

Kyloušek, Petr

## Le merveilleux romanesque de Jacques Ferron: La Charrette

*The Central European journal of Canadian studies*. 2005, vol. 5, iss. [1], pp. [19]-30

ISBN 80-210-4052-1

ISSN 1213-7715 (print); ISSN 2336-4556 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/116014>

Access Date: 17. 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, Brno, République tchèque

## Le merveilleux romanesque de Jacques Ferron: *La Charrette*

### Résumé

*Une des spécificités du roman québécois – qu'il s'agisse de Michel Tremblay, Yves Beauchemin, Noël Audet ou Jacques Ferron – tient sans doute à la facilité avec laquelle il semble intégrer le merveilleux. L'interférence du genre romanesque et du conte merveilleux pose non seulement le problème thématologique de la coexistence et synergie du monde réel et surnaturel, mais aussi une question concernant la structure narrative. C'est cette dernière que l'article se propose d'examiner dans le cas particulier du roman de Jacques Ferron *La Charrette* (1968) en essayant de mettre en évidence les procédés narratologiques par lesquels le merveilleux s'instaure dans le romanesque et les conséquences qui en découlent pour les caractéristiques des catégories narratives et pour la signification de l'univers romanesque concerné.*

### Abstract

*One of the specifics of the Quebec novel – be it the works of Michel Tremblay, Yves Beauchemin, Noël Audet, Jacques Ferron and others – is the ease with which it incorporates the marvelous. The interference between the novelistic genre and the (folk) tale containing marvelous elements raises not only the thematic problem of the coexistence and the synergy of two worlds – the realistic and the marvelous one – but also the question of shaping the narrative structure. From this point of view, this article examines the specific case of Jacques Ferron's novel *La Charrette* (1968). The aim is to highlight narrative devices allowing the marvelous to penetrate into the novel as well as their structural and semantic effects on narrative categories and the represented world as a whole.*

La différence entre le fantastique et le merveilleux, telle que définie par le *Dictionnaire de critique littéraire*, consiste dans la qualité de la relation entre le rationnel et l'irrationnel. Alors que le fantastique, en intégrant le lecteur par le biais de la perspective narrative au nombre de personnages, joue sur l'incertitude noétique produite par l'intrusion du surnaturel dans le naturel afin de frapper de surprise, le merveilleux par contre efface la frontière entre le naturel et le surnaturel, intègre le surnaturel dans le réel, l'extraordinaire dans l'ordinaire de manière qu'ils s'interpénètrent sans heurt ni conflit.<sup>1</sup> Tandis que le fantastique représente un scandale ontologique et noétique inacceptable et qui demande explication ou justification, le merveilleux s'ajoute au réel sans lui porter atteinte, en le complétant. Si plusieurs analyses de la morphologie du conte fantastique et du conte merveilleux folklorique ont pu aboutir à des résultats révélateurs,<sup>2</sup> la présence du merveilleux romanesque n'a été abondamment prospectée que chez des romanciers hispano-américains.<sup>3</sup> Quant au domaine canadien-français et

québécois, l'étude systématique du merveilleux romanesque reste encore à faire, même si plusieurs travaux remarquables ont été déjà consacrés à Jacques Ferron ou Noël Audet.<sup>4</sup>

L'interférence du genre romanesque et du conte merveilleux pose non seulement le problème thématologique de la coexistence et synergie du monde réel et surnaturel, mais aussi une question concernant la structure narrative. C'est cette dernière que nous nous proposons d'examiner dans le cas particulier du roman de Jacques Ferron *La Charrette* (1968) en essayant de mettre en évidence les procédés narratologiques par lesquels le merveilleux s'instaure dans le romanesque et les conséquences qui en découlent pour les caractéristiques des catégories narratives et pour la signification de l'univers romanesque concerné.

Jacques Ferron n'est pas le seul romancier québécois moderne à recourir au merveilleux dont l'importance, dans la culture canadienne française, est soutenue par deux facteurs structurels de longue date. Le premier découle des conditions historiques qui ont avantagé le contact de la littérature avec l'oralité et le folklore depuis la période fondatrice de la tradition canadienne – le 17<sup>e</sup> siècle – jusqu'à la Révolution tranquille, caractérisée par le poète Roland Giguère comme « l'âge de la parole ».<sup>5</sup> D'autre part – et c'est le second facteur, lié sans doute au premier – la force du merveilleux dans la tradition canadienne-française tient à la spécificité de son assise ontologique. À la différence du conte merveilleux européen, le conte canadien est bien ancré dans le temps et l'espace réels, comme le montre l'incipit de *La Chasse-galerie* (1900) d'Honoré Beaugrand: « On était à la veille du jour de l'an 1858, en pleine forêt vierge, dans les chantiers des Ross, en haut de la Gatineau. »<sup>6</sup> Le merveilleux s'inscrit dans le temps-espace historique, il s'intègre dans le quotidien, le récit peut emprunter la voie de l'Histoire ou du conte, mêler les deux. La frontière entre le conte folklorique, populaire, et le conte « artificiel », littéraire, s'estompe, de même que la limite entre le conte merveilleux et le conte fantastique. L'absence ou l'affaiblissement de la ligne de séparation entre le réel et l'irréel modifie la nature de la mimésis, favorise la pénétration du merveilleux dans d'autres genres y compris le roman.

Pour comprendre le merveilleux romanesque de Jacques Ferron – mais aussi celui de Michel Tremblay, Yves Beauchemin ou Noël Audet – il est indispensable de tenir compte de cette assise spécifique qui influence l'aperception du temps et de l'espace diégétiques, l'identité des personnages, la logique des événements, la causalité. Conteur et auteur de *Contes (Contes du pays incertain, 1962; Contes anglais et autres, 1964)*, Ferron a intégré le merveilleux – tantôt sous forme diffuse, motivique, tantôt sous forme compacte du conte – dans ses romans: *Le Salut de l'Irlande* (1970; récit de l'éducation politique et sentimentale), *L'Amélanchier* (1970; roman de l'enfance), *Les Roses sauvages* (1971; une analyse de l'amour fou et de la folie), *Papa Boss* (1966; transcription moderne de l'Annociation); *La chaise du maréchal ferrant* (1972; synthèse du conte merveilleux, du roman de l'éducation et du roman politico-historique), *Le Ciel de Québec* (1969; synthèse du merveilleux, du mythe, de l'épopée nationale et de la chronique). Le merveilleux est présent dans la « trilogie montréalaise »: *La Nuit* (1965), *La Charrette* (1968) et *Les confitures de coings* (1972) qui remanient le récit de *La Nuit*. Malgré la diversité des thèmes et de l'écriture, les romans ferroniens ont un point commun: l'hybridité générique y est secondée, sur le plan

thématique, par deux motifs récurrents – celui du « métissage » et du « pays incertain » – qui unissent deux aspects identitaires complémentaires: l'identité individuelle et collective d'une part, qui investit la problématique de l'héritage européen, américain et amérindien, et d'autre part l'identité créatrice de l'écrivain, car le « pays incertain » est à la fois une entité géographique et scripturale, un pays à créer où la parole fonde l'emprise sur le monde, comme le montre le roman *Le Saint-Élias* (1972). Entre ethnologie et littérature, le discours identitaire associe le questionnement sur les origines à l'eschatologie de l'écriture.<sup>7</sup>

### La narration et les catégories narratives

La caractéristique précitée convient également à *La Charrette*. Parmi les textes de Jacques Ferron, ce roman se prête sans doute le mieux à l'approche narratologique du merveilleux. Celui-ci, en effet, n'est pas seulement une de catégories esthétiques et un élément constitutif du plan thématique, mais bien un instrument scriptural – une machine à transmuier les catégories narratives. L'intrigue du roman est tenue: le narrateur, médecin de la banlieue montréalaise de la rive droite, comme l'auteur Ferron, est excédé par la confrontation incessante avec la mort et son impuissance à s'y opposer; il traverse le fleuve pour une après-midi en ville, tombe mort dans la rue et, chargé sur une charrette, entre dans la nuit, alors que la ville se transforme en Château illuminé. Mort, il se voit et revoit pendant que son corps gît devant l'entrée du cabaret *Portes de l'Enfer*. Au petit matin, la charrette du diable, conduite par le cocher Rouillé, l'emporte par delà le pont vers la banlieue et la décharge publique – *la dompe* qui, forme francisée du mot anglais *the dump*, s'assimile à la tombe. Le cercle temporel – jour – nuit – jour est complété par le cercle spatial de la double traversée du pont – « *haute porte de la ville* » (CH 42).<sup>8</sup> De la même façon, le récit qui s'ouvre sur une « tranche de la réalité » – un témoignage personnel – revient à l'ancrage réaliste après avoir traversé les terres du merveilleux. Même si les deux domaines – le réel et le merveilleux – n'apparaissent pas dans le roman « à l'état pur », car les éléments de l'un s'accrochent à l'autre, il est possible d'identifier les seuils – lieux de passage où l'un verse dans l'autre et qui donnent au roman un agencement tripartite.

Les seuils sont signalés par le changement du régime narratif – une transmutation du sujet narrant. Alors que les quatre premiers chapitres – en italiques – sont racontés par un « je » homo- et intradiégétique, le chapitre V s'ouvre sur la mort du personnage narrateur et sa transformation en « il »:

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. Le trottoir pourtant était net, sec, le meilleur trottoir qui fût, coulé de l'an dernier, un trottoir catholique, en face d'une Maison de la Providence, à deux pas de l'église Saint-Jacques. La voirie de Montréal était innocente. S'il trébuchait, le citoyen, c'est qu'il avait dans l'âme, la pelure de banane. Et il tomba de tout son poids, comme un paquet, encore chanceux d'être mort; autrement il se serait fait mal. (CH 59)

La culbute grammaticale et narrative est avant tout un changement de perspective, souligné par l'auto-ironie qui introduit, également, un autre positionnement du questionnement identitaire. Le « je »-personne/sujet se transforme en non-personne/objet et théâtre de soi-même comme un autre, le monde devient un *theatrum mundi*, la réalité bascule dans le merveilleux. La métaphore – « *pelure de banane* » dans l'âme – se concrétise, l'abstrait entre dans le réel. Le « je » individuel et singulier se fait un « il » qui – contre toute logique et par la magie du merveilleux – devient pluriel : cadavre à la fois hissé sur la charrette sous les immondices, mari reposant dans le lit conjugal aux côtés de la fidèle Marguerite, amant aventurier naviguant dans le lit-bateau avec la belle nautonnière de la nuit Barbara, enfant-adolescent-adulte étendu sur le lit du couvent des Ursulines de Trois-Rivières.

La transformation ne se fait pas sans mal car l'ontologie a aussi sa dimension noétique, liée à la parole. À l'entrée du Château de la Nuit le « il » récidive avec le « je » :

Alors que Monsieur Campbell, agissant comme huissier-bonimenteur, 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 [...]. Les patients se présentaient humblement et je les écoutais de même. [...] Ils se disaient malades, je n'en doutais pas, trouvant même qu'ils ne l'étaient pas assez et qu'avec la vie qu'ils menaient, dans la société où ils vivaient, ils auraient dû être bien plus malades. [...] le mieux que je pouvais faire, c'était de les écouter, de les écouter 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 64-65, souligné par nous)

Le « je » ne réapparaîtra que dans la troisième partie, peu avant la fin (CH 201-204), dans un monologue intérieur de Marguerite, monologue développé en dialogue avec le mari défunt : un « il » redevenu « je » grâce à la conscience qu'en a un autre personnage. La boucle pronominale se referme comme celle du temps et de l'espace. Entre les deux extrémités, qui se rejoignent, se place la mort et la renaissance identitaire, le questionnement de soi.

Les changements du régime narratif forment des lignes de séparation-union non seulement entre les trois parties du roman, mais ils touchent également la nature de la référence, autrement dit de l'univers narré, qui oscille entre le réel et le surnaturel. Les éléments du récit « réaliste » à la 1<sup>ère</sup> personne de la première partie qui paraissent insolites, extravagants, changent ainsi de signe, s'insèrent dans le merveilleux de la seconde partie du roman. Les excentricités et obsessions érotiques de Monsieur Labbay, les hallucinations prémortelles de Monsieur

Morsiani ou bien l'alcoolisme d'Ange-Aimé deviennent normalité dans l'univers surnaturel de la Nuit, elles forment partie intégrante d'une vision élargie des choses. Le critère de rationalité une fois estompé, le merveilleux étend sa fonction esthétique à l'ontologie, élargit la portée de l'énoncé romanesque en intégrant le surnaturel au réel, l'anormal et l'énorme à la norme. Que la ligne de séparation entre les deux ordres ne soit que relative est indiqué, dans la première partie, par la perception que le « je »-narrateur a de la réalité:

*Après sa mort [= de Morsiani] il m'a paru moins simple de venir respirer l'air de la campagne dans le Chemin Neuf; je me suis rendu compte que ce n'était pas un chemin à sens unique; j'ai commencé en effet de croiser la nuit durant le jour; elle avait une vieille petite charrette haut perchée sur deux grandes roues à rayons d'ombre dans la lumière qui auraient été étourdissantes si elle était allée plus vite, [...]; un cheval malade la traînait; c'était Madame Rouillé qui le guidait, parfois c'était son mari, parfois un inconnu; et cet équipage montait vraisemblablement vers la ville.*  
(CH 57, souligné par nous)

Ainsi, la fin de la première partie laisse pressentir le basculement du réel dans le merveilleux, annonce le personnage du cocher diabolique Rouillé et son « boss » Béliel.

L'éclatement du « je » en pluralité des « il » initie la transformation des autres figures-personnages. Ainsi Barbara – la « nautonière » de la nuit – apparaît soit comme accompagnatrice de l'« *huissier-bonimenteur de la Nuit* » Frank Archibald Campbell, soit comme Adrienne – la « *mère cadette* » du narrateur-auteur, transformée à son tour en ursuline cachant son enfant dans le lit de ses tantes moniales au couvent de Trois-Rivières, soit comme Marguerite qui est l'épouse du « il », soit, enfin, comme soldat américain noir GI Barbarina. Quant à la prostituée Linda, elle joue la Vierge-Marie avec Frank-Archibald Campbell, mais elle est aussi Marguerite (une autre) – séductrice diabolique de l'intellectuel Gratien Marsan, alias docteur Faust.

Corollairement, l'espace et le temps changent de nature. Au jour unidimensionnel, chronométré, succède la nuit achronologique, échappant à la temporalité:

[...] la nuit avait commencé son règne, changeant en cryptes souterraines, ensevelies dans leur silence, les églises et les cathédrales; des dernières chapelles sortaient les derniers chrétiens. [...] l'humble et grande équipe du jour se défaisait; [...] les gens de soucis et de devoir laissaient la rue aux paresseux et aux gens de plaisir, aux excités, aux énergumènes, aux démons, à Béliel, leur maître. [...] [L]es balcons, dernière instance du jour, se vidaient à leur tour; les spectateurs lâchaient la rampe et rentraient avec leur angoisse [...]; contre une telle évocation, contre tous les maléfices des ténèbres, ils n'avaient point d'autre recours que Dieu, et pendant que ces gens sérieux marmonnaient une dernière prière, sur le plumard, dans leur enclos, avant d'être enfoncés dans le sommeil

des justes sous le poids d'anges hilares et obèses, parfois la charrette passait dans la rue, sous leurs fenêtres, et ils ne l'entendaient pas, tellement archaïque que dans sa réalité elle ne pouvait plus les atteindre. (CH 69-70, souligné par nous)

Si le cadre de la nuit constitue une unité diégétique, c'est une unité indifférenciée, un espace où – l'espace d'une nuit, justement – tout peut se produire: dans la confusion, en dehors de toute causalité. En effet, la chronologie, gage de la « logique » des événements, est dérégulée. Ainsi, les événements racontés aux chapitres VI et VII sont postérieurs à ceux des chapitres VIII et IX. De plus, les segments de la narration se juxtaposent en désordre, parfois en brouillant les indices des rappels anaphoriques, comme dans l'incipit du chapitre VII, scène située à la sortie du cabaret *Portes de l'Enfer*: les personnages y apparaissent *ex abrupto*, sans avoir été narrativement « introduits », y compris « le petit âne » (animal et le mot), qui – contre toute logique de la perspective énonciative de la phrase – est précédé de l'article défini là où l'article indéfini serait de règle. C'est aussi le cas du « il », désigné comme « leur compagnon », identité qui ne sera éclairée que par la suite:

À leur sortie, Campbell avait été surpris de ne pas trouver la charrette [...]. Il enfourcha le petit âne et s'éloigna en riant, il disait que c'était à son tour d'entrer dans la Jérusalem. Barbara, la nautonnière se tourna vers leur compagnon. [...] Le prenant par la main, elle l'avait emmené dans un lieu assez louche, un petit hôtel particulier de la rue Stanley [...]. (CH 77, souligné par nous)

Le deuxième plus-que-parfait, dans le passage cité, brise l'ordre chronologique des événements: tandis que Campbell part pour Jérusalem où il rencontrera Linda – Vierge-Marie qu'il aidera à s'enfuir en Égypte devant le général Dayan, la scène de la sortie du cabaret est brusquement remplacée par celle d'une chambre d'hôtel, une scène d'amour qui laisse transparaître d'autres situations – le retour du médecin (« il ») à la maison où il raconte(ra) à sa femme Marguerite, déjà couchée, la scène des chevreaux aperçus le matin sur la décharge publique:

Ils étaient montés à la chambre. Vite Barbara se met au lit; elle éteint la lampe de chevet et dit:

- Mon pauvre loup, comme tu arrives tard! Un peu plus et tu me trouvais endormie. Viens te coucher pendant que j'attends encore.

Il avait éteint le reste des lampes et rejoint le lit dans l'obscurité, à tâtons. Aussitôt les petits chevreaux se remirent à bondir, si nombreux qu'ils devenaient des vagues et causaient un tel branlement que Barbara s'en plaignait en gémissant. Tant de secousses ne pouvaient pas durer; le lit fut démâté, c'en était fini de la navigation à voiles sous les draps. Barbara ralluma sa lampe de chevet. Ils allaient platement à la dérive en attendant la réparation du bateau, devisant et causant comme deux marins désœuvrés.

- Les chevreaux sont toujours signe de tempête. S'ils bondissent parmi les tombes, il faut prendre gare à soi et ne point sortir. » (CH 77-78)

L'espace nocturne, comme le montre l'exemple précédent, est un espace changeant, à la fois pluriel et cohérent. À défaut de la chronologie ou de la logique (causalité), c'est le cadrage spatial qui organise la diégèse. Jacques Ferron met au point une scénographie parfaite qui réunit sur un premier axe vertical le Château lumineux de la Nuit à l'enfer du cabaret éponyme et sur l'axe horizontal la ville de Montréal à la banlieue de la rive droite du fleuve. La banlieue est à son tour encadrée par l'immense pont à l'allure d'une « *haute porte de la ville* » (CH 42) et de l'autre côté par une décharge publique au bout du « *Chemin Neuf* » qui est une autre porte de l'enfer, lieu de la mort, muni d'une échelle appuyée contre « *la barre du jour* » (CH 186). L'architecture spatiale ordonnée, reliant l'horizontalité à une triple verticale, est complétée par la circularité de la relation entre le centre et la périphérie. Montréal devient, pour une nuit, le nombril du monde, lieu de concentration de l'univers.

La cohésion symbolique de l'espace, analogue à l'unité achronologique de la nuit, nie la logique spatiale réaliste, celle d'un espace segmentable et mesurable. En effet, aucun intervalle ne semble séparer le cabaret *Portes de l'Enfer* de Jérusalem, du Vietnam, de la Chine ou de l'Éthiopie. L'âne qui porte Frank Archibald Campbell alias Joseph, alias Jésus-bonimenteur de la Nuit traverse le temps et l'espace, broutant fleurs et herbe indifféremment à Montréal ou à Jérusalem: au moment de la fuite en Égypte devant le général Dayan (CH 119), avant d'entrer dans la ville pour célébrer le Dimanche des Rameaux par la rue montréalaise de Saint-Denis (CH 107), ou bien en flânant dans les couloirs du Château (CH 118). Le cardinal américain part célébrer une messe devant le Mur des Lamentations (CH 105) pour revenir aux *Portes de l'Enfer* en compagnie des soldats israéliens (CH 175 sqq.). Le Mur des Lamentations lui-même devient un concentré désacralisant de l'histoire – une « *vieille vespasienne* », avec une allusion à la prise de Jérusalem par l'empereur Vespasien (CH, 83 177). De même, la charrette de la mort emporte une charge qui est un espace comprimé – immigrés français, immigré italien, cardinal américain, des Québécois.

### Fonctions du merveilleux et questionnement identitaire

S'il agit à la fois comme un transformateur et un multiplicateur des catégories narratives (narrateur(s), personnage(s), espace, temps), le merveilleux assume également deux fonctions narratives complémentaires dans *La Charrette*: il provoque la fragmentation du récit en séquences juxtaposées tout en servant de liant qui assure l'unité de l'ensemble. Il forme ainsi le mécanisme de construction du *theatrum mundi* – celui d'une scène changeante qui permet le voyage sur place en embrassant le monde entier, en abrégé. C'est dans cet espace-temps, créé par le merveilleux, que s'inscrit l'aventure romanesque, celle des individus et de leur identité. La quête prend trois directions: individuelle, collective (nationale, ethnique) et métaphysique. La prière que le « il » adresse à Barbara – « *Je ne sais plus où je suis; j'ai tout perdu; aide-moi à me venger!* » (CH 85) – revient, insistante – « *Où suis-je? Où donc suis-je?* » (CH 139, 140). La question spatiale, celle d'une place assignée au sein d'une nécessité- destinée, et de la

(re)connaissance de cette place, s'adresse d'une part à la source originaire – enfance, amour maternel, amour en général, d'autre part elle touche l'appartenance au pays qui, chez Ferron est un « pays incertain » sous le double aspect – territorial-social et poétique-littéraire – un pays à créer et pays de la création. Le dialogue entre le « il » et l'huissier-bonimenteur Campbell qui récite une poésie parodique sur le malaise identitaire d'un Écossais vivant en milieu canadien français est révélateur. Alors que Campbell assume la « *nationalité québécoise* » sur le mode mi-sérieux mi-moqueur, le Québécois « il » s'en détache:

- Vous êtes, n'est-ce pas, de ces nouveaux citoyens qui sont fiers de notre nationalité.

- Oh! moi, fit-il, je ne me sens plus le courage de parler au pluriel. Et puis, on s'est peut-être trop payé de mots, naguère.

- Il fallait bien, on n'avait que ça.

- N'empêche qu'à présent, elle semble bien prosaïque, la nationalité que vous dites. D'ailleurs êtes-vous sûr qu'on nous la laissera? Quand nous l'aurons perdue, nous aurons tout perdu, et les mots et la nationalité. Allez, Monsieur, on vous tirera bientôt de votre vilaine cage.

- [...] Quelle idée avez-vous eue de quitter le pluriel? (CH 103)

Le dialogue, placé au milieu du roman, est significatif. Débarrassé du leurre de la collectivité, l'individu n'en est que plus dépourvu d'assise existentielle, exposé au doute, à la précarité du sens de l'existence. Les illusions sont tenaces, comme le montre un long entretien (CH 150-158) entre Campbell, un « *Écossais de nationalité québécoise, ayant perdu son pays, sa langue, la féerie des îles et des Highlands* » (CH 150) et l'ex-secrétaire du parti communiste Gratien Marsan qui sauve son illusion – son pays – en le déplaçant de territoire en territoire, du présent vers un avenir meilleur, et qui, à la fin du roman, échappe au diable pour partir sous forme de feu follet en Chine, son dernier espoir. Exil pour exil.

Les dialogues des personnages du Château de la Nuit trahissent le malaise existentiel, à la fois historique et métaphysique:

Ne me parle pas de Rimbaud car nous sommes tous devenus comme lui. Il fallait que nous fussions des enfants pour susciter un peu de poésie dans cette banlieue absurde... Quand j'ai eu dix-huit ans, j'ai traversé le pont, je suis allée vers le château comme Rimbaud vers les montagnes d'Abyssinie. J'y viens encore. Il est beau, je m'y plais, mais qu'est-il au juste ce château de la nuit, sinon le donjon de la mort? Il n'y a plus de pays vivables; il ne reste plus que des Jérusalem fétides pour peuples élus de Dieu... » (CH 130)

C'est ainsi que la prostituée Linda – alias Vierge-Marie ou Marguerite, séductrice du docteur Faust, alias Gratien Marsan – accuse l'inversion des valeurs. Il suffit de se déplacer, changer de perspective, pour se retrouver de l'autre côté du Mur

des Lamentations (CH 117), dans la « Jérusalem terrestre » (CH 89) où l'on ne reconnaît plus le « Rédempteur Fauché »: « On lui a joué un sale tour: il s'est incarné, il est mort pour rien. Tu ne le connais pas, c'est régulier: est-ce qu'on se souvient du nom des sauvages? » (CH 130; Linda). En fait, l'inversion des valeurs débouche sur la dévalorisation, l'absence des valeurs, y compris Dieu. La société moderne ne fait que subsister, sans idéal:

MARSAN – ...et il n'y a plus de naturel.

LINDA – Si vous voulez. On fait l'amour de même et il n'y a plus d'amour.

CAMPBELL – Voilà ce que je disais.

MARSAN – Et puis, après?

LINDA – Après? On fait comme avant; on se laisse vivre, ce n'est pas malin. La vie, on l'a eue pour rien; on la vit pour rien, sans illusion ni bavardage. On n'est plus des moulins à vent.

CAMPBELL – Dieu est mort; il commençait à se faire vieux. On l'a enterré avec les trois vertus théologiques et les moulins à vent. (CH 154)

À défaut de Dieu, il ne reste que le diable:

- Moquez-vous de moi, Monsieur Marsan, il n'en reste pas moins que personne n'a plus la foi.

- Ah non?

- Sauf le diable, bien entendu, seul à garder intérêt au monde; il s'y trouve bien, hors de l'Enfer. (CH 149-150)

En effet, c'est Bélial – le diable – qui organise le déroulement de la fête nocturne, celle de la mort qui se termine, au bout d'une équipée macabre, sur la décharge publique. Marchand subtil, il reconnaît le prix de l'âme (CH 89 sqq.), il permet à chacun des participants de la danse macabre à se révéler. La mort et le néant qu'il offre, après tout, est ce qui peut rendre « le goût des choses, le goût de la vie » (CH 93). Les questions que le « je » se pose face à la mort des autres au début du roman se développent en questionnement sans réponses définitives, mais qui restituent un univers grouillant, multiforme. La catharsis consiste non dans un sens de la vie ou de la mort (re)trouvé, mais plutôt dans ce questionnement même. La mort du « je » et sa transmutation en « il » – « un autre » (CH 174) à la fois narrateur et personnage(s), permettent la résurrection finale du « je » à travers la parole et la troisième personne grammaticale du personnage de Marguerite dialoguant avec son mari dans un monologue intérieur (CH 200 sqq.) à la troisième partie du roman. C'est le signe d'une vie qui continue, consciente, tâtonnante. À la charrette nocturne conduite par le biffin Rouillé, serviteur de Bélial, succède celle de sa femme – mère, donatrice:

C'est ainsi que Marguerite avait continué à vivre [...] loin des chemins que parcourait déjà la charrette. Elle n'en entendra jamais parler. Mais même si elle en avait perçu quelque bruit, si l'un ou

l'autre de ses récits était parvenu jusqu'à elle, comment aurait-elle pu établir un rapport quelconque entre cette méchante vieille petite charrette nocturne, véhicule de maléfices, et la bonne vieille petite charrette, traînée par la marmaille, qui, un matin, lui avait apporté un chevreau blanc? (CH 204 souligné par nous)

Ce n'est sans doute pas un hasard si le roman du questionnement se termine par un point d'interrogation. La question conclusive concerne non seulement la matière romanesque, mais aussi la parole et l'écriture. Le merveilleux qui, dans le roman élargit et multiplie l'espace-temps de la narration, s'inscrit également dans deux brefs contes narrés par Linda – l'un sur le « Québec libre » (CH 127-129), l'autre sur la naissance de la putain québécoise dans le chaudron de la famille pieuse (160-162). Les deux ne détonnent pas dans la structure polythématique et polyforme du roman qui émaille son français d'expressions anglaises ou hybrides (anglais francisé, français anglicisé, latin hispanisé ou estropié) et qui combine la narration avec la chanson, la poésie et le dialogue dramatique. Toutefois le conte a un rôle privilégié comme le montre la partie finale à laquelle les « récits » de l'excipit cité ci-dessus renvoient. En effet, l'avant-dernier chapitre (XVIII) raconte l'équipée de la charrette macabre sous forme d'une analyse quasi-ethnographique de la naissance d'un conte populaire merveilleux:

On en causait d'hommes à vieilles femmes, tenant à l'oeil enfants et jeunes gens pour ne rien leur gâter de la vie; ces vilains bruits, sans aucun fondement, entretenus par la malignité des langues trop déliées et le regret d'un univers magique, à peine révolu. On ne le rejetait pas pour autant; on les écoutait avec attention, disposé à leur prêter foi [...]. (CH 185)

Ainsi, résumé en conte merveilleux, le roman peut enfin confirmer sa légitimité, à savoir son ancrage dans la réalité, dans l'espace-temps historique, événementiel. En même temps il réinsère le merveilleux dans la banalité quotidienne, une dimension normale de la vie. Rien d'étonnant alors que les policiers enquêtant sur les cadavres éparpillés sur la décharge publique apparaissent comme des anges cachant « *sous leur tunique des ailes repliées* » (CH 191). Le merveilleux est bien présent sur la terre, *hic et nunc*. C'est une parole qui court et qui peut recréer le terrain de la création romanesque.

### En guise de conclusion

Le roman est un genre « libre », sans contraintes normatives majeures, capable d'absorber et d'harmoniser dans sa structure narrative des éléments disparates. Si l'ouverture générique du roman facilite la pénétration des éléments merveilleux, ceux-ci peuvent, à leur tour, comme dans le cas de *La Charrette*, exercer une influence structurante. L'introduction des éléments thématiques merveilleux dans la fiction romanesque contribue à la transformation des catégories narratives, elle devient même, chez Ferron, une des marques de l'expérimentation et de la modernité. L'espace-temps de l'univers merveilleux constitue à la fois le cadre narratif assurant l'unité du récit et le principe dynamique actionnel. Le

merveilleux modifie le caractère des personnages, influence le positionnement du narrateur, voire il participe, paradoxalement, à l'ancrage de la diégèse dans le réel. Le fait de résumer le récit du roman sous forme de conte merveilleux dont le surgissement est analysé à son tour en termes de récit à la fois ethnographique et romanesque crée une boucle narrative et qui est une sorte de cercle noétique de la parole où le roman et le conte se mêlent tout en se tenant à distance, en s'éclairant. En effet, si l'équipée macabre finale de la charrette vers *la dompe/tombe* incombe au merveilleux, le récit est marqué par la désacralisation carnavalesque – un renversement des valeurs souligné par l'ironie du narrateur. Cependant le renversement n'est pas la négation, mais une manière d'affirmation parodique. La parole carnavalesque doit être prise au sérieux. Car l'étonnement naïf devant le merveilleux n'est plus possible à l'âge adulte. Le surnaturel, sous forme carnavalesque de la danse-équipée macabre, s'offre ici à la projection du sentiment tragique, du désenchantement. Il ne s'agit donc pas, chez Ferron, de l'absorption du roman par le conte, mais au contraire d'une subtile aventure romanesque, celle de la quête du sens de la vie et de l'écriture. L'irrationalité contribue à mettre en doute la rationalité pour qu'elle puisse se refonder, mesurer ses limites, tout en désirant les nier afin d'imaginer une ontologie sinon « plurielle », du moins amplifiée. Le merveilleux romanesque, tel qu'il apparaît dans *La Charrette*, semble donc une illustration paradoxale de l'expérience du monde moderne, banalisé, désacralisé, une réponse au désenchantement du monde – « *entzauberte Welt* » – dont parle Theodor Wiesengrund Adorno.<sup>9</sup>

## Notes

1. Joëlle Garde-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin 2002, p. 80-91.
2. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil 1970; Jiří Šrámek, *Morfologie fantastické povídky (Morphologie du conte fantastique)*, Brno, Masarykova univerzita 1993; Vladimir Iakovlevitch Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard 1970; Lise Morin, *La nouvelle fantastique québécoise de 1960 à 1985 : entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit Blanche 1996; Aurélien Boivin, Maurice Émond, Michel Lord, *Bibliographie analytique de la science-fiction et du fantastique québécois (1960-1985)*, Québec, Nuit Blanche 1992, etc.
3. Cf. José-Antonio Bravo, *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*, Lima, Editoriales Unidas 1978; Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica 1998; Eva Lukavská, *Ernesto Sábato: cesta labyrintem (Ernesto Sábato: la traversée du labyrinthe)*, Brno, Masarykova univerzita 2000; Eva Lukavská, *Zázračné réalno, magický realismus (Le réel merveilleux, le réalisme magique)*, Brno, Host 2003; Charles W. Schell, *Réalisme magique et réalisme merveilleux*, Paris, L'Harmattan 2005, etc.
4. Mary Ellen Ross-Dwyer, *Aspect du réalisme merveilleux de Jacques Ferron*, thèse soutenu à l'Université de Toronto 1988; Mary-ellen Ross, « Littéralisation du cliché et réalisme merveilleux dans *La Chaise du maréchal ferrant* et *Papa Boss* de Jacques Ferron », *Études françaises*, vol 27, no 2, automne 1991, pp. 61-

73; Jacques Allard, « Pour relire Noël Audet », *Voix et Images*, 82, automne 2002, pp. 46-59; Solange Arsenault, « La Terre promise, Remember: l'odyssée carnavalesque de Noël Audet », *Voix et Images*, 82, automne 2002, pp. 82-97.

5. Roland Giguère, *L'Âge de la parole. Poèmes 1949-1960*, 1965.

6. Honoré Beaugrand, *La Chasse-galerie et autres récits*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal 1989. L'année de la réédition du livre datant de 1900 est un autre signe parlant du renouveau du conte folklorique à la suite de la Révolution tranquille.

7. Cf. Luc Gauvreau, *Noms et encyclopédie dans l'oeuvre de Jacques Ferron* (texte conforme au mémoire de maîtrise réalisé à l'Université de Montréal sous la direction de Laurent Mailhot, 1994), [www.ecrivain.net/ferron](http://www.ecrivain.net/ferron).

8. La pagination renvoie à l'édition Jacques Ferron, *La Charrette*, Montréal, Bibliothèque québécoise 1994 (la 1ère édition Montréal, Éditions HMH 1968, coll. L'Arbre).

9. Theodor Wiesengrund Adorno, « Standort des Erzählens im zeitgenössischen Roman », in Bruno Hillebrand (ed.), *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978, pp. 104-110.