

Université de Montréal

**La réappropriation du conte par
Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron**

par

Stéphanie Maheu

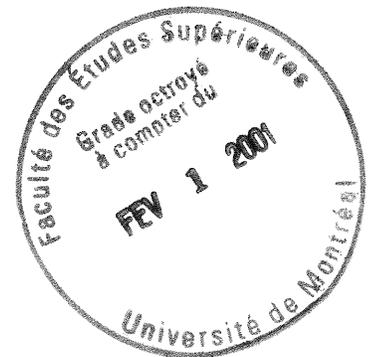
Département d'études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

Mars 2000

©Stéphanie Maheu, 2000



PQ

35

U54

2001

v.004

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**La réappropriation du conte par
Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron**

présenté par :
Stéphanie Maheu

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Christiane Ndiaye : Présidente-rapporteuse
Élisabeth Nardout-Lafarge : Directrice
Micheline Cambron : Membre du jury

Mémoire accepté le : _____

SOMMAIRE

Ce mémoire tentera de démontrer comment Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron reprennent la forme plutôt ancienne du conte. Nous essayerons de souligner les moyens par lesquels les principales caractéristiques du conte oral sont récupérées et de voir comment, malgré cette oralité, les contes de ces auteurs sont ancrés dans la modernité.

Le premier chapitre portera sur le recueil de contes *Adagio* de Félix Leclerc. Nous verrons, par une étude descriptive, que ces contes sont de facture traditionnelle même s'ils sont parmi les premiers à introduire le joul dans la littérature écrite.

Dans le second chapitre, nous traiterons des contes de Roch Carrier, *Les enfants du bonhomme dans la lune*, qui sont généralement racontés du point de vue d'un enfant, ce qui amène un ton particulier à leurs propos. Ils présentent une certaine ouverture, une plus grande modernité que les contes d'*Adagio*.

Finalement, le troisième chapitre montrera que les *Contes* de Jacques Ferron présentent une culture populaire plus universelle évoquée par une langue des plus originales d'où le merveilleux surgit.

Enfin, malgré le style tout à fait différent de ces auteurs, ils usent de méthodes semblables pour réintroduire la forme du conte dans la littérature moderne : les marques de culture populaire et les éléments d'oralité inscrivent ces trois auteurs dans la tradition littéraire québécoise.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	p.iii
INTRODUCTION.....	p.6
PREMIER CHAPITRE : FÉLIX LECLERC.....	p.18
1. La classification générique.....	p.18
2. La langue.....	p.26
3. La ruralité.....	p.30
4. Le temps.....	p.36
5. L'idéologie.....	p.38
DEUXIÈME CHAPITRE : ROCH CARRIER	p.46
1. La narration et l'ironie.....	p.46
2. Le temps.....	p.52
3. L'Histoire.....	p.55
4. La langue.....	p.57
5. La culture populaire.....	p.62
6. Le genre.....	p.70
TROISIÈME CHAPITRE : JACQUES FERRON.....	p.74
1. Le conte selon Jacques Ferron.....	p.77
2. La narration.....	p.81
3. Le temps.....	p.87
4. La ville et la campagne.....	p.88
5. La langue.....	p.91
6. Les thèmes récurrents.....	p.95
7. La forme réinvestie.....	p.102

CONCLUSION..... p.105

BIBLIOGRAPHIE.....p.113

REMERCIEMENTS.....p.117

INTRODUCTION

C'est ainsi que je suis partie de chez-moi, de mon pays de dunes et d'aboiteaux, vers le vieux monde, à rebours le long des siècles, chercher l'histoire de ma famille et de mon peuple, la vôtre aussi, celle qui s'est écrite partout où sont passés les hommes qui nous ont faits, une histoire qui s'étend très loin, par derrière chez mon père.

-Antonine Maillet

Les études sur le conte ont déterminé certains éléments à partir desquels se dégage une définition du conte. Abordons brièvement deux analyses qui ont joué un rôle fondamental pour le développement des études sur ce genre : *Morphologie du conte*¹ de Vladimir Propp et *Formes simples*² d'André Jolles.

D'une part, Propp, structuraliste, a traité les contes merveilleux russes en décrivant leurs parties constitutives. Il a ainsi dégagé trente et une fonctions représentant les actions des personnages. Ces fonctions sont, selon lui, peu nombreuses malgré la multitude de contes merveilleux, elles sont limitées et constantes. Les types de personnages sont aussi limités.

D'autre part, Jolles, qui s'intéresse à la forme des récits, distingue deux grandes formes : la forme simple et la forme savante. Le conte appartient à la première alors que la nouvelle relève de la deuxième. À chaque genre, Jolles associe une disposition mentale; pour le conte, il s'agit de la morale naïve, c'est-à-dire que l'attente du lecteur est satisfaite car celui-ci voit les mauvais punis et les bons récompensés. Pour Jolles comme pour Propp, le conte est événement et l'être et

¹ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, 254p.

² JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, 212 p.

l'événement sont reliés. L'issue du récit est prévisible pour le lecteur qui est quand même séduit par les rebondissements dans le développement de l'intrigue.

L'étude du conte intéresse essentiellement deux secteurs de recherche, celui du folklore et celui de la littérature jeunesse. Ce sont les deux points de vue prépondérants sur le genre. Le folklore s'intéresse au conte pour son oralité, pour les rites qui l'entourent et le génèrent et pour sa référence à l'histoire. Justement, du point de vue du folklore, le conte a une description très large puisqu'il intéresse à la fois l'histoire et l'anthropologie, entre autres. Pour ces disciplines, le conte se présente comme mémoire de la communauté.

La littérature jeunesse englobe les contes écrits et adaptés pour les jeunes. L'institution (les collections, la présentation, les illustrations, etc.) détermine si un conte s'adresse aux enfants ou non. De multiples études se sont intéressées à ces récits, mais elles sont surtout psychanalytiques. On peut penser à Bruno Bettelheim qui a effectué une analyse détaillée des contes de fées.³

Ces deux points de vue sur le conte le marginalisent, le placent aux bordures du canon, malgré l'importance -au XVIIIe siècle, notamment- du conte philosophique. Ouvrons une brève parenthèse sur ce dernier genre. Il possède une double nature : d'une part, il a le caractère merveilleux du conte et, d'autre part, il utilise ce merveilleux pour contester. Ce n'est pas un genre si naïf, si inoffensif qu'il en a l'air car tout en adoptant une forme simple, il tient un

³ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1976, 403p.

discours savant. Pensons à *Candide*⁴ de Voltaire où l'ironie et l'exagération servent à se moquer des partisans de l'optimisme.

Notons que de récentes études, comme celles de Jeanne Demers, Lise Gauvin et Micheline Cambron, ne se rangent pas vraiment dans ces deux secteurs de recherche plus traditionnels. Ces dernières observent surtout les transformations qui se sont produites à l'intérieur du conte lorsqu'il est passé de l'oralité à l'écriture. Leur objet est donc le conte écrit « pour adultes ». Elles « démarginalisent » le conte en le considérant comme un genre littéraire moderne. Notre travail s'inscrit dans cette même perspective.

Mais le conte est-il anachronique au regard des genres actuellement les plus pratiqués? Nous croyons qu'il l'est, or, il est pratiqué en littérature québécoise. Malgré son caractère folklorique, il s'est ancré dans l'époque moderne. Il est anachronique car il vient des temps anciens et il possède un caractère moral, un rôle éducatif qui fournissent un enseignement non négligeable, mais qui semble dépassé. Il accomplit une fonction de transmission qui fait de lui un genre immortel, mais il y a un décalage. Premièrement, parce que le conte relève de ce que Jolles appelle « la morale naïve », il apparaît anachronique dans la modernité où le bien et le mal n'apparaissent pas complètement étanches. Deuxièmement, le conte ne semble pas assez complexe pour l'époque contemporaine. Et finalement, le conte est lié à des pratiques collectives, à une socialité ancienne, souvent rurale. Cependant, des écrivains contemporains québécois choisissent de réactiver, d'investir cette forme.

⁴ VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Larousse, 1990, 288p.

De nombreux auteurs québécois ont écrit des contes : *Adagio* (1943) de Félix Leclerc, *Contes pour un homme seul* (1944) d'Yves Thériault, *Le Hamac dans les voiles* (1952) de Félix Leclerc, *Contes sur la pointe des pieds* (1960) de Gilles Vigneault, *Le Vendeur d'étoiles et autres contes* (1961) d'Yves Thériault, *Contes du pays incertain* (1962) et *Contes anglais et autres* (1964) de Jacques Ferron, *Jolis deuils. Petites tragédies* (1964) de Roch Carrier, *Contes pour buveurs attardés* (1966) de Michel Tremblay, *Contes du coin de l'œil* (1966) aussi de Vigneault, *Par derrière chez mon père* (1972) d'Antonine Maillet, *J'ai des p'tites nouvelles pour vous autres* (1974) de Clémence Desrochers, *Les enfants du bonhomme dans la lune* (1978) aussi de Carrier, *La Cérémonie* (1978) de Marie José Thériault, *Les contes de l'ombre* (1979) de Daniel Sernine, *La femme Anna et autres contes* (1981) d'Yves Thériault, *Quand vient la nuit* (1983), encore de Sernine et *L'Envoleur de chevaux* (1986) de Marie José Thériault. Ce ne sont que quelques exemples de contes contemporains québécois.

Tous ces textes portent l'étiquette générique de « contes ». Pourquoi choisir d'appeler son texte « conte »? Ce mot ouvre un champ sémantique particulier et, par conséquent, suggère un pacte de lecture différent de celui du roman ou de la nouvelle. Une distinction s'impose concernant ce dernier genre, lui aussi classé comme forme brève par André Jolles. Souvent, la critique confond le conte et la nouvelle. Par exemple, le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* classe, dans son index, les contes et les nouvelles sous la même appellation : « c ». On sait s'il s'agit de l'un ou l'autre de ces genres seulement à la lecture du compte-rendu de l'œuvre analysée. Le *DOLQ* néglige de distinguer ces deux genres.

Le champ sémantique du mot « conte » traverse, réunit et recoupe l'enfance, le merveilleux, l'oralité, le passé, une certaine socialité de type communautaire et la légende. Précisons ces éléments. Le mot « conte » évoque l'enfance, tout d'abord parce qu'il est souvent dédié aux enfants, comme nous l'avons vu. De plus, il raconte souvent l'origine d'une chose ou d'un événement. L'enfance, c'est aussi le monde du merveilleux où tout est possible. Mais le merveilleux crée un rapport à la fiction, au faux. Par le merveilleux, nous entrons dans l'imaginaire, l'invraisemblable.

Le conte évoque aussi l'oralité bien qu'il relève d'une forme mixte. En effet, c'est un genre limite entre l'oral et l'écrit : à l'origine, le conte se racontait à un public d'auditeurs qui intervenaient pour manifester leur contentement ou leur désaccord. Progressivement, il s'est transcrit, permettant sa sauvegarde et sa diffusion à un public plus étendu. Mais le caractère oral demeure présent par certaines marques de subjectivité du conteur/auteur et par certaines figures de style.⁵

Nous pouvons le remarquer, le conte met en scène un rapport particulier avec le passé. Celui-ci n'est pas historique : c'est un passé mythique qu'illustre bien la formule « Il était une fois ». Bien que le conte se déroule dans le passé, ce passé est indéterminé, imprécis. Aucune date ne le situe. Il correspond à une dimension mentale, il ouvre ce que les sémanticiens appellent un « univers de croyances », particulièrement déterminant pour le pacte de lecture.

⁵ voir à ce sujet Micheline Cambron, *Les éléments d'oralité et de culture populaire dans le conte écrit québécois*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1979, 125p.

De plus, la communauté dans laquelle le conte s'inscrit est particulière. Dans le cas qui nous intéresse, elle est québécoise. Elle est souvent rurale (alors que la nouvelle relève davantage du monde urbain). Elle sert d'ancrage : le conte s'y inscrit et y marque son appartenance. Ce sentiment d'appartenance est aussi présent dans la légende, qui appartient à un patrimoine particulier et commun à un ensemble de personnes. La légende se rapproche du conte par sa portée communautaire.

Pour notre étude, nous avons retenu trois auteurs: Roch Carrier, Jacques Ferron et Félix Leclerc. En effet, ces auteurs représentent, selon nous, trois positions littéraires par rapport au conte contemporain : les contes de Ferron entretiennent un rapport particulier avec l'écrit, la langue, ceux de Roch Carrier ont des liens uniques avec l'histoire et finalement, ceux de Leclerc sont marqués par l'oralité, la chanson. Concernant Leclerc, il conviendra de se demander si c'est le texte ou l'auteur en tant que chanteur qui est associé à l'oralité.

Nous étudierons, entre autres, les modalités d'inscription de la culture populaire dans ces textes. La notion, complexe, de culture populaire peut être définie de différentes façons par l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, etc. Gilles Pronovost écrit à propos de la culture populaire que « [...] la notion elle-même [est] vague et confuse à souhait, ambiguë, chargée d'équivoques et de malentendus. »⁶

⁶ PRONOVOST, Gilles, dir., *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1982, p.15.

Nous percevons une certaine confusion entre la culture populaire et la culture traditionnelle. Parfois, la culture populaire est considérée comme traditionnelle. Une distinction s'impose cependant. Fernand Dumont pose l'hypothèse que la culture populaire serait considérée comme un avatar de la culture traditionnelle. Dans la société traditionnelle, nature et culture sont plutôt liées. En effet, « la culture n'y est pas vécue ni pensée comme sphère spécifique. [...] Les traditions, les rites, les mythes constituent une interprétation de l'univers. »⁷ Les activités de la terre rappellent l'homme aux « imageries de la nature; s'en décèlent les traces manifestes dans le langage, les contes, les légendes, la religion. »⁸ Mais, la culture populaire ressemble, par certaines caractéristiques essentielles, à la culture traditionnelle. En effet, la pratique et la culture ne se dissocient jamais vraiment, ce qui fait que la culture est toujours liée à la vie quotidienne. Fernand Dumont dresse deux listes de traits. Les premiers sont des résidus de la culture traditionnelle importée en milieu urbain et les autres « sont propres au milieu urbain mais répondent à des fonctions pratiques et symboliques similaires à celles que l'on trouve en contexte traditionnel. »⁹ Ces traits ont tous un lien avec la vie privée.

La culture populaire marque une appartenance communautaire qui est véritablement de l'ordre du privé, de la famille, de l'endroit d'où l'on vient, de la région d'origine. Aussi n'avons-nous pas retenu les contes d'Antonine Maillet, afin de nous limiter au Québec.

⁷ DUMONT, Fernand, « Sur la genèse de la notion de culture populaire » in *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, p.36.

⁸ *Ibid.*, p.36.

La culture populaire est saisie de l'extérieur seulement : pour qualifier une culture de populaire, il faut être extérieur à elle. Elle est ainsi saisie dans un rapport de domination : « c'est le discours dominant qui s'empare de cette notion. »¹⁰ Elle se définit par son opposition avec la culture dite « savante ». La culture populaire est axée sur la communauté et sur la cohésion, alors que la culture savante met l'accent sur l'individualité, les idées personnelles, les opinions individuelles et la distance. La culture savante se nourrit de culture populaire, elle en fait son objet :

« [...] la culture populaire est une construction par la culture savante qui, du même mouvement, s'édifie elle-même. La culture savante a ceci de singulier qu'elle est une représentation de la culture. La culture « barbare », « sauvage », « populaire » est son opposé, et donc son objet. Pour mieux dire, elle est son résidu. »¹¹

Les médias accentuent la folklorisation du passé. Aujourd'hui, la culture populaire passée est vue comme folklorique. S'y trouvent des fonctions sociales stéréotypées : la sage-femme, le médecin, le notaire, le forgeron, etc. Toutes ces fonctions sociales amènent des échanges. La culture populaire fait une très grande place aux rapports sociaux. On peut penser aux veillées d'antan où les gens se réunissaient autour du conteur à la tombée de la nuit pour se divertir. Le folklore québécois est parsemé de coutumes qui réunissent les gens dans une même activité sociale. Ceci vient du fait qu'avant le microcosme social n'était pas la ville comme maintenant, mais le village. Les habitants se connaissaient tous. Ils s'entraidaient, travaillaient et se divertissaient ensemble, d'où la coutume appelée corvée, les épluchettes de blés d'Inde, la veillée au corps, etc. La religion étant une source d'obligations sociales très importantes, les habitants se retrouvaient à

⁹ *Ibid.*, p.39.

¹⁰ ION, Jacques, « Du savoir de la République aux « cultures populaires » » in *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, p.171.

¹¹ DUMONT, Fernand, *Op. cit.*, p.38.

l'église à la moindre occasion. De plus, dès que l'occasion se présentait, les gens composaient des chansons, des complaintes, afin d'exprimer tout haut ce que tous ressentaient en silence. Ces chansons étaient reprises par d'autres et elles survivaient ainsi. C'est donc de cette manière que se constituait une mémoire populaire. Il s'agissait d'une socialité rurale, communautaire.

Aujourd'hui, la culture populaire s'est « impérialisée » en devenant LA culture des médias. La télévision, le cinéma, la radio, les journaux, tous ces médias diffusent cette nouvelle culture populaire. Citons Fernand Dumont à ce sujet :

L'accroissement des médias de masse a joué un rôle décisif dans la désintégration de la culture traditionnelle. L'expansion des journaux populaires, plus tard du cinéma, de la radio, de la télévision ont suscité, et dans des espaces plus étendus, des signes, des imageries, des rêves, des idéaux jadis inconnus. Encore faut-il, après avoir reconnu la relative nouveauté des contenus, apercevoir aussi la plus subtile permanence des formes. Les produits sont d'une autre teneur ? Dans de nombreux cas, ils sont réintégrés dans une vie quotidienne où prédominent les échanges oraux ; la nouvelle politique ou sportive a beau provenir de l'imprimé, de la radio, de la télévision, a-t-elle d'autres desseins que d'alimenter, comme jadis, potins et conversations courantes ?¹²

La culture populaire d'aujourd'hui correspond à un ensemble de produits de consommation: dans tous les médias, des publicités offrent divers biens et services. La chasse-galerie, les coureurs des bois, les draveurs, les épluchettes de blés d'Inde sont expédiés au passé, au folklore ou remédiatisés dans les séries télévisées. La culture populaire actuelle, constituée de Céline Dion, de Big Mac, de Molson Export, de hockey est fortement américanisée. Elle s'est

¹² *Ibid.*, p.39.

universalisée : une jeune fille pauvre de Montréal va être une « consommatrice » du groupe musical les Spice Girls, au même titre qu'une jeune bourgeoise de Paris. L'américanisation de la culture populaire renvoie toutes les autres cultures au statut de « popularismes », à moins qu'elle ne les assimile.

La culture populaire dont nous cherchons les marques dans les textes que nous allons étudier est celle du passé. Comment la culture populaire est-elle réactualisée, réutilisée dans les contes contemporains? Quel profit symbolique le conteur contemporain peut-il tirer du recyclage de la culture populaire?

La culture populaire forme un bagage de connaissances commun à la plupart des Québécois. Son insertion dans un texte est un signal que le lecteur reconnaît aisément comme faisant partie de son histoire. Néanmoins, les éléments de culture populaire sont parfois transformés, modifiés par rapport à leur nature originale. Ils sont placés dans un contexte plus actuel. Cette réactualisation marque une bifurcation vers quelque chose de nouveau qui interrompt le caractère itératif des contes merveilleux. Par exemple, les rites d'antan se transforment pour devenir, chez Carrier surtout, des manifestations tout à fait actuelles qui conservent tout de même une certaine caractéristique passéiste. Le personnage du conteur se retrouve, chez Leclerc, dans les personnages d'hommes qui prennent la parole, qui chantent, et Ferron travaille la langue en mêlant l'oral et l'écrit.

Finalement, tous ces éléments dont nous allons traiter (culture populaire, traditionnelle, folklorique, savante, oralité et conte) ont évidemment été étudiés avant nous. Nous retiendrons trois études québécoises contemporaines soit, le

mémoire de maîtrise de Micheline Cambron intitulé *Les éléments d'oralité et de culture populaire dans le conte écrit québécois*¹³, deux recueils d'essais d'André Belleau, *Y a-t-il un intellectuel dans la salle?* (1984) et *Surprendre les voix* (1986) et un ouvrage de Jean-Pierre Boucher, *Les « Contes » de Jacques Ferron* (1974).

Notre travail s'inspire de l'étude de Micheline Cambron. L'auteure définit son mémoire comme « une description du fonctionnement des éléments d'oralité et de culture populaire dans le conte écrit. »¹⁴ Elle dégage les éléments d'oralité présents dans les contes écrits et les sépare en deux groupes : les éléments de mimétisme linguistique qui reproduisent la langue parlée dans les textes et les éléments de mimétisme contextuel qui tentent d'illustrer un contexte d'énonciation orale. Ensuite, elle relève les éléments de culture populaire qui montrent que le conte écrit simule le conte oral :

« Mais dans le conte écrit, ce groupe restreint est le cercle des lecteurs/auditeurs. Pour lui donner vie il faut multiplier les références à un réel extérieur, nommer les expériences partagées (lectures, histoire locale, événement, etc.). Cela se fait par l'emploi d'éléments de culture populaire et/ou savante. »¹⁵

Nous ferons une étude descriptive des trois recueils en dégageant les éléments d'oralité et de culture populaire qui contribuent à conserver le caractère oral de ces contes.

¹³ CAMBRON, Micheline, *Les éléments d'oralité et de culture populaire dans le conte écrit québécois*, Mémoire, Université de Montréal, 1979, 125p.

¹⁴ *Ibid.*, p. IV.

¹⁵ *Ibid.*, p.114.

André Belleau, traite, lui aussi, de la culture populaire, mais en introduisant une notion différente : la carnavalisation. À partir de Bakhtine et de cette notion de carnavalisation (c'est-à-dire «la structuration par la culture populaire de certains textes littéraires et cela sur divers plans : énonciatif, sémantique, etc.»¹⁶), il montre que la littérature québécoise est imprégnée de culture populaire et formule l'hypothèse que l'absence de hiérarchie entre la culture savante et la culture populaire est une caractéristique de cette littérature. Ses essais, qui portent surtout sur les romans québécois, indiquent à quel point le discours social influe sur l'écrivain et sur la littérature. Finalement, Jean-Pierre Boucher guidera notre étude des *Contes* de Jacques Ferron par son analyse détaillée des traits essentiels de ces contes. Boucher insiste pour dire que le conte n'est pas un genre mineur mais d'une très grande importance : « À cause de son allure anodine le conte est peut-être le genre le plus dangereux, le plus révolutionnaire. »¹⁷

Pourquoi écrire des contes au XX^e siècle? C'est à cette question que nous tenterons de répondre en étudiant certains contes de Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron.

¹⁶ BELLEAU, André, *Y-a-il un intellectuel dans la salle ?*, Essais, Montréal, Éditions Primeur inc., 1984, p.166.

¹⁷ BOUCHER, Jean-Pierre, *Les « Contes » de Jacques Ferron*, L'Aurore, Montréal, 1974, p.140.

PREMIER CHAPITRE :

ADAGIO

Félix Leclerc, avant d'être le chansonnier que l'on connaît, fut animateur de radio. Il composa des sketches radiophoniques qui eurent beaucoup de succès auprès du public. Par la suite, Leclerc les publia sous forme de recueils qui portèrent les titres musicaux d'*Adagio*, d'*Allegro* et d'*Andante*. Le premier était sous-titré *contes*, le deuxième *fables* et le troisième *poèmes*. Nous nous intéresserons davantage à *Adagio*, qualifié de *contes*.

Adagio fut publié pour la première fois en 1943. Il s'agissait du premier livre de Leclerc. L'édition de 1943 porte la mention de *contes*. Par la suite, l'indication générique fut soustraite : l'édition de 1989 de la *Bibliothèque québécoise* ne porte pas l'indication *contes*. Que dit ce retrait sur les textes qui composent *Adagio* et sur le conte?

La classification générique

Tout d'abord, le conte est une forme brève. Les textes du recueil *Adagio* tiennent en quelques pages chacun, le plus long étant *Le Voleur de bois* qui s'étend sur trente pages. Quelquefois, les contes commencent *in media res*, mettant immédiatement le lecteur au cœur de l'action. Les contes traditionnels oraux sont aussi caractérisés par la présence d'un conteur qui raconte une histoire à un ou des auditeurs; les contes

d'*Adagio* mettent en scène un personnage, assez âgé, qui raconte son histoire à un jeune. Il raconte pour trouver un exécutoire, pour soulager son besoin de parler, pour se confier à quelqu'un d'autre et non pas simplement pour divertir l'auditoire. Parler a, dans *Adagio*, une valeur thérapeutique. Celui qui parle est associé au rôle du conteur, mais il ne s'agit pas d'un conteur professionnel : il n'y a pas de profession de conteur, il s'agit plutôt d'un titre donné à celui qui fait la performance de raconter des histoires, celui qui prend la parole pour divertir ses auditeurs et, dans une sorte d'entente, de pacte, les auditeurs consentent à écouter le récit, parfois invraisemblable, du conteur. Le conteur « professionnel » ne parle habituellement pas de lui-même : il laisse plutôt toute la place au récit.

Le conteur d'*Adagio* commence à parler dans des circonstances semblables d'un conte à un autre. Par exemple, dans *Le Traversier*, le narrateur s'attable à l'auberge du village et attend : il attend probablement que quelqu'un vienne prendre sa commande. Puis, un homme plus âgé assis à une table voisine lui offre à boire et commence à lui raconter l'histoire de sa jeunesse. Le récit se déroule comme si le narrateur attendait sa rencontre avec le vieil homme. Dans un apparent hasard, le vieil homme « se vide le cœur » comme s'il attendait le narrateur. Le conte *Violon à vendre* est un autre exemple illustrant des circonstances de mise en scène dans lesquelles une rencontre entre deux hommes permet à l'un d'eux de s'ouvrir le cœur : Hubert Thomas, un violoniste sur le déclin, va voir le vieux luthier Sarto Rochette pour lui vendre son violon. Celui-ci tente de décourager le violoniste de vendre son instrument en lui racontant son histoire personnelle. Dans les deux cas, le jeune

auditeur de l'histoire va vers le conteur : le narrateur du *Traversier* entre à l'auberge où est le vieux Nicholas et Hubert Thomas entre chez le luthier. Les conteurs ne cherchent pas d'auditeurs à leur histoire : lorsque les deux jeunes se présentent à eux, ils sont seuls. Ils ne cherchent pas à retenir l'attention de leur entourage.

L'histoire des personnages est mise en récit, présentée dans une mise en abyme. À l'intérieur du récit du narrateur premier est insérée l'histoire de Nicholas rencontré dans *Le Traversier* et Sarto Rochette raconte sa mésaventure dans le récit du *Violon à vendre*. Dans ces deux récits, comme dans plusieurs autres, il y a un changement de narrateur. Le premier narrateur ne fait qu'introduire l'histoire principale des contes. Il s'efface pour laisser la parole à l'autre personnage, il en devient l'auditeur. On pourrait dire que ce premier narrateur nous représente comme lecteur/auditeur. Cette façon de narrer introduit le conte : il y a un « je » (le second narrateur) qui raconte à un « vous » (le premier narrateur). L'événement premier de ces deux contes est le fait de raconter une histoire. Nous pouvons ici faire un rapprochement avec les *Contes vrais* de Pamphile Le May. En effet, comme le note Sylvie Tassé :

« L'ensemble des **Contes vrais** paraissent donc respecter le pacte du conte oral. Cette impression est due, en majeure partie, à la présence du récit enchâssé. Cette technique, fort utilisée par les écrivains du 19^e siècle, consiste à utiliser deux récits, l'un servant à présenter, par l'intermédiaire du narrateur, le lieu où se déroulera l'action et à introduire des co-auditeurs; l'autre servant à faire un conte grâce à un personnage que le narrateur présente comme un conteur. »¹⁸

¹⁸ TASSÉ, Sylvie, *Analyse des signes de la perte et de la nostalgie de la tradition orale dans deux recueils de contes écrits québécois*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1996,

Nous faisons ici un rapprochement avec *Adagio*, où nous retrouvons cette technique du récit enchâssé qui met en place conteur et auditeurs. Mais nous ne pouvons pas affirmer que Leclerc nous présente le personnage qui raconte comme un conteur. Ce serait peut-être un peu trop audacieux : le personnage que nous identifions au conteur prend la parole simplement, sans présentation.

Les révélations que font les conteurs d'*Adagio* prennent forme dans des lieux particuliers : *Le Traversier* se passe dans une auberge et *Violon à vendre* se déroule chez un luthier. Ces deux endroits rappellent la modernité si l'on se situe au temps du récit. L'auberge crée un certain contraste avec la description donnée du village du temps de la jeunesse du conteur; à l'époque, le village se composait d'une petite église, d'une épicerie, d'une école de campagne. Le lien avec le monde extérieur se faisait par le chaland du conteur. Le commerce du luthier se démarque lui aussi du petit village de jeunesse décrit par le luthier : une ferme à sept milles de la ville, une étable, le transport par traîneau à chiens. Les lieux servent à créer un avant, un passé. Une des caractéristiques du conte traditionnel est justement l'ancrage dans le passé.

Malgré ces caractéristiques propres au conte, il existe une certaine confusion générique au sujet d'*Adagio*. Lise Gauvin écrit :

« [...],-on retrouve un peu de tout, [...].L'unité du recueil se laisse ici plus difficilement percevoir que dans les autres volets du triptyque,[...]. Le titre *Adagio* indique une tonalité plus qu'un type de récit spécifique. ».¹⁹

p.14.

¹⁹ GAUVIN, Lise, « Adagio, recueil de contes de Félix LECLERC » in *Dictionnaire des œuvres*

En effet, certains textes du recueil ne nous semblent pas être des contes. Mentionnons d'abord *Cantique* qui ressemble davantage à une nouvelle qu'à un conte. Il n'y a pas de conteur mis en scène par la narration : le narrateur parle à la troisième personne, il ne s'adresse jamais directement au lecteur, il n'y a pas de deuxième récit mis en abyme, il n'y a pas d'événements invraisemblables, merveilleux. On peut dire la même chose des textes *Banc 181* et *Matin*. Nous pouvons nous demander aussi si le récit *Monsieur Scalzo* est un conte. Le fait que le récit soit au « je » ne suffit pas à affirmer que ce texte est un conte. Le narrateur/conteur ne s'adresse pas à quelqu'un de manière précise : il n'y a pas de « vous » destinataire.

Nous lisons, dans un article de Jeanne Demers et Lise Gauvin dans la revue *Études françaises*, quelques différences entre la nouvelle et le conte. Entre autres, « Le nouvelliste laisse parler les faits; le conteur parle seul, il est la substance même de son récit. (Jean Sgard, « Marmontel et la forme du conte moral », *De l'Encyclopédie à la Contre Révolution*, [...]) ».²⁰ De plus, pour compléter cette idée : « Jolles propose de parler de deux « éthiques » : celle de l'action (Handeln) régit l'univers de la nouvelle, celle de la passion (Geschehen) est liée au conte. ».²¹ Dans *Cantique*, *Banc 181*, *Monsieur Scalzo* et *Matin*, ce ne sont pas les événements qui ont la plus grande importance, mais la passion des personnages : *Cantique* est passionné pour la musique d'église, les villageois ne peuvent pas se passer de la religion dans *Banc 181*,

littéraires du Québec, tome III, p.9.

²⁰ DEMERS, Jeanne et Lise Gauvin, « Dossier : Autour de la notion de conte écrit », *Études françaises*, vol.12, nos 1-2, avril 1976, p.173.

Monsieur Scalzo ne se réalise vraiment que lorsqu'il joue de l'accordéon (tous les soirs) et Jean-Pierre va au catéchisme tous les matins pour préparer sa communion solennelle dans *Matin*. Si la passion suffit à distinguer un conte d'une nouvelle, ces quatre récits peuvent être considérés comme des contes.

Il existe aussi une proximité entre le conte et la fable. Même si Leclerc qualifiait *Adagio* de *contes* et *Allegro* de *fables*, nous pensons que la fable s'imisce dans *Adagio*. Effectivement, certains « contes » empruntent à la fable qui peut ressembler sur plusieurs points au conte : la fable est un récit court contenant une leçon morale qui présente, sous les traits de personnages, d'animaux, d'objets ou d'événements fictifs, des personnages ou des faits tirés de la vie réelle. Le meilleur exemple que l'on peut tirer d'*Adagio* est le « conte » *Procès d'une chenille* mettant en scène des insectes parlant et agissant comme des êtres humains. Le récit se termine par une morale :

« La leçon fut grande chez les insectes qui avaient jugé la chenille trop sévèrement parce qu'elle était laide et sans défense. Même, on sut plus tard que l'araignée qui avait bâti son cocon s'était suicidée. Si on accuse le papillon d'être volage, c'est qu'il ne croit en personne. Il connaît la fragilité et l'inconstance des amitiés. »(p.41).

Il est intéressant de noter que cette morale n'apparaît plus dans *Le Hamac dans les voiles*, recueil composé de douze récits tirés d'*Adagio*, d'*Allegro* et d'*Andante*. Il semble que l'éditeur et l'auteur aient trouvé la fin de *Procès d'une chenille* superflue et inutile. Cet extrait contribue à tout le moins à faire pencher le récit du côté de la

²¹ *Ibid.*, p.173.

fable au lieu de l'associer au conte. Nous pouvons penser que l'étiquette générique de *contes* est supprimée dans les éditions plus récentes d'*Adagio* à cause de cette confusion générique.

D'après Aurélien Boivin, « le conte, selon la philosophie de Félix Leclerc, doit enseigner, susciter la réflexion, rendre meilleur. Il est éminemment didactique et comporte souvent une leçon morale. »²² Mais le conte n'est pas didactique en soi, c'est l'écrivain qui choisit de le faire tel. Aucun genre littéraire n'est fixe, déterminé à l'avance. Il dit ce que l'auteur décide de lui faire dire, il s'oriente afin de soutenir le but de l'auteur. Leclerc veut en faire un ouvrage didactique, il veut promouvoir une idée ; il choisit d'utiliser le conte et d'en faire ce qu'il veut, soit un récit à caractère moralisateur. Ces caractéristiques soulevées par Aurélien Boivin ne portent que sur le contenu du conte, elles ne concernent pas la forme. Nous pouvons même dire que cette courte définition du conte peut s'appliquer aux autres genres littéraires tels que le roman, la nouvelle, le théâtre : ces trois genres peuvent enseigner, rendre meilleur et renfermer une morale. De plus, un bon texte littéraire se doit de faire réfléchir le lecteur et de l'instruire sur lui et les autres. La confusion générique à l'intérieur d'*Adagio* provient peut-être de cette imprécision qui entoure la conception du conte chez Leclerc.

Nous pouvons aussi supposer que Leclerc transforme le conte traditionnel d'une certaine manière. En effet, dans *Adagio*, c'est la parole qui est mise en scène, les

²² BOIVIN, Aurélien, Présentation d'*Adagio*, in *Adagio*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p.7.

actions des personnages semblent secondaires, contrairement aux contes traditionnels. Chaque conte est porteur d'un message, d'une idéologie. De plus, il n'y a pas de personnages surnaturels : pas de dieux, diables, loups-garous, etc.

Malgré la confusion qui existe concernant quelques contes, d'autres contes d'*Adagio* ne laissent aucun doute sur leur nature : ils sont introduits par une ou des phrases que l'on peut sans difficulté rapprocher de la formule d'introduction des contes merveilleux « Il était une fois... ». *Norbert* a un commencement qui nous incite à le lire comme un conte :

« Quelque part en Abitibi, bien loin, ce soir dans le nord, plus loin que la tempête de neige, plus loin que la dernière paroisse du dernier diocèse, dans l'éclaircie d'une forêt perdue, où il n'y a ni téléphone, ni voisins, ni radio, ni restaurant, brûle une lampe à l'huile, dans une cabane de bois rond. » (p.145).

Cette formule d'introduction marque une coupure avec le réel et annonce l'entrée dans le merveilleux.

Certaines phrases nous indiquent la présence du conteur. Par exemple, dans *Le Traversier*, le narrateur annonce la fin de son récit : « Mon histoire achève. » (p.28) de même que dans *Violon à vendre*, Sarto Rochette termine son histoire en disant : « Voilà. J'ai fini. » (p.34). Dans *Le Voleur de bois*, le narrateur dit : « Allons chez Labrise. » (p.59). En utilisant la première personne de pluriel, le narrateur nous invite à nous joindre à lui. Il s'adresse donc à nous directement puisqu'il n'y a pas de personnage auditeur.

Félix Leclerc nous oblige donc à lire certains textes comme des contes. Par la narration, est mis en scène le temps du récit. Par exemple, dans *Tanis*, le narrateur dit : « il faisait le tour de force que je vais vous expliquer. »(p.154). Comme le narrateur ne nous a jamais indiqué quel était son interlocuteur, nous nous identifions à ce *vous* destinataire. Sont ainsi mis en scène, comme nous l'avons vu, le contexte de performance, les circonstances dans lesquelles sont racontés les contes.

La langue

Nous ne pouvons passer sous silence la langue d'*Adagio* au sujet de laquelle Louis Jean écrit :

« Va pour les canadianismes pourvu qu'ils en valent la peine; va pour les fautes de toutes sortes pourvu qu'elles servent à quelque chose et qu'elles ne se répètent surtout pas à chaque ligne. Mais lorsqu'on en est rendu à écrire un livre entier en « canayen », ...voilà qui est vraiment trop exagéré. »²³

Alors que dans la présentation d'*Adagio* en 1989, Aurélien Boivin écrit que malgré les reproches que l'on peut faire à Leclerc sur la présence de la langue parlée dans son recueil, « on n'a pas assez insisté sur les beautés de cette langue, simple, originale, attachante, à l'image des personnages du conteur qui ne laissent pas indifférents même près d'un demi-siècle plus tard. »²⁴

²³ JEAN, Louis, « Adagio », *Le Quartier latin*, Montréal, 4 février 1944, p.4.

²⁴ BOIVIN, Aurélien, *Op. cit.*, p.16.

Leclerc a donc recours à une langue populaire : elle représente la langue parlée par le peuple québécois. La langue d'*Adagio* a parfois un fort niveau d'oralité : la négation est très souvent absente, les canadianismes sont nombreux, les onomatopées reviennent à quelques reprises, les phrases sont parfois nominatives et courtes, le tout ponctué de points d'exclamation. Le conte est caractérisé par la langue parlée. Celle-ci représente le passage à l'écrit de la parole du conteur. La langue populaire est utilisée par plusieurs auteurs contemporains, même dans le roman, afin de créer un effet de réel. Par exemple, Germaine Guèvremont, dans *Le Survenant*, met un « parler » populaire dans la bouche de ses personnages afin de mieux représenter le langage des cultivateurs de l'époque.²⁵

La négation est souvent reproduite de l'oral : « Vous avez pas rencontré personne, franchement? », « Vous dites jamais rien, vous, hein? » (*Le Feu sur la grève*, p.82). Cette marque d'oralité est présente autant dans les dialogues entre les personnages que dans le discours du personnage qui raconte.

Les canadianismes constituent une autre marque d'oralité présente dans les contes d'*Adagio*. Soulignons certains passages : dans *Le Traversier*, Nicholas dit : « c'est de même qu'elle s'appelait » (p.22), « qui m'empêchaient de grouiller » (p.23). Les expressions « nous autres », « eux autres » reviennent tout le long du conte de même que le démonstratif « ça » qui prend parfois l'apostrophe « ç'a » lorsqu'il a le sens de *cela a*. Le conte *Le Voleur de bois* est parsemé de canadianismes : « traîneau à lisses

²⁵ GUÈVREMONT, Germaine, *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 221p.

de bois » (p.44), « Je suis accoutumé » (p.46), « si je poignais un voleur » (p.47), « *Gravouiller?* » (p.48), « *bâdrés d'écornifleux* » (p.50), « un gestueux » (p.62), « Un ramasseux » (p.63). Il est intéressant de noter que les canadianismes sont mis en italique à l'occasion. Prenons par exemple le mot « gestueux » : à la page 62, il n'est pas mis en italique et à la page 64, il l'est. Le verbe « poigner » n'est pas en italique à la page 47, mais il l'est aux pages 64 et 69. À la page 47, il signifie attraper : « si je poignais un voleur dedans », à la page 64, il a le sens de leurrer, duper : « Il ne m'aurait pas *poigné*, moi. » et, finalement, à la page 69, il désigne émouvoir : « ça m'a *poigné*. ». Il n'y a donc pas de constantes : nous ne pouvons pas dire qu'une signification en particulier mérite l'italique, la nuance. Le mot radio, employé tantôt au masculin, tantôt au féminin, évoque aussi l'indétermination dans le langage parlé.

Les onomatopées servent aussi à donner à la langue des contes d'*Adagio* un caractère oral. Dans *Le Traversier*, le narrateur utilise les onomatopées pour faire entendre à son auditeur le bruit de l'eau : « Floup...gloup; les vagues faisaient floup, gloup, en tapant sur mon gros berceau. » (p.18). Dans *Violon à vendre*, Sarto Rochette utilise une onomatopée lorsqu'il arrive au moment crucial de son récit : « Je songeais au violon, aux cours que je prendrais, à la métropole, aux concerts, aux solos, à ma famille, à la gloire, le bel orgueil permis, à la race, et, soudain, *wrang!* » (p.34). En plus de créer un effet de surprise, l'onomatopée maintient le suspense : on ne sait toujours pas ce qui vient de se passer. Ces sons se font entendre lors de moments

calmes, paisibles. Le silence est rompu par les onomatopées. « Tout contribue à nous faire voir, entendre, sentir et toucher ». ²⁶

Les phrases sont parfois nominales, rendant ainsi le caractère parlé plus plausible. Il est plutôt rare, dans le discours oral et surtout dans le dialogue, que nous alignions sujet, verbe et complément. Donnons un exemple :

Cantique :

-Cinquante cents, sais-tu que ça fait dix bouteilles?
continuait l'autre en harcelant Cantique. Vas-y.
Cinquante cents. Sonner les cloches. (p.76-77).

Les phrases nominales et courtes sont elles aussi plus près de la réalité quotidienne : à l'oral, les longues phrases se rapprochent davantage du monologue que du dialogue. Dans les contes, les longues phrases sont souvent dites à la fin du récit et elles sont associées au discours du narrateur.

Finalement, les points d'exclamation contribuent à mettre de l'intonation aux propos du narrateur. Et ils sont nombreux : « Un pont! J'ai pas ajouté une parole. » (*Le Traversier*, p.28), « Et combien de tours ne lui jouait-on pas! » (*Cantique*, p.76), « Oui. Par amour. L'idiot! » (*Norbert*, p.146). Tous ces exemples sont tirés soit de la bouche du narrateur d'*Adagio*, soit de celle des conteurs qui prennent la parole. Le narrateur intervient pour donner ses impressions : il n'est pas totalement neutre.

²⁶ CHARLAND, Rolland et Jean-Noël SAMSON, *Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française*, Félix Leclerc, Ottawa, Fides, 1967, p.11.

La langue populaire se retrouve même à l'occasion dans la narration : le narrateur (conteur) parle cette langue : dans le dénouement de *L'Orage*, il y a, nous semble-t-il, une juxtaposition, une confusion entre le discours du personnage du père et celui du narrateur :

« J'espère qu'au sortir de la guerre, le monde s'adoucirait, les cœurs se retrouveront, l'agitation cessera. Il devrait y avoir une odeur de prière dans les âmes, comme sur un perron d'église un dimanche de soleil. L'orage a pas été assez long pour lui, après-midi. L'orage faisait juste commencer à le toucher, à le dompter, à le purifier. »(p.106)

La ruralité

Les contes d'*Adagio* possèdent un important contenu rural. Comme l'écrit encore Aurélien Boivin : « Partisan de l'attachement au sol, le conteur vante les mérites, les beautés de la terre, [...] »²⁷ La majorité des contes se déroule à la campagne, dans un village de colons, de cultivateurs décrit comme un lieu d'épanouissement où survivent les principes, les coutumes et qui permet une vie intérieure riche. La campagne s'oppose à la ville, lieu de plaisirs aliénants, où les valeurs rurales sont négligées. La ville attire les hommes, qui ne reviennent plus.

Qui dit campagne dit nature ; la faune et la flore québécoises occupent une place prépondérante dans les contes de Leclerc. L'eau en particulier est présente dans presque tous les contes, que ce soit la mer (*L'Attente*), le ruisseau (*Le Procès d'une*

²⁷ BOIVIN, Aurélien, *Op. cit.*, p.11.

chenille), la rivière (*Le Traversier*), le fleuve, la grève (*Le Feu sur la grève*), le chaland (*Le Traversier*). Dans *Norbert*, le narrateur compare la terre et la mer :

« Une lampe comme un phare de bateau qui guide la manœuvre du capitaine.[...]

Là, demeure un capitaine sans navire, ni marins, ni océan, ni cordages, ni passagers, ni galons. Un jeune capitaine qui s'appelle dans la page agricole : un colon. Capitaine de la terre. Un défricheur, qui a le courage de tous les marins de la mer. Son navire est de bois comme ceux de l'Atlantique, mais soudé à la glèbe qui est son océan.

Ses voiles : la tête des grands arbres.

Ses passagers : la misère, le froid, la solitude.[...] ».

(p.145)

Parfois, dans le cadre général de la campagne, un endroit qui appartient davantage à la ville prédomine : l'auberge dans *Le Traversier*, l'hôpital dans *Le Voleur de bois*, le restaurant dans *Tanis*. La ville et la campagne s'interpénètrent. La ville est présente aussi par la visite d'un étranger, comme c'est le cas dans *Le Traversier* avec Guyanne, dans *L'Orage* avec l'huissier, dans *L'Attente* avec le jeune étranger. Dans *Banc 181*, la ville s'incrute sournoisement dans la vie des paroissiens en leur faisant dédaigner leur religion et dans *Le Traversier*, le pont qui remplace le chaland représente la ville.

Les personnages des contes d'*Adagio* sont décrits principalement par leurs fonctions : le cultivateur, le pêcheur, le cordonnier, l'épicier, le forgeron, le voleur de bois, le musicien, le fou du village, le curé, le colon, etc. « L'univers des contes d'*Adagio* est peuplé de bons, d'un côté, et de moins bons, de l'autre, que les premiers s'appliquent

à transformer, à rendre meilleurs.»²⁸ Les personnages d'*Adagio* sont des personnages typiques de conte. Ils nous sont spontanément sympathiques ou hostiles : ils sont bons ou méchants selon qu'ils aident ou qu'ils nuisent au héros. Par exemple, dans *Le Traversier*, les personnages de Marie et de Guyanne nous sont présentés par le narrateur de manière positive pour la première et de manière négative dans le cas de Guyanne : « Marie avait des cheveux qui lui tombaient sur le dos, doux comme du foin de grève. Ses yeux étaient couleur de noisette; elle était grande, agile. J'attendais d'être un peu plus vieux pour l'épouser. »(p.20-21); alors que Guyanne; « Une autre fille est venue casser ma vie, comme on casse un fil. Une espèce de danseuse; d'une autre race que nous autres. »(p.21).

Les personnages féminins sont peu nombreux. À part Marie la promise et Guyanne la bohémienne, il y a Flora qui préfère un autre garçon à Tanis l'infirme et les épouses des hommes mis en scène. La femme correspond au stéréotype traditionnel de la mère de famille, la ménagère qui laisse la parole à son mari; quand elle est différente, tentatrice, séductrice, elle est étrangère (Guyanne).

L'homme est, lui aussi, stéréotypé. L'homme de la campagne est le pourvoyeur de la famille. Il est fort, solide, courageux et vaillant, croyant, amant de sa patrie et de sa race, amateur de musique. Il est en symbiose avec les éléments de la nature. Les noms des personnages masculins représentent, dans quelques cas, les éléments naturels qu'ils combattent et apprivoisent : dans *Le Feu sur la grève*, le pêcheur qui

²⁸ *Ibid.*, p.14.

attend son fils se nomme Grégoire Houle, dans *La Trace*, le cultivateur se nomme Alban Laforêt et, finalement, dans *Le Voleur de bois*, le voleur s'appelle Abel Moisson et l'homme qu'il tente de voler s'appelle Tancrède Labrise. Le cas du *Voleur de bois* est particulier : le nom Moisson fait allusion à ce que « récolte » Abel : la chaleur humaine, l'amour, le bonheur et le nom Labrise peut représenter la propagation, par Tancrède, de la nouvelle que Abel Moisson n'est pas si mauvais et sans cœur que les habitants le pensent. L'homme de la ville ne possède pas les mêmes caractéristiques que l'homme de la campagne : il ne connaît pas les éléments de la nature dont il a peur, il est menteur, aliéné (par la boisson, entre autres) et il ne peut survivre à la ville s'il est pauvre. L'homme de la ville est nommé l'étranger. Il est parfois décrit positivement : c'est le cas du jeune idéaliste de *L'Attente* et de Monsieur Scalzo dans le conte du même nom. L'étranger se transforme parfois en acquérant certaines valeurs chères à l'auteur (*L'Orage*).

Après leur dur travail, les hommes prennent le temps de se reposer et de se divertir : après le souper en famille (*La Trace*), le père s'assoie dans sa chaise berçante et fume la pipe. Souvent, les hommes font de la musique ou chantent: Sarto Rochette et Hubert Thomas jouent (ou jouait dans le cas de Sarto) du violon dans *Violon à vendre*, Cantique, dans le même conte, fredonne constamment des airs religieux, Monsieur Scalzo devient accordéoniste tous les soirs en revenant de travailler. La musique, les chants sont une partie constituante de l'oralité que le conte met en scène.

Nous pouvons y voir un aspect autobiographique de Félix Leclerc, le chansonnier, amant de la musique.

Profondément croyants, les gens de la campagne sont fidèles aux pratiques religieuses. Ils vont à la messe (*Le Voleur de bois*), récitent le chapelet (*L'Orage*), vont au catéchisme (*Matin*), se marient (*Voyage de noces*). Un conte, *Banc 181*, illustre la repentance des fidèles qui avaient délaissé leurs pratiques religieuses.

Nous savons qu'autrefois les cultivateurs se divertissaient le soir en se réunissant afin d'écouter une histoire racontée par un homme ayant la parole facile. Écouter un conte était un divertissement collectif. Les auditeurs ne demeuraient pas silencieux et passifs; ils étaient appelés à intervenir durant le récit, le rendant ainsi interactif. Le conte leur procurait une certaine évasion, un dépaysement après une dure journée de labeur. Dans *Adagio*, il n'y a pas de description de veillée à proprement parler. Toutefois, on y retrouve un semblant de veillée : un homme a pour « fonction » de raconter une histoire à quelqu'un d'autre (un homme plus jeune habituellement). Il est bien évident que nous sommes, lecteurs, les destinataires du conte, mais, parfois, nous en sommes les auditeurs directs : « il faisait le tour de force que je vais vous expliquer. » (p.154). Dans *Adagio*, l'auditeur personnifié du conte n'interrompt pas le conteur. Parfois, c'est le conteur qui interrompt son récit pour interpeller l'auditeur. Par exemple, dans *Le Traversier*, le vieux Nicholas interrompt son histoire en disant : « Sais-tu quoi? » (p.21), « Mon histoire achève. T'es pas fatigué

de m'entendre, mon jeune ? »(p.28). La technique du récit enchâssé permet l'interaction entre le conteur et l'auditeur, ce qui évoque le conte oral.

Les actions posées par les personnages s'effectuent à l'aide d'objets, d'instruments faits à la main par les personnages eux-mêmes. Le chaland qui sert de traversier a été construit par le père de Nicholas, le violon de Hubert Thomas a été fabriqué par Sarto Rochette, la cabane du voleur de bois et de Norbert ont été bâties par leur propriétaire, le restaurant de Tanis par son père, etc. Les personnages se déplacent en chaland, en traîneau à chiens ou en raquettes. Ce sont des moyens de transport plutôt rudimentaires. Ils chauffent leur maison (ou cabane) au poêle à bois : ils n'ont pas d'électricité, de radio, de paratonnerre, de téléphone. Ils s'éclairent à l'huile.

Ce contenu rural d'*Adagio* constitue une marque de culture populaire. En effet, le Québec en développement, en colonisation, formait une société rurale. La culture qui est illustrée peut être davantage qualifiée de culture traditionnelle, selon les catégories établies par Fernand Dumont : « la culture n'y est pas vécue ni pensée comme sphère spécifique. [...] Les traditions, les rites, les mythes constituent une interprétation de l'univers. »²⁹ C'est plutôt ce qui se passe dans *Adagio* : la culture est associée à la nature et à la vie quotidienne.

²⁹ DUMONT, Fernand, *Op. cit.*, p.36.

Le temps

Les histoires racontées par les conteurs se situent donc dans le passé alors que les récits premiers, ceux du narrateur d'*Adagio*, sont contemporains de l'époque où ils ont été écrits, soit les années quarante (mais ils se situent dans le passé pour nous, lecteurs des années 90). Le passé n'est pas daté, mais nous pouvons le situer par certaines marques ou indices temporels : nous pouvons, par exemple, évaluer l'époque du défrichage et, ainsi, l'âge du conteur du *Traversier* et le transport en traîneau à chiens dans *Violon à vendre* représente une époque antérieure où la motoneige n'existait pas.

Nous pouvons nous demander si le temps de l'histoire qui est racontée est un temps révolu pour Leclerc en 1943. Il nous apparaît qu'il ne l'est pas. Le temps présent, entre autres, utilisé dans plusieurs contes, nous le démontre. Par exemple, les contes *Norbert*, *Le Feu sur la grève* et *Le Voleur de bois* décrivent l'action au présent. Il n'y a pas de mise à distance avec le temps de l'histoire. Le narrateur a vécu à l'époque d'où les événements racontés sont tirés. Il ne s'écarte pas des personnages : il semble avoir la même pensée qu'eux, les mêmes idées. Le narrateur ne s'éloigne pas du village où il paraît vivre lui aussi. En 1943, au Québec, on ressent les répercussions de la Deuxième Guerre mondiale qui bat son plein en Europe et l'urbanisation gagne du terrain. Le temps du récit, des contes, illustre cette période. Même si plusieurs contes se situent dans le passé, les événements relatés sont, à première vue, contemporains à la publication d'*Adagio*. Par exemple dans *l'Attente*,

on attend le retour d'un garçon parti à la guerre. Cette guerre n'est pas nommée, mais nous la relierons spontanément à la Deuxième Guerre mondiale.

Les contes illustrent plusieurs passés dont un passé mythique et un passé historique. Le passé mythique est introduit par des formules comme « Il y a de ceci bien longtemps » (*Procès d'une chenille*), « Ce matin-là » (*Par intérim*). Aucune date ne le situe. C'est un passé indéterminé qui se situe à l'origine des choses. Certains intertextes expriment ce passé mythique : dans *Le Feu sur la grève*, on retrouve un rappel de l'*Iliade* :

« J'entendais comme une voix de femme dans le chenail. Une chance que j'avais les yeux collés sur le feu, parce que, sans ça, j'aurais laissé ma route, j'aurais suivi ailleurs. Ça m'invitait dans le chenail, j'étais pas capable de me boucher les oreilles. » (p.89).

La voix du vent vise à attirer le fils vers la ville, soit vers l'américanisation et l'assimilation. Dans *La Trace*, on reconnaît un intertexte biblique : le père exprime à trois reprises qu'il y a un lâche dans sa maison. L'auteur y fait d'ailleurs allusion explicitement : « Et les jeunes s'étaient interrogés des yeux sans comprendre, un peu comme les apôtres à la dernière scène, lorsque le Maître avait dit : « Un de vous me trahira ». » (p.134)

Le passé mythique côtoie le passé historique dans les contes. Le passé historique occupe une place importante dans *Adagio*. Leclerc a un rapport idéologique au temps en faisant l'éloge de ce passé, des ancêtres. Dans *Par intérim*, Leclerc annule le

temps : le présent et le passé sont réunis par la religion. Le présent s'explique par le passé. Par le récit enchâssé, le passé fait une escale dans le présent. Les deux temps s'interpénètrent.

L'idéologie

Comme nous avons pu le constater, les contes du recueil *Adagio* sont fortement idéologiques. Nous osons même les qualifier de contes à thèse. Tous les contes nous vantent les vertus de la vie sur la terre, des pratiques religieuses, de la race et de la langue française. Ils visent à démontrer que la campagne est préférable à la ville, que la religion sauve la race. Comme l'écrit Aurélien Boivin dans la préface :

« Félix, on le voit, fait siennes les thèses patriotiques et messianiques de l'époque : on ne peut s'éloigner de la terre sans renier sa race, sa patrie (« l'Attente »), les fils doivent marcher sur la trace des aïeux pour en être dignes (« la Trace ») car « il n'y a pas de pays sans grand-père », avouera plus tard Roch Carrier; l'agriculture assure le bonheur à l'homme qu'elle rend meilleur (« Norbert »). »³⁰

Cette idéologie rejoint celle de la survivance de Lionel Groulx (*Notre maître, le passé*). Pour Groulx, « l'une de ses principales tâches allait être de faire revivre le passé et surtout d'en tirer des règles de conduite pour un peuple devenu amorphe, voué à une lente disparition. »³¹ Dans *Notre maître, le passé*, Groulx écrit :

« Mesdames, Messieurs, pour nous, le Dieu de nos foyers, c'est le Dieu invisible représenté sur le mur par

³⁰ BOIVIN, Aurélien, *Op. cit.*, p.12.

³¹ Cité par TOUGAS, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p.102.

le crucifix des ancêtres. Le tombeau de nos morts est là-bas, en terre sainte, à l'ombre de l'église. Mais notre impérissable gloire, et demain si nous le voulons, notre force victorieuse, ce sera de savoir néanmoins qu'aucun foyer de notre race n'existe où ne survive la présence morale de quelques aïeux aux genoux desquels il soit noble de tomber, comme devant des saints, avec des larmes dans les yeux et une prière aux lèvres; c'est de penser que, dans notre pays français, ne se trouve peut-être aucun seuil familial derrière lequel, sous l'image du crucifix, ne puisse apparaître, avec des sourires d'élus, un couple de vieillards sublimes, personnification d'une histoire et d'une lignée : [...] ».
(p.151).

Pour Leclerc, les ancêtres occupent une place très importante dans le temps présent. La plupart des contes d'*Adagio* mentionnent la grande influence du passé, des ancêtres : *La Trace* est celle des ancêtres, Norbert écrit : « Je prends mes ordres des défunts[...] »(p.151), Grégoire Houle du *Feu sur la grève* dit à son fils que

« quand on prend des exemples de courage, de ténacité, chez les ancêtres d'il y a deux ou trois siècles, c'est pour se souvenir doucereusement qu'on a possédé des valeurs héroïques, mais c'est pour admirer, encourager ceux d'aujourd'hui qui possèdent, sans le savoir, absolument les mêmes dons que leurs aïeux. »(p.92).

Cette idéologie peut sembler folklorique à notre époque. Cependant, elle est traitée d'une manière nouvelle par le conte. Nous pouvons nous demander si la forme générique du conte sert la thèse. Comment le conte est-il utilisé pour transmettre une idéologie, pour présenter une morale? Le conte est un genre qui semble naïf, inoffensif. Grâce à cette caractéristique, le conte peut véhiculer de la propagande. Sous une apparence inoffensive, *Adagio* tente de promouvoir une idéologie conservatrice basée sur la religion, la terre, la race.

Nous nous interrogeons sur la position de Félix Leclerc dans le discours de l'époque. Au Québec, en 1934, des écrivains avaient fondé la revue contestataire *La Relève*. Parmi ces intellectuels nous retrouvions Saint-Denys Gameau, Jean Lemoyne, Robert Élie et Robert Charbonneau. *La Relève* remettait en question les valeurs établies, elle s'interrogeait sur le rapport entre soi et le monde. Le clergé et l'Église perdaient de leur autorité aux yeux de ce groupe. Comment se fait-il que Félix Leclerc n'ait pas suivi ce mouvement de contestation des écrivains?

« Aucun doute, c'est dans une tradition qu'il sent en danger -le Québec de l'après-guerre accepte de moins en moins le didactisme folklorique et religieux qu'on lui impose encore- que Félix Leclerc cherche à faire entrer son lecteur en lui proposant sa trilogie *Adagio/Allegro/Andante*. »³²

On peut même faire certains liens avec *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon. Félix Leclerc reprend l'idée qu' « au pays de Québec rien ne doit mourir et rien ne doit changer... ».³³ Nous retrouvons aussi un passage où Maria pense avec fierté au Québec et aux noms familiers qu'elle y entend chaque jour :

Tous les noms de son pays, ceux qu'elle entendait tous les jours comme ceux qu'elle n'avait entendus qu'une fois, se réveillèrent dans sa mémoire : les mille noms que les paysans pieux venus de France ont donné aux lacs, aux rivières, aux villages de la contrée nouvelle qu'ils découvraient et peuplaient à mesure...lac à l'Eau-Claire... La Famine... Saint-Cœur-de-Marie... Trois-Pistoles... Sainte-Rose-du-Dégelé... Pointe-aux-Outardes... Saint-André-de-l'Épouvante...³⁴

³² DEMERS, Jeanne, Préface à *Andante*, in *Andante*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p.9.

³³ HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Boréal Express, 1980, p.198.

³⁴ *Ibid.*, p.195.

Ce passage semble repris par Leclerc dans le conte intitulé *Par intérim* dans lequel le grand-père du personnage principal demande à son petit-fils :

« Pour débiter, dis quelques mots, n'importe lesquels, dans ma langue. Fais-moi continuer. Dis des noms de villages. On ne nous permet plus de les dire entre nous. Parle. Récite des noms de familles, pêle-mêle avec des noms de rues de ta paroisse.[...]

Le père pensa à son beau pays de Québec :

-Beauchamp, Bellerose, Normandie, Des Saules, Geneviève, Rosiers-blancs, alouette, perdrix. » (p.195)

Avec la guerre qui fait rage, Félix Leclerc semble vouloir mettre l'accent sur les valeurs ancestrales, valeurs qui ont su préserver la culture québécoise francophone : la religion (amour du prochain, fraternité humaine, etc.) et l'harmonie avec la nature. L'amour de sa langue et de sa race permet la sauvegarde de son identité de francophone en Amérique du Nord. Nous pouvons penser que Leclerc défend ces valeurs en réaction au questionnement identitaire qui fait son apparition à cette époque.

Les contes d'*Adagio* sont très moralisateurs. Comme l'écrit Roger Duhamel :

« L'auteur a une déplorable tendance à se muer trop aisément en prédicant. La leçon, la morale, si l'on veut, de ces récits, je préférerais qu'elle fut impliquée dans la trame des événements, qu'il ne fut pas nécessaire de la traduire dans des phrases qui relèvent davantage du discours que du conte. »³⁵

La morale est toujours soulignée à gros traits dans les contes d'*Adagio*. Par le récit enchâssé, l'auteur crée une certaine confusion au sujet de la provenance de la morale : de qui vient la morale? Du conteur ou du narrateur? La plupart du temps, la morale

³⁵ DUHAMEL, Roger, « Courrier des lettres. Des contes d'amour et de jeunesse », *Le Devoir*,

vient du personnage conteur ou du narrateur qui rapporte les pensées du personnage. Toutefois, comme nous l'avons mentionné, le discours du conteur semble souvent refléter la pensée du narrateur. La morale est parfois insérée à l'intérieur du récit et non à la fin. Les derniers mots du récit viennent, généralement, de la plume du narrateur/auteur. De cette manière, le caractère écrit des contes est accentué : même si le narrateur semble laisser toute la place au conteur, il reprend le contrôle à la fin du récit. Il s'agit donc totalement de l'opinion de l'auteur dans les contes d'*Adagio*.

Comme nous l'avons indiqué, la guerre constitue une thématique récurrente dans les contes d'*Adagio*. Elle est considérée, selon une visée hyper conservatrice, comme une punition pour la méésentente qui désunit les peuples dont le peuple québécois en particulier. *L'Orage* présente une métaphore de la guerre. Nous pouvons y lire :

« J'ai hâte au premier matin de la paix, avec les cloches, les Te Deum, les soldats qui défilent dans le grand soleil...[...] En attendant, c'est l'orage. Disons pas un mot. [...] Endurons le coup de poing parce qu'il vient d'en-haut. Revanchons-nous pas. Ça sert à rien. Humilions-nous, si on veut que la poignée de main vienne au plus vite. Dans le fin fond de nous autres, franchement, les yeux dans la lumière, on mérite l'orage. » (p.107).

Dans *Par intérim*, le grand-père Noble, qui est français, est gravement malade. Nous découvrons que sa maladie est la guerre qui sévit en Europe. Là aussi, la guerre est vue comme une punition de Dieu :

« -Ça s'enlève pas ce microbe-là? questionna le père.
-Il faut que ça fasse son temps, explique le vieux; il m'oblige à réfléchir.[...] Écoute ma confession. Au

début du malheur, je me suis révolté; mais peu à peu j'ai compris que ce microbe venait d'en haut. Quand j'aurai fini d'expier, le microbe mourra de lui-même.[...] C'est l'heure de l'humiliation universelle. » (p.196).

L'Europe surtout doit donc expier. La guerre punit l'Europe comme elle punit les Canadiens français.

Dans le conte *L'Écriteau*, la guerre semble représentée par le feu qui consume la grange de l'habitant. Le feu amène la purification. Le malheur, la guerre, vient de Dieu pour punir les fidèles des péchés qu'ils ont commis. Après la punition vient la clarté, le bonheur. Cette manière de penser évoque la vision conservatrice d'une partie du clergé notamment.

Au premier abord, nous associons spontanément la guerre dont parlent les contes à la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, au cours de la lecture, on finit par se demander de quelle guerre il s'agit. Jamais le narrateur ne nous situe par une date ou en précisant qui sont les belligérants. Il semble que la guerre perd son caractère historique pour devenir intemporelle : ce pourrait être n'importe quelle guerre. À la limite, elle pourrait symboliser une guerre personnelle que se livre un personnage. De plus, le temps du récit et le temps de l'histoire finissent par se rejoindre dans une sorte de brouillage: le temps du récit ne semble pas révolu. La guerre représente une sorte d'ailleurs du récit. À l'extérieur du petit village, il y a la guerre, l'ailleurs. Les jeunes qui quittent le village sont attirés par la ville immorale ou doivent aller à la guerre. Lorsqu'ils reviennent de l'ailleurs, ils connaissent la paix. L'ailleurs n'est

pas décrit positivement dans les contes d'*Adagio*. La vision conservatrice continue de primer. Mentionnons que ce thème de la guerre n'est pas seulement présent dans les contes de Leclerc, il est présent dans toute la littérature de l'époque ainsi que dans la chanson populaire. Pensons à *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy, à *Tit-Coq* de Gratien Gélinas, aux chansons du Soldat Lebrun (Rolland), à *Quand les hommes vivront d'amour* de Raymond Lévesque.

Les contes formant le recueil *Adagio* relèvent donc de la culture traditionnelle québécoise. La culture populaire « utilisée » dans le conte sert à créer une cohésion, une reconnaissance commune. Comme le dit Micheline Cambron : « [...], le conte retiendra plus spontanément les éléments culturels qui expriment une cohésion et un consensus : ceux de la culture populaire. »³⁶ La culture populaire évoquée dans les contes de Leclerc vise à rassembler les gens malgré la période de profonde division qui les sépare. La visée de Leclerc est très louable, cependant, nous nous sentons sermonnés et ce caractère moralisateur agace et ennue. Le conte transmet lourdement ses messages, en plaçant sa morale dans la bouche des personnages auxquels le narrateur s'associe parfois. Cette insistance n'est pas nécessaire. Sans elle, nous nous serions davantage laissés bercer par le conte et par la poésie toute simple de Félix Leclerc que nous retrouverons plus tard dans la chanson dans laquelle il rompt avec le ton moralisateur et la vision conservatrice présents dans les contes. Ses chansons racontent les peines et les misères des pauvres gens, des ouvriers (*Moi, mes souliers*). La société rurale laisse la place au milieu ouvrier. Les chansons

³⁶ CAMBRON, Micheline, *Op. cit.*, p.115.

chantent aussi le pays du Québec qu'il reste à faire (*Le Tour de l'île*). Elles sont contestataires : elles vont même jusqu'à contester l'Église :

« [...] Quand monsieur l'curé raconte
Qu'la paroisse est pleine d'impies
C'est pas à cause des péchés
C'est qu'les dîmes sont pas payées »
(*Attends-moi, « ti-gars »*)

DEUXIÈME CHAPITRE:

LES ENFANTS DU BONHOMME DANS LA LUNE

En 1979, Roch Carrier publie un recueil de contes intitulé *Les enfants du bonhomme dans la lune*. Tout comme Félix Leclerc, Roch Carrier reprend les contes de la « ruralité » à sa façon : il réinvestit la forme. Le titre du recueil nous amène à penser qu'il s'agit là de contes pour enfants. Roch Carrier explique d'où vient ce titre : son institutrice, afin de leur enseigner la lettre *i*, leur avait appris la phrase suivante : « « i » c'est le bruit que fait la souris grise qui rit en voyant la scie du bonhomme dans la lune qui scie du bois; i-i-i-i, c'est le bruit de la scie et de la souris du bonhomme dans la lune.(p.166) ». De plus, le bonhomme dans la lune rappelle le bonhomme Sept Heures ainsi que toutes les histoires qu'on nous racontait lorsque nous étions enfants. Mais ces textes sont-ils vraiment des contes pour enfants? Nous avançons plutôt qu'il s'agit de contes « d'enfant » racontés, pour la plupart, par un narrateur enfant qui parle à la première personne.

La narration et l'ironie

Les histoires que le narrateur raconte ne s'adressent pas à un jeune public : un enfant aurait de la difficulté à se retrouver parmi les Maurice Duplessis, Staline, Hiroshima, etc. Ces contes ne sont pas pour enfants, mais ils interpellent notre naïveté d'enfant.

Les contes sont donc racontés par un narrateur à la première personne qui est le même tout au long du recueil. Cette permanence crée une unité. Robert Mélançon écrit :

« [...]c'est un ensemble dont les parties se répondent et s'éclairent mutuellement : un véritable livre dont on ne détacherait pas tel morceau d'anthologie sans l'appauvrir en le privant des résonances qu'il trouve dans tout le recueil. ».³⁷

Ce narrateur « je » nous l'associons, bien malgré nous, à l'auteur lui-même devenu adulte.

Une confusion très intéressante est donc créée entre le point de vue de l'adulte et le point de vue de l'enfant : l'auteur nous raconte des pans de son enfance du point de vue de l'enfant qu'il était. Il y a un va-et-vient entre ces deux points de vue. Les événements, perçus par l'enfant, sont colorés de naïveté et expliqués selon la logique enfantine :

« Mon ami Lapin avait une double supériorité sur moi : il était plus âgé et son père travaillait au bureau du gouvernement de Duplessis à Québec. Je compris ce qu'était cette profession quand, après l'école, [...] mon ami Lapin ouvrit un sac de papier sous mes yeux.

-Ça vient du bureau de mon père.

Il en sortit une douzaine de revues où il n'y avait que des photographies de filles, à toutes les pages, des filles sans vêtements et qui, toutes, étaient habitées par le Diable, puisqu'elles avaient des bosses! » (p.64) (c.f. Pierrette dans le même conte)

Notons que si la logique des enfants mis en scène nous fait sourire, le raisonnement de certains adultes nous semble, à l'occasion, tout aussi naïf :

« Le croque-mort s'excusait de la méprise :
-C'était ben pourtant un ours qui parlait anglais parce
que moé, j'comprenais rien de c'qu'i'y disait c't ours-
là. » (p.111)

La naïveté, fabriquée par le narrateur, est une ruse souvent utilisée afin de construire un point de vue décentré. Le recours au point de vue de l'enfant est un stratagème littéraire connu : il permet un recul et donc l'ironie, mais personne ne croit au réalisme de ce point de vue. On peut penser à Bérénice dans *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme ou à Tinamer dans *L'amélanchier* de Jacques Ferron. Cette fausse naïveté permet à l'auteur de critiquer sans en avoir l'air, d'ironiser. L'ironie occupe une place prépondérante dans les textes de Roch Carrier, où elle sert à poser un jugement de manière détournée, subtile. Une mise à distance entre le point de vue de l'adulte et le point de vue de l'enfant est ainsi créée par l'ironie.

L'ironie est aussi une forme d'humour, relevant parfois de l'humour noir, de l'humour grinçant, du rire jaune. L'humour sert souvent à faire passer des messages en ridiculisant certaines actions ou certains traits de caractère. Dans les contes de Carrier, l'humour se présente souvent sous la forme de taquineries entre deux personnages : lorsque le père du narrateur essaie de vendre du dentifrice aux fermiers, l'un d'eux lui répond : « - Mon joual, [...], i' s'est jamais lavé les dents avec ton produit pis i'a deux rangées de dents plus belles que ton dentier. » (p.55) Parfois, l'humour provient de l'ignorance des personnages : « R'garde comme i'a les dents blanches; c'est la preuve que c'est un vrai nègre. »(p.152). Nous, lecteurs

³⁷ MÉLANÇON, Robert, « Les contes joyeux de Roch Carrier », *Le Devoir*, Montréal, 10 février 1979,

contemporains vivant dans une société multiethnique, pouvons rire de l'absurdité du raisonnement. Comme l'écrit Arlette Saheb Niedoba, l'ironie amène un sentiment de conflit chez le lecteur qui oscille entre le rire et les larmes.³⁸ Le lecteur est complice de l'auteur.

Certaines situations ou certains événements paraissent ridicules. Mais pour qui est-ce ridicule? Tout d'abord, pour le narrateur qui jongle avec les mots afin de créer une confusion chez le lecteur : doit-on rire ou se révolter? Ce qui amène cette confusion, c'est l'ironie. Par exemple, dans le conte *Le jour où je devins un apostat*, la naïveté du narrateur enfant est offensée : l'enfant, qui avait toujours cru la religion qui disait que les cloches s'envolaient pour Rome le Vendredi Saint, voit ses croyances bafouées lorsqu'il réalise que les cloches ne s'envolent pas au sens propre du mot. On sourit de la naïveté de l'enfant, mais on réalise l'abstraction des théories religieuses que l'on inculque aux enfants. Ainsi, par l'ironie, Carrier crée une distance entre la naïveté de l'enfant et la réalité.

Plusieurs contes se terminent sur une interrogation qui reste sans réponse. Ce dispositif interpelle le lecteur qui essaie d'y répondre à son tour. L'interrogation est aussi le propre de l'enfant qui n'a pas l'expérience nécessaire pour répondre à toutes ses questions. Sur quoi portent ces interrogations? Ce ne sont probablement pas des interrogations que pourrait se poser un enfant : elles sont un peu trop subtiles. Par

p.21.

³⁸NIEDOBA, Arlette Saheb, *L'ironie, dire et vouloir-dire chez Roch Carrier, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme*, Thèse, Université de Montréal, 1978, 219p.

exemple, le narrateur se demande, à la fin du conte *Les fantômes du temps des feuilles mortes* : « -Fantômes de novembre, où êtes-vous? [...] Les fantômes ne croient-ils plus aux vivants? » (p.50). Nous, en tant que lecteurs, nous sommes interpellés par l'invraisemblance de la question. Le narrateur s'adresse à nous, adultes, qui avons perdu, ou sommes en train de perdre, notre faculté d'émerveillement. D'autres interrogations posées par l'enfant peuvent trouver des réponses, (par exemple, pourquoi Louis Grands-pieds a-t-il été capable de se tirer une balle dans la tête alors qu'il a toujours été incapable de tuer un orignal?), mais le narrateur adulte n'y répond pas afin de mettre l'accent sur les absurdités de ce monde. Malgré le caractère joyeux et anodin des contes, Roch Carrier avoue que « sur notre belle Terre, tout n'est pas montrable. »(p.167).

Si les contes se terminent sur une interrogation, ils ne commencent pas par une hésitation, mais *in media res* : « J'étais très jeune, le jour où j'ai découvert la vérité. » (p.131). Bien qu'il n'y ait pas de formules d'introduction comme « Il était une fois », l'imparfait, présent dans les premières phrases des contes, situe l'action dans un temps passé et engendre autant d'attente chez le lecteur que la formule traditionnelle. Ce temps passé correspond à l'enfance du narrateur en particulier, mais aussi à une certaine image de l'enfance comme position d'observation. Ainsi en est-il des conversations lors des veillées qui reviennent à plusieurs occasions dans les contes de Carrier. Le narrateur enfant voit les veillées comme un moment privilégié où il peut écouter les conversations des adultes et entendre parler son père qu'il

admire. Nous sommes complices du narrateur adulte lorsque le narrateur enfant ne comprend pas les allusions des adultes.

Dans les contes traditionnels, les noms des personnages sont parfois très motivés. L'exemple le plus représentatif est « mon ami Lapin » dont est affublé le jeune ami du narrateur. On pense ici au lapin dans *Alice au pays des merveilles*, bien que ce dernier ne soit pas aussi près d'Alice que « mon ami Lapin » l'est du narrateur. L'ami du narrateur des contes prend part à tous ses jeux et découvertes. Il est très important de souligner que le lapin d'*Alice* a l'apparence d'un vrai lapin, alors que l'ami du jeune narrateur est un petit garçon surnommé de cette façon. Mais pourquoi lui avoir donné ce surnom? Aucune caractéristique physique ni aucun comportement n'explique ce choix. De son côté, le narrateur n'est jamais nommé. Étant donné qu'il écrit au « je », nous l'associons aisément à l'auteur. D'autres personnages ont des noms très originaux : on peut se demander quel doctorat a fait le Dr Schultz pour porter le titre de docteur. Et Schultz, de quelle origine est-ce? L'autre personnage d'étranger, le Noir, n'est pas désigné par un prénom. Seule sa couleur de peau suffit à le caractériser dans ce petit village québécois. Les noms des autres personnages québécois sont issus d'une autre époque et ils représentent le passé: Philémon, Herménégilde, Ferdinand, Josaphat, etc.

Comme pour les contes oraux, l'accent est mis sur le fait de raconter une histoire. Il y a un « je » qui raconte à un « vous ». Le narrateur « je » est parfois un enfant, parfois un adulte. Lorsqu'il est enfant, il n'est pas actuel, il appartient au passé et lorsqu'il

est adulte, il est contemporain du lecteur de 1979. Le « vous » à qui il raconte représente les adultes contemporains de l'époque à laquelle a été écrit le recueil qui reconnaissent l'enfant qu'ils étaient dans la personne du narrateur. Et que raconte ce « je »? Il raconte son enfance marquée, entre autres, par la politique et par la religion sur lesquelles il porte un jugement distancié par la fausse naïveté de l'enfant. Carrier peint ainsi une sorte d'enfance typique d'ici, des années quarante et fait appel à la communauté, aux souvenirs communs pour que les lecteurs se reconnaissent : ils peuvent se reconnaître en la personne du jeune admirateur de Maurice Richard. Celui-ci a fait vibrer des milliers de jeunes Québécois.

Le temps

Le double point de vue du narrateur enfant et adulte entraîne une distanciation entre le temps du récit (années quarante) et le temps d'écriture des contes (années soixante-dix). Certaines idées, certaines opinions sont acceptables dans les années quarante, mais ne le sont plus en 1979. Par exemple, dans les années quarante, en pleine guerre mondiale, il est possible de croire que les nazis sont les méchants au même titre que les Juifs. Par contre, en 1979, la guerre est terminée depuis longtemps, les bilans ont été faits et tout le monde sait que les Juifs ont été les malheureuses victimes des nazis allemands. Il y a donc différents niveaux d'acceptabilité selon les époques. Dans les années quarante, il est inconcevable d'aller sur la lune, alors que c'est déjà accompli (en 1969) dans le temps de la lecture (1979). Le décalage dans le temps, qui fait partie du recul du conte, provoque ainsi une réflexion, une morale.

Il y a une prétention sociologique dans les contes de Carrier, une façon de montrer le temps passé qui présuppose que tout le monde pense la même chose. Tout le monde pense comme le journal *l'Action catholique*, comme le clergé qui représente le savoir par excellence. Il n'y a pas d'affrontement d'idées. En présupposant que tout le monde pense la même chose, Carrier dirige l'opinion, la pensée des lecteurs. Il choisit d'illustrer l'étroitesse d'esprit ou l'ignorance des gens de l'époque. Mentionnons que dans les contes traditionnels, les lecteurs sont amenés à penser la même chose, entre autres, à cause des personnages stéréotypés : par exemple, la sorcière, l'ogre, la belle-mère sont toujours méchants, tandis que la princesse, la fée, le chevalier sont toujours bons. Alors, les nazis, les Juifs, les communistes sont méchants puisque les journalistes de *l'Action catholique* l'ont écrit. LA référence en ce qui concerne le bien et le mal est la religion catholique et ce journal catholique.

La mémoire occupe aussi une place très importante dans le recueil : elle est l'origine même du recueil. Effectivement, l'auteur cherche à fixer par écrit certains souvenirs de son enfance. Lorsqu'il explique le titre de son recueil, il écrit : « Quand on est ainsi enseigné, la mémoire est marquée. Je n'oubliai pas le bonhomme dans la lune. » (p.166). La mémoire sert à se rappeler d'événements passés marquants qui, parfois, remontent à l'enfance, d'autres fois, ils sont plus récents. Par exemple, Sœur Brigitte du conte *La religieuse qui retourna en Irlande* dit au narrateur qu'elle a oublié l'Irlande. (Néanmoins, lorsque le jeune narrateur lui demande si elle a oublié son village, elle ne veut pas lui répondre.) Cependant, nous nous demandons si elle perd ou retrouve la mémoire à la fin du conte quand on la retrouve dans une tempête et qu'elle

dit (en anglais) s'en retourner en Irlande. Elle perd la mémoire car elle ne se souvient pas qu'on ne peut pas aller en Irlande à pied, mais elle se rappelle de son pays et de sa langue d'origine. Dans *Le secret perdu dans l'eau*, le narrateur adulte réalise qu'il a perdu le don légué par son père, ce qui fera dire à un habitant : « [...] aujourd'hui, les pères ne peuvent plus rien transmettre aux générations descendantes. » (p.162). Un autre conte traite de la mémoire et de l'oubli : *La bombe atomique m'est-elle tombée sur la tête?* Le jeune narrateur se souvient du cordonnier qui habitait la maison avant lui et qui y est décédé, mais il ne se rappelle pas de la bombe jetée sur Hiroshima. Au premier abord, l'imaginaire semble l'emporter sur le réel. Toutefois, nous comprenons bien que la terrible explosion a marqué le narrateur : « Ce trou de mémoire m'agace [...] » (p.19).

Parfois, le narrateur se souvient d'événements révolus, mais qui continuent dans le présent. Mentionnons, entre autres, le conte *L'avenir, Mossié, est dans votre main blanche...* qui se transporte « plusieurs années plus tard », lorsque le narrateur adulte vit à Montréal. Il y rencontre le Noir : « Je n'avais pas oublié le Noir de mon enfance. » (p.154). Le passé s'inscrit dans le présent. Les temps se rejoignent aussi dans le conte *Les fantômes du temps des feuilles mortes*. Le narrateur adulte se remémore son enfance alors qu'il est à Montréal, rue Sainte-Catherine. Dans ce conte, nous pouvons discerner deux lieux : le lieu du présent (Montréal) et le lieu du passé (village de Sainte-Justine en Beauce). Toutes ces inscriptions du passé dans un temps plus ou moins récent servent à créer la nostalgie de ce passé. La visée de l'auteur lui-même s'inscrit sous le signe de la nostalgie : ces contes font revivre des

pans de son enfance, alors qu'il était encore possible de croire au bonhomme dans la lune. Aujourd'hui, les enfants ne croient plus au bonhomme dans la lune : « La conscience des terriens s'était approfondie avec la connaissance de leur milieu de vie. » (p.167).

Dans *Adagio*, il y avait la présence d'un certain passé mythique : indéterminé, non daté, à l'origine des choses, « Il y a de ceci bien longtemps ». Dans les contes de Carrier, il existe aussi un temps mythique, non parce que le narrateur le déclare tel, mais à travers les yeux de l'enfant narrateur. Par exemple, dans le conte *La religieuse qui retourna en Irlande*, sœur Brigitte dit à l'enfant qu'elle a enseigné à des élèves qui sont devenus des grands-parents, de vieux grands-parents.(p.11). (Cependant, si nous voulons trouver une explication logique, rappelons qu'à l'époque les institutrices commençaient à enseigner lorsqu'elles étaient adolescentes. Elles enseignaient à des jeunes qui avaient presque leur âge.) Dans *La bombe atomique m'est-elle tombée sur la tête?*, le cordonnier au pied bot appartient à un monde mythique (dans l'esprit de l'enfant). C'est donc pour l'enfant narrateur que le temps passé devient mythique. Il se laisse porter par son imagination qui transforme les faits pour leur donner un caractère d'éternité.

L'Histoire

Même s'ils laissent une grande place au rêve, les contes de Roch Carrier sont gravés dans l'histoire et traversés par elle. Les événements historiques sont surtout

québécois, mais parfois ils sont internationaux : l'événement mondial le plus important du recueil est sans doute la Deuxième Guerre mondiale qui a mobilisé le village en ce qui concerne la fabrication d'armes et le rationnement. Le narrateur écrit : « Sur la terre, régnait la guerre : « le plus grand conflit de toute l'histoire humaine », avait écrit l'Action catholique. » (p.53). Le monde extérieur se présente sous la forme de la guerre chez Carrier : dans *La bombe atomique m'est-elle tombée sur la tête?*, les gens apprennent la tragédie d'Hiroshima par la radio. Le narrateur dit : « Jamais non plus, ceux qui n'étaient pas au front n'avaient été mieux informés des événements de la guerre. Il suffisait de coller l'oreille contre le gros appareil de radio et l'on pouvait entendre la voix de la guerre [...]. » (p.53). Évolution significative : le monde extérieur est présenté comme une menace pour la quiétude du village jusqu'alors replié sur lui-même. Cependant, la guerre ne nous est pas présentée comme une punition de Dieu comme dans *Adagio*. Élisabeth Nardout-Lafarge écrit :

« Lorsque paraît, en 1968, *La Guerre? Yes sir!* de Roch Carrier, la Deuxième Guerre mondiale n'est plus un des thèmes de l'actualité, elle fait partie de l'histoire nationale. C'est dire qu'elle appartient désormais, pour reprendre la formule de Angenot, à un autre « répertoire topique », partiellement déchargé de son potentiel conflictuel. »³⁹

André Major écrit à propos de ce roman (et nous pouvons faire le même constat concernant les contes) : « C'est bien ainsi que les Canadiens français ont ressenti la

³⁹ NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Stratégies d'une mise à distance : la Deuxième Guerre mondiale dans les textes québécois, in *Études françaises*, 27, 2, p.56.

guerre, chose lointaine, que seule la mort de leurs enfants rendait effrayante ». ⁴⁰ Le conflit historique à l'origine de la guerre est plutôt mis de côté.

La guerre est un thème récurrent dans le recueil. Elle est présentée comme quelque chose d'absurde. On ne sait pas vraiment qui sont les méchants. Dans le conte *Les bons et les méchants*, ceux qui avaient été désignés comme les méchants ne le restent pas : ils changent tout au long du conte. La guerre est absurde comme la vente de dentifrice aux habitants. Par extension, nous pouvons dire que la haine est aussi absurde que la guerre pour le narrateur adulte. Il est absurde que le grand-père du narrateur ait peur des protestants qu'il déteste comme il est absurde que Ferdinand Chapeau condamne sa source d'eau simplement pour nuire à Monsieur Josaphat.

La langue

Après l'introduction d'un langage plus populaire par les auteurs des années quarante afin de créer un effet de réel et l'arrivée du jocal en littérature et au théâtre avec Michel Tremblay, entre autres, Roch Carrier poursuit le même objectif en inscrivant la langue parlée dans le discours de ses personnages. Roch Carrier reprend les techniques utilisées par Leclerc, mais il emploie aussi l'élision afin de reproduire la langue parlée par les villageois. Notons que la langue évolue constamment, ce qui explique les divers moyens adoptés afin de reproduire la langue parlée.

⁴⁰ MAJOR, André, *Québec 68*, oct. 1968, cité dans *La guerre, yes sir!*, p.129.

On trouve de nombreux exemples de citation de la langue parlée : « -Moé, chez nous, j'sus t'obligé de prendre les souliers d'mon frère quand i'sont trop p'tits. Quand i'sont trop p'tits pour lui, i'sont trop usés pour moé. » (p.18), « J'voulais pas t'faire d'la peine. Même l'bon Dieu a emprunté : I'a emprunté une mère... »(p.73). Comme nous pouvons le voir dans ces deux extraits, l'élision de lettres est ajoutée à la simplification de la négation et au remplacement des accents graves par des accents aigus, excepté pour le mot « mère » écrit correctement.

Félix Leclerc utilise beaucoup moins l'élision que Carrier. Voici un court extrait du

Voleur de bois :

« -...Il y en a pas un comme moi qui aurait voulu bien faire. Je ne suis pas de la sorte de pauvre qui veut l'être. Je suis de la sorte qui ne veut pas l'être, qui aurait aimé se relever, avoir quelque chose à son nom : ma boîte à la poste, puis ma clef; un carreau de maison dans la rue parmi tout le monde; des voisins qui m'auraient dit : « Bonjour, comment ça va? Comment est ta femme? »(p.51)

Remarquons la construction complète des négations, la transcription correcte du « moi », la présence du « je ». Généralement, dans *Adagio*, ce sont les canadianismes et la simplification des négations qui prédominent. Malgré cette différence, les représentations que font Leclerc et Carrier de la langue sont plutôt semblables. Il n'y a pas d'écart significatif.

La ponctuation joue aussi un rôle important dans les contes de Roch Carrier. On remarque une grande présence des points de suspension et des points d'interrogation.

Ceux-ci servent évidemment à reproduire la langue parlée avec ses différentes intonations, ses silences et ses sous-entendus. Ces deux signes de ponctuation sont souvent apparents dans les titres des contes. Ils reprennent une question qui est posée à l'intérieur du conte ou soulignent par des points de suspension un fait qui semblait incontestable ou une affirmation qui entraîne un développement, par exemple, *La bombe atomique m'est-elle tombée sur la tête?*, *Les médailles flottent-elles sur la mer?*, *Mon père, ce héros...*, *Il se pourrait bien que les arbres voyagent....*

Les points de suspension représentent les silences dans le discours oral. Parfois, les silences entre chaque phrase servent à donner plus de poids aux paroles prononcées. Comme c'est le cas dans *La machine à détecter tout ce qui est américain*, lorsque l'oncle du narrateur veut faire peur à celui-ci en racontant ce qui peut arriver à quelqu'un qui a tenté de faire la contrebande de cigarettes américaines:

« -Je pense, conclut mon oncle Onésime, qu'il va être obligé de se promener à bicyclette pour un bon bout de temps. À moins qu'il aille en prison...C'est grave, la contrebande... Mais j'penserais pas que l'homme va être pendu... »(p.33)

D'autres fois, les points de suspension remplacent un segment de phrase qui est sous-entendu ou bien ils créent une attente. L'attente est quelquefois nécessaire afin de réaliser ce qui vient d'être dit :

« -Si j'comprends ben, dit M. Rancourt, i'nous dit que cet ours-là, ben, c'est pas **son** ours...

-C'est pas **son** ours... » (p.110).

Enfin, si la prise de parole du père entraîne l'écoute attentive du narrateur, son silence est aussi déterminant pour celui-ci. Dans *Le secret perdu dans l'eau*, la parole du père sert à léguer quelque chose à son fils, le narrateur. Pour la dernière fois dans le recueil le père prend la parole :

« Depuis que j'avais commencé d'aller à l'école, mon père ne me parlait plus guère.[...] Un jour, cependant, il me dit :

-Le temps est venu de te montrer quelque chose... » (p.159).

Roch Carrier montre aussi la dualité linguistique du Canada. Il illustre la difficulté qu'ont les francophones et les anglophones à se comprendre. Les noms anglais sont comparés à des mots magiques par l'enfant narrateur, ce qui montre bien son incompréhension. Les formules magiques, par exemple « Abracadabra », ne signifient généralement rien de concret, mais elles fascinent et amènent un résultat étonnant : elles font apparaître ou disparaître les êtres ou les choses. Dans *La machine à détecter tout ce qui est américain*, les « mots magiques » sont les noms de lieux indiqués sur les plaques d'immatriculation des voitures en provenance des États-Unis. Ces lieux, inconnus de l'enfant, sont entourés d'une aura magique. La langue anglaise semble fasciner Roch Carrier. Dans *Quelle langue les ours parlent-ils?*, le Dr Schultz parle anglais. Les enfants ne comprennent rien à cette langue:

« -Ou ben i'parle ours; dit mon ami Lapin, ou ben i'parle anglais.

-Si on comprend pas, conclus-je, ça doit être de l'anglais. » (p.105-106).

La langue « ourse » semble plus compréhensible pour eux que l'anglais. Le seul moment où ils entendent parler anglais, c'est à la radio, lorsqu'ils changent de poste

dans les intervalles publicitaires. Les habitants du village trouvent que c'est une prouesse de parler anglais. Au village, le seul habitant qui parle anglais, M. Rancourt, n'a pas appris cette langue en suivant des cours, mais plutôt en allant se battre en Europe pendant la Première Guerre mondiale : les soldats canadiens parlaient anglais, il a donc été forcé d'apprendre cette langue. Le fait de reparler anglais transforme M. Rancourt : il rit! C'est un plaisir pour lui: il se sent important. Nous remarquons un lien entre le fait de parler anglais, la guerre, l'armée, le pouvoir. La fin du conte est surprenante : M. Rancourt avoue son incompréhension : « -C'était ben pourtant un ours qui parlait anglais parce que moé, j'comprenais rien de c'qu'i' y disait c't ours-là. » (p.111). C'est un dénouement plutôt absurde étant donné que M. Rancourt semblait, tout au long du conte, comprendre sans difficulté le Dr Schultz. Le seul moment où les barrières semblent tomber entre les francophones et les anglophones, où le dialogue semble amorcé entre les deux cultures est, en fait, une supercherie : le Dr Schultz et M. Rancourt ne se sont compris qu'en apparence car le conte se termine sur un quiproquo. Le mince espoir de communication est détruit. L'amorce d'amitié entre le Dr Schultz (anglophone) et les habitants paraît très précaire suite aux événements. Notons aussi que lorsque les Américains font un effort afin de se faire comprendre des Canadiens français en traduisant leurs affiches, ils ne vérifient pas s'ils font des fautes d'orthographe : « Défence de pêché » (p.32).

La culture populaire

Contrairement aux contes traditionnels où il y a des bons et des méchants, les contes de Roch Carrier ne mettent en scène que des « bons ». Comme nous l'avons mentionné, les « méchants » désignés dans le conte *Les bons et les méchants* sont interchangeables. L'ironie du narrateur crée un doute sur qui sont les vrais méchants.

Comme dans *Adagio*, les personnages des *Enfants du bonhomme dans la lune* sont surtout masculins. Les seules femmes qui sont mises en scène sont l'aguichante Pierrette, sœur Brigitte et d'autres religieuses, la mère et la grand-mère du narrateur, la femme de Philémon qui ne dit qu'une phrase et Mme Zanna dont l'histoire nous est racontée. Les personnages sont typiques de la société québécoise rurale : le curé, le forgeron, le cordonnier, le croque-mort, etc. Ce sont leurs fonctions qui les qualifient. La femme, dans cette société, n'occupait d'autres fonctions que celles de mère, d'épouse, de religieuse (souvent maîtresse d'école) ou d'« aguicheuse ».

Plusieurs personnalités connues sont évoquées. La plupart proviennent du monde politique de l'époque, époque marquée par la Deuxième Guerre mondiale : Staline, Karl Marx, Roosevelt, Churchill. De plus, il n'y a que très peu d'étrangers dans cette société rurale : un Noir et le Dr Schultz. Un personnage politique en particulier est évoqué tout au long du recueil : le Premier ministre du Québec, Maurice Duplessis. Il est présenté tour à tour comme le sauveur, le chef, le protecteur. Un des hommes présents à une veillée s'inquiète : « *Qu'est-cé qui va nous arriver quand on aura pus*

Duplessis avec nous? » (p.62). Ami des curés et des habitants, il est le promoteur de l'électrification rurale.

Maurice Duplessis n'est pas le seul homme célèbre à être mentionné dans les contes. Un autre personnage célèbre au Québec se voit presque dédié un conte, *Une abominable feuille d'érable sur la glace* : Maurice Richard. Le joueur de hockey est idolâtré par le narrateur. Nous pouvons nous demander ce qu'un joueur de hockey peut bien avoir fait dans l'histoire québécoise. Maurice Richard fut un symbole : il symbolisa la fierté du peuple québécois qui s'autorisait à se comparer aux autres sociétés car, pour une des premières fois, un Québécois, simple de condition, réussissait mieux que les autres.

Il n'y a pas que des personnages historiques, il y a aussi des faits qui sont cités dans les contes. Dans *Il se pourrait bien que les arbres voyagent...*, le fils fait découvrir Québec à son père lui montrant le Château Frontenac et les Plaines d'Abraham, ainsi décrites par le fils : « [...] c'est icitte qu'on a perdu not' pays... » (p.126). Nous percevons ici l'antagonisme existant entre les anglophones et les francophones du Canada. Le pays dont parle le fils d'Herménégilde n'est pas le Canada actuel, mais un Canada francophone qui aurait pu exister si les Français avaient été les vainqueurs.

L'ensemble des contes se situe dans un petit village de Beauce, Sainte-Justine. Le village semble replié sur lui-même, mais pourtant, il s'ouvre à l'extérieur, aux autres pays. Même si le passage d'un étranger dans le village semble créer une commotion

parmi les habitants, pensons au Dr Schultz (dont on ne connaît pas vraiment la nationalité) ou au Noir, certains « étrangers » passent plus inaperçus : sœur Brigitte et les Américains qui viennent pêcher tous les ans. Le simple fait de parler des autres pays représente une certaine ouverture à l'autre. Dans les contes, on parle de certaines villes du Québec : Montréal et Québec, mais aussi d'une autre ville canadienne : Toronto, associée à l'équipe de hockey, adversaire des Canadiens de Montréal. Dans ce cas-ci, ce n'est pas vraiment une « ouverture » à l'autre puisque nous percevons, là encore, une opposition entre les anglophones et les francophones.

Dans le village où vivent surtout des habitants, la voiture Ford noire du père du narrateur semble anachronique. Elle constitue une nouveauté et représente la liberté, le voyage. Le voyage devient une valeur importante comme nous le montre le conte *Il se pourrait bien que les arbres voyagent....* La Ford permet de sortir du village, de s'ouvrir à l'extérieur : dans *La mort imbécile* (p.23), la Ford permet au jeune narrateur de prendre conscience qu'ailleurs, des enfants sont beaucoup plus pauvres que lui et que la vie est fragile. Il découvre aussi des routes différentes de celles qu'il emprunte quotidiennement. La voiture permet également au père du narrateur de partir « à la quête d'un toit » pour sa maison en tentant de régler ses problèmes financiers avec le gouvernement (p.73). La mobilité que procure l'automobile amène davantage de possibilités. Cependant, les voyages en Ford dont parlent les contes ne sont pas très agréables : lorsque le père du narrateur part en voiture, c'est pour aller payer ses dettes et pour aller involontairement frôler la mort. Nous pouvons nous

demander pourquoi, lorsqu'il mentionne la voiture Ford, le narrateur emploie toujours le qualificatif « noire », couleur de la richesse, mais aussi du deuil.

Au voyage, on peut associer le rêve. Le narrateur enfant rêve de voyager, d'aller sur la lune, à Rome. Le rêve est présent de différentes manières : parfois, il représente les ambitions des personnages. Le narrateur rêve de ressembler à Maurice Richard, M. Juste, un habitant du village, rêve de faire des affaires et de vendre ses produits partout au Canada. D'autres fois, le rêve s'immisce dans les faits réels pour leur donner une touche imaginaire, par exemple, la certitude du jeune narrateur que ses souliers ont été réparés par le fantôme du cordonnier au pied bot vivant dans le grenier. Une constante relie ces rêves éveillés: ils ne deviennent jamais réalité. Ils se changent plutôt en inquiétudes ou en cauchemars: le jeune ne pourra pas être comme Maurice Richard parce qu'il est obligé de changer son chandail des Canadiens contre un chandail des Maple Leafs, M. Juste est incapable de produire seul 2500 douzaines d'*anti-cow-kicks* et un grand de l'école détruit l'histoire du cordonnier au pied bot.

Le rêve se termine donc en impossibilité, par une impasse. L'impasse ultime, c'est la mort. Celle-ci est un autre thème qui revient dans plusieurs contes du recueil. Elle est traitée par le regard du narrateur/enfant, donc, d'une manière un peu naïve : « La vieille religieuse dut comprendre dans mon regard que la mort était pour moi si lointaine que je pouvais en parler avec naïveté comme de l'herbe ou du ciel. » (p.12). Étant donné que la religion occupait une place très importante à cette époque, la mort est associée à la résurrection : de la mort va découler la vie. Comme le dit le

narrateur, « à cette époque, nous savions que l'homme ne meurt que pour revivre ». (p.16). De cette pensée provient une certaine croyance aux fantômes, comme le cordonnier au pied bot. Le mois de novembre est le mois des morts : les âmes de ceux-ci reviennent sur la terre. Les fantômes ont même un conte qui parle d'eux : *Les fantômes du temps des feuilles mortes*. L'auteur y déplore que les fantômes soient absents à la ville.

La mort est aussi illustrée par son aspect absurde dans *La mort imbécile*. Le narrateur explique qu'elle est imbécile car « elle ne sait pas qu'elle peut tuer ». (p.27) Dans *Un grand chasseur de fauves*, la mort est, là aussi, présentée comme imbécile car on ne comprend pas pourquoi Louis Grands-pieds s'est tiré une balle dans la tête. Finalement, dans le conte *Il se pourrait bien que les arbres voyagent...*, on ne sait pas si le vieil homme attend la longue voiture noire pour faire un deuxième voyage d'agrément ou pour qu'elle le mène vers le cimetière. L'ambivalence demeure.

La mort est traitée comme un événement à caractère religieux. La religion fait partie de la vie quotidienne des gens. Elle est omniprésente dans le recueil : les termes religieux marquent le discours des personnages : « -L'bon Dieu, i' est juste, mais y a pas donné la richesse à tout l' monde. » (p.23), « C'est pas un chapelet que t'as dans les mains, c'est un fusil. » (p.25). Tous les événements qui ont lieu s'expliquent grâce à la religion. Le jeune narrateur met rarement en doute les enseignements de l'Église (sauf dans le conte *Le jour où je devins un apostat*). Il répète ce qu'on lui a appris et ce qui devait être considéré, à l'époque, comme la vérité incontestable :

« -Le dernier espoir qui nous reste, c'est la confession, l'aveu complet de nos fautes...

-Pis le ferme regret de pus commettre le péché, ajouta Lapin. » (p.35).

Ces considérations nous semblent datées en 1999. Carrier construit une image du Québec des années quarante montrant des habitants des milieux ruraux qui croient que Dieu dirige leur vie et que le moindre écart de conduite sera puni au Jugement dernier. La notion de péché était suspendue comme une épée de Damoclès au-dessus de la tête des « fidèles ». Lorsque les deux enfants vont pêcher dans le lac des Américains, ils sont si écrasés de remords d'avoir commis un péché qu'ils vont avouer leur pêche au douanier (p.35). De plus, ils s'interrogent sur la religion des Américains qui permet la publication de revues de filles nues : « -Dans la religion des protestants, y a pas de péché... » (p.65).

L'information était aussi contrôlée par la religion. En effet, *L'Action catholique* avait préséance comme source d'information. Comme le dit le narrateur, « Le journal des bons s'appelait *L'Action catholique*. » (p.132). Selon la religion, les bons étaient les catholiques et les méchants, les communistes. Lorsqu'il rêve d'aller sur la lune, le narrateur nous dit qu'une bande dessinée de *L'Action catholique* montre la chose possible alors que la religieuse enseignante l'avait contestée. Lorsqu'il nous parle d'Hiroshima, le narrateur cite *L'Action catholique*. Le journal paraît détenir la vérité.

Toutefois, nous sentons derrière le caractère incontestable de la doctrine religieuse que l'auteur fait une critique de la religion catholique : « Accrochés à mon cou, étaient réunis en gerbe la plupart des saints du ciel. [...] Peu à peu le bouquet de médailles devint lourd à mon cou. » (p.139). Nous décelons de l'ironie dans plusieurs propos du narrateur :

« Au Québec, nous avons continué de pratiquer fervemment la vraie religion; nous avons continué de prier le vrai Dieu. Pourquoi les communistes nous menaçaient-ils?[...] Heureusement Duplessis nous protégeait [...]. » (p.132).

Nous percevons une certaine rancune du narrateur adulte vis-à-vis la religion catholique qui a manipulé des réalités politiques notamment. Malgré cela, nous sentons que l'auteur perçoit de bons éléments dans la religion. Parmi ceux-ci nous pouvons mentionner sœur Brigitte que semble avoir beaucoup appréciée le narrateur. Une certaine poésie se dégage aussi des propos du narrateur lorsqu'il parle de Dieu et ses bontés : « J'écoutais la respiration du bon Dieu dans son ciel. Pourquoi n'avait-il pas donné des ailes aux enfants pour planer d'une étoile à l'autre? » (p.70)

Malgré une ouverture des habitants du village à l'Autre, à l'extérieur, ils restent un peu réticents envers les étrangers. Par exemple, même si le narrateur apprécie sœur Brigitte, les parents sont circonspects : « Ils commencèrent à raconter, avec des chuchotements, que sœur Brigitte était Irlandaise, c'est-à-dire qu'elle n'était même pas née au Canada. » (p.10). Nous soulignons ici *chuchotements* et *même pas* car ces expressions servent à démontrer la réticence des habitants. Le conte *Les bons et les*

méchants tente d'exposer quels sont les méchants. Mais c'est l'ignorance que le conte met en scène avec ironie : par exemple, le narrateur fait totalement confiance à Duplessis pour combattre les nazis plutôt qu'à son oncle prêtre. L'ignorance des gens engendre le racisme. Le Noir de *L'avenir, Mossié, est dans votre main blanche...* en est victime lui aussi.

En règle générale, la culture populaire présente dans le recueil est plus urbaine que celle illustrée dans *Adagio*. Malgré que les contes se situent dans un petit village rural de Beauce, certains éléments de culture populaire sont issus de la ville. La Ford noire du père en est un bon exemple. Dans les contes ruraux, seuls les notables, le notaire, le médecin ou le curé, possèdent une automobile. Dans *Les enfants du bonhomme dans la lune*, le niveau de vie a évolué. Avec l'apparition de l'automobile s'est développé un réseau électrique dans les régions rurales. Cependant, certains villages n'ont pas encore l'électricité. Cela fait dire au jeune narrateur :

« Cela voulait dire pour moi que le soir, les enfants rédigeaient leurs devoirs autour de la même table éclairée par une seule lampe à l'huile : tant d'enfants autour d'une seule table sur laquelle, auparavant, ils avaient mangé une bouillie, comme en mangeaient, m'avait-on dit, les familles pauvres. » (p.24).

La différence est frappante entre les contes d'*Adagio* et le recueil de Carrier. Dans les contes de Leclerc, la pauvreté est omniprésente. Les riches sont présentés comme faisant uniquement partie des anglophones ou de l'élite francophone.

Une autre différence très importante avec les contes ruraux tient à la présence de sources d'information telles que la radio et les journaux. Dans les contes ruraux, les habitants sont souvent décrits comme analphabètes et la radio n'a pas encore fait son entrée.

Le Québec s'ouvre donc au monde. Grâce aux « objets » comme la radio, les journaux, les revues, les voitures, les gens commencent par entendre parler des événements qui ont lieu hors des limites du village de Sainte-Justine et ils veulent, eux aussi, se faire connaître des autres. Même le vieil Herménégilde, qui n'a jamais voyagé auparavant, se laisse émerveiller par la ville de Québec. Il s'ouvre au monde extérieur qu'il n'avait jamais vu, même si « l'harbe des voisins paraît toujours ben plus varte que la nôtre... ». (p.124). Le voyage est valorisé dans *Les enfants du bonhomme dans la lune*, alors que dans *Adagio*, il n'était pas nécessaire : les jeunes mariés en voyage de noces à la ville s'ennuient de leur campagne, de leur terre (*Voyage de noces*).

Le genre

Roch Carrier a qualifié son recueil de contes. Cependant, nous pouvons nous demander s'il ne s'agit pas davantage de chroniques ou de récits d'enfance. Mais il n'est pas neutre que Carrier ait intitulé ses récits « contes » car ceux-ci évoquent plusieurs valeurs que les chroniques ou les récits ne suggèrent pas. Effectivement, les chroniques racontent des faits véridiques alors que ce que relate le conte ne se donne pas comme vérité, mais comme fiction. Souvent, les contes mettent en scène des

personnages ou des événements invraisemblables (par exemple, des animaux humanisés ou des personnages qui ressuscitent). Dans ce cas, il est facile de considérer les récits racontés comme fictifs. Mais dans *Les enfants du bonhomme dans la lune*, il n'y a pas d'invraisemblances. Les événements et les personnages sont tout à fait réalistes. Dès lors, l'indication générique de contes est-elle ironique? Nous pouvons nous le demander car les contes ne sont habituellement pas vrais, alors que les « souvenirs » sont véridiques. Mais, comme nous l'avons vu, dans les contes de Carrier, il y a des éléments de réel, souvent historiques, qui attestent l'authenticité des événements racontés : la Deuxième Guerre mondiale, l'électrification rurale, la bataille sur les Plaines d'Abraham, etc. Carrier utilise deux mécanismes de distanciation par rapport au conte: la présence de différents référents réels et le discours sur la réalité. Il ne rappelle pas la réalité, il tient un discours sur elle. Carrier s'éloigne aussi du discours historique (réel) de cette manière. Mais, en tenant un discours sur la réalité, il se distancie aussi de la fiction propre au conte. Il se distancie également de la fiction en faisant référence à différents référents réels. Le pouvoir de Maurice Duplessis qui était assez apprécié de la population rurale et du clergé, l'influence de Maurice Richard, la bombe jetée sur Hiroshima, la Deuxième Guerre mondiale, sont tous des événements réels irréfutables. Si Carrier qualifie ses récits de « contes » au lieu de « chroniques », c'est qu'il veut insister sur le caractère fictif de ces textes ou, à tout le moins, en interroger la véracité.

Le conte se termine souvent en donnant une morale qui est parfois ironique. Par exemple, dans le conte *La machine à détecter tout ce qui est américain*, les enfants,

qui avouent au douanier avoir pêché des truites dans le lac des Américains, se voient remerciés par ce dernier (p.36). Cependant, si la morale est ironique, elle est parfois douteuse : dans le conte *Les bons et les méchants*, si le ton est ironique, la morale serait que les bons sont les nazis. Or, il est mondialement reconnu que les nazis furent des barbares. Mais la véritable morale du conte, c'est que *L'Action catholique* aveuglait les lecteurs.

Le conte et l'histoire peuvent-ils être conciliables sans se nuire mutuellement? Jeanne Demers et Lise Gauvin écrivent que le conte se caractérise par « L'absence délibérée de toute référence à l'Histoire ou à la géographie, ou du moins à ce qui est à une époque donnée présenté par ailleurs comme l'Histoire. Le conte se passe en des temps et des lieux définis par la convergence du mythe et de l'atemporalité. [...] »⁴¹. Selon Réginald Martel: « Des contes situés dans l'espace et le temps constituent nécessairement, malgré leur gratuité, une sorte de témoignage. »⁴² Le conte a ici valeur de témoignage. Mais, la forme du conte n'est pas fixe, elle change, évolue. La pratique de Roch Carrier montre que l'insertion de l'histoire n'empêche pas le conte et ne le pervertit pas, elle le rend simplement moins universel. Le conte et l'histoire ne sont d'ailleurs pas si éloignés l'un de l'autre dans *Les enfants du bonhomme dans la lune* qui en tentent justement la conciliation. Effectivement, les deux genres sont basés sur la mémoire. Ils constituent des formes concurrentes de mise en forme du passé. Si l'histoire se veut précise et si les faits qu'elle raconte doivent être vérifiables, pour sa part, le conte n'est pas nécessairement vraisemblable. La présence

⁴¹ DEMERS, Jeanne et Lise Gauvin, *Op. cit.*, p.159-160.

d'un temps mythique construit par le narrateur montre davantage l'appartenance à l'imaginaire qu'à la véracité. Selon Roch Carrier, « L'univers, par les yeux d'un enfant, est vu pour la première fois. » (p.165) L'histoire serait déformée par le regard de l'enfant. Notons aussi la présence d'un conteur/narrateur qui contribue à la construction d'un récit communautaire : « Plus qu'une série de vignettes pittoresques du bon vieux temps, *Les Enfants du bonhomme dans la lune* apparaît bien comme le premier jalon de la constitution d'une mythologie personnelle mais aussi collective. »⁴³

⁴² MARTEL, Réginald, « Nudité naïve de l'enfance », *La Presse*, Montréal, 10 février 1979, p.E3.

⁴³ LAFON, Dominique, « les Enfants du bonhomme dans la lune » in *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1976-1980*, Montréal, Fides, tome VI, p.285.

TROISIÈME CHAPITRE :
LES CONTES DE JACQUES FERRON

*Quand on se nourrit de la tradition du conte, on est amené forcément à privilégier un lieu particulier, à préférer le petit au grand, le village à la ville, l'ancien au nouveau, en somme à pratiquer une certaine forme de régionalisme, (...).*⁴⁴

Gilles Marcotte

Si Félix Leclerc et Roch Carrier ont raconté leurs contes à la radio avant de les publier, Jacques Ferron, pour sa part, a publié plusieurs de ses contes dans des périodiques avant de les éditer sous forme de recueils. Ses contes ont d'abord paru sous le titre *Contes du pays incertain* en 1962 aux Éditions Orphée, puis les *Contes anglais et Autres* ont paru en 1964, toujours aux Éditions Orphée. En 1968, les deux recueils sont réunis pour former un seul livre intitulé simplement *Contes, édition intégrale* dans lequel on retrouve aussi quatre contes « inédits ». Pourtant ces quatre contes avaient déjà été publiés dans des périodiques. Par la suite, d'autres éditions ont paru dont l'édition critique de Jean-Marcel Paquette en 1998.⁴⁵

L'édition de 1968 englobe donc trois recueils : *Contes du pays incertain*, *Contes anglais* et *Contes inédits*. Comme l'écrit Jean-Pierre Boucher, l'édition intégrale fait perdre aux deux recueils principaux leur identité propre. Mais

« malgré l'apparent manque de rigueur de leur construction, plusieurs éléments indiquent que Ferron ne les confondait pas. Les titres thématiques des

⁴⁴MARCOTTE, Gilles, « Le roman de 1960 à 1985 » in *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, 1992, p.47.

⁴⁵ Nous utiliserons l'édition de 1968 de la collection de l'Arbre HMMH.

recueils les opposent tout d'abord nettement. Intituler un recueil *Contes du pays incertain* et un autre, [...], *Contes anglais*, c'est les opposer de manière explicite.»⁴⁶

Effectivement, le pays incertain représente le Québec qui tarde à se définir et la dualité quasi légendaire entre les francophones du Québec et les anglophones du Canada.

Jean-Pierre Boucher fait une excellente démonstration de ce qui oppose les deux contes d'ouverture des recueils soit *Retour à Val-d'Or* pour les *Contes du pays incertain* et *Ulysse* pour les *Contes anglais*.⁴⁷ Il en tire quelques conclusions :

« Pour affirmer leur identité individuelle et collective, il faut aux habitants du pays incertain retourner dans leur passé pour renouer avec eux-mêmes. [...]. Pour Ulysse, et peut-être pour ses congénères, seule la ville existe. »⁴⁸

Même si plusieurs éléments les opposent, les deux recueils possèdent des points communs. Tout d'abord, une unité est créée par la présence du narrateur médecin tout au long du recueil auquel nous associons tout naturellement Jacques Ferron : le narrateur parle à la première personne, il est médecin comme l'auteur et il fait lui aussi un séjour en Gaspésie. De plus, comme le dit Jean-Pierre Boucher, les deux recueils montrent l'importance du lieu d'origine et sont axés sur la thématique du retour. Les recueils ne sont donc pas si éloignés l'un de l'autre, ce qui permet de les réunir.

⁴⁶ BOUCHER, Jean-Pierre, « Ouvertures ferroniennes : « Retour à Val-d'Or » et « Ulysse » in *L'Autre Ferron*, Montréal, Éditions Fides, 1995, p.49-50.

⁴⁷ *Ibid.* p.55 à 65.

Comme nous le savons, Jacques Ferron a surtout publié des textes courts. En plus des contes (*Contes*, *La Barbe de François Hertel* et *Cotnoir*), nous retrouvons des *Historiettes*, des nouvelles (*Gaspé-Mattempa*), des essais (*Du fond de mon arrière-cuisine*) et des récits (*Les Confitures de coings* et *La Conférence inachevée et autres récits*). Les textes réunis dans *La Conférence inachevée*, que Ferron étiquette « récits », sont désignés par certains critiques littéraires comme des « contes ». Par exemple, Marcel Olscamp dans *L'Autre Ferron* écrit : « [...] un autre important conte à caractère autobiographique, « Les têtes de morues », [...] ».⁴⁹ Les « récits » de *La Conférence inachevée* sont-ils considérés comme des « contes »? Si nous prenons pour exemple le récit *Les têtes de morues*, nous pouvons y trouver plusieurs ressemblances avec les récits *Une fâcheuse compagnie* et *Les Méchins* des *Contes*. Dans *Les têtes de morues*, le narrateur médecin raconte comment il s'est senti persécuté et pas à sa place dans la petite maison d'Horace Goupil alors que dans *Une fâcheuse compagnie*, il se sent mal à l'aise dans le petit village de Saint-Yvon où tous les habitants se connaissent. Dans *Les têtes de morues* comme dans *Les Méchins*, le narrateur questionne sa pratique de médecin : « Loin de l'aider, je redoublais son mal par mon indifférence et ma cruauté. » (*Les têtes de morues*, p.111), « Je soignais correctement comme il est dit de soigner dans les livres, sans toutefois y mettre du mien, sans pitié, sans amour. » (*Les Méchins*, p.36). Ceci n'est qu'un exemple des rapprochements que nous pouvons faire entre les *Contes* et *La Conférence inachevée*. Cependant, il nous semble que les *Contes* sont beaucoup moins sombres que les

⁴⁸ *Ibid.*, p.66.

⁴⁹ OLSCAMP, Marcel, « Jacques Ferron en Gaspésie : de quelques paradoxes politiques et esthétiques », *Op. cit.*, p.34.

textes de *La Conférence inachevée*. Ils laissent plus de place à l'humour et au merveilleux.

Le conte selon Jacques Ferron

Jacques Ferron dit du conte qu'il « est l'art difficile de venir de loin, de mentir et de dire la vérité à la fois [...] ». ⁵⁰ Ce rapport entre le mensonge et la vérité est très important dans toute l'œuvre de Ferron et, en particulier, dans les *Contes*. Ainsi, l'auteur circonscrit un élément de la réalité afin de mieux l'observer. L'attention se porte sur un événement précis qui semble « grossi » de cette manière. Il reste alors à « enrichir la réalité » ⁵¹ par l'insertion d'irréalité. C'est le conte qui se charge de cette transformation du réel. Mais pour Ferron, cet « enrichissement », cette transformation ne pervertit pas le réel : « Le conte pour moi est quelque chose de sérieux, de très significatif et de plus vrai que la réalité. » ⁵²

Comment le conte peut-il être plus vrai que le réel lui-même? De la réalité, nous avons une perception vague parce qu'elle est continuellement en mouvement. Dès que nous croyons la saisir, déjà elle est toute autre, nous filant entre les doigts. Comme nous l'avons souligné, le conte extrait un événement de la réalité et il tente ensuite de l'expliquer à sa manière : « Le rêve réduit sensiblement les dimensions du

⁵⁰ MARCEL, Jean, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Éditions du jour, 1970, p.66.

⁵¹ FERRON, Jacques et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, Montréal, Lanctôt, 1997, p.265.

⁵² *Ibid.*, p.200.

réel comme pour nous le révéler dans ce qu'il a d'essentiel. ».⁵³ Ainsi, le conte est plus vrai que la réalité qui tend toujours à fuir. Par l'imaginaire, il essaie d'expliquer le réel : « [...] l'imaginaire est là pour éclairer et expliciter, autrement dit conduire à la possession du réel. ».⁵⁴ De quel ordre est ce réel? D'où provient-il? La réalité dont parlent les contes s'inscrit dans l'univers quotidien québécois. La géographie, les mœurs, les personnages sont ancrés dans un univers qui nous est familier. Par exemple, dans le conte *Martine*, la narratrice évoque l'« achat » de bébés chinois pour vingt-cinq sous. Dans les années cinquante et soixante surtout, l'Église tentait de sensibiliser les enfants d'ici au sous-développement de certains pays :

« Au Canada, quelle chance! Nous mangeons les cochons. En Chine, c'est différent : les cochons mangent les enfants, ceux du moins que les parents ne peuvent vendre au missionnaire; si celui-ci n'a pas vingt-cinq sous à leur offrir, ils les jettent dans la porcherie. » (p.132)

Avec l'ironie du narrateur que nous traiterons plus tard, celui-ci recycle, reprend des discours associés à une époque. La réalité est souvent présente sous des traits « historiques ». Nous plaçons cet adjectif entre guillemets car la notion d'histoire est nuancée chez Ferron. Il ne s'intéresse pas à la « grande histoire », mais plutôt à la « petite histoire locale » qui « est une interprétation directe de l'expérience et ne peut se réduire à l'explication ».⁵⁵ Si elle est une interprétation, la petite histoire est donc subjective : elle n'est pas fixe et peut être transformée. Les *Historiettes* de Ferron représentent cette petite histoire : « L'événement historique n'est jamais considéré

⁵³ MARCEL, Jean, *Op. cit.*, p.65.

⁵⁴ L'HÉRAULT, Pierre, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, p.24.

⁵⁵ *Ibid.*, p.79.

comme clos, mais toujours interrogé par le présent et, en quelque sorte, modifiable par lui. ».⁵⁶ L'histoire conçue de cette façon n'entre pas en contradiction avec le conte. En effet, l'histoire est habituellement constituée de faits reconnus et vérifiables. La subjectivité est écartée pour laisser place à la reconstitution descriptive et explicative des événements passés. Notons cependant que, parfois, la reconstitution peut être agrémentée de quelques suppositions des historiens visant à combler des lacunes, des failles à leurs connaissances. Mais les historiens se défendent bien de faire quelque interprétation que ce soit. Selon Ferron, la « petite histoire » est basée sur l'interprétation. Elle se distingue en cela de la « grande histoire » officielle. L'interprétation laisse la porte ouverte à l'imagination. C'est pour cela que le conte et la « petite histoire » ont des affinités : le conte est construit sur l'imagination. Comme l'écrit Jean-Pierre Boucher au sujet des *Contes* de Ferron :

« Le rôle du conteur est d'aider les hommes à faire la traversée de la nuit, à corriger la réalité inacceptable en inventant un monde imaginaire qui donne à cette réalité l'ordre, le style, la cohérence qui lui font défaut. Tout en appartenant au domaine de la fantaisie, le conte permet de comprendre le réel. ».⁵⁷

Ici entre en jeu la notion de salut omniprésente dans les *Contes* de Ferron. Le salut recherché par Ferron est plus collectif qu'individuel : la société québécoise doit être sauvée d'une réalité vide de sens : « [...] le salut, c'est-à-dire le passage de la dépossession à l'appropriation, [...] »⁵⁸. Le conte insère de l'imaginaire dans la réalité afin de la rendre plus acceptable. Cela semble contradictoire : on accède à

⁵⁶ *Ibid.*, p.73.

⁵⁷ BOUCHER, Jean-Pierre, *Les « Contes » de Jacques Ferron*, L'Aurore, Montréal, 1974, p.24.

⁵⁸ L'HÉRAULT, Pierre, *Op. cit.*, p.233.

une réalité qui a du sens par le rêve, par l'imaginaire. Mais qui ne connaît pas la phrase célèbre : pour que la vie ait du sens, nous devons rêver? En contrôlant nos rêves, nous avons un certain contrôle sur notre vie, sur la réalité. Les personnages de Ferron tentent de redonner un sens à leur vie, ils essaient de se retrouver en retournant à leurs racines. Ils sont dépossédés de leur identité car ils ont oublié le sens du rêve. La femme dans *Retour à Val-d'Or* reprend le contrôle sur sa vie en retournant en Abitibi. La ville l'étouffe, l'empêchant même de vivre. Ce n'est plus la raison qui la guide, mais le rêve en tant qu'action de l'esprit humain. Selon Jean-Pierre Boucher, chez Ferron, on accède au salut par l'amour du prochain, l'attachement à son pays et la volonté de libérer les siens. Par exemple, dans *Cadieu*, le narrateur revient incendier la maison paternelle afin de libérer ses sœurs enchaînées à la tradition.

Boucher ajoute :

« Le lecteur est le narcomane auquel l'écrivain injecte le poison qui le soulagera et surtout lui fera prendre conscience de son aliénation pour qu'il puisse s'en libérer et aider à son tour au salut de plus malheureux que lui. »⁵⁹

Mais qu'offre encore le conte pour que Jacques Ferron ait choisi ce genre plutôt qu'un autre? Toujours selon Jean-Pierre Boucher :

« Le conte, genre fort ancien tombé en désuétude dans notre monde moderne, convenait parfaitement aux desseins de Ferron. Quoi de mieux pour séduire le lecteur que de petits contes truffés de constantes allusions à une réalité et à des personnages connus? [...]. Le conte est en effet le genre libre par excellence, irrespectueux des règles de la logique. »⁶⁰

⁵⁹ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.136.

⁶⁰ *Ibid.*, p.140.

La narration

Nous avons vu que la présence constante du narrateur crée l'unité du recueil. En effet, le narrateur est toujours le même et malgré certains contes narrés à la troisième personne ou par un personnage autre que le narrateur-médecin, on décèle la présence du narrateur en arrière-plan. Le narrateur se présente comme le conteur. Même lorsque le conte est narré par un personnage autre que le narrateur-médecin, nous avons l'impression que le « conteur » emprunte la voix de quelqu'un d'autre pour raconter. Cette notion de conteur évoque le conte oral. Comme le rapporte Jean-Pierre Boucher, Jacques Ferron « se veut donc dans une position médiane entre le parlé et l'écrit : « Je suis le dernier d'une tradition orale et le premier de la transposition écrite. »⁶¹ La transposition écrite permet la conservation des contes oraux : « [...] le nouveau conte veut empêcher tous les contes de mourir, de crainte que le pays cette fois ne passe à la « confusion », c'est-à-dire à l'insignifiance. »⁶² Est reprise ici l'idée que le conte donne un sens à la réalité pour la rendre acceptable. Comment Ferron peut-il se situer entre l'oralité et l'écriture alors que ses contes sont écrits? Le conte lui-même évoque l'oralité, la parole :

« le conte possède un avantage exceptionnel : celui de tremper à la fois ses racines dans les eaux originelles d'un système littéraire oral et d'être dans le même temps jugé digne de figurer parmi les genres majeurs de la littérature écrite. »⁶³

⁶¹ *Ibid.*, p.22.

⁶² MARCEL, Jean, *Op. cit.*, p.57.

⁶³ *Ibid.*, p.50.

Qu'entend Jean Marcel par « genres majeurs »? Il désigne ainsi les genres considérés comme les plus importants de la littérature écrite, soit le roman, l'essai, la poésie. Le mot « majeur » peut aussi évoquer la majorité, l'état de maturité, d'achèvement que l'on peut associer à ces trois genres. Le conte, comme nous l'avons vu, est souvent étiqueté genre mineur à cause de son caractère oral et parfois enfantin. Cependant, son ancienneté lui procure une certaine notoriété et lui permet d'être qualifié de genre majeur. Il n'est pas démodé, dépassé pour autant.

Dans le conte, l'accent est mis sur la parole. Comme la relation conteur-auditeurs est absente du conte écrit, celui-ci tente de recréer cette relation par la narration en donnant au narrateur un rôle de conteur : il est omniprésent, dirige le récit et s'adresse aux lecteurs qui se sentent impliqués dans le déroulement de l'histoire. Les *Contes* de Ferron nécessitent la participation du lecteur : « le sens de plusieurs contes ne se laisse percer que si le lecteur se livre à un véritable travail de déchiffrement. »⁶⁴ Ferron transforme ici un élément de la tradition populaire selon lequel les auditeurs sont appelés à intervenir au cours de la narration de l'histoire par le conteur pour faire valoir leur point de vue sur ce qu'ils entendent: les lecteurs, déroutés par ce qu'ils lisent, interviennent dans les contes afin de découvrir quelle est la véritable signification de ceux-ci. Alors que les contes traditionnels débutent *in media res* par une formule d'ouverture (« Il était une fois », « Un jour »), les *Contes* de Ferron introduisent très rapidement le lecteur au cœur de l'action :

« [...] l'ancienne formule du dialogue entre le conteur et son auditoire a été remplacée par une pure fantaisie

⁶⁴ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.141.

syntactique, c'est-à-dire par un nouvel ordre de rapports. D'entrée de jeu le lecteur est jeté au milieu d'une action déjà entreprise [...]; il est transporté dans un univers dont il ne saisit pas encore les contours fuyants que le conteur se charge d'arrêter dans leurs mouvements avant la fin de la phrase. »⁶⁵

La syntaxe joue un rôle très important dans les contes écrits, et dans ceux de Ferron en particulier. C'est la syntaxe qui amène le merveilleux : les choses ne sont pas merveilleuses en elles-mêmes. Par exemple, dans *Une fâcheuse compagnie*, les cochons de Saint-Yvon sont comme tous les cochons. Cependant, ils sont humanisés par la syntaxe : « Tels sont les cochons de Saint-Yvon, au demeurant fabricants de lard comme leurs confrères des vieux comtés et criant aussi haut leur déplaisir quand vient l'heure de le livrer. » (p.39). Le merveilleux est donc créé par la « parole » du narrateur.

Ce court extrait illustre bien l'humour de l'auteur. Cet humour est présent dans les jeux de mots et dans les situations cocasses. Dans ce dernier cas, l'humour semble produire le merveilleux qui nous fait douter du réalisme des événements. Donnons quelques exemples de jeux de mots amusants : « quand je change mon poisson d'eau, il est inquiet, j'ai mal à l'âme » (p.11), « Devant les verres vides, l'acoustique est meilleure. » (p.83), « Le médecin dit que c'est une honorée, une maladie à son honneur, dont il me guérit si bien, si vite que je me retrouve sans éléphant à cheval sur une licorne, galopant de retour vers le beau comté de Maskinongé. »(p.115), dans *Les Sirènes* : « Un ouiquène, ce n'était pas la guerre de Troie. »(p.117). Les jeux de

⁶⁵ MARCEL, Jean, *Op. cit.*, p.60.

mots sont souvent jumelés à un comique de situation qui provient de l'absurdité et de l'illogisme des raisonnements ou de l'ignorance :

« Le Japonais répond, primo qu'il n'est pas esquimau, secundo qu'il vient du ciel. Le député Brochu ne comprenait pas le Japonais. Il s'écrie : « Mais cet Esquimau parle en chiffres! Il doit m'apporter de l'argent. » ». (p.153).

L'humour ne sert pas qu'à nous faire rire. Comme l'écrit Jean-Pierre Boucher :

« Ferron s'ingénie en effet à désamorcer continuellement le tragique en recourant à l'humour, aux jeux de mots amusants, à une langue imagée et brillante.[...]. Ferron cherche ainsi à donner l'impression que le tragique est évité, alors qu'en fait il n'en est rien, [...]. ».⁶⁶

Par exemple, dans *La vache morte du canyon*, la vache, laissée seule, se meurt :

« Arrive l'heure où, perdant tout courage, la malheureuse vache se dit :

-Mourons!

Et de se laisser choir sur le sol brûlant. Après un certain temps, comme elle n'est pas encore morte, elle rouvre l'œil, prête l'oreille... Que n'entend-elle pas alors? Un bruit de source!

-Ne mourons plus, s'écrie-t-elle. » (p.89)

L'absurdité de la situation nous fait rire et, de cette manière, le drame qui se joue au-dessus du canyon semble écarté. Jean Marcel parle lui aussi de ce recul du tragique, mais il le place sur le compte du merveilleux : ce n'est pas l'humour qui désamorce le tragique, mais le merveilleux :

« Le plus souvent, il (le merveilleux) apparaît à l'instant où l'action du conte va tourner au tragique. Le merveilleux met, d'une certaine façon, le tragique sur une voie d'évitement en rappelant d'une manière

⁶⁶ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.90-91.

narquoise que le tragique, pour que le propos gratuit du conte soit sauf, n'a pas sa place dans le dénouement de la narration. »⁶⁷

Nous pouvons voir, en effet, certains liens entre l'humour et le merveilleux : ils repoussent tous les deux la logique de la réalité et ils se situent « à la frontière de ce qui est absurde et de ce qui ne l'est pas »⁶⁸. Chez Ferron, l'humour et le merveilleux sont souvent accolés : l'un prend parfois sa source dans l'autre.

Si parfois l'humour cherche à nous faire décrocher de la réalité, à certains moments, son but se transforme : il veut mettre l'accent sur quelques absurdités de cette même réalité et devient alors ironique. L'ironie est surtout tangible lorsque Ferron parle du « messianisme agriculturiste ». Pierre L'Hérault traite ce messianisme agriculturiste comme « l'un des mythes québécois les plus tenaces et qui a servi à énoncer les principales composantes de l'idéologie canadienne-française [...] ». ⁶⁹ L'ironie sert à illustrer « que l'idéologie agriculturiste n'est qu'un instrument camouflé du pouvoir. »⁷⁰ L'Hérault donne comme exemple de cette ironie les contes *La vache morte du canyon* et *Cadieu*. Dans ces deux contes, Ferron souligne la sottise de la tradition qui veut que ce soit le fils aîné qui hérite de la terre paternelle laissant pour compte les autres enfants. Ces deux contes nous présentent deux jeunes hommes qui, suivant les pressions de leur curé ou de leur père, s'exilent dans le « Farouest », l'un pour faire comme ses ancêtres et cultiver la terre, l'autre pour tenter de s'inventer une vocation car il ne peut pas trouver du travail sur la terre de son enfance. Ferron

⁶⁷ MARCEL, Jean, *Op. cit.*, p.78.

⁶⁸ *Ibid.*, p.77.

⁶⁹ L'HÉRAULT, Pierre, *Op. cit.*, p.104.

condamne, par l'ironie, cette idéologie selon laquelle il faut perpétuer l'héritage des ancêtres en étant cultivateur comme eux pour la bonne raison que parfois, cet idéal est impossible à atteindre (*La vache morte du canyon*). En effet, la paroisse rurale n'a pas évoluée avec le temps et elle étouffe désormais les plus jeunes (*Cadieu*). Ainsi, les membres du clergé qui prônent cette idéologie conservatrice font aussi les frais de l'ironie de Ferron.

Ferron ironise aussi sur les médecins qu'il traite de geôliers, de bourreaux :

« À ce point de vue la médecine est une institution commode, qui supplée à la justice. Les médecins d'ailleurs se prêtent au rôle; ils font d'excellents geôliers. Il ne leur reste plus à apprendre que le métier de bourreau... ».(p.51)

Par ailleurs, Guy Sylvestre ne croit pas à la malice de Jacques Ferron. Selon lui,

« l'ironie n'est chez [Ferron] qu'une forme de la pudeur : elle veut cacher la pitié qu'il éprouve à l'égard des personnages les plus ridicules ou les plus déshérités. [...] l'ironie révèle la sympathie profonde de l'auteur pour ses semblables. ».⁷¹

Selon nous, Guy Sylvestre n'a pas tout à fait tort : Ferron ne cherche pas à régler ses comptes en ironisant. Toutefois, l'ironie dont il fait preuve au sujet du « messianisme agriculturiste » condamne plutôt l'égoïsme des tenants de cette idéologie. De même que lorsqu'il ironise sur les médecins, dont il fait partie, nous ne croyons pas qu'il ressent de la pitié envers eux et lui-même. Si c'était le cas, il ne les comparerait pas à

⁷⁰ *Ibid.*, p.108.

⁷¹ SYLVESTRE, Guy, « Contes anglais et autres », *Le Devoir*, 10 octobre 1964, p.12.

des gardiens de prison, voire des bourreaux. Il est amer face à cette profession et sans doute aussi face à sa propre pratique.

Le temps

En ironisant particulièrement sur le « messianisme agriculturiste », Ferron ridiculise les propos du chanoine Groulx, son bouc émissaire durant de longues années. Pour Ferron, de façon différente, le passé est valorisé en ce sens qu'il permet de se retrouver, « pour commencer, il faut revenir »⁷², croit-il. Le passé existe en relation avec le présent. En effet, comme l'écrit Pierre L'Hérault, « nulle part, dans l'œuvre de Ferron, le passé n'est évoqué avec nostalgie; il s'inscrit toujours dans une problématique du présent. »⁷³ Ferron évoque le passé afin de permettre au présent de s'en libérer : il effectue une distanciation entre le passé et la réalité présente. Le passé est modifiable par le présent. Ferron ne chante pas d'hymne au passé comme pouvaient le faire les écrivains comme Groulx. Retourner au passé est un moyen de retrouver son identité perdue et cette démarche s'inscrit dans un sens collectif : le pays incertain, qui entre dans la confusion, doit revenir à sa source afin de se retrouver et se souvenir de son passé : ainsi apparaît la mémoire collective. Selon Jacques Ferron, « la tradition orale est l'expression de la mémoire collective. Elle se situe dans le présent et rejette dans les temps immémoriaux les événements qui suivent de trop loin. »⁷⁴ La tradition orale n'est donc pas reliée au passé mais au

⁷² MICHAUD, Ginette, dir., « Présentation » in *L'Autre Ferron*, Fides-CETUQ, Montréal, 1995, p.9.

⁷³ L'HÉRAULT, Pierre, *Op. cit.*, p.146.

⁷⁴ FERRON, Jacques et Pierre L'Hérault, *Op. cit.*, p.197.

présent qu'elle cherche à redonner aux Québécois. Faisons une courte parenthèse pour dire que l'écrivain n'est pas que le chantre de sa société. Tout ne peut être ramené, chez Ferron, à cette question de la nation. Conçu comme un moyen de « transmettre l'héritage du passé aux générations présentes et futures », ⁷⁵ le conte reprend sa fonction mémorielle.

La ville et la campagne

Dans l'œuvre de Ferron, le temps est très relié aux lieux qu'il choisit de mentionner, de peindre. Effectivement, lorsqu'il parle de « la mémoire extérieure » de ses personnages, il veut parler des « lieux qui permettent de préserver son identité malgré l'amnésie de la première enfance. » ⁷⁶ Ce retour à l'origine, à l'enfance est le but premier de Tinamer dans *L'amélanquier* qui veut se souvenir de son enfance afin de s'orienter, de retrouver qui elle est. ⁷⁷ L'origine est un point de repère, tout comme le bon et le mauvais côté des choses (déterminés par le père de Tinamer, Léon de Portanqueu) qui divise le monde en deux. Du bon côté des choses, il y a le bois enchanté derrière la maison de Tinamer où elle découvre des êtres fabuleux et, du mauvais côté, il y a la rue et le labyrinthe de la ville. Cette même dualité est présente dans les *Contes* où le bon côté est représenté par la campagne, et particulièrement la Gaspésie, et du mauvais côté se trouve la ville. La campagne et la ville sont en opposition tout au long du recueil de contes. Ferron « veut réintroduire par ses contes

⁷⁵ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.21.

⁷⁶ FERRON, Jacques et Pierre L'Hérault, *Op. cit.*, p.225.

⁷⁷ FERRON, Jacques, *L'amélanquier*, Montréal, Typo, 1992, p.27.

la sagesse et la fantaisie dans la ville, renouer les échanges essentiels avec la campagne pour que l'air devienne à nouveau respirable. », ⁷⁸ comme il l'explique par la bouche du robineux et de Martine dans *Suite à Martine* (p.139). Alors que la campagne est un lieu où il fait bon vivre, la ville déshumanise ceux qui y demeurent et les rend aliénés. La femme de *Retour à Val-d'Or* a perdu toute envie de vivre à la ville. Elle reprend goût à la vie lorsqu'elle décide enfin de retourner dans sa région natale. La ville entraîne la mort à long terme alors que la campagne est synonyme de vie. Cette mort lente à la ville est causée en grande partie par la solitude dans laquelle sombrent les citadins : chacun vit pour soi, anonyme parmi tant d'autres. À la campagne, tous les habitants se connaissent et la parole occupe une place prédominante :

« La transmission orale se conçoit dans une civilisation composée d'une multitude de petites sociétés vivant à l'échelle de l'homme; la parole y constitue le seul serment qui fasse les hommes tenir les uns aux autres. Elle se trouve frappée d'interdit dès que la ville les confond dans l'anonymat. » ⁷⁹

La majorité des personnages des *Contes* se sentent mal à l'aise à la ville. Même le narrateur s'aperçoit que la ville l'a perverti : lorsqu'il fait ses visites aux malades, il est pressé d'en finir. C'est la rapidité d'exécution qui prime : « Il nous arrivait d'évoquer le passé. Je me rappelai que j'étais pressé. Je haussai les épaules [...]. » (*La dame de Ferme-Neuve*, p.207).

⁷⁸ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.25.

⁷⁹ MARCEL, Jean, *Op. cit.*, p.56.

À la ville aliénante s'oppose une région québécoise en particulier : la Gaspésie. La Gaspésie est présentée comme le lieu du bonheur : « Seule la Gaspésie échappe à la règle universelle du malheur [...]. »⁸⁰ Le conte qui illustre le mieux la pureté de ce coin de pays est *Une fâcheuse compagnie*. Le narrateur-médecin présente tout d'abord le village de Saint-Yvon : « À Saint-Yvon, [...]; on subit l'influence de la mer, qui est à tous et à chacun. Cela donne un régime moins mesquin, favorisant l'entraide et la société. » (p.39). Les Gaspésiens sont plus solidaires que partout ailleurs. Cette province, à l'extrême est du pays, est aussi opposée à l'ouest, au « Farouest ». Alors que l'ouest est associé à la mort (*La vache morte du canyon*), l'est est relié à la vie, à la naissance : « Les *Contes* décrivent le passage de la Gaspésie à Ville-Jacques-Cartier comme celui de la possession à la dépossession, de la naissance à la mort. »⁸¹ Le conte se situe à l'origine des êtres et des choses. La Gaspésie se voit associée au conte : « La Gaspésie, pays du conte, des contes ferroniens en tout cas, ne doute pas d'elle-même. [...]. Elle tente l'aventure de l'imaginaire sans s'y perdre. »⁸² Nous pouvons nous demander pourquoi Ferron, qui n'aime pas les écrivains nationalistes comme Lionel Groulx ni le régionalisme, crée une opposition entre le milieu rural et le milieu urbain en donnant raison à la campagne tout comme les partisans du régionalisme. N'y a-t-il pas contradiction? Nous pouvons trouver un élément de réponse par la présence subtile de la mer. La mer ne relève pas du seul terroir. Elle évoque le lointain, l'inconnu, un style de vie différent et, comme l'écrit Ferron, l'entraide. Ainsi, le milieu rural auquel est attaché

⁸⁰ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.14.

⁸¹ L'HÉRAULT, Pierre, *Op. cit.*, p.65.

⁸² *Ibid.*, p.23.

Ferron est particulier, la mer créant une certaine distance à l'égard du terroir qui rappelle davantage le repli sur soi.

La langue

La Gaspésie est aussi très importante pour Ferron par la découverte de l'originalité de sa langue. Comme l'écrit Marcel Olscamp :

« Son admiration va beaucoup plus loin que la cueillette de perles langagières : elle s'étend aussi à l'art de raconter, que l'auteur avait appris à apprécier dans son enfance et qu'il retrouve intact dans ces villages de la péninsule. ».⁸³

Jacques Ferron aime s'attarder sur la langue, sur les mots. Selon Gilles Marcotte, « il suffit à Jacques Ferron de buter sur un mot, de pressentir un alliage de mots, pour qu'aussitôt le récit prenne la clé des champs, s'engage dans une direction qui n'avait pas été prévue. ».⁸⁴ Le langage imagé sert à surprendre le lecteur tout comme le merveilleux étonne dans les contes traditionnels. Parfois, les événements et les situations du conte sont vraisemblables, mais c'est la manière dont ils sont racontés qui leur donne une teinte surprenante. Mentionnons le conte *Une fâcheuse compagnie* où le narrateur, par sa description, donne un caractère humain aux cochons qui le suivent :

« Tels sont les cochons de Saint-Yvon, au demeurant fabricants de lard comme leurs confrères des vieux comtés et criant aussi haut leur déplaisir quand vient

⁸³ OLSCAMP, Marcel, *Op. cit.*, p.23.

⁸⁴ MARCOTTE, Gilles, « Contes et nouvelles d'ici : Jacques Ferron », *La Presse*, Montréal, 16 janvier 1965.

l'heure de le livrer. [...] Les cochons n'ont rien à fumer, mais ils arrêtent aussi et rien n'indique qu'ils se laisseront persuader de prendre les devants. » (p.39 et 41)

D'autres fois, ce sont les humains qui sont animalisés par la description que l'auteur donne d'eux : le fils dans *Cadieu* se compare lui-même à un insecte : « [...] juché sur un tabouret, la paille au bec, beau comme un insecte, je savourais des petites sucées d'eau gazeuse. Je ne butinais pas grand'chose avec ma trompe à cinq cennes [...] » (p.8), l'otarie est l'animal auquel la femme compare son mari lorsqu'ils faisaient l'amour dans le conte du même nom (p.168) et le mari, dans *Bêtes et mari*, est comparé, entre autres, à un gros rat blanc, un chat et un chien (p.115, 116). Par les mots, Ferron insère l'inhabituel dans ses récits. La langue possède donc une grande force dans les *Contes*. Le lecteur doit rester attentif à tous les jeux de mots, calembours, métaphores qui donnent au conte un style particulier. Ferron avoue son intérêt pour la langue française par la voix du narrateur du conte *Le pont* : « J'ai toujours eu un faible pour les grands mots et les belles images, même de seconde main. C'est pour cela sans doute que j'écris. » (p.48). Pour Ferron, la langue n'a pas la même valeur lorsqu'elle est parlée à la ville ou à la campagne. Selon Jean-Pierre Boucher, « Si l'enchantaient la beauté et la richesse de la langue gaspésienne, à l'image des gens et du pays, la langue parlée à Montréal et sa banlieue offrait au contraire le reflet d'un monde en train de s'écrouler. »⁸⁵ En reprenant certaines formules tirées du langage des Gaspésiens, entre autres, les *Contes* évoquent la parole. Le fait de parler de « brunante » (p.7), de « quêteux » (p.7), de

⁸⁵ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.45.

« ramancheur » (p.17), de « portuna » (p.40), de « cossineuse » et de « ratoureuse » (p.230) illustre que la parole populaire, ancestrale, est omniprésente. Ces mots s'apparentent davantage à la langue parlée qu'à un niveau de langue écrite. Dans *Retour à Val-d'Or*, la parole fascine la femme, non par son contenu, mais par sa forme même. C'est la parole en tant que sons prononcés qui attire la femme : « Chaque fois, c'est le verbe, l'art oratoire de ses interlocuteurs qui la ravissent, indépendamment de la teneur de leurs propos avec lesquels elle est en total désaccord. »⁸⁶ Cette attitude révèle un peu la pensée de Ferron : il utilise les mots en leur donnant un sens différent de celui qu'ils portent habituellement. Par exemple, dans le conte *L'été*, trois mots (entre autres) n'ont pas leur sens propre :

« La comparaison était rafraîchissante, mais ne donnait point prise aux prétendants, qui tournaient autour de la belle, nageant et voltigeant. Ce n'étaient pourtant pas des enfants ; ils avaient, comme on dit, de la branche. Leurs pointes néanmoins ne portaient pas. Alors ils allaient, les plus méchants, braquer ailleurs. » (p.71).

De plus, le mot « payen », dans le titre *Le vieux payen*, contient délibérément une faute d'orthographe afin de modifier son sens. En effet, l'auteur joue sur le sens du mot : d'une part, il garde sa signification première de païen et d'autre part, il signifie aussi paysan :

« Le premier sens qui vient à l'esprit du lecteur est celui du curé : un païen est un homme sans religion, un mécréant, un impie. [...] La signification de cette graphie s'éclaire lorsque l'on songe que l'origine du mot vient de « paysan » et donc de « pays ». « Le vieux payen » signifie alors le vieux paysan, le vieil habitant du pays, ce qu'est bien l'habitant aux yeux du narrateur. Le titre à double sens donne simultanément deux ordres

⁸⁶ BOUCHER, Jean-Pierre, « Ouvertures ferroniennes : « Retour à Val-d'Or » et « Ulysse », p.61.

des choses, deux visions du monde : la plus apparente, celle du curé, est fausse : la véritable est cachée. »⁸⁷

La parole touche même les anglicismes qui sont francisés à l'écriture afin de montrer qu'ils sont « prononcés à la française ». Par exemple, « cuiquelounche » (p.8), « raquète » (p.13), « touristroume » (p.97), « clergimane » (p.101), « Ouonnedeurfoules » (p.110), « Ouèredéare » (p.117) et « brecquefeste » (p.218). La langue anglaise traverse donc les *Contes* discrètement. Cependant, notons aussi qu'il s'agit d'un travail d'écriture qui fait que ces mots ne relèvent plus, n'appartiennent plus à aucune des deux langues. Ferron crée un langage qu'on ne peut pas rattacher à une nationalité, à une identité particulière.

L'allusion à la dualité entre les anglophones et les francophones n'est pas présentée seulement dans les titres des recueils; on la retrouve aussi dans quelques remarques à l'intérieur des contes. Parfois, ce sont les personnages qui font ces commentaires, comme dans *Mélie et le bœuf* :

«-Quelle langue parlez-vous à la maison?
 -On parle encore comme du monde faute de savoir meugler. Le curé se mit à rire.
 -Les Canadiens ne font pas autrement; ils parlent encore comme du monde faute de savoir l'anglais.
 Jean-Baptiste Caron hocha la tête.
 -C'est bien possible qu'il soit anglais, dit-il, ce veau-là : il est en train de prendre ma place.
 -Ta place! Vivez-vous donc à l'étable?
 -Non, monsieur le curé, nous ne vivons pas à l'étable. Seulement le veau, lui, il vit dans la maison.
 -Mé, mé, dit le curé, c'est sûrement un veau anglais.
 -Sûrement : il n'a pas grand'religion.
 Le curé se leva.

⁸⁷ BOUCHER, Jean-Pierre, *Les « Contes » de Jacques Ferron*, p.35.

-Il faut le déloger. »(p.25)

D'autres fois, comme dans le conte *Le pont*, le narrateur commente ainsi le fait que l'Anglaise dont il parle commande le respect : « Mais cette autorité lui venait peut-être de son origine et de notre sentiment d'infériorité... » (p.49). Ferron évoque les différences culturelles entre les « Anglais » et les francophones, mais il ne prend pas nettement position pour ces derniers, comme l'illustre, selon nous, le conte *Retour au Kentucky*: l'Américain ne veut pas parler français, mais son épouse ne semble pas, elle non plus, vouloir apprendre l'anglais. Cependant, la fin du conte paraît vouloir donner raison à l'Américain -qui dit que ce sont leurs enfants qui vont apprendre l'anglais à leur mère car la langue internationale, c'est l'anglais- puisque le narrateur ajoute : « L'Europe a été perdante. Il était assez naturel qu'un soldat américain vînt achever chez nous sa victoire. Montréal est une étape entre la Belgique et le Kentucky. » (p.166). Ferron veut montrer que « les deux langues, l'anglais et le français, ne pouvant cohabiter selon lui parce qu'elles étaient déjà complètes, [...] ». ⁸⁸

Les thèmes récurrents

La parole si importante a aussi un rôle à jouer lors de la naissance :

« la naissance ici est occasion de parole. [...]. Elle donne lieu à une mise en scène où la parole et l'image hissent l'événement coutumier au niveau de la rêverie poétique. Grâce aux légendes dont on se sert pour en parler aux enfants, le bouleversement qu'elle

⁸⁸ MICHAUD, Ginette, « Lire à l'anglaise », *L'Autre Ferron*, p.159.

occasionne dans la maison permet la rencontre de l'imaginaire et de la réalité, et fait percevoir le changement comme créateur et nécessaire à la vie ».⁸⁹

Pierre L'Hérault fait ici référence à la légende de la Mi-Carême. Jacques Ferron reprend à deux reprises cette croyance dans ses *Contes*. Un conte porte même le titre de *La Mi-Carême*. Dans *La sorcière et le grain d'orge*, Ferron introduit son conte en expliquant quelle est cette croyance (p.229). Ce préambule nous semble superflu pour la lecture du conte. Cependant, la dernière phrase est extrêmement révélatrice de la pensée de Ferron au sujet du conte : « C'est aussi que le conte est intimement lié à la réalité et qu'on peut le concevoir comme un moyen d'expression à la fois audacieux et décent. (p.229) ». La naissance, la parole et le conte sont des notions fortement reliées pour Ferron. Nous l'avons mentionné, le conte, c'est le retour à l'origine, donc, à la naissance. La naissance est présentée selon le point de vue du narrateur médecin, mais ce scientifique entoure l'accouchement d'imaginaire. Lorsque l'accouchement n'est pas symbolisé par la Mi-Carême, il se déroule souvent dans des circonstances étranges. Dans le conte *Le chien gris*, l'accouchement donne lieu à un rituel très particulier (p.76) et dans *Le petit William*, l'accoucheuse « boudait son accouchement » la tête dans l'oreiller (p.161).

L'action de donner naissance, l'accouchement, sont très présents dans les *Contes*. Mais mentionnons aussi que la renaissance est souvent symbolisée; sans doute serait-il plus juste de parler de résurrection puisque les personnages se remettent à vivre après avoir été annihilés par un événement, une situation particulière. Pensons

⁸⁹ L'HÉRAULT, Pierre, *Op. cit.*, p.129.

notamment au conte *Les Méchins*, où le narrateur entreprend une nouvelle vie après avoir réalisé son égoïsme grâce à un cheval : « Ce cheval, je l'aimai comme un frère. Il a été mon rédempteur. » (p.37). Si, parfois, l'animal amène la renaissance, d'autres fois, son rôle est différent : dans *Le pigeon et la perruche*, la perruche représente le cœur de la jeune fille qui vit dans la tristesse depuis que son père est décédé. Lorsqu'un chasseur tire sur l'oiseau, une nouvelle vie s'ouvre à Marie. Ce retour à l'origine, fondement essentiel des *Contes* peut être moral et, alors, les personnages en rendent compte par la parole, ou il peut être physique et donner lieu à un déplacement.

Le voyage est l'un des thèmes des *Contes* de Ferron. Les personnages se déplacent beaucoup, la plupart du temps afin d'améliorer leur qualité de vie, sans toujours y parvenir d'ailleurs. Ils quittent leur village le plus souvent pour trouver un emploi. Nous l'avons vu pour *Retour à Val-d'Or* et c'est aussi vrai pour *Cadieu*, *La vache morte du canyon* et *Mélie et le bœuf*. Tous ces contes mettent en scène un personnage qui a laissé son lieu natal et qui tente d'y revenir. Comme l'écrit Jean-Pierre Boucher au sujet de *Cadieu*, « l'histoire de *Cadieu* [...] s'élève au rang de mythe. C'est en somme l'aventure qu'ont vécue des milliers de Québécois, forcés d'abandonner la vie terrienne, montant à la ville. »⁹⁰ Les personnages sont souvent forcés de s'exiler. Lorsque les personnages quittent la campagne, c'est parce qu'ils sont généralement obligés de le faire, mais il arrive parfois qu'ils la quittent volontairement, comme dans le conte *Le lutin*. Si Eugène quitte le village, c'est, entre autres, pour faire

⁹⁰ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.90.

plaisir à sa femme et pour travailler un peu moins fort. À Montréal, il ne travaillera plus du tout et il sera isolé.

Contrairement à la Gaspésie, lieu de bonheur, l'ouest, que ce soit à Montréal ou dans l'Ouest canadien, transforme les personnages qui y perdent le goût de vivre :

« Dans l'œuvre de Ferron, on ne va jamais vers l'ouest. Y aller, c'est aller vers la mort. L'Ouest n'est pas un espace viable. Les *Contes* décrivent le passage de la Gaspésie à Ville-Jacques-Cartier comme celui de la possession à la dépossession, de la naissance à la mort. ».⁹¹

Dans *Retour à Val-d'Or*, particulièrement, le thème de « la joie de l'évasion » donne le ton au recueil.⁹² Le lieu de l'évasion est la campagne. Jean Marcel apporte un point de vue très différent :

« Mais les personnages ne se déplacent guère, tous pris qu'ils sont au piège de ce qu'ils disent. Leurs gestes mêmes sont subordonnés à leurs paroles, et ainsi en va-t-il de tout ce qu'ils font et de tout ce qu'ils deviennent. Toutes les passions de ce petit univers sont des passions de paroles, sitôt proférées sitôt apaisées. Toute action est régie par la diction, au point qu'il ne se passe rien sans elle. ».⁹³

Cette citation concerne particulièrement le conte *Le Dodu* (qui ne fait pas partie du recueil de *Contes*), mais Marcel semble vouloir faire une généralisation qui s'applique à l'ensemble des contes de Ferron. Cependant, selon nous, dans les *Contes* de Ferron, même si la parole est importante, le déplacement des personnages l'est tout autant : lorsque la femme dans *Retour à Val-d'Or* dit qu'elle veut aller dans cette

⁹¹ L'HÉRAULT, Pierre, *Op. cit.*, p.64-65.

⁹² BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.12.

⁹³ MARCEL, Jean, *Op. cit.*, p.69.

ville, elle monte dans le premier taxi qui passe, lorsque François Laterrière affirme vouloir perpétuer la tradition de ses ancêtres, il n'hésite pas à se rendre au Farouest pour se trouver une terre et quand le fils Cadieu décide d'entrer en religion, il quitte son comté natal de Bellechasse : « J'allais à pied et marche, marche donc! » (p.9).

Un personnage illustre ce thème du voyage : le robineux. C'est un vagabond qui erre à travers la province : « J'étais un gueux, mais j'étais aussi une sorte de grand seigneur errant par le monde afin de lui redonner un peu d'allure, un peu de style. » (*Suite à Martine*, p.138). Il errait de maison en maison et divertissait les habitants en racontant des histoires en échange du gîte. Cependant, le vagabond se déplaçait à pied, ce qui est devenu impossible avec l'apparition et la prolifération des automobiles. Le vagabond est devenu un « robineux » :

« Nous ne quitions plus la ville et nous avons troqué le sac contre la fiole; nous avons troqué la sagesse et la fantaisie contre le poison. La sagesse et la fantaisie n'ont pas leur place en la cité, alors que la fiole nous donne un avant-goût de la grande évasion. » (*Suite à Martine*, p. 139).

Le voyage est donc affirmé et nié en la personne du robineux, car il est remplacé par l'alcool.

Si la campagne est le lieu par excellence de l'évasion, c'est, entre autres, parce qu'il y a un rapport différent entre les hommes et les animaux et végétaux. Pour Jean-Marcel Paquette, il y a quatre catégories de contes dans les *Contes* de Ferron : les contes « personnels », les contes « folkloriques », les contes « politiques » et

finalement, les contes « animaliers ». Dans cette catégorie, il classe *L'archange du faubourg*, *Le chien gris*, *Bêtes et mari* et *L'otarie*.⁹⁴ Dans ces quatre contes, l'homme est comparé à un animal. Dans les contes « animaliers », « les inanimés s'animent et s'approchent de l'homme pour mieux participer à sa condition. »⁹⁵ Par le processus d'humanisation des animaux et des végétaux et d'animalisation ou de végétalisation des humains, Ferron échange les rôles entre les hommes et les bêtes. Par exemple, dans *Une fâcheuse compagnie* : « Autant la description des cochons tend à les promouvoir au rang d'humains, autant celle du jeune médecin le rabaisse à celui d'animal. »⁹⁶ Comme l'écrit encore Jean Marcel, ce processus d'humanisation facilite « le passage d'un monde communément fondé sur le réel à une réalité de l'imaginaire. »⁹⁷ L'échange de rôles entre les hommes et les bêtes amène le merveilleux. Ainsi, les récits s'affirment comme contes. Parfois, l'humanisation des animaux permet au narrateur de prendre conscience de certaines réalités et l'amène à devenir un meilleur être humain : « Le cheval est cerné par toute la méchanceté du monde. Il faut que je le soulage. D'ailleurs je le lui dois : ne m'a-t-il pas sauvé? » (*Les Méchins*, p.37). Nous pouvons remarquer dans cette phrase une association entre le cheval rédempteur et Dieu.

Les animaux peuvent donc être une source de salut pour l'être humain qui est aliéné par la réalité souvent insensée. En effet, la folie frappe parfois les personnages des

⁹⁴ PAQUETTE, Jean-Marcel, « Contes, de Jacques Ferron » in *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (1960-1969)*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, p.200 à 202.

⁹⁵ MARCEL, Jean, *Op. cit.*, p.74.

⁹⁶ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.37.

⁹⁷ MARCEL, Jean, *Op. cit.*, p.86.

Contes. Comme l'écrit Pierre L'Hérault, « la folie se présente comme une attirance magique de la nuit, d'une nuit qui n'a plus aucun rapport avec le jour, mais se ferme sur elle-même. »⁹⁸ La folie et la nuit sont intimement liées. Dans *Retour à Val-d'Or*, la folie semble atteindre la femme qui dort le jour et se lève au coucher du soleil. Notons que la folie n'est jamais présentée comme péjorative : les personnages qui sont traités de fous nous sont toujours sympathiques. La folie n'est pas montrée comme une maladie mentale, mais plutôt comme un effet normal et prévisible d'un réel devenu invivable. Selon L'Hérault, « interprétée par l'écrivain, elle (la folie) est signe de contestation et de résistance. »⁹⁹ Effectivement, les personnages résistent à l'aliénation que produit la « vie urbaine infernale ». En sombrant dans une certaine folie, les personnages se permettent de rêver, ce qui les sauve du marasme. La folie, entre autres, introduit le rêve dans les *Contes*. L'art et la folie sont proches parents pour Ferron. Il écrit dans *Le Paysagiste* : « Parfois il se dit qu'il est fou, d'autres fois se prend pour un prophète. Ce n'est qu'un artiste comme bien d'autres. »(p.66-67). Selon Ferron, « il faut être un peu fou pour écrire. Comment expliquer autrement qu'un homme veuille se faire un nom avec les mots de tout le monde? »¹⁰⁰. Le conte *Le Paysagiste* démontre la place qu'occupe l'artiste dans la société. Selon Boucher :

« Ainsi l'imaginaire, la fantaisie, le rêve de l'artiste, se sont glissés à l'intérieur de la réalité, l'ont transformée et rendue vivable. L'important n'est pas l'artiste qui meurt inconnu- [...] - mais l'œuvre qui permet le salut collectif. »¹⁰¹

⁹⁸ L'HÉRAULT, Pierre, *Op. cit.*, p.186.

⁹⁹ *Ibid.*, p.188.

¹⁰⁰ FERRON, Jacques, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, 1973, p.46.

¹⁰¹ BOUCHER, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.28.

Dans les contes traditionnels, l'in vraisemblance est donnée comme réaliste. Il peut arriver que les animaux parlent, se déguisent (comme le loup dans *Le Petit Chaperon rouge*), que les personnages ressuscitent par un baiser (*Blanche Neige et les sept nains*), que les vieilles sorcières veuillent manger les enfants (*Hansel et Gretel*). Dans les contes traditionnels, tout peut arriver, tout « se peut ». Dans les *Contes de Ferron*, l'in vraisemblance se présente généralement sous les traits de la folie : Mélie s'attache à un veau, la distinguée tante Donatienne aime montrer son derrière, le Japonais raconte qu'il a vu Saint Pierre, etc. La folie est souvent nommée, soulignée.

La forme réinvestie

D'autres rapprochements et distanciations peuvent être faits entre les contes traditionnels et les *Contes ferroniens* : comme les *Contes de Ferron*, les contes traditionnels se déroulent dans un milieu rural et/ou prônent la vie à la campagne. Cependant, la société rurale est traitée différemment. Tout d'abord, la place des hommes et des femmes a changé : si nous prenons comme exemple les contes de Félix Leclerc, plus traditionnels, nous voyons que l'homme prend la parole et que la femme reste en retrait. Dans les *Contes de Ferron*, la femme se met à parler ! De plus, dans les contes traditionnels, il y a une nette démarcation entre les personnages qui sont regroupés selon qu'ils sont bons ou méchants. Et, comme le dit André Jolles, le conte répond à l'attente du lecteur qui voit les bons récompensés et les méchants punis selon la « morale naïve ». Cependant, dans les *Contes de Ferron*, tous les personnages sont sympathiques; il n'y a pas de bons et de méchants. Gilles Marcotte

ajoute que Jacques Ferron aime ses personnages.¹⁰² Même s'il ironise sur les curés et sur les médecins, jamais il ne leur donne le mauvais rôle.

Mentionnons aussi que Jacques Ferron modifie le conte traditionnel en y insérant des éléments culturels tirés de l'époque contemporaine, de mythes universels, de lieux connus, etc. L'intertextualité y est très présente. Ferron dit de lui-même qu'il n'a pas tellement d'imagination. Il transforme un peu ce qu'il voit.¹⁰³ D'une part, il évoque des mythes :

« Joue [...] une abondante intertextualité par le rappel de quelques-uns des grands mythes universels. « Retour à Val-d'Or » évoque tout d'abord l'image biblique du paradis terrestre dont on a été chassé. Sont aussi convoqués les mythes américains de l'Eldorado du temps des conquistadores espagnols, et celui de la ruée vers l'or, le Val-d'Or du titre rappelant la découverte de mines d'or à la source du boum abitibien. [...] ce conte recyclait le mythe grec de Dionysos et des Bacchantes. Enfin, à travers l'Abitibi, [...], est rappelé l'univers fabuleux des *Mille et Une Nuits*, confirmé par la présence de la petite fiole de parfum [...]. »¹⁰⁴

En évoquant ces mythes, Ferron veut donner à ses *Contes* un caractère universel. Malgré que les récits se déroulent principalement au Québec, ils se veulent ouverts sur le monde, sur la grande culture universelle, commune. D'autre part, Ferron évoque de façon explicite des œuvres littéraires : *L'Odyssée* d'Homère, une citation de Pline en exergue au conte *Le petit William*, *Le petit Chaperon Rouge*, *Mithridate* et la *Bible*. Notons la variété de ces œuvres qui proviennent de diverses époques et de

¹⁰² MARCOTTE, Gilles, *Op. cit.*

¹⁰³ FERRON, Jacques et Pierre L'Hérault, *Op. cit.*, p.190.

¹⁰⁴ BOUCHER, Jean-Pierre, « Ouvertures ferroniennes : « Retour à Val-d'Or » et « Ulysse » », p.57-58.

pays différents. Reprenons la citation de Gilles Marcotte placée en exergue. Nous pouvons dire que les *Contes* de Jacques Ferron s'éloignent du régionalisme par l'intertextualité. Pour Ferron, le conte en lui-même est universel :

« De même que l'enfant, durant les premiers mois de sa vie, possède tous les phénomènes du monde, de même le conte, mieux que les études génétiques, porte la preuve de l'unicité du genre humain. Tout l'Occident se retrouve dans les contes chinois avec, peut-être, un peu moins de dragons. »¹⁰⁵

Le conte se propage, se transmet, d'une génération à une autre, mais aussi d'un pays à un autre et, ce faisant, il se doit d'être « repiqué », pour employer les mots de Ferron, afin de rester accessible à tous. Il y a mouvement du texte vers le futur, car ce texte, déjà existant, acquiert une « vie » nouvelle en étant transformé, entraînant ainsi un rapport nouveau, particulier entre l'écrivain et le lecteur :

« L'écrivain occupe donc une double position. Il est par rapport au discours « relu » un initié et, par rapport au discours « transformé » un initiateur. Il est donc au cœur même de son acte d'écrire dans une relation dynamique avec le lecteur qui est, en tant qu'auteur-participant au discours « relu », un initiateur et, en tant que lecteur du discours « transformé », un initié. »¹⁰⁶

L'œuvre de Ferron tire son sens de l'interprétation du lecteur participant.

¹⁰⁵ FERRON, Jacques, *Du fond de mon arrière-cuisine*, p.37.

¹⁰⁶ L'HÉRAULT, Pierre, *Op. cit.*, p.215.

CONCLUSION

Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron ont choisi d'écrire des contes à une époque où ce genre paraît relativement anachronique. Mais l'usage du conte n'est pas limité à ces trois auteurs : les écrivains québécois font plusieurs tentatives pour insérer du merveilleux dans leurs œuvres :

« La forme du conte- avec les effets de sens qu'elle entraîne, sentiment communautaire de l'existence, valorisation du primitif, de l'archaïque- est présente dans la plupart des grandes entreprises romanesques qui se sont développées au cours des années 70 et 80, même dans celles qui semblent proposer un certain retour au réalisme : on pensera aux *Chroniques du Plateau Mont-Royal* de Michel Tremblay, à la *Maryse* de Francine Noël, au *Matou* d'Yves Beauchemin, à l'œuvre de plus en plus lue, commentée, de Jacques Poulin. ».¹⁰⁷

La présence d'éléments propres au conte dans plusieurs romans québécois contemporains peut sembler surprenante étant donné que le conte est considéré comme un genre mineur par rapport aux autres genres littéraires. Ainsi, les histoires littéraires ignorent la plupart du temps cette catégorie générique ou la renvoient en fin de classement. Effectivement, l'origine orale du conte le place en marge des autres genres littéraires. L'oralité du conte évoque l'analphabétisme d'une grande majorité d'habitants lors des premiers balbutiements du genre au Québec : le conte est apparu dans la société rurale, peu instruite. Malgré la transcription écrite des contes oraux, ce genre a toujours conservé sa connotation de « mineur » : même s'il est écrit, le conte ne peut renier son origine populaire. Il est également considéré comme mineur

car il s'adresse souvent aux enfants, à l'imaginaire enfantin. Le conte est aussi vu comme une forme ancienne de récit : alors que le roman et l'essai sont des genres modernes, relativement récents dans toute l'histoire de la littérature, le conte, comme la fable et le mythe, s'inscrit à l'origine de la littérature. Il paraît donc a priori « déphasé », « décalé » par rapport aux genres « modernes ».

Quel est donc l'intérêt d'écrire des contes? Pour Gilles Marcotte, l'insertion du conte dans les romans a pour effet d'amener un sentiment communautaire de l'existence et une valorisation du primitif, de l'archaïque. Les contes de Leclerc, Carrier et Ferron produisent-ils cet effet? Dans les trois recueils, les thèmes traditionnels sont repris, donnant à la communauté, au groupe, une place prépondérante. On existe à travers la communauté, à travers les autres. La solitude empêche l'épanouissement de l'être humain. Dans *Adagio*, les personnages existent surtout par leurs fonctions, pour leur rôle dans la société. Le curé, le forgeron, le cordonnier ont chacun un rôle à jouer pour faire de leur village une société auto-suffisante. De plus, un autre indice de la prédominance du « sentiment communautaire de l'existence » se trouve dans la narration : le narrateur s'adresse souvent à un « vous » collectif. Il ne parle pas au lecteur comme individu, mais s'adresse aux lecteurs en tant que groupe. Son message a une visée sociale. Effectivement, les contes d'*Adagio* ont été qualifiés de contes à thèse : ils prônent la vie rurale, la religion catholique et la survivance de la race canadienne-française. Ils valorisent le passé (le primitif) et l'héritage des ancêtres : « on peut pas se passer des ancêtres. Je te défie de casser cet argument-là. » (p.190).

¹⁰⁷ MARCOTTE, Gilles, « Le roman de 1960 à 1985 », p.47.

Roch Carrier, avec *Les enfants du bonhomme dans la lune*, montre, lui aussi, l'importance de la communauté : le narrateur effectue un retour dans le passé, dans son enfance, afin d'illustrer la plus grande solidarité qui unissait les gens de son village. Dans ses contes, le village est presque un personnage à part entière : il s'enthousiasme des prouesses du Dr Schultz, il frémit à l'arrivée d'un Noir, il est réticent face à l'enseignement du français par sœur Brigitte. Il est rarissime que le jeune narrateur soit seul pour vivre ses expériences : la plupart du temps, s'il n'est pas avec un groupe, il est accompagné de son « ami Lapin ». Il se retrouve complètement seul lorsqu'il est à Montréal, sur la rue Sainte-Catherine, plusieurs années plus tard. Même si la narration se fait généralement à la première personne du singulier, le narrateur finit souvent par inclure un pronom pluriel, par exemple : « Malheureusement, nous l'avons appris à l'école, je ne pourrais jamais aller jusqu'à la lune. » (p.39). Lorsque l'étranger, Dr Schultz, arrive au village de Sainte-Justine, le narrateur l'appelle « notre ami ». Nous pouvons aussi dire que les personnages qui sont seuls ou qui tentent une expérience de manière individuelle, ne réussissent pas et, parfois même, meurent. C'est le cas, entre autres, de M. Juste qui veut produire, seul, ses anti-cow-kicks et qui échoue et de Louis Grands-pieds qui se suicide, incapable d'aller seul à la chasse sans boire. Le narrateur oppose au sentiment communautaire de son enfance, dont il est nostalgique, le caractère impersonnel de la ville. Dans *Les fantômes du temps des feuilles mortes*, le narrateur regrette les personnages imaginaires de son enfance. Le passé semble donc valorisé au premier abord puisqu'il rappelle des événements déterminants et des gens sympathiques et bons. Cependant, nous notons une certaine réserve : si le narrateur semble nostalgique, il

fait quand même une critique du racisme, de l'ignorance et de la naïveté des habitants. Oui, le sentiment communautaire et la valorisation du passé priment, mais Carrier dénonce aussi le manque d'informations et le repli sur soi dont était victime la société rurale de l'époque. Surtout, Carrier donne de l'enfance, qu'il met en scène, les éléments qui peuvent avoir une valeur collective : ceux dans lesquels les lecteurs d'ici pourront retrouver leur propre enfance. Dans ce sens, il contribue à l'édification d'une mémoire communautaire.

Pour Jacques Ferron, le « sentiment communautaire de l'existence » est présent à la campagne, mais pas à la ville : lorsqu'on habite à la ville, la solitude nous assaille. Une nette opposition sépare la ville et la campagne. La campagne est un lieu de parole et celle-ci éloigne la solitude. Dans les *Contes*, les personnages redonnent un sens à leur existence lorsqu'ils quittent la ville impersonnelle pour retourner dans la société rurale où la solidarité est de mise. Le salut auquel on aspire est un salut collectif : la société québécoise en entier doit redonner un sens à son existence. Individuellement, les personnages des *Contes* cherchent à fournir une signification à la réalité, mais cette recherche englobe l'ensemble du pays qui veut se définir. Le pays incertain peut peut-être retrouver sa certitude grâce au conte. Le conte est porteur de sens. De plus, pour Ferron, il faut retourner à son point d'origine pour se retrouver. L'origine est un point de repère. Cela peut expliquer en partie pourquoi la naissance et l'accouchement occupent une place si importante dans les *Contes*. Cependant, cette valorisation du primitif n'est pas une régression et elle n'empêche pas l'avenir : le retour au passé vise plutôt à saisir le présent.

Les trois auteurs étudiés corroborent donc l'hypothèse de Gilles Marcotte : la forme du conte éveille les thèmes traditionnels qui évoquent le sentiment communautaire de l'existence et amènent la valorisation du primitif et de l'archaïque. Toutefois, les contes étudiés conservent un caractère tout à fait moderne, entre autres, en rapportant des événements vérifiables et en faisant allusion à des personnages connus sur la scène québécoise et, à l'occasion, internationale. Le conte n'est pas un genre désuet, complètement éloigné de la réalité, du temps présent. Comme l'a écrit encore Marcotte

« C'est dire que le conte fait l'histoire, mais une autre histoire, différente de celle que construit le roman; non pas séquentielle, linéaire, axée sur l'idéologie du progrès, mais revenant sans cesse sur ses pas, retournant au « grand commencement » pour en repartir de nouveau et, par ce mouvement, ouvrir le présent à l'infini des possibles. »¹⁰⁸

Ici encore, Gilles Marcotte redit l'importance de l'origine pour le conte. Ce retour à l'origine permet une meilleure connaissance, une meilleure compréhension du moment présent. Le retour en arrière n'amène pas un recul, il offre plutôt de nombreuses possibilités : Leclerc retourne en arrière sous les traits d'un vieil homme pour faire une leçon de morale, Carrier veut retrouver les fantômes de son enfance en donnant un point de vue d'enfant et Ferron raconte la petite histoire des gens du pays à travers ses expériences vécues en tant que médecin. Chez les trois auteurs étudiés, le retour à l'origine autorisé par le conte amène une réflexion sur le présent.

¹⁰⁸ MARCOTTE, Gilles, « La problématique du récit dans le roman québécois aujourd'hui », *Revue des sciences humaines*, tome XLV, no 173, janv.-mars 1979, p.64.

Suite à ces constatations, nous pouvons rappeler que le conte appartient à la tradition québécoise et poser l'hypothèse que le réinvestir d'un contenu moderne permet de s'inscrire dans cette tradition. En effet, choisir d'écrire des contes permet la continuation de cette forme traditionnelle d'ici. Les contes traditionnels, oraux, relatent des événements, des situations qui ne sont plus actuels ou qui sont inconnus de certains lecteurs issus de la société urbaine, par exemple, les veillées, les épluchettes de blé d'Inde, les corvées, le métier de draveur, les foires villageoises, etc. Écrire des contes dont le contenu est facilement reconnaissable par les lecteurs modernes permet de réactualiser le genre tout en faisant revivre les thèmes traditionnels qui s'immiscent dans la narration par la représentation de la parole, de l'oralité et parfois du conteur. Ils se retrouvent aussi dans la présentation des personnages qui se définissent surtout par leur fonction sociale (forgeron, curé, notaire, cordonnier, enseignante, etc.) et dans les lieux où vivent ces personnages, c'est-à-dire dans un village, sur une terre. Les contes traditionnels québécois possèdent généralement ces caractéristiques récupérées par les contes modernes étudiés. La tradition littéraire québécoise se distingue surtout par la présence de la parole, par le besoin de raconter une histoire à quelqu'un. Même si les contes ont changé de forme avec les années et se retrouvent maintenant couchés sur du papier, la narration cherche à reproduire cette relation particulière qui liait le conteur et l'auditeur. Le « je » du narrateur qui révèle ses pensées à un vous auquel on s'identifie crée une relation beaucoup plus intime entre le narrateur et le lecteur que le rapport qui existe entre le lecteur et le narrateur du roman.

Les contes de Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron, même s'ils sont de qualité inégale, s'inscrivent dans la tradition québécoise. Ils reprennent des éléments de culture populaire et savante permettant aux lecteurs de se reconnaître et de se sentir concernés par ce qui est transmis : le conte se renouvelle constamment, réactualisant les éléments culturels qui le portent. Pensons aux nouveaux contes urbains, très différents des contes traditionnels, qui se déroulent à la ville et véhiculent des valeurs beaucoup plus individualistes. Les thèmes de ces contes s'éloignent des thèmes traditionnels dont nous avons parlé auparavant : l'argent, l'amour, le travail, la communication, etc. Les contes de Marie José Thériault ou de Daniel Sernine que nous avons mentionnés en introduction sont des exemples de contes de facture urbaine. Par exemple, les contes du recueil *L'Envoleur de chevaux et autres contes* de Marie José Thériault mettent en scène des couples qui vivent souvent une relation problématique dont la mort est parfois la seule issue. Nous sommes très loin des contes à thèses d'*Adagio* et du sentiment communautaire de l'existence. Pourtant, ces textes reprennent la forme du conte et continuent ainsi de s'inscrire dans une tradition littéraire québécoise.

Les contes de Félix Leclerc, Roch Carrier et Jacques Ferron cherchent à nous rejoindre en tant que membres d'une société. Ces auteurs ont chacun une position différente par rapport à la culture populaire. Leclerc évoque une culture populaire plus traditionnelle dont le contenu rural est prédominant. Il vise à rassembler sa communauté sous des valeurs traditionnelles. Roch Carrier nous présente une culture populaire qui s'ouvre à la ville, mais qui est arrêtée par la religion conservatrice. La

culture populaire exposée dans les *Contes* de Jacques Ferron est beaucoup plus diverse : elle provient d'époques, de milieux et de media variés. Nous retrouvons donc des allusions à la *Bible*, aux *Mille et une nuits*, à la ruée vers l'or, etc. Les éléments de culture populaire présentés dans les textes étudiés indiquent une volonté de cohésion sociale de la part de leurs auteurs. Pour nous, le conte a sa raison d'être dans notre monde contemporain étouffé dans son individualisme. La lecture des contes de Leclerc, Carrier et Ferron, grâce à l'utilisation de la culture populaire, nous fait découvrir l'existence d'autres lecteurs à nos côtés. Le conte brise la solitude contrairement au roman qui semble l'accentuer.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS

1.1 Œuvres étudiées

CARRIER, Roch, *Les enfants du bonhomme dans la lune*, Montréal, Éditions Stanké, 1979, 173p.

FERRON, Jacques, *Contes, édition intégrale*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1968, 236p.

LECLERC, Félix, *Adagio*, Montréal, La Bibliothèque québécoise, 1989, 212p.

1.2 Autres œuvres des auteurs étudiés

CARRIER, Roch, *La guerre, yes sir!*, Montréal, Éditions Alain Stanké, 1981, 137p.

FERRON, Jacques, *L'amé!anchier*, Montréal, Typo, 1992, 207 p.

-----, *La conférence inachevée*, Montréal, VLB Éditeur, 1987, 238p.

-----, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du jour, 1973, 290p.

-----et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière, Entretiens*, Montréal, Lanctôt, 1997, 318p.

LECLERC, Félix, *Le hamac dans les voiles*, Montréal, La Bibliothèque québécoise, 1988, 126p.

2. TEXTES CRITIQUES PORTANT SUR LES CONTES ÉTUDIÉS

BERTIN, Jacques, *Félix Leclerc, Le roi heureux, biographie*, Montréal, Boréal compact, 1988, 315 p.

BOUCHER, Jean-Pierre, *Les « Contes » de Jacques Ferron*, Montréal, L'Aurore, 1974, 150 p.

- CHARLAND, Rolland et Jean-Noël SAMSON, *Dossiers de documentation sur la littérature canadienne-française, Félix Leclerc*, Ottawa, Fides, 1967, p.11.
- DUHAMEL, Roger, « Courrier des lettres. Des contes d'amour et de jeunesse », *Le Devoir*, 11 décembre 1943, p.8.
- JEAN, Louis, « Adagio », *Le Quartier latin*, Montréal, 4 février 1944, p.4.
- LEMIRE, Maurice, dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1940-1959*, Montréal, Fides, tome III, 1982.
- , dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1960-1969*, Montréal, Fides, tome IV, 1984.
- , dir., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec 1976-1980*, Montréal, Fides, tome VI, 1994.
- L'HÉRAULT, Pierre, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, 293p.
- MARCEL, Jean, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Édition du jour, 1970, 221p.
- MARCOTTE, Gilles, « Contes et nouvelles d'ici : Jacques Ferron », *La Presse*, Montréal, 16 janvier 1965.
- MARTEL, Réginald, « Nudité naïve de l'enfance », *La Presse*, Montréal, 10 février 1979, p.E3.
- MÉLANÇON, Robert, « Les contes joyeux de Roch Carrier », *Le Devoir*, Montréal, 10 février 1979, p.21.
- MICHAUD, Ginette, dir., *L'Autre Ferron*, Montréal, Fides-CETUQ, 1995, 468 p.
- NIEDOBA, Arlette Saheb, *L'ironie, dire et vouloir-dire chez Roch Carrier, Marie-Claire Blais, Réjean Ducharme*, Thèse, Université de Montréal, 1978, 219p.
- SYLVESTRE, Guy, « Contes anglais et autres », *Le Devoir*, 10 octobre 1964, p.12.

3.TEXTES THÉORIQUES

3.1 Portant sur le conte

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éd. Robert Laffont, 1976, 403p.

CALAME-GRIAULE, Geneviève (éd.), *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Actes des journées d'études en littérature orale, Paris, 23-26 mars 1982*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1984, 28p.

CAMBRON, Micheline, *Les éléments d'oralité et de culture populaire dans le conte écrit québécois*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1979, 125p.

DEMERS, Jeanne et Lise Gauvin, «Dossier autour de la notion de conte écrit ; quelques définitions», *Études françaises*, vol.12, nos 1-2, avril 1976, p.157 à 177.

-----, « Préface à *Andante* », in *Andante*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1989, p.9.

JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1981, 239p.

JOLLES, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, 212p.

OUELLET, Jocelyne, *Étude textuelle des contes littéraires québécois du loup-garou au XIXe siècle*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1981, 161p.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, 254p

TASSÉ, Sylvie, *Analyse des signes de la perte et de la nostalgie de la tradition orale dans deux recueils de contes écrits québécois*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1996, 90p.

TOUGAS, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, Presses universitaires de France, 1966, 312p.

WEINRICH, Harald, *Le Temps, le récit et le commentaire*, Paris, Seuil, 1973, 333p.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 307p.

3.2 Portant sur la littérature québécoise

BELLEAU, André, *Y-a-il un intellectuel dans la salle ?*, Essais, Montréal, Éditions Primeur inc., 1984, 206p.

GALLAYS, François, Sylvain Simard et Robert Vigneault dir., *Le Roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Montréal, Fides, tome 8, 1992, 548p.

MARCOTTE, Gilles, « La problématique du récit dans le roman québécois aujourd'hui », *Revue des sciences humaines*, tome XLV, no 173, janv.-mars 1979, p.59 à 69.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Stratégies d'une mise à distance : la Deuxième Guerre mondiale dans les textes québécois », *Études françaises*, 27, 2, 1991, p.43 à 60.

PRONOVOST, Gilles, dir., *Cultures populaires et sociétés contemporaines*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1982, 194p.

4. AUTRES OUVRAGES LITTÉRAIRES

GUÈVREMONT, Germaine, *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 221 p.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Boréal Express, 1980, 216 p.

MAILLET, Antonine, *Par derrière chez mon père*, Ottawa, Leméac, 1972, 91p.

THÉRIAULT, Marie José, *L'Envoleur de chevaux et autres contes*, Montréal, Boréal, 1986, 174p.

VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, Paris, Larousse, 1990, 288p.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier ma directrice, Élisabeth Nardout-Lafarge, pour son aide, sa patience et son honnêteté, François Hébert, avec qui j'ai fait un petit bout de chemin qui m'a fait réaliser la complexité des mots, ainsi que tous mes proches pour leur soutien et leur encouragement parfois plus que nécessaire.