ou bien celui-ci sert-il de prétexte pour aborder la problématique du féminisme, le seul justificatif de la présence de Mme Casgrain?

Laissons de côté la caractérologie, même si l'exemple de Mgr. Camille Roy et de ses présumées *Stances agricoles* montre à quel point l'auteur se plaît à subvertir la face sérieuse, officielle et institutionnelle de ses personnages, même de ceux avec lesquels il se sent en syntonie. Le cas des *Stances agricoles* indique aussi une subversion bien plus sérieuse du point de vue de l'énonciation littéraire. La juxtaposition de la vérité (historique) et de la non-vérité met en effet en doute le statut et de la fiction et du référent extra-littéraire, elle enfreint le pacte de lecture fondé sur le principe de sincérité.⁵

Bref, là encore le romancier estompe les repères d'orientation qui pourraient aider à délimiter, partager, évaluer, hiérarchiser, justifier, motiver. Là encore nous avons affaire à une axiologie non-univoque, à la fois affirmée et niée ou mise en doute, déconstruite. La juxtaposition des valeurs, souvent opposées ou contradictoires, prime la hiérarchisation.

Pour ce qui est du narrateur ferronien, il importe de souligner sa relation variable à la narration et aux personnages. Ainsi, *Le Ciel de Québec*, raconté à la troisième personne, contient des passages où le narrateur quitte la fonction assignée. Témoin le dialogue, dûment orchestré par le narrateur, entre Mgr. Camille Roy et le curé Rondeau sur le rapport entre les élites intellectuelles et le peuple (CQ chapitre XXI), qui débouche, brusquement, en rupture diégétique, sur un commentaire du roman de Robert Charbonneau *Chronique de l'âge amer* (1967). Le commentaire est pris en charge directement par l'auteur Ferron qui quitte même la neutralité de la troisième personne pour déclarer: «*Je préfère [...]*» (CQ 201). Il ne s'agit même pas d'un narrateur à la première personne, mais de la rupture de la narration qui cède à une polémique directe. Si le lien thématique avec le dialogue précédent subsiste, à savoir la critique de la généra-

⁵ Il s'agit des lois du discours, définis par la pragmatique. Cf. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas 1990, pp. 101 sqq.

tion de *La Relève*, la polémique est une réaction aux débats des années 1960 et un règlement de comptes, sans la médiation fictionnelle. Le discours littéraire est remplacé par le discours critique, polémique. Le pacte de lecture est rompu ou suspendu. La littérature et la non-littérature se côtoient, juxtaposées, sans infirmer l'une l'autre.⁶

À cette rupture et à l'abandon et du narrateur et de la narration font écho, dans la narration même, l'effacement, voire l'évanouissement du narrateur qui caractérise de longs passages dialogués ne comportant souvent aucune ligne qui lui soit assignable. Dans *La Charrette*, un de ces passages revêt même la forme d'un minitexte dramatique (CH 153–158), ailleurs, malgré la facture traditionnelle de la présentation, il en est de même (CH 87–94, passim).⁷ Ferron affectionne faire parler ses personnages, leur accorder directement la parole sans intervenir. Dans *Le Ciel de Québec* s'y ajoute la forme dialoguée des monologues intérieurs: c'est ainsi que Mgr. Roy s'entretient avec une corneille ou Dieu (CQ 30 sq., 53–56), le bishop Scot avec son poète préféré Robert Burns (CQ 136 sqq.), Paul-Émile Borduas arrange un dialogue de Paul-Émile avec Borduas (CQ 246 sqq.).

Ailleurs, la parole directe prend la forme d'un sermon ou d'une harangue (CQ 94–98, pratiquement tout le chapitre X), d'une lettre (CQ 213–214, 280–282), du journal intime (CQ 217–218). Souvent le dialogue ou la lettre servent non pas à un réel échange communicationnel, mais comme un truchement à un exposé historique, politique, ethnographique, polémique, comme dans le cas de l'histoire de Louis-David Riel (dialogue CQ chapitre XIX; lettre CQ 280–282).

En ce qui concerne le rapport entre le récit (histoire racontée) et la narration, la conséquence est analogue à ce qui a été déjà démontrée au sujet des catégories précédentes. En prenant en considération les travaux du narratologue Lubomír

6 Le roman *La Charrette* présente une rupture de contrat analogue, assorti d'un commentaire métalittéraire, «hors texte», mais qui par la suite est intégré à la narration: Dans la première partie, réaliste (CH chapitres I-IV), imprimée en italique, un médecin de banlieue présente, tout en se racontant, à la première personne, la faune des personnages de son faubourg. La mort du narrateur prélude à la partie féerique et onirique du roman: *«Il trébucha fort correctement du point de vue grammatical, c'est-à-dire tout autrement qu'il marchait auparavant, trop vite passé, pour en considérer les effets, de la première personne du singulier à la troisième, la seule utilisée dans ce genre d'acrobaties. /.../ Alors que Monsieur Campbell /.../ annonçait déjà la représentation qu'il y aurait, cette nuit-là, au château, je donnais encore des consultations sur l'autre rive, dans mon cabinet de faubourg. /.../ Le mieux que je pouvais faire, c'était de les écouter, de les écouter [=les malades] bien humblement, sans être sûr de les comprendre, de leur laisser à chacun la première personne de la conjugaison, la seule qui soit vraiment personnelle, et de ne garder que la troisième, celle qui s'en va, qui est déjà en dehors du jeu... Il les écoutait donc, puis, ses consultations finies, il rentra à la maison où Marguerite, sa femme, l'attendait comme à l'accoutumée.»* (CH 59 et 64-65). Les positions se renversent, le «je» non seulement devient personnage, mais un personnage mort, un cadavre, embarqué avec les autres sur la charrette infernale. Souligné par nous.

7 Pourrait-on en conclure à l'existence d'une narration «montrée», donc une narration sans narrateur dont parlent certains narratologues anglo-saxons, tels que Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*, London, Methuen 1968) ou Ann Banfield (*Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge and Kegan 1982)?

Doležel⁸ qui précisent la distribution fonctionnelle des rôles assumés par le narrateur (fonctions authentifiantes de construction et de contrôle) et par les personnages (fonctions actionnelle et interprétative), force nous est de constater le brouillage fonctionnel tant au niveau des personnages qu'à celui de la relation narrateur-personnages, narrateur-récit. Si de par ses fonctions authentifiantes, le narrateur représente le point de référence organisateur et axiologique, le flottement de sa position et des rapports qui le lient aux autres éléments constitutifs du récit doit se répercuter sur la hiérarchie même et sur la structuration des éléments constitutifs du récit: causalité et logique du récit, motivation, distribution et hiérarchie des personnages, distribution et hiérarchie des filons narratifs, hiérarchies des significations. Ce flottement, à la fois non-hiérarchisation, non-orientation et non-structuration relatives, est à la fois la source et la conséquence (tout se tient) du rôle peu important d'un récit cohérent dans les romans ferroniens. Le récit est déstructuré, réduit à la narration ou plutôt, comme indiqué précédemment, à la mise en scène de la parole, à la pluralité des voix. Or, comme il a été indiqué plus haut, au sujet du narrateur et de l'auteur-Ferron, cette pluralité des voix comprend aussi la juxtaposition des discours littéraire et non-littéraire.

L'atomisation – souvent jusqu'au niveau des scènes isolées, des motifs simples ou de l'énonciation – est à la base d'un savant travail de tissage textuel – de construction et de déconstruction mutuellement non-infirmées – qui aboutit à un réseau de motifs et d'énoncés qui entrent en correspondance en multipliant leurs résonances sémantiques, en créant une dissémination non-centrée de sens. Il en résulte une composition «en réseau libre», ouverte à laquelle tout peut être, par contiguïté, rattaché, tout y trouve sa place, tout y trouve un sens – du comique au tragique, du grotesque au sublime, du carnavalesque au sérieux, de la fiction à la non-fiction, du littéraire au non-littéraire: dialogues, discours, lettres, journal intime, contes, exposés historiques ou ethnographiques, diatribes politiques, polémiques, pamphlets. *Le Ciel de Québec*, justement, est cet assemblage démesuré, grandiose, d'actes de paroles, une polyphonie thématique par voix interposées.

II. Glissement axiologique

Si la citation d'Apollinaire en exergue du *Ciel de Québec* semble vouloir confirmer la filiation polythématique et polyphonique moderne du roman, l'analyse précédente, ainsi que d'autres indices, révèlent une différence de fond qui distingue les romans-collages-assemblages modernes de ceux de Ferron.

Cette différence réside dans l'intentionnalité de l'auteur qui émerge, justement, dans les failles du discours littéraire, là où le non-littéraire envahit le texte:

⁸ Lubomír Doležel, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press 1973; la version tchèque *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha, Český spisovatel 1993; *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*, Brno, Host 2000. Voir aussi la conception de l'éthos élaborée par la pragmatique: cf. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas 1990.

c'est le cas de la diatribe lancée contre Robert Charbonneau (CQ 201 sq., voir ci-dessus) ou du commentaire d'un article de Saint-Denys Garneau sur Alphonse de Chateaubriant où Ferron-auteur laisse éclater son ironie: «*Tralala, tralala.*» (CQ 192). Ailleurs, cette intentionnalité prend des formes estompées, littéraires. En fait, la matière du roman sert d'écran aux problèmes d'actualité de la société québécoise des années 1960 et les polémiques sont menées par le truchement des personnages ou des situations – critique du comportement élitiste-aristocratique (CQ 197 sqq.; dialogue entre Mgr. Camille Roy et le curé Rondeau), parodie d'une pièce de théâtre d'avant-garde monté dans un village québécois (CQ 204 sqq.).

Or, il ne s'agit pas seulement des polémiques littéraires, mais du large contexte social, culturel et politique. Le récit des années 1937–1938 invite à être lu, aussi, comme une phase préparatoire des années 1960, et, inversement, c'est le contexte des années 1960 qui sert de filtre aux événements situés en 1937–1938. Les irrégularités temporelles mentionnées ci-dessus, l'introduction des personnages, tels Jean Le Moynes ou Patterson Ewen, qui sont en vie au moment de la rédaction du roman et qui ne décéderont que bien après la mort de Ferron, le commentaire des livres récents, telle la *Chronique de l'âge amer* (1967) de Robert Charbonneau, les allusions aux activistes contemporains du Front de Libération du Québec Gilles Pruneau ou Pierre Vallières (CQ 247), les remarques acérées adressées aux grands critiques universitaires du moment comme Eva Kushner ou Gilles Marcotte (CQ 201) – tout cela renvoie à l'ancrage *hic et nunc* de l'écriture romanesque dans un espace-temps non-romanesque: la vie publique – culturelle et politique – du moment de l'écriture. Le romancier réclame sa face publique de citoyen, il se veut la synthèse des deux.

Cet ancrage, discret, mais toujours polémique, transparaît également dans l'importance que le roman accorde au clergé. En cela, l'auteur prend le contrepied du discours dominant de la Révolution tranquille des années 1960 qui se voulait laïque, anticléricale. S'il lui arrive de ridiculiser le côté institutionnel de l'Église catholique, il n'en souligne pas moins son rôle historique positif. Les curés québécois de 1937 – les «rassembleurs» du peuple – sont implicitement opposés à l'exclusivité intellectualiste des élites de la modernité des années 1960. Ainsi, la polémique politique implicite rejoint la polémique culturelle explicite du roman. Le voyage des prélats québécois dans un village malfamé et délaissé qu'ils érigent en paroisse peut en effet être interprété comme un appel du romancier à son époque.

Dans *Le Ciel de Québec*, c'est donc l'éthique et la politique qui fournissent la clé de l'esthétique ferronienne. C'est à ce niveau, en effet, qu'on pourrait parler d'une orientation – de l'ancrage du littéraire dans le non-littéraire. Or la tension qui s'instaure entre le temporel et l'intemporel, entre le côté civique, défini par les prises de position de l'homme Ferron, et l'écriture romanesque éclatée, atomisée en une polyphonie de voix, de motifs et thèmes, est encore, à son tour, génératrice d'une fluidité de sens, une source des lectures renouvelées, toujours différentes. Car la position – l'intentionnalité – de Ferron-auteur est double: la polémique, si elle indique la différence et l'opposition, ne se veut pas exclusion ou négation, mais constat, affirmation, intégration. Cette attitude correspond au

rôle social que Ferron assigne à l'écrivain et à l'écriture dont l'image se trouve encodé dans son oeuvre.

III. Figure de l'écrivain

L'introduction du chapitre XXV comporte une réflexion « hors-diégétique » de l'écrivain (à la première personne) sur la création: « *L'auteur propose et le récit dispose selon le principe du créé-créditeur, tel qu'énoncé par le grand saint Malachie [...], à savoir que Dieu aurait mieux fait de rester célibataire, tel un puceau endormi dans la connerie cosmique, et qu'en se mettant en frais de créer, de créer vraiment, Il a suscité, bien entendu, des créatures qui, par participation divine, ont modifié à leur tour le créateur; Celui-ci a réagi, celles-là en ont fait autant; ainsi s'est constitué la fameuse série, qui, à toute fin pratique, remet sans cesse en cause la création...* » (CQ 268)

Il convient, pour la mieux comprendre, de compléter cette opinion de l'auteur par d'autres citations. Dans le roman *Le Saint-Élias* (1972), qui peut être aussi interprété comme une généalogie de l'émergence de l'écrivain, un des filons narratifs retrace l'histoire de la dynastie des Cossette, alias Mithridate, avec référence explicite aux Mithridate historiques, rois du Pont (Euxin). La lutte de Mithridate VI contre les Romains préfigure l'antagonisme franco-anglais au Canada. Si Cossette-Mithridate I^{er} n'est que le roi-propriétaire d'un pont péager, Mithridate III, son petit-fils devient médecin-écrivain, à l'image de Mithridate VI, roi révolté contre les Romains, mais aussi écrivain, auteur d'ouvrages sur la nature, les médicaments et les poisons. Mithridate est aussi le nom du personnage-narrateur d'une des pièces de théâtre de Ferron *Les Grands Soleils* (1959) qui met en scène et relie au présent le soulèvement des Patriotes de 1837. Ce Mithridate est un roi déchu, mais victorieux par sa parole – son alcool rugueux – « *la robine* », tantôt poison, tantôt médicament (GS 383, 476, 530).⁹

Mithridate – médecin-écrivain – semble donc la figure ferronienne par excellence, une figure plus complexe que ne le montre la simple juxtaposition des deux métiers. Dans *Le Saint-Élias*, l'histoire de la dynastie des Mithridate se résume en trois caractéristiques: 1° intégration de l'héritage spirituel ou charnel de l'Europe (docteur Fauteux, alias Faustus), du métissage franco-amérindien (Marguerite, fille des six nations), de l'intellectualisme franco-canadien (abbé Lupien) et de la canadianté française (Philippe Cossette, Irène Lamy); 2° perte progressive de l'emprise sur le territoire, la terre; 3° élargissement de l'autre empire, celui que donne la parole. Dépossédé de ses terres, Mithridate III – médecin-écrivain – se déclare « *roi d'un pays incertain* » qui « *refai[t] la réalité de [s]on pays à [s]on gré* »; « *Le faire, c'est user d'une liberté d'expression comme celle de parler. Peu en usent parce qu'il est plus facile de parler. On écrit seul comme un roi.* » (SE 150) Mais ce roi peut bien être le « *roi du monde* » (SE 150).

⁹ Mithridate et le « pays incertain » figurent dans un des récits des *Contes du pays incertain* – « Cadieu ». Jacques Ferron, *Contes*, Montréal, Hurtubise 1985, pp. 7-15.

Le terme juridico-politique « *liberté d'expression* » garde, chez Ferron, sa pleine valeur, car sa représentation de l'écrivain, sa propre image identificatrice, pour ainsi dire, se révèle complexe. Elle inclut non seulement les deux métiers – médecin et écrivain, mais aussi une indispensable dimension civique, politique, dirigée vers ce « *pays incertain* » qui loin d'être une simple métaphore de l'imaginaire renvoie bien au Québec « *un pays encore vert, qui reste imprévisible* » (CQ 247),¹⁰ car le contexte de la citation mêle la question de l'art (le peintre Borduas) aux révolutionnaires nationalistes du Front de Libération du Québec Pruneau et Vallières (CQ 247). Il s'agit donc d'être à la fois l'un et l'autre, de ne pas séparer l'un de l'autre. Car l'emprise sur l'écriture (la parole) implique l'emprise sur le créé – la réalité sociale et politique (« *je refais la réalité de mon pays à mon gré* »; SE 150) – qui en retour influence l'écriture. Le personnage du médecin-narrateur, dans *La Charrette*, désigne ses préférences: « *Les livres pour lesquels il avait le plus de révérence, c'étaient ceux-là qu'il ne parvenait pas à finir, avait-il beau les recommencer cent fois; plus il en avait, plus son domaine s'étendait, aux contours imprécis, aux limites inexplorées.* » (CH 96).

Ainsi, concrétisée dans l'image de l'écrivain et de son champ d'action, la position de Ferron consiste à refuser la séparation des fonctions d'écrivain/homme-de-métier/citoyen, à refuser l'exclusivité de l'activité littéraire et l'autonomie exclusive de la littérature. Cette attitude correspond à la conception de l'oeuvre comme une entité ouverte, en devenir, à laquelle l'écriture « en collage-assemblage » semble le mieux convenir. Ce refus de la séparation est en même temps analogue à la non-hiérarchisation ou plutôt à la non-structuration des fonctions qui, dans l'oeuvre, se traduisent par la tendance à la non-hiérarchisation, non-orientation et non-structuration des catégories narratives. Comme il a déjà été dit au sujet du *Ciel de Québec* cette position indifférenciée de l'auteur et de l'écriture romanesque se prévaut d'une assise à la fois dans et en dehors de la littérature.

10 Le « *pays incertain* » apparaît également comme un des thèmes abordés dans le livre de Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Outremont, Lanctôt éditeur 1997, p. 139: « *Nous étions pris dans une aventure collective, et il fallait continuer l'aventure qui perpétuait ce pays incertain. Perpétuer un pays incertain...* » Le thème figure aussi dans d'autres ouvrages de Jacques Ferron comme *L'Amélanchier* (A 156): « *Un pays, c'est plus, c'est moins qu'un pays, surtout un pays double et dissemblable comme le mien, dont la voix ne s'élève que pour se contredire, qui se nie, s'affirme et s'annule, qui s'use et s'échauffe à lui-même, au bord de la violence qui le détruira ou fera revivre.* »; comme *Le Salut de l'Irlande* (SI 182 et 183): « *Parce qu'un pays aussi singulier que le nôtre, ouvert comme un moulin, reste incertain et menacé.* » « *Le Québec, Connie, plus qu'un pays est une foi qui ne veut pas mourir. Elle le sauve sans cesse de n'être qu'un pays inachevé.* » ou comme *Le Saint-Élias* (SE 29): « *Je viens d'un pays d'illusion l...l.* » C'est le cas aussi d'évoquer la figure du cartographe dans le conte « *Les provinces* » (C 63-67) qui n'arrive pas à fixer les frontières à la convenance de ses clients (Église catholique, administration) et qui finit par comprendre qu'il « *n'est qu'un artiste comme un autre* » (C 67). Le titre du recueil, où le conte figure, est aussi révélateur: *Contes du pays incertain*.

IV. Contexte littéraire, contexte historique politique

Pourquoi ce positionnement et de l'écrivain et de l'écriture romanesque? Quels sont les facteurs qui ont pu présider à leur émergence?

La réponse peut être cherchée d'une part dans la spécificité du discours identitaire canadien français et québécois et qui sous-tend l'émancipation nationale des 19^e et 20^e siècles, d'autre part dans la situation même de l'espace culturel dont la littérature canadienne française et québécoise font partie.

L'émancipation nationale, considérée au Québec comme toujours inachevée, a longtemps conféré – faute de structures et institutions étatiques propres et autonomes – une place privilégiée à la langue et la littérature, érigées quasi en substituts institutionnels. D'où la surconscience linguistique, dont parle Lise Gauvin,¹¹ et qui est aussi une surconscience littéraire et culturelle.¹² Il s'ensuit une situation ambiguë, dédoublée, celle dont Ferron se réclame, de l'écrivain/homme public, situation dont il ne semble pas prendre en compte les aspects négatifs dont d'autres ont pâti. Au contraire, son écriture est là, au service de son «pays incertain» qu'il contribue à forger au moment même où certains représentants des élites québécoises, dans les années 1960, commencent à se détacher de ce modèle sociolittéraire en se plaçant sous le signe de la génération de *La Relève* (avec, comme emblème, Hector de Saint-Denys Garneau) ou des automatistes (Borduas, Gauvreau).¹³

La situation de l'espace culturel canadien français et québécois a été dès l'origine marquée par son aspect triplement périphérique: face à la culture française et anglaise, en ce qui concerne l'Europe, et face à la culture des États-Unis. Cette situation de faiblesse relative (retard et discontinuité de la dynamique littéraire, caractère dérivé des valeurs) peut toutefois comporter des avantages (perméabilité aux influences, capacité d'absorption) qui deviennent des atouts dès que l'espace périphérique évolue vers la constitution de sa propre centralité, vers son autonomie. C'est le cas, notamment, de la culture canadienne française et québécoise où l'accélération de la dynamique littéraire est soutenue par la constitution de l'édition et de la presse critique spécialisée, indépendantes de la France et des autres centres canadiens et américains, à commencer par les années 1940. Le processus culmine dans les années 1960, de paire avec les transforma-

11 Cf. Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Éditions Karthala 1997; Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal 2000. Voir notamment le chapitre 7 «Une surconscience opérante: les stratégies textuelles des années 80», pp. 143-165.

12 Cf. Gaston Miron, «Chus tanné», *L'Avenir du français au Québec*, Montréal, Québec Amérique 1987, p. 178: «*La langue, ici, n'a jamais été un donné, c'est-à-dire une institution à partir de laquelle on commence, mais elle est une institution à laquelle il faut arriver. C'est tuant.*»

13 Le rapport et la responsabilisation de la littérature devant la communauté nationale sont étudiés entre autre par Jacques Pelletier: *Lecture politique du roman québécois contemporain*, Montréal, Université du Québec à Montréal 1984; *Le poids de l'histoire: littérature, idéologies, sociétés du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche 1995.

tions sociales et politiques de la Révolution tranquille. Ferron y participe. Il n'est pas déplacé de mentionner le détachement qu'il exprime par rapport ou à la France ou au français d'Europe, souvent par la bouche de ses personnages.¹⁴

Si la voie vers la centralité implique la transformation et une structuration axiologique du contexte littéraire, le passage même est caractérisé par la faiblesse de la structuration et par la faible normativité de la situation littéraire. Cette problématique est pertinemment caractérisée par Michel Biron dans sa monographie *L'absence du maître* où il applique la méthodologie sociologique de Pierre Bourdieu et la sociocritique de Jacques Dubois.¹⁵ Biron utilise, pour caractériser la société québécoise, le concept anthropologique de «*communitas*» qui est opposée à une société structurée et fortement hiérarchisée. À la «*communitas*» correspond un espace littéraire faiblement structuré et différencié, désigné comme «*liminaire*».

L'indifférenciation correspond effectivement à la situation des écrivains québécois, telle qu'illustrée par Jacques Ferron, et à la position de la littérature qui dans son rôle de substitut institutionnel reste indissociée de l'implication politique ou autre. D'autre part, l'absence d'une hiérarchisation forte du champ littéraire offre une liberté créatrice digne d'un «*roi*». Les limites séparant le domaine littéraire du non-littéraire sont perméables. Le domaine littéraire – en direction de l'extérieur – n'est pas exclusif. À l'intérieur, faiblement structuré, sans autorités communément reconnues et incontournables, officialisées ou non, sans d'importantes écoles contre lesquelles il s'agirait de s'imposer par une poétique spécifique et structurée, il offre une grande liberté d'écriture.

C'est cette situation historique et culturelle du Québec des années 1960 qui s'inscrit dans la modernité des romans de Jacques Ferron dont *Le Ciel de Québec* offre l'exemple. Cette écriture de collage-assemblage témoigne d'une étonnante capacité d'absorption: sa construction libre, déstructurée jusqu'à la mise en scène de la parole, basée sur le principe de contiguïté et de digression, n'exclurait *a priori* l'apparition d'autres personnages fictifs ou réels, d'autres épisodes, d'autres thèmes, d'autres genres. Elle est pour ainsi dire extensible à l'infini dans sa forme même.

14 Dans la pièce théâtre *La Tête du Roi*, Taque, homme du peuple, reproche aux Français «*[d]'être des étrangers et de parler notre langue*» en leur recommandant de parler «*l'anglais comme les autres*» (TR 70). Le québéco-centrisme ou plutôt le franco-canado-centrisme de Taque renverse le rapport entre le centre (la métropole) et la périphérie: «*Les Canadiens ont toujours été de grands voyageurs; ils ont sûrement peuplé ailleurs. Si l'eau coule quelque part, la source est ici. D'ailleurs la France n'a jamais été un pays.*» (TR 70).

15 Michel Biron, *L'absence du maître*. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, Montréal, Presse de l'Université de Montréal 2000. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Nathan/Labor 1978.

V. En guise de conclusion

Le caractère novateur de l'écriture ferronienne, telle qu'elle apparaît de l'extérieur, ne doit pas faire oublier sa dimension québécoise qui n'est pas toujours évidente. Car *Le Ciel de Québec*, ainsi que la plupart des romans de Ferron, se veut aussi non-littéraire, de portée et d'utilité sociale et politique, un acte non seulement locutoire, mais éminemment illocutoire et perlocutoire dans sa dimension sociale et politique.

Les polémiques littéraires et les attaques que Ferron lance contre les modernistes de *La Relève* et contre les post-surréalistes, héritiers de l'automatiste Borduas, recouvrent un contexte politique – national précis. Au moment même où la littérature québécoise s'émancipe et affirme son autonomie face à la politique pour se structurer en entité propre, spécifiquement et exclusivement littéraire, mais aussi plus contraignante et institutionnalisée, Ferron pressent le danger de la séparation des élites culturelles du reste de la société, du peuple. C'est à cet élitisme de la modernité qu'il oppose la situation «pré-moderne», illustrée dans ses romans par les intellectuels rassembleurs – prêtres, médecins, notables – qui savent communiquer avec le peuple et qui, à force de l'écouter, expriment sa voix – en intellectuels, hommes de la parole, hommes publics. La «Conclusion» du *Ciel de Québec* est racontée, à la première personne, par ce genre d'intellectuel – François Scot, un Écossais enquébécoisé, qui rassemble autour de lui le village déshérité des Chiquettes pour construire, avec des restes d'une église anglicane, l'église de Sainte-Eulalie, patronne de la bonne parole et du bon parler (*eu-lalein*, en grec). Le symbole est on ne peut plus clair. Bref, ce n'est pas pour la première fois qu'une idéologie paradoxale, à la fois de gauche, dans le cas de Ferron, mais en même temps tournée vers le passé et vers une esthétique et une situation sociale et politique pré-modernes, sous-tend une oeuvre novatrice, moderne.¹⁶

¹⁶ Conscient des transformations de son époque, Jacques Ferron n'en a pas moins exprimé un doute à propos de sa conception de l'écriture: «*J'aurais préféré écrire des oeuvres qui n'aient pas ce caractère politique. Toute oeuvre qui a un caractère politique est récupérée. J'aurais aimé que cela ne soit pas présent à mon esprit, alors qu'il l'a toujours été un peu trop. J'en ai souffert et j'ai souhaité que mes cadets, plus tard, n'aient pas à avoir ces préoccupations. Je me suis senti obligé de faire ces luttes politiques en me disant: "Dans un pays normal, je n'aurais pas eu à faire ça et j'aurais pu faire une oeuvre désintéressée, comme il s'en fait dans les pays qui ne sont pas menacés, alors que toute cette lutte, finalement, s'est emparée de mon oeuvre et en a formé la substance." C'est devenu finalement une oeuvre de combat, alors que ce n'est pas du tout ce que j'envisageais comme oeuvre littéraire. Je recherche toujours une beauté sereine qui n'aurait pas à batailler pour être en paix dans son jardin.*». «*L'idéal, le beau livre, c'est un livre de pérennité.*» In Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Outremont, Lanctôt éditeur 1997, pp. 181-182 et 410.

Bibliographie et sigles utilisés des oeuvres analysées de Jacques Ferron

L'Amélanchier (A), Montréal, Éditions du Jour 1970

Contes (C), Montréal, Hurtubise 1985

Les Grands Soleils (GS): in Jacques Ferron, *Théâtre I*, Montréal, Éditions de l'Hexagone (TYPO) 1990, pp. 364–551

Le Ciel de Québec (CQ), Montréal, Lanctôt éditeur 1999

La Charrette (CH), Montréal, Bibliothèque québécoise 1994

Le Saint-Élias (SE), Montréal, TYPO 1993

Le Salut de l'Irlande (SI), Montréal, Éditions du Jour 1970

La Chaise du maréchal ferrant, Montréal, Éditions du Jour 1972

Les Confitures de coings, Montréal, TYPO 1990

Les Roses sauvages, Montréal, Montréal, Éditions du Jour 1971