



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa - University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Heather CULLEN

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Faculté des Arts

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

L'herbier de force : l'intertextualité botanique chez Jacques Ferron et Réjan
Ducharme

M. Olscamp

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

P. Imbert

P.L. Vaillancourt

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

J.-M. De Koninck, Ph.D.

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

**L'HERBIER DE FORCE
L'INTERTEXTUALITÉ BOTANIQUE CHEZ JACQUES FERRON
ET RÉJEAN DUCHARME**

Heather Cullen

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de Maîtrise

Lettres françaises
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

@Heather Cullen, Ottawa, Canada, 2004



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 0-494-01455-5

Our file Notre référence

ISBN: 0-494-01455-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Résumé

Cette étude cherche à déterminer le fonctionnement des inscriptions narratives, discursives et thématiques de l'intertextualité botanique dans les œuvres de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme. Ces deux écrivains, par ailleurs très différents l'un de l'autre, partagent cependant une même pratique, celle d'insérer dans leurs écrits des citations et des emprunts tirés d'un traité botanique très célèbre au Québec : la *Flore laurentienne* (1935) du frère Marie-Victorin. L'œuvre scientifique de cet ecclésiastique de renommée mondiale — fondateur, durant les années 1930, de l'Institut Botanique et du Jardin Botanique de Montréal — se trouve transformée dans son nouveau contexte fictionnel.

À la lumière de l'éco-critique (nouvelle méthode d'approche du texte littéraire qui s'inspire de la critique intertextuelle et de la science de l'écologie), notre projet cherche à découvrir comment Jacques Ferron et Réjean Ducharme, qui appartiennent à deux générations différentes d'écrivains, ont tous deux manifesté le même désir d'employer et de renouveler un herbier particulier. Nous étudierons les multiples moyens par lesquels Ferron et Ducharme ont donné à l'ouvrage de Marie-Victorin le statut de texte sacré, comme s'il s'agissait d'un herbier « de force ».

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
CHAPITRE 1- L'OBJET NATURE.....	27
Introduction : La rhétorique de la représentation.....	27
<i>Locus amœnus</i>	29
La cour arrière de Jacques Ferron.....	32
Les constellations édéniques de Réjean Ducharme	45
Le feu comme lieu dans <i>L'Avalée des avalés</i>	49
Le <i>locus amœnus</i> de l'île Bizard.....	54
Le catalogue	59
Les arbres de Ferron.....	61
Catalogues ducharmiens	66
a) <i>L'Avalée des avalés</i> , Le Nez qui voque, Les Enfantômes.....	66
b) Le catalogue de <i>L'Hiver de force</i>	69
Conclusion	72
CHAPITRE 2- SCIENCE ET DISCOURS : LA BOTANIQUE.....	75
Introduction.....	75
« Une renommée dans le commun » : Marie-Victorin chez Ferron	78
Marie-Victorin chez Ducharme	86
a) Parler comme un botaniste dans <i>L'Avalée des avalés</i>	86
b) Signes de transferts : le discours botanique dans <i>L'Hiver de force</i>	89
c) « Feuillus tolérants » et « amarantes » : Le cas des intertitres.....	93
d) La fétichisation des noms propres	96
Conclusion	103
CHAPITRE 3 - FLEURS ET DISCOURS : CODES FLORISTIQUES.....	107
Introduction : La fonction signifiante et le langage des fleurs.....	107
L'herbier de Jacques Ferron.....	108
a) « Poésie en herbe : mon herbier ».....	108
b) « Les deux lys »	110
c) <i>L'Amélanchier</i>	114
d) « Les salicaires ».....	115
Réjean Ducharme : les fleurs, « une espèce de messe »	118
a) « Il faut que tu fasses attention aux doubles sens »	125
b) Iris, ancolie, crocus, pissenlit.....	131
Conclusion	137

CONCLUSION.....	139
BIBLIOGRAPHIE.....	155

Légende : Abréviations des titres des ouvrages

Jacques Ferron

<i>AM</i>	<i>L'Amélanchier</i>
<i>C</i>	<i>Contes d'un pays incertain, Contes anglais, Contes inédits</i>
<i>DL</i>	« Les deux lys », dans <i>La Conférence inachevée</i>
<i>RS</i>	<i>Les Roses sauvages</i>
<i>SI</i>	<i>Le Salut de l'Irlande</i>
<i>SA</i>	« Les salicaires », dans <i>Du fond de mon arrière-cuisine</i>

Réjean Ducharme

<i>AA</i>	<i>L'Avalée des avalés</i>
<i>NV</i>	<i>Le Nez qui voque</i>
<i>HF</i>	<i>L'Hiver de force</i>
<i>VS</i>	<i>Va savoir</i>
<i>D</i>	<i>Dévadé</i>
<i>EN</i>	<i>Les Enfantômes</i>
<i>O</i>	<i>L'Océantume</i>

Frère Marie-Victorin

<i>FL</i>	<i>Flore laurentienne</i>
-----------	---------------------------

Remerciements

Ce projet est le résultat d'un travail d'équipe. Je tiens à reconnaître les contributions des nombreuses personnes qui m'ont aidé à réaliser un rêve :

En tout premier lieu, j'aimerais remercier mon directeur de thèse, M. Marcel Olscamp. Un lecteur attentif et patient, il a fourni des conseils précieux pour moi sur l'organisation du contenu, la 'ferronnerie' et l'expression de cette étude.

Un cercle d'amis à Ottawa m'a assisté dans mes recherches. Je reconnais en particulier les nombreuses corrections d'ébauches par Annie-Lise Clément. Merci aussi aux professeurs Pierre-Louis Vaillancourt et Patrick Imbert de m'avoir aidé à développer ce projet et mon écriture.

Je suis très reconnaissante de l'appui du Département de français à l'Université de Winnipeg et surtout de Kenneth W. Meadwell, professeur et ami de premier ordre, qui a inspiré les découvertes de Ducharme, de Marie-Victorin et ainsi, de tout un monde.

My deep gratitude also goes to my family in Manitoba, who have always so generously supported, valued and cultivated my love of flowers and books.

INTRODUCTION

Cette étude propose, à la lumière d'une nouvelle approche du texte littéraire appelée « éco-critique », la découverte du fonctionnement des inscriptions thématiques, narratives et discursives d'un intertexte encore inexploré chez Jacques Ferron et Réjean Ducharme: celui de la *botanique*. Les arbres, les fleurs, ainsi que le discours botanique sont, nous le constaterons, omniprésents dans l'œuvre de ces deux écrivains. Ce contenu botanique offre de nouvelles perspectives à l'analyse comparative de leurs écrits, malgré les différences marquées qui les caractérisent. Les traits stylistiques et génériques de leurs œuvres témoignent de deux générations de romanciers séparés par leurs méthodes, leur engagement politique et leurs objectifs d'écriture. Ce qui, selon nous, les rapproche est leur manifestation d'emprunts à l'œuvre phare d'un grand botaniste québécois, le frère Marie-Victorin.

Marie-Victorin, né Conrad Kirouac en 1885 et mort en 1944, est reconnu comme le père de la botanique au Canada français. Membre de la congrégation des Frères des Écoles Chrétiennes, auteur de *Récits* et de *Contes laurentiens*, instituteur lors de son « épiphanie » naturaliste dans les bois¹, il s'est réinventé lui-même en botaniste.

¹ D'après ses biographes, Marie-Victorin se serait inspiré de recherches botaniques à partir du moment où il s'est aperçu qu'il ne pouvait pas identifier une plante sauvage commune: l'ail des bois. Voir Robert Rumilly, *Le Frère Marie-Victorin et son temps*, Montréal, Frères des écoles chrétiennes, 1949, p. 17.

Autodidacte et « innovateur audacieux² », caractérisé par son « zèle » et par son indépendance au sein de l'Académie des sciences chimiques et physiques plus établies, il fonda l'Institut Botanique de l'Université de Montréal en 1920, dix ans avant de compléter ses propres études en sciences. Dans un climat de recherche dominé par des chercheurs anglophones et américains (à Yale ou à Harvard), il publia de nombreux articles dans des publications scientifiques avant de recevoir le Prix David pour sa thèse de doctorat, « Les Filicinées du Québec », en 1931, l'année même où il fonda le Jardin botanique de Montréal. Il acquit sa réputation internationale surtout grâce à ses nombreuses publications botaniques qui lui vaudront, entre autres, le Prix Gandoger, décerné par la Société Botanique de France en 1932.

Découvreur de nombreuses nouvelles espèces végétales, Victorin leur attribua des noms inspirés de la géographie québécoise : *Botrychium minganense*³; *Aster linarifolius* var. *Victorinii* et *Aster gaspensis* (FL, 605) ; etc. Ouvertement patriote, Marie-Victorin cherchait à créer une flore « nationale », inspiration qui l'amena à ajouter des noms « canadiens » aux descriptions scientifiques dans son inventaire floristique :

La question des noms vulgaires, dits encore noms populaires ou noms vernaculaires [...] est importante dans un ouvrage comme la *Flore laurentienne*, ouvrage d'utilité qui veut donner à la connaissance des plantes non cultivées toute sa valeur humaine [...] Les canadianismes [...] sont plutôt en petit nombre. Ils forment un trésor linguistique d'une valeur inestimable (FL, 5).

² Pierre Dansereau, « La tradition botanique à Montréal », <http://www.udd.org/Français/Dansereau/Documents/539.html>, consulté le 15 juin 2000.

³ Marie-Victorin, *Flore laurentienne*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 3^e édition, 1995, p. 120. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle FL suivi du numéro de la page.

Marie-Victorin se montra ainsi un scientifique soucieux de la diffusion de ses travaux. Il concevait sa *Flore laurentienne* comme un « ouvrage de commodité », un texte vulgarisateur et nationaliste doublé d'un ouvrage savant, encyclopédique. Fondateur et directeur de l'émission « Cité des Plantes » à Radio-Canada, Marie-Victorin s'efforça par tous les moyens à sa disposition de faire rayonner le savoir botanique, jusqu'à sa mort accidentelle en 1944.

Après son décès, les signes de l'influence de Marie-Victorin au Québec se répandent : on lui érige une statue au Jardin Botanique, on en fait le sujet d'un timbre en 1945. Son nom est immortalisé dans des quartiers résidentiels, des parcs publics, des autoroutes, des amphithéâtres, des écoles partout dans la province de Québec. La *Flore laurentienne*, constamment réimprimée depuis 1937, connaît deux nouvelles éditions en 1965 et 1995. Les recherches botaniques et la biographie de Marie-Victorin sont diffusées en format CD-ROM, *L'Herbier Marie-Victorin*, dès 1994. En 1998, un rosier dans la série « Explorer », produit à la ferme expérimentale de Saint-Jean-Sur-Richelieu, fut nommé le « AC Marie-Victorin ». Les congrès annuels de l'ACFAS (Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, fondée par Marie-Victorin), demeure une assemblée générale annuelle importante dans tous les domaines de la science francophone.

* * *

Voilà pour l'influence majeure de Marie-Victorin sur une ville, un pays, ses institutions scientifiques et sa population. Les lettres québécoises portent elles aussi les marques du botaniste sur soixante-dix ans. La deuxième édition de *Ménard, maître-*

draveur, de Félix-Antoine Savard est dédiée à Marie-Victorin : « à ce botaniste qui m'appris que les choses de la nature ont un nom en ce pays⁴ ». Le poète Paul-Marie Lapointe, quant à lui, aurait partiellement structuré le catalogue de son poème « Arbres⁵ » d'après la nomenclature de la *Flore laurentienne*. De nos jours, Marie-Victorin est cité par des naturalistes vulgarisateurs comme Jean O'Neil et Pierre Morency. Ceux-ci utilisent les mots de Marie-Victorin dans leurs épigraphes⁶, comme preuves de constats botaniques, comme autorité incontournable. Morency compare la *Flore laurentienne* à un verre d'eau pure dans une liste d'objets qui ont « beaucoup d'importance⁷ ». Deux films biographiques sur Marie-Victorin paraissent vers la fin des années 1990⁸. La vie de Marie-Victorin devient aussi le sujet d'un roman de Robert Gagnon, intitulé *La Thèse*⁹, qui incorpore des citations des journaux et lettres du botaniste et qui explore sur un mode fictionnel les circonstances de sa vie et sa mort. *L'Actualité* publie, en mars 1990, des

⁴ Félix Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, « Collection du Nénuphar », édition définitive, 1945, [s.p].

⁵ Lapointe, Paul-Marie, *Choix de poèmes. Arbres*, Montréal, Les éditions de l'Hexagone, coll. « Les Matinaux », 1960, [s.p].

⁶ En voici quelques exemples, tirés de *Promenades et Tombeaux* de Jean O'Neil (Montréal, Libre-Expression, 1989) : « Au Québec, ce sont les clercs et les femmes qui ont le mieux apprivoisé les sciences et les arts. Je pense à Marie-Victorin, bien sûr [...] » (p. 74); « Marie-Victorin et ses collaborateurs avaient-ils vraiment réussi à passer tout le Québec au peigne fin [...] ? » (p. 189). On trouve aussi les citations suivantes dans *L'Œil américain* de Pierre Morency (Montréal, Boréal, 1989) : « Les ormes ne sont pas muets comme on pourrait le penser. – Marie-Victorin », (p. 7); « Les épinettes furent, comme l'écrit Marie-Victorin, "les premières unités militantes de la forêt canadienne" » (p. 223).

⁷ Pierre Morency, *La Vie entière. Histoires naturelles du Nouveau Monde*. Montréal, Boréal, 1996, p. 140.

⁸ *Victorin, le naturaliste*, réalisation de Nicole Gravel, production de l'Office national du film, 1997, 52 min.; *La Passion de Victorin*, réalisation de Nicole Gravel, production de l'Office national du film, 1998, 24 min.

⁹ Robert Gagnon, *La Thèse. Roman*, Montréal, Quinze, 1994, 223 p.

extraits de la correspondance intime du Frère Marie-Victorin¹⁰ avec la mystérieuse « Mlle D. », signe d'attention aux scandales des religieux voués à une vie célibataire seulement en apparence. L'autorité de Marie-Victorin se trouve encore une fois citée lors des débats sur la marijuana. Dans un éditorial paru dans l'hebdomadaire *Voir* à l'automne 2002, l'écrivain et journaliste Jacques Languirand ancre son argument pour la « libéralisation de la mari » dans la réputation du grand botaniste¹¹.

Jacques Ferron et Réjean Ducharme

Une relecture attentive de ce traité fondateur de la botanique nord-américaine, mis en parallèle avec certaines œuvres de Jacques Ferron et Réjean Ducharme, montre que ces deux auteurs en ont une connaissance intime : à l'aide de calques, de lectures partielles ou imparfaites, de paroles élogieuses, de citations et de représentations fausses ou fidèles du botaniste et de son ouvrage, les deux écrivains offrent, chacun à sa manière, un intertexte qui juxtapose la création littéraire au discours scientifique. C'est à ce carrefour entre deux discours que nous nous attarderons. Jusqu'à maintenant, la critique littéraire avait accordé aux éléments botaniques de ces œuvres une place plutôt

¹⁰ Luc Chartrand, « Les amours secrètes du frère Marie-Victorin. La correspondance du premier grand savant canadien-français témoigne des tourments sexuels de la vie religieuse », *L'Actualité*, vol. 15, n° 3, 1^{er} mars 1990, p. 29-33.

¹¹ « Je déplore que la tendance trop humaine de surveiller et de punir se soit attaquée à une herbe dont le bon frère Marie-Victorin, c.s.v., disait, dans la première édition de la *Flore laurentienne* [qu'elle] "procure des rêves délicieux" » (Jacques Languirand, « Rêver mieux », *Voir*, vol. 2, n° 39, 3 octobre 2002, p. 2). Il est intéressant, d'ailleurs, de noter les recoupements entre cet article de Languirand et l'essai de Jacques Ferron intitulé « Le chanvre », publié pour la première fois dans *L'Information médicale et paramédicale* (vol. XXVIII, n° 4, 6 janvier 1976, p. 28). Il sera question de cette « historiette » au chapitre deux.

marginale, en leur attribuant un simple statut de décor ou une signification politique; or, nous croyons que leur importance est beaucoup plus grande.

Le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec (DOLQ)* offre un premier aperçu de l'attention critique accordée au contenu botanique des œuvres de Ferron et Ducharme : il rattache par exemple le « thème de l'héritage, de la transmission des valeurs¹² » à *L'Hiver de force* de Ducharme. Le contenu écologique des romans de Ferron (qui publie six romans durant cette courte période) n'est pas traité séparément du mouvement culturel répandu au Québec durant les années 1970, lui-même situé dans le prolongement du programme socio-politique des années 1960 : « l'indépendance, la laïcisation, le socialisme, la révolution¹³ ». Pour les historiens de la littérature, le contexte social des écrits de Ferron l'emporte sur sa référentialité botanique ; c'est « une lutte contre l'homogénéisation globale opérée par la culture de masse, d'inspiration surtout américaine¹⁴ ».

Vers cette époque, dans le sillage de la « contre-culture hippie », on voit naître au Québec un regain d'intérêt pour la campagne et le retour à une certaine forme de vie rurale : « En cette période d'effervescence où les valeurs se transforment rapidement, certains choisissent de vivre dans des communes et redécouvrent ainsi la campagne; l'écologie prend de l'importance¹⁵ ». L'écologie textuelle se présente donc à contre-courant de la montée littéraire du réalisme urbain, dont *Bonheur d'occasion* de Gabrielle

¹² Maurice Lemire *et al.*, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V, 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. XVII.

¹³ *Ibid.*, p. XXIII.

¹⁴ *Ibid.*, p. XVI.

Roy est sans doute l'exemple le plus connu. En même temps paraissent les œuvres d'Yves Thériault, qui présente le Grand Nord comme « un refuge¹⁶ » et la sexualité comme une « force de la nature », qui propose une critique de la vie citadine et « un éloge du nomadisme, [...] une exaltation de la vie primitive¹⁷ ». Thériault affirme une volonté de réalisme linguistique dans la nouvelle présence d'un « vocabulaire indigène¹⁸ ». Ce sont les mêmes inspirations qui poussent Ducharme et Ferron à incorporer la nature à leurs écrits. Ces motifs linguistiques et littéraires sont, pour ainsi dire, « dans l'air du temps »; Ferron et Ducharme qui sont deux observateurs perspicaces de leur époque, se feront l'écho de ces préoccupations. Le *DOLQ* évoque simplement, à ce propos, une tendance générale vers un réalisme transformé face à un « quotidien aliénant », de « nouveaux rapports à la nature » qui « déterminent l'expression emphatique ou son contraire, l'image simple, dépouillée¹⁹ » dans les années 1960-1970.

Le choix de ces deux auteurs si différents dans leur rapport à l'écriture mérite aussi une explication. Jacques Ferron, d'abord, écrit dans un français lettré, inspiré de la mythologie et des contes classiques; il traite de sujets qui manifestent son grand engagement social et politique. Ses œuvres trahissent les préoccupations simultanées d'un père, d'un médecin (profession qu'il exercera dans les régions rurales et à Longueuil) et d'un intellectuel engagé dans les débats politiques de son temps. Ferron se

¹⁵ *Ibid.*, p. XX.

¹⁶ *Idem*, « Introduction à la littérature québécoise (1960-1969) », dans *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV, 1960-1969, p. XXII.

¹⁷ *Ibid.*, p. XXI.

¹⁸ *Ibid.*, p. XXVI.

¹⁹ *Ibid.*

montre en même temps un auteur ambitieux, sensible à une écriture qui jette les fondations d'un canon littéraire : il prend la plume pour représenter l'influence et la renommée d'un panthéon de personnages politiques façonnant l'avenir du Québec.

Ainsi schématisée, la démarche d'écriture ferronienne se différencie nettement de celle de Réjean Ducharme, romancier, scénariste et parolier « révolté » (selon plusieurs) qui déforme la langue et fait éclater le genre romanesque avec un ton ludique et ironique. En raison de son extrême discrétion, on accuse même parfois cet écrivain de ne pas exister! Lorsqu'il fait irruption sur la scène littéraire, en 1968, avec la publication de trois romans chez Gallimard, le lectorat québécois est totalement pris par surprise. D'une voix solitaire et iconoclaste, Ducharme affirme sa rupture avec la tradition littéraire du Québec; il rompt aussi avec la génération d'écrivains qui le précède – celle de Ferron – et la sienne propre. Il met en scène des personnages excentriques, des « bommes de Maskinongé²⁰ » qui, dans un langage populaire, plein d'anglicismes et de néologismes, se tiennent loin des cercles de pouvoir et des salons littéraires.

Notre choix d'auteurs et d'œuvres se justifie d'abord par le fait que nulle part ailleurs que chez ces deux écrivains, la *Flore laurentienne* et Marie-Victorin ne prennent autant d'importance. C'est avant tout la *Flore* comme objet-fétiche de deux romanciers très différents qui nous intéresse : notre analyse s'inscrit donc en faux, sur ce plan, contre des commentaires comme ceux de Renée Leduc-Park, qui déplore le « *built-in*

²⁰Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, « Folio, 1622 », [1973] 1999, p. 22. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *HF* suivi du numéro de la page.

obsolescence », (l'obsolescence innée) de ce « *boring botanical treatise*²¹ » (traité de botanique ennuyeux). Plutôt que de voir dans le discours botanique des romans un artefact dépassé, périmé par l'opacité de son vocabulaire latin, nous apercevons un deuxième niveau de langue et de signification. Car si le latin des ecclésiastiques est oublié de nos jours, il n'en est pas de même pour le latin des botanistes : il demeure leur langue universelle, qui permet de croiser les frontières linguistiques et culturelles dans un mouvement tout à fait postmoderne. De plus, les instances botaniques sont objets de délectation pour les passionnés de la science que sont Ferron et Ducharme, qui trahissent constamment leur dévotion au culte de la flore. Les textes se sont donc imposés d'eux-mêmes par une présence textuelle de signes, de *topoi* et de discours botaniques.

De Ferron, nous retiendrons pour analyse ceux de ses contes, essais et romans qui livrent des réflexions sur la botanique ou le paysage québécois. Dans ce contexte, *L'Amélanchier* et *Les Roses sauvages* s'avèrent incontournables, alors que *Le Ciel de Québec* et *Les Confitures de coings*, si pertinents pour qui s'intéresse à l'économie entière de l'œuvre ferroniennes, ont dû être mis de côté. Ce tri parfois contraignant des textes promet toutefois de porter fruit : en concentrant notre champ d'observation sur le fonctionnement des inscriptions botaniques dans les textes choisis, nous avons l'heureuse possibilité d'émettre de nouvelles hypothèses sur l'évolution de toute une carrière d'écrivain.

²¹ « Thus the titles of the first two parts which refer to plants point to the Ferrons' habit of reading a boring botanical treatise known as *Flore laurentienne* [...]. Twenty-five years from now such a text will no longer be entertaining, for [...] the language [...] from which it stems is eminently *disposable* due to its built-in

Notre choix des textes de Réjean Ducharme reste nécessairement ouvert : cet écrivain est en effet toujours actif. Précisons que *L'Hiver de force* a été la motivation initiale de notre projet. Le *dialogisme*²² botanique et floristique de ce récit représente la plus complète pénétration du discours botanique dans l'univers fictif du roman. Nicole et André Ferron, protagonistes de *L'Hiver de force*²³, nous ont ouvert la piste en étalant ouvertement leur lecture obsédante de la *Flore laurentienne*. À leur suite, nous avons pu discerner la présence d'un réseau botanique lié à la *Flore laurentienne* dans d'autres romans de Ducharme, *Va savoir*, *Dévadé*, *Les Enfantômes*, *Le Nez qui voque*, *L'Océantume* et *L'Avalée des avalés*. Notre analyse n'est donc pas diachronique, mais préfère repérer les recoupements et parallélismes dans l'emploi de la veine botanique. Voyager ainsi librement parmi les romans risque de faire voir une homogénéité artificielle; toutefois, cela nous permet aussi de faire valoir l'omniprésence et l'importance de la botanique dans cette œuvre.

Quant à la présence du Frère Marie-Victorin et de sa *Flore laurentienne* dans les œuvres de Ferron et de Ducharme, peu de critiques littéraires en ont discuté. Cela ne veut pas dire, cependant, que les écrivains ont hésité à manifester leur admiration pour ce

obsolescence, the void which it barely hides ». Renée Leduc-Park, « Repetition with a Difference in Réjean Ducharme », *Yale French Studies*, vol. 65, 1987, p. 205, 210.

²² Pour Mikhaïl Bakhtine, le *mot* est de nature *dialogique*, puisqu'il provient toujours d'un deuxième discours, celui d'autrui. Le *mot* botanique, déjà utilisé par Marie-Victorin, traduit donc un sujet interrelationnel dans le roman. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 222-225.

²³ Est-ce un hasard si Ducharme, qui favorise par ailleurs des patronymes fictionnels et ludiques (Iode Ssouvie; Mille Milles; Fériée Falardeau) emploie ici le nom d'un écrivain québécois connu? Serait-ce un discret hommage à son « aîné » Jacques Ferron?

scientifique de renommée mondiale, véritable héros national pour plusieurs générations de Canadiens français.

Loin d'explorer la structure d'un catalogue botanique et son influence sur Ducharme, le *DOLQ* souligne tout au plus la présence d'« images végétales » qui « s'imposent » et le « bestiaire restreint » dans son roman *Le Nez qui voque* (1967). L'écologie, selon la critique sociologique, ne serait qu'un reflet du personnage ducharmien qui « sait formuler l'idéologie de conservation liée au parti pris de l'authenticité originelle²⁴ ». Quant à son article sur *L'Avalée des avalés*, le *DOLQ* omet de mentionner l'exaltation descriptive de la nature sur la péninsule d'enfance de l'héroïne, Bérénice Einberg. Nulle mention non plus du rôle du paysage dans *L'Océantume*, ou encore dans certains des *Contes* de Ferron. Seul Pierre-Louis Vaillancourt identifie le rôle sémantique de la *Flore laurentienne* dans son article sur *L'Hiver de force* comme étant le « lieu emblématique d'une relation authentique entre le sentiment et son expression. Le langage des fleurs manifeste tout autant le désir d'une communication non médiatisée que le rejet des formes jugées dévoyées de l'échange verbal, envahi par le calembour²⁵ ». En somme, à part cette analyse qui établit la piste de notre troisième chapitre, le *DOLQ* n'attache pas d'importance particulière aux décors et aux thèmes écologiques ou naturels dans ces œuvres, et ne tient pas compte de l'intertexte botanique chez Ferron ou Ducharme.

²⁴ Maurice Lemire et al., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV, op. cit., p. 615.

²⁵ Maurice Lemire et al., *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V, op. cit., p. 395.

Depuis la parution de ces volumes du *DOLQ*, deux ouvrages critiques ont approfondi nos lectures écologiques de Réjean Ducharme : *Paysages de Réjean Ducharme*²⁶, où Pierre-Louis Vaillancourt réexamine en détail les constats de son article dans le *DOLQ*; et *Réjean Ducharme: une poétique du débris*, d'Élisabeth Nardout-Lafarge. Cette dernière affirme que « la flore déplace l'identité, la singularité des humains vers les végétaux, qui comme les papillons, relèvent de ce que Bérénice Einberg appelle le "règne supérieur"²⁷ ». Nardout-Lafarge a aussi répertorié quelques préoccupations thématiques similaires chez Ferron et Ducharme²⁸. Gilles Marcotte compare les deux auteurs dans son article « La dialectique de l'ancien et du moderne chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme²⁹ ». Plusieurs critiques identifient la *Flore laurentienne* comme faisant partie de la bibliothèque ducharmienne : Vaillancourt et Nardout-Lafarge, cités ci-haut, mais aussi Janet Paterson³⁰. Deux articles importants pour notre projet sont parus plus récemment : le premier, de Robert Major, entreprend une analyse du poème « Arbres » de Paul-Marie Lapointe, dressant des liens entre celui-ci et la *Flore laurentienne*³¹. Le deuxième compare l'écriture de Ferron à son

²⁶ Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, 319p.

²⁷ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme: une poétique du débris*, [Saint-Laurent], Fides, [Montréal], CETUQ, « Nouvelles études québécoises », 2001, p. 50.

²⁸ *Ibid.*, p.116-117. Voir ses commentaires sur les recoupements entre *L'Amélanchier* et *L'Hiver de force*, ainsi que leur onomastique et cartographie comparées.

²⁹ Gilles Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du moderne chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 63-74.

³⁰ Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126p.

³¹ Robert Major, « Le poème *Arbres* : Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman », dans *Convoyages. Essais critiques*, Ottawa, David, 1999, p. 305-331.

intertexte dans « Citations et réécriture : trois exemples tirés de *L'Amélanchier*³² ». Nous espérons pousser plus loin ces pistes établies pour relier les rapports entre les œuvres de Ferron, de Ducharme et leurs intertextes.

Ailleurs dans le discours critique sur les deux auteurs, très peu d'articles se concentrent sur les aspects floristiques de leur écriture. À titre d'exemple, le double sens botanique du nom *Carpinus*³³ qu'emploie Ducharme dans son épigraphe à *L'Hiver de force*, de même que la présence d'un langage botanique dans les intertitres de cet ouvrage, sont complètement passés sous silence dans les analyses de Yannick Gasquy-Resch³⁴ et de Colette Demaizière³⁵, là où on pourrait s'attendre à une attention particulière à l'interdiscursivité de ces éléments.

Cet aspect a été encore moins étudié dans l'œuvre de Jacques Ferron. Seul Jean-Pierre Boucher a entrepris une étude discursive des citations, des réécritures et des multiples éloges de la *Flore laurentienne* qui paraissent dans ses romans³⁶. La plupart des lecteurs de Ferron ont préféré étudier dans son œuvre les archétypes bibliques ou mythiques, plutôt que les représentations authentiques d'éléments indigènes au sol québécois.

³² Jean-Pierre Boucher, « Citations et réécriture : trois exemples tirés de *L'Amélanchier* », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 8-9 », 2001, p. 95-109.

³³ *Carpinus* signifie bois « du charme » en latin, identifié par l'article d'Alain Piette, « Pour une lecture élargie du signifié en littérature. *L'Hiver de force* », *Voix et Images*, 32 (hiver 1986), p. 301-311.

³⁴ Yannick Gasquy-Resch, « Le brouillage du lisible. Lecture du paratexte de *L'Hiver de force* », *Études françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 37-46.

³⁵ Colette Demaizière, « Les niveaux de langue dans le roman québécois. Michel Tremblay et Réjean Ducharme », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, mai 1989, p. 81-98.

³⁶ Jean-Pierre Boucher, *loc. cit.*

L'insertion de la botanique dans le discours public et littéraire sur plus d'une génération au Québec mérite d'être étudié. Il nous paraît évident que Marie-Victorin, loin d'être un scientifique ou un ecclésiastique oublié, demeure une présence familière qui pénètre les sources mêmes de la création québécoise.

* * *

Pour entreprendre une étude comparative de l'utilisation, par Ducharme et Ferron, d'un matériel botanique, nous avons divisé notre travail en trois volets : l'analyse des modes de représentation de l'objet naturel, suivie par une exploration des fonctions d'un discours botanique et d'une codification des fleurs, chacune comportant un chapitre du projet. Chaque chapitre débute par l'analyse de textes de Jacques Ferron, et traite des textes de Réjean Ducharme dans la deuxième partie, pour respecter l'aspect générationnel de leurs écrits.

Quant au contenu de l'analyse, nous nous sommes d'abord posé des questions d'intertextualité : pourquoi ces deux auteurs parsèment-ils leurs récits, leurs contes, leurs essais, et leurs romans de discours botanique? Pourquoi avoir renoncé au *bulldozer* et à la ville au profit des fleurs, des arbres, et, explicitement, de la *Flore laurentienne*? En effectuant cette lecture botanique parallèle des textes de Ferron et de Ducharme, nous tentons en outre d'examiner leurs rapports intertextuels par le moyen des allégories, des *topoi*, des métaphores – en utilisant toutes les armes stylistiques disponibles. Il nous semble que cet intéressant phénomène d'intertextualité recèle un « Refus global » de la consommation et du progrès technologique.

En examinant les traces du discours botanique, nous espérons clarifier ses problématiques à la fois formelles et stylistiques. Puisqu'il y a clivage entre les domaines de la science et des lettres, nous respectons les origines de chaque discipline pour systématiser notre analyse des intertextes. Notre méthode est double : nous utilisons un regard taxinomique, afin de repérer et classer les rapports intertextuels présents en filigrane dans ce corpus varié; dans un deuxième temps, nous appliquons un regard analytique, pour mieux déchiffrer le fonctionnement tantôt codé, tantôt manifeste de cette intertextualité.

Le cadre théorique de notre analyse s'apparente à une méthode critique naissante aux États-Unis et qui découle des approches féministes et intertextuelles, appelée *éco-critique*. Nous comptons démontrer que cette démarche pourrait s'avérer utile et pertinente pour le champ des lettres canadiennes, et celles du Québec en particulier, où l'écriture cherche souvent à traduire son contact *direct* avec la nature.

Notre recours à la théorie intertextuelle est d'abord redevable à Julia Kristeva, qui élargit le concept bakhtinien de « dialogisme » et démontre que l'interaction verbale de tout texte est avant tout sociale. Kristeva souligne que l'intertextualité est un processus indéfini, que chaque texte renvoie à un nombre infini de textes³⁷. Laurent Jenny, pour sa part, concrétise cette approche en proposant le concept opératoire du *texte centreur* : une œuvre littéraire dont « on ne saisit le sens et la structure [...] que dans son rapport à des

³⁷ Julia Kristeva, *Séméiotikè : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 379p.

archétypes, issus d'autant de "gestes littéraires"³⁸. Ces *archétypes* et *gestes* constitueront l'objet de notre étude au premier chapitre, dans lequel nous relevons des similitudes entre le traitement de l'objet naturel chez Ferron et Ducharme et celui des modèles littéraires anciens. La mesure de l'écart entre les textes et leurs modèles nous permet de voir comment les deux écrivains manipulent les stéréotypes et les clichés tout en se fixant de nouveaux objectifs.

Plus loin, dans son article, Jenny insiste sur le fait que « le travail » de l'intertexte a lieu dans le texte second qui l'accueille, principe qui nous empêchera de poursuivre de fausses pistes d'analyse : « L'intertexte désigne non pas une addition confuse et mystérieuse d'influences, mais le travail de transformation et d'assimilation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le *leadership* du sens³⁹ ». Nous évitons donc de rechercher quelque « mystérieuse influence » du frère Marie-Victorin pour nous en tenir aux transformations que subit son texte dans ceux de Ducharme et de Ferron. Paul Ricoeur nous prévient à son tour contre « l'illusion de la source » d'une citation ou d'une allusion intertextuelle. Rappelons-le d'emblée :

Ce n'est pas la source qui fait comprendre le texte, mais le texte qui choisit et articule ses sources [...]; la compréhension se fait donc toujours dans l'aller et retour du texte à ses sources et de ses sources au texte; sur ce double trajet, la dimension diachronique reste une dimension du texte⁴⁰.

³⁸ Laurent Jenny, « La stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257.

³⁹ *Ibid.*, p. 262.

⁴⁰ Paul Ricoeur, « Conférence de conclusion », dans Roland Barthes *et al.*, *Exégèse et herméneutique*, Paris, Seuil, 1971, p. 292.

Notre méthode focalise donc l'aller et retour du texte centreur, qu'il s'agisse du roman, du conte ou de l'essai qui accueille le contenu botanique. Un autre principe de la théorie intertextuelle qui guide notre analyse provient de Michael Riffaterre, lequel souligne une distinction entre deux formes d'intertextualité : « *Aleatory* intertextuality [...] allows the reader to read a text through the prism of all and any familiar texts. *Obligatory* intertextuality [...] demands that readers take account of a hypogrammatic origin.⁴¹ »

Ferron et Ducharme – renvoyant tous deux au titre et au nom d'un intertexte précis, et de surcroît identique, soit la *Flore laurentienne* – nous mènent à désigner ces reprises, avec Riffaterre, comme *obligatoire*. Nous voici donc *obligés* de tenir compte de la présence inattendue d'un discours botanique qui fait irruption dans les textes fictionnels et littéraires. Selon Roland Barthes⁴², la compréhension du texte second n'est pas minée par la présence de l'intertextualité lequel, au contraire, la réactualise dans un réseau de sens actif. Un pacte fictionnel encourage le lecteur du roman à chercher représentation et *mimésis*. Dans ce contexte, le *déixis*, c'est-à-dire le *réalisme* du discours botanique rompt l'illusion fictionnelle et trouble les rapports entre discours poétiques et discours référentiels. L'herbier de notre titre se trouve transformé dans son nouveau contexte. Cette botanique transformée par la réécriture de Ferron et de Ducharme forme obligatoirement, ou « de force », notre objet de recherche. Par conséquent, nous avons

⁴¹ Michael Riffaterre, « Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive », dans Michael Worton et Judith Still (dir.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester and New York: Manchester University Press, 1990, p. 26.

⁴² Roland Barthes, « Texte », *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/>. Consulté le 8 avril 2004.

puisé dans la titrologie ducharmienne pour désigner ce processus d'intertextualité botanique « de force ».

Michael Riffaterre et Laurent Jenny ont tous deux, nous venons de le constater, transformé la conception initiale et plus large de l'intertextualité de Julia Kristeva en outil d'analyse. Selon Riffaterre, le texte signale la présence de l'intertextualité par l'entremise d'éléments formels, des « agrammaticalités⁴³ » : syllepses, anachronismes, inconvenances ou inversions, qui signalent au lecteur la présence d'autres textes venant déplacer et réorienter le sens et la signification. Cette précarisation de l'univocité du texte centreur a été vue, notamment par Alain Robbe-Grillet, comme symptôme d'un nouveau roman⁴⁴. Nous discernons cette pratique d'intertextualité tant chez Ferron que chez Ducharme, qui appartiennent à deux générations d'écrivains. Notre intérêt résidant dans les différents emplois que font les deux auteurs d'un même texte botanique, nous allons nous en tenir à un objectif précis, souligné par Riffaterre :

Lorsque la description se fait plus précise, les écarts par rapport à une représentation conforme à ce que prescrivent les structures rendent le transfert vers le symbolisme plus évident. C'est au point même où le lecteur s'attend tout particulièrement à ce que les mots calquent la réalité extra-linguistique que les choses sont contraintes à servir de signes et que le texte proclame la souveraineté de la sémiosis⁴⁵.

⁴³ « La représentation peut [être] gauchie par une grammaire ou un lexique déviant (détails contradictoires, par exemple) - ce que j'appellerai *agrammaticalité* ». Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, p. 13.

⁴⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, « Idées, 45 », 1964, 183p.

⁴⁵ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, *op. cit.*, p. 18.

En tenant compte de cette mise en garde contre la « réalité extra-linguistique » du contenu botanique (qui nous séduit à chaque instant de lecture), nous nous en tenons à la co-incidence des textes botaniques et fictifs, à leurs références et à leur *référentialité*⁴⁶.

Un tel croisement de signes naturels et de signes fictifs nous situe au cœur de l'enquête éco-critique. Nous soulignons ici quelques principes de cette approche, qui sera aussi la nôtre, avant de passer à l'analyse qui constitue les trois chapitres de notre étude. D'abord, un constat : l'éco-critique est en voie de se constituer en approche méthodologique à part entière dans plusieurs centres de recherche aux États-Unis, notamment à l'Université du Nevada (Reno), à l'Université de Californie (Davis), ainsi que dans divers programmes d'études environnementales au New Hampshire, au Montana et en Oregon. À notre connaissance, cette démarche critique n'existe pas dans la critique littéraire francophone au Canada (sauf une exception, que nous allons étudier au second chapitre). En anglais, plusieurs chercheurs canadiens pourraient être regroupés sous la rubrique d'éco-critique, même s'ils ne forment pas une école comme aux États-Unis. Nous pensons surtout à trois titres : *The Bush Garden*, de Northrop Frye (1971), *Survival*, de Margaret Atwood (1972), ainsi que *Vertical Man*, *Horizontal World* et *Man and Landscape in Canadian Prairie Fiction*, de Laurie Ricou (1973). Ces ouvrages marquants se sont donné l'objectif de situer les rapports entre l'écriture et le territoire, l'homme et le paysage, le signe et la nature. En outre, leurs dates de publication coïncident avec quelques-uns des textes de Ferron et de Ducharme, ce qui boucle la

production courante de textes critiques et littéraires sur ces sujets dans les années 1970. Plus récemment, une professeure d'anglais à l'Université de Calgary, Pamela Banting, a publié des textes éco-critiques. Son article sur un roman contemporain, *Icefields* de Thomas Wharton, puise son contenu scientifique pour produire un texte tout à fait dans notre veine⁴⁷.

Wallace Stegner, écrivain réputé en histoire naturelle⁴⁸, a proposé une première définition de l'éco-critique : « [Ecocriticism is] large, loose, and open : simply literature and the environment and all the ways they have interacted⁴⁹ ». Joseph Meeker complète cette définition avec ce qu'il désigne comme *literary ecology*, « the study of biological themes and relationships which appear in literary works [...] analogous to the science of ecology, it studies relationships between things, in this case between human culture and the physical world⁵⁰ ». Cette analogie entre l'écologie et l'analyse littéraire exige des précisions. Insérons ici une mise en contexte nord-américaine : en 1962, *Le Printemps silencieux* de Rachel Carson paraît sur la scène littéraire scientifique. Cet ouvrage, qui unit deux disciplines jusqu'alors distinctes, la sociologie et la biologie, entraîne la

⁴⁶ Tiphaine Samoyault donne ces deux définitions opératoires : « le jeu de la référence – la façon dont la littérature renvoie à elle-même – semble toujours contredire celui de la référentialité – le lien de la littérature avec le réel » (*L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 77).

⁴⁷ Pamela Banting, « The Angel in the Glacier: Geography as Intertext in Thomas Wharton's Novel *Icefields* », *ISLE : Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*, vol. 7 n° 2, 2000, p. 67-80. Nous soulignons aussi son anthologie *Fresh Tracks : Writing the Western Landscape* (Victoria, Polestar Book Publishers, 1998), signe de recherches courantes sur le sujet qui nous intéresse.

⁴⁸ Le fait que Stegner ait proposé une définition de l'éco-critique renforce son statut comme écrivain critique. Wallace Stegner (1909-1993) était un maître réputé à l'Université Stanford. Récipiendaire du prix Pulitzer, il fut surnommé « père des écrivains de l'Ouest », grâce à ses romans sur la frontière de l'Ouest, tels *Mormon Country* (1942) et *Wolf Willow* (1962).

⁴⁹ Cité dans Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens and London, University of Georgia Press, 1996, p. xx.

naissance de l'écologie auprès d'un lectorat nonspécialisé. L'ouvrage fit fureur aux États-Unis, puisqu'il s'attaquait à la vente et à l'usage répandus des pesticides chimiques comme le DDT (dont fait mention Ducharme dans *L'Hiver de force*), pour révéler leur influence néfaste⁵¹. À partir de ce moment – mais surtout au cours des années 1970 – on parle de la *pollution* comme d'une cause célèbre et politique. La nature, représentée dans les textes épistolaires américains du XIX^e siècle comme une force maléfique à dompter, est maintenant définie selon un réseau de rapports sensibles, fragiles et finement équilibrés dans une *toile* vivante.

Le Québec, tout comme les États-Unis, se trouve hanté par sa nouvelle conscience écologique⁵². Comme le souligne Marcel Fournier, « l'écologie est une des seules disciplines dont les projets de recherche coïncident avec des préoccupations partagées par presque toute la société⁵³ ». Ainsi l'écologie, comme science, sert de métaphore utile à l'analyse intertextuelle. L'insistance sur le réseau de rapports entre spécimens et écosystème est analogique à l'intérêt croissant dans les études littéraires pour le réseau intertextuel. Ces liens du texte à son contexte naturel sont, d'après Joseph Meeker, signes *d'écologie littéraire*.

⁵⁰ *Ibid*, p. xix.

⁵¹ Un survol des ouvrages en écologie sur les rayons des bibliothèques est révélateur de l'anxiété profonde qu'a provoqué cet éveil. Nous citons ici quelques titres représentatifs de cette nouvelle inquiétude planétaire : *L'Abondance dévastatrice* (1971), *La nature n'en peut plus* (1970), *5000 jours pour sauver la planète* (1990), *Allons-nous vers un apartheid écologique?* (1993).

⁵² « Le mouvement environnementaliste qui émerge dans les pays industrialisés à la fin des années 1960 trouve un public réceptif au Québec. La tendance militante du mouvement écologiste s'exprime à travers des groupes comme la *Société pour vaincre la pollution* (SVP), créée en 1970 [...]. Un courant profond, qui se manifeste à travers les médias d'information, traverse bientôt toutes les couches de la société, et se prolonge sur le plan politique (Luc Chartrand, Raymond Duchesne et Yves Gingras, *Histoire des sciences au Québec*, Montréal, Boréal, 1987, p. 336) ».

Le souffle de l'écologie pénètre chaque étape de notre travail, comme il le fait, nous le verrons, chez Jacques Ferron et Réjean Ducharme. La description de la nature chez ces deux auteurs dévoile les traces de valeurs et d'idéologies textuelles. Tout au long de cette recherche, notre objectif a été de relire les œuvres de ces deux auteurs dans une perspective novatrice et authentique, celle qui nous a d'emblée attiré vers elles : toute la polyphonie et la passionnante complexité d'un écosystème, inscrites pour nous sous la forme de mots et de lettres.

⁵³ *Ibid.*, p. 338.

CHAPITRE 1- L'OBJET NATURE

Introduction : La rhétorique de la représentation

Comment représenter l'objet nature? La question est pertinente dans une analyse du contenu et de l'esthétique « naturels » chez Jacques Ferron et Réjean Ducharme. Le débat entre l'art de la poétique et sa représentation du « réel » (la *mimésis* et la référentialité) remonte, nous le savons, jusqu'à Aristote, à Platon et au canon critique. La question pose un dilemme autant esthétique qu'épistémologique : le texte peut-il évoquer la « vérité » de l'arbre, de la fleur, du paysage? La « perfection » de l'image de la nature est-elle due à ses qualités intrinsèques ou à l'art du créateur? Le romancier moderne qui écrit « flore » ou « silves » recourt-il aux figures traditionnelles ou s'astreint-il à un nouveau paradigme, celui de l'objectivité supposée rigoureusement scientifique?

La représentation de la nature chez Ferron et Ducharme découle en partie, si le lecteur nous permet de remonter si loin, de leur éducation en lettres classiques¹. Sans vouloir minimiser l'indéniable influence de la Révolution tranquille sur leur écriture, une relecture d'anciens modèles littéraires nous sera utile afin d'identifier le traitement nouveau de la nature dans les ouvrages à l'étude. Pour ce faire, *Le reflet des fleurs*.

Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance, de Perrine Galand-

¹ Marcel Olskamp caractérise ainsi les influences classiques sur les étudiants au collège Brébeuf à la fin des années trente : « [en France, les auteurs néo-classiques Cocteau, Claudel, Gide, etc.] reproduisaient et réinterprétaient à leur façon les grands thèmes de la littérature classique, ce qui les plaçait dans une lumière immédiatement familière aux élèves montréalais » (« Un air de famille. Entre *La Relève* et *Cité libre* : la génération cachée », *Tangence*, n° 62, avril 2000, p. 22). Pierre Dansereau reprend cette notion et parle pour sa part de « l'insistance des collèges classiques sur les humanités, les lettres, plutôt que sur

Hallyn², un répertoire de la rhétorique des genres, *topoi* et figures opérationnelles dans la représentation de l'objet nature nous servira de guide.

La description naturelle classique posait des problèmes éthiques aux poètes qui tâchaient de demeurer conformes à la règle des rhéteurs. Aristote autorisait la fiction pourvu qu'elle soit crédible; le poète devait donc s'en tenir aux limites du vraisemblable. D'autres rhéteurs voyaient dans toute description une argumentation suspecte, voire séditeuse³ : puisque la description faisait rupture dans le fil narratif, offrant une « pause méditative⁴ », elle devait, selon ces derniers, demeurer subordonnée, limitée dans sa longueur. De plus, les outils disponibles à la description de la nature étaient limités à quelques figures : la comparaison et la métaphorisation, l'anthropomorphisme, l'allégorie (la métaphore filée), le paysage utopique, l'énumération encyclopédique, la description négative. La symbolique du paysage (par exemple nature-femme, nature-texte⁵), l'exaltation de l'amour dans un cadre naturel et la représentation fondée sur un paysage réel, un sol grec ou romain, exigeaient des expressions paradoxales : à la fois maniérées et réalistes, aristotéliennes, enfin baroques. Chaque description de la topographie

les "petites" sciences naturelles ». Cité dans Luc Chartrand, Raymond Duchesne et Yves Gingras, *Histoire des sciences au Québec*, Montréal, Boréal, 1987, p. 336.

² Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, 662 p.

³ Galand-Hallyn (*Ibid.* p. 18) rappelle les « mises en garde répétées des manuels » contre la description, tout en notant que « les contraintes que les théoriciens antiques (et modernes) ont tenté d'exercer sur la description, ne l'ont pas empêché de proliférer [...] ».

⁴ Comme le souligne Galand-Hallyn (*Ibid.*, p. 14), les paramètres de la description comme élément textuel ont été plus amplement explorés par Gérard Genette (« Frontières du récit », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-69); et par Philippe Hamon (« Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485; *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, « Langue, linguistique, communication », 1981, 268p.).

⁵ *Ibid.*, p. 520.

réalisait, de façon implicite ou explicite, ses objectifs : « [...] de célébrer le beau et tenter de séduire⁶ » le lecteur par la virtuosité de ses passages descriptifs. Ce processus de séduction de l'interlocuteur s'opère, selon l'analyse de Galand-Hallyn, de deux façons. La première, est d'occurrence indirecte, communiquée par un « choix de lexique » et des « paroles élogieuses ». La deuxième stratégie est directe, lorsque le narrateur « convie le lecteur à partager ses sentiments, dans une invitation pressante⁷ ». Nous allons chercher à répertorier ces stratégies dans les ouvrages de Ferron et de Ducharme.

Locus amœnus

D'après Galand-Hallyn, la codification des modes de représentation du *locus amœnus*, le paradis terrestre, comme modèle littéraire, a été faite très tôt; Libanios au IV^e siècle établit six éléments nécessaires à sa constitution : « source, herbes, arbres, brise, fleurs et chants d'oiseaux⁸ ». Galand-Hallyn détaille les éléments caractéristiques de ce « lieu de délices » comme suit :

Une forme circulaire, environnement protecteur (forêt ou rives herbeuses), onde transparente, fraîcheur, catalogue de fleurs [et la profusion de la] floraison printanière, [...] une énumération complaisante des diverses espèces d'éléments naturels [...] souvent puisées dans les œuvres des naturalistes antiques⁹.

L'éloge des beautés naturelles dans la description topographique a engendré plusieurs paysages-topiques : la grotte des nymphes, la source de Narcisse, le paysage bucolique.

⁶ Philippe Hamon, cité par Perrine Galand-Hallyn, *Ibid.*, p. 33.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 430.

⁹ *Ibid.*, p. 222, 434.

Ces descriptions de lieux idylliques¹⁰ comportent un rituel d'écriture qui échappe à « la durée profane pour entrer dans le temps sacré¹¹ », grâce à la rhétorique, à la poésie et à la prose pastorales. Nous rappelons, à titre d'exemple, cet extrait du *Daphnis et Chloé* de Longus¹² :

Or était-il lors environ le commencement du printemps, que toutes les fleurs sont en vigueur, celles des bois, celles des prés, et celles des montagnes. Aussi jà commençait à s'ouïr par les champs bourdonnement d'abeilles, gazouillement des oiseaux, bêlement d'agneaux nouveau-nés. Les troupeaux bondissaient sur les collines, les mouches à miel murmuraient par les prairies, les oiseaux faisaient raisonner les buissons de leur chant.

C'est en s'inspirant de ces modèles anciens que Jacques Ferron et Réjean Ducharme vont créer des refuges romanesques naturels. Ils vont permettre à leurs héros de fuir une urbanisation menaçante et inexorable pour se réfugier dans l'idylle éphémère des *loci amœni*. Sans reproduire l'artifice ou l'exotisme du jardin d'Éden, les paysages pastoraux des écrivains à l'étude sont toutefois des versions idéalisées de la cour arrière, du fossé avoisinant, des rivages négligés des marais et des ruisseaux du village, de l'orée des bois du quartier.

¹⁰ Nous pensons ici aux *Champs Élysée* chez Homère, aux *Idylles* de Théocrite, aux *Bucoliques* et aux *Églogues* de Virgile, à l'*Arcadie* dans les *Silves* d'Ange Politien; chaque auteur fait l'objet d'une analyse dans l'ouvrage de Galand-Hallyn.

¹¹ Philippe Selliers, *L'Évasion*, Paris, Bruxelles, Montréal, Bordas, 1971, p. 11.

¹² Traduction d'Amyot, revue et complétée par Paul-Louis Courier, Monaco : Éditions du Rocher, 1946, p. 20. Selon l'analyse de Pierre-Louis Vaillancourt (*Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 38), ce texte comporterait un intertexte à *L'Hiver de force* à plusieurs niveaux : diégèse, personnages, chronotope. Voir aussi son lien avec *Le Blé en herbe* de Colette, discuté par P.-L. Vaillancourt et repris par Élisabeth Nardout-Lafarge dans *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, 2001, p. 156-158.

Si nous nous attardons à une analyse approfondie de cette *géographie* littéraire particulière à l'écriture pastorale, le *locus amœnus*, c'est qu'il comporte le chronotope¹³ naturel le plus récurrent chez Ferron et Ducharme. Le *locus amœnus* devient pour eux non seulement le cadre privilégié des valeurs naturalistes et morales des personnages, mais aussi le lieu-modèle de contestations identitaires, ce que Patrick Imbert a désigné comme les « multiples structures de surface, qui atteignent au cliché le plus profond, celui des *racines* et de l'*identité*¹⁴ ».

Prenons, comme première instance de cette invocation directe de modèles classiques, le commentaire du personnage de Bérénice, jeune fille rebelle de *L'Avalée des avalés*. Elle résiste, dans son choix de lectures, aux mises en garde de son oncle Zio : « Zio voit d'un mauvais œil que je lise Homère et Virgile, ce Turc et cet Italien. Mais son agacement ne fait qu'exciter les appétits ombrageux que lui et les saints-je ont éveillés en moi¹⁵ ». Ainsi paradoxalement les modèles antiques se transforment en inspirations radicales « d'appétits ombrageux » dans ce renouveau des paradigmes de la représentation.

¹³ Chronotope : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, exprimée dans un récit. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978.

¹⁴ Cité dans Pierre-Louis Vaillancourt, *op cit.*, p. 206.

¹⁵ Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard, « Folio, 1393 », [1966] 1982, p. 188. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *AA* suivi du numéro de la page. Cette citation est évoquée par É. Nardout-Lafarge, qui y voit le signe d'une littérature contre la littérature: « [...] un texte [qui] s'acharne à éconduire tous les projets idéologiques, tous les messianismes » (Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 21).

La cour arrière de Jacques Ferron

Le *locus amœnus*, tel que pratiqué par Jacques Ferron dans son roman *L'Amélanchier*, sert à encadrer l'enfance enchantée de la fillette Tinamer, qui grandit dans le giron familial à Longueuil. L'intimité de la famille québécoise est fortement liée dans cet ouvrage à la cour arrière de la maison. Cette opposition manichéenne entre la cour avant et la cour arrière a souvent été commentée par la critique ; il s'agit en quelque sorte d'un élément constitutif de l'imaginaire ferronien¹⁶. L'opposition est d'abord générique, puisqu'elle s'ancre dans les traditions du conte et des mythes. Son caractère de conte est renforcé par ses multiples allusions à *Alice aux pays des merveilles*. Tout comme son modèle dans le conte de Lewis Carroll, ou celui plus ancien encore des *Métamorphoses* d'Ovide, le texte de Ferron fait alterner l'action diégétique avec la description. L'artifice de cette hybridité accentue le *locus amœnus* ferronien. Tout comme Ovide qui, dans les *Métamorphoses*, oppose un décor épique de chasse, de monstres et de meurtres à un lieu de repos, de délices et d'amour¹⁷, Ferron, au niveau structural et syntaxique, prépare le lecteur à sa représentation des « aises du jardin, le

¹⁶ Voir Gilles Marcotte, « La dialectique de l'ancien et du moderne chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 63-73.

¹⁷ Galand-Hallyn remarque l'effet de l'hybridité textuelle d'Ovide : « L'élément épique semble se soumettre progressivement à l'esthétique du jardin » (Perrine Galland-Hallyn, *op. cit.*, p. 218).

refuge du boisé profond¹⁸ ». La perspective narrative s'attarde sur le bonheur infini de la cour arrière :

Nos promenades étaient sans fin et le bois ne semblait pas avoir d'autre issue que celle du retour qui, inmanquablement, nous ramenait à la maison [...]. Nous profitons des premiers jours de mai, avant la maringouinaille, quand le sous-bois fleurit le ciel du printemps (AM, 28).

Ce néologisme québécois, « maringouinaille », prête son concours à la modification du modèle classique et rattache son caractère « profane » à un lieu de valeur « sacré ». C'est dire qu'à la place des « ondes transparentes » et de l'herbier bucolique des daphnés, des lauriers et des primevères, se trouve louée la simple intimité des de Portanqueu :

Le jardin, entièrement gazonné, mal entretenu, dont la pelouse, envahie par le chiendent, le pissenlit et le plantain n'avait pas le poil anglais, dru et ras, était tout en longueur, contenu entre deux haies, l'une d'ormes chinois, l'autre de chèvrefeuille; il contournait des massifs d'arbustes et se faufilait jusqu'au sous-bois encore ensoleillé, en dessous des arbres retardataires, la feuille mal dégagée du bourgeon [...]. Par enchantement, durant la nuit, les pissenlits avaient fleuri sur toute l'étendue du jardin. Mon père savait ce qu'il disait lorsque, se mettant à table, il nous avait prédit une journée de miel et de beurre. La pelouse du vert avait tourné au jaune sous la multitude de fleurs (AM, 55).

Tout en conservant les traits marquants du *topos*¹⁹, c'est-à-dire un parterre clos, ensoleillé, enchanté, naturel, « de miel et de beurre », Ferron manipule le modèle pour rapatrier l'idéal dans un quartier très ordinaire de la banlieue montréalaise. La description de la pelouse, des pissenlits et des maringouins sollicite l'adhésion du lecteur au niveau

¹⁸ Jacques Ferron, *L'Amélanchier*, édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, préface de Gabrielle Poulin, Montréal, Éditions Typo, 1992, p. 37. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle AM suivi du numéro de la page.

¹⁹ Voir, à ce sujet, Michael Riffaterre, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », dans *Essais de stylistique structurale*, présentation et traductions par Daniel Delas, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, p. 162 et *passim*; Laurent Jenny, « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 459-517.

du lexique. Pour renforcer l'adhésion, la cour avant sert d'antithèse; c'est un *lieu* rhétorique en raccourci qui peut contenir tout ce que Ferron cherche à dénigrer :

L'asphalte, le béton, le civisme et la moralité, les gros investissements, les ristournes et le saint bidou béni des Franciscains, [...] la banalité urbaine, suburbaine, pétrolière et américaine [...]; ce progrès, cette propreté malsaine, cette asepsie policière, cette hygiène officielle du monoxyde de carbone (AM, 36).

Le fait que ces influences négatives soient originellement étrangères au Québec et qu'elles manifestent une invasion états-unienne est accentué par le champ référentiel du texte : « cow-boy, mormons, Témoins de Jéhovah, GI Joe, napalm » etc. (AM, 36-46). La violence et la guerre connotées ici comportent une isotopie thématique habituellement réservée à l'épopée. Le ton qu'adopte Tinamer, la narratrice, lorsqu'elle décrit ce soi-disant « mauvais côté des choses », multiplie les associations négatives :

Par devant la maison passait la rue comme ailleurs, rivière grise et morte, d'asphalte refroidi dont la coulée remontait à l'ère tertiaire [...] et au volcan, semblable à celui de l'Etna, qu'avait été alors le mont Royal, depuis éteint, rapetissé, ratatiné, tellement enfoncé par les grands buildings qu'il avait peut-être disparu [...] – la rue toujours, toujours recommencée sur le parcours d'un labyrinthe, à l'opposite de notre bois familial (AM, 44).

Le lexique de la cour avant, « tertiaire, volcan, Etna, labyrinthe, centaure, dédale, Armaguédon, déluge, antidéluvien, et palefreniers du Minotaure », s'oppose ainsi à l'humble pissenlit de la cour arrière. Cette structure dualiste de thèse/antithèse établit et renforce l'imagerie épique récurrente. Le progrès devient ainsi une force destructrice, primordiale, et mythologique, alors que la flore québécoise est innocente et enchantée.

Si nous transférons les qualités de cette flore sur un plan esthétique, l'usage que fait Ferron du *topos* du jardin clos peut être considéré de caractère indigène ; le Frère

Marie-Victorin l'avait désigné comme *laurentien*. Ce terme, adopté par certains à des fins politiques, contenait d'abord des significations phyto-géographiques²⁰. L'aspect sauvage et vulgaire des mauvaises herbes de la pelouse laurentienne s'oppose à l'homogénéité de la culture de masse, représentée par l'avant-cour. Tout comme chez Ovide, le genre épique se soumet à celui de l'idylle, pour la durée de l'innocence et de l'enfance de Tinamer.

Cependant, Ferron ne permet pas au paradis terrestre de se réaliser ailleurs dans son œuvre. « Les salicaires », *Les Roses sauvages* et *Le Salut de l'Irlande* représentent un milieu naturel à jamais contaminé par des préoccupations adultes. Même l'« orientation domocentrique » (AM, 148) de Tinamer de Portanqueu ne survivra pas au choc de son premier contact avec le monde extérieur par l'intermédiaire de l'école. La vision « sauvageonne et farouche » (AM, 93) qu'encourage Léon de Portanqueu chez sa fille ne prépare pas cette dernière à la coexistence des deux pôles. Elle découvre que les autres enfants jouent dans la rue, inconscients du mal régnant. Jusque-là, Tinamer répétait les formules radicales de son père comme un refrain. Le *locus amœnus* laurentien devient chez Ferron le lieu de nostalgie et de lassitude, menacé à jamais par le progrès inexorable. Ainsi la perspective adulte de Tinamer dans *L'Amélanchier* mesure la défaite du paradis de l'enfance :

²⁰ Marie-Victorin, dans son discours présidentiel au congrès de l'ACFAS, le 26 janvier 1937, commente son usage de *laurentien* : « Il paraît que c'est votre serviteur — à moins que ce ne soit Émile Miller ou Tardivel — qui a créé ou popularisé le mot *Laurentie* [...]. Le mot, en somme, n'était que le corollaire naturel du terme géologique *Laurentien*, créé, mais dans un autre sens, par les grands géologues Dawson et Logan. » Ce qui n'empêche pas, avoue Marie-Victorin, que certains feront plus tard du mot une métaphore

Ç'avait été mon prodigieux domaine, ce n'était plus grand chose; on l'avait en partie déboisé, non pour renouer avec les anciens travaux, redonner son prix à une longue peine perdue, pour semer de nouveau le blé, le mil, et la gaudriole, mais pour y faire passer l'égout, préparer le sous-sol à une nouvelle moisson de cottages, de duplex, de bungalows et de split-levels, pour parfaire le labyrinthe américain et faire monter vers le Très-Haut, le naseau de Papa Boss, de nouvelles émanations de la civilisation pétrolière (AM, 120).

L'infiltration de la forêt par les « Américains » s'opère dans cet extrait au niveau d'une colonisation linguistique et anglaise : les syntagmes « cottages, duplex, bungalows, split-levels » s'opposent de façon géométrique à ceux du terroir canadien français, « blé, mil, et gaudriole ». Les rapports entre ces paires opposés établissent ce que nous désignons comme *l'écologie* du texte de Ferron.

Comparons cette perspective adulte de Tinamer à celle d'un autre narrateur ferronien dans un article intitulé « Les salicaires²¹ » : « avant le souper, vous aviez l'habitude d'aller vous promener dans les champs vagues, en arrière de la maison, vestiges du petit bois où vous aviez vu naguère fleurir l'amélanchier » (SA, 269). Dans l'écho du roman *L'Amélanchier*, ces « vestiges » du *locus amœnus*, la salicaire partage certaines des qualités du pissenlit de l'amélanchier : « Belle et un peu vulgaire à cause de son extraordinaire vitalité. Poussant dru, étouffant les autres espèces, elle avait envahi une large lisière humide ». Sa présence, ici, est toutefois beaucoup plus discrète :

de la patrie québécoise. Marie-Victorin, *Science, Culture et Nation*, textes choisis et présentés par Yves Gingras, Montréal, Boréal, 1996, p. 130.

²¹ Jacques Ferron, « Les salicaires », dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, « Les romanciers du Jour, R-105 », [1973], p. 267-280. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle SA suivi du numéro de la page.

La salicaire ne formait plus qu'une lisière de plantes ligneuses et brunâtres au pied des aulnes derrière lesquels le taillis n'en finissait plus d'aller vers l'est [...] le plaisir [...] devient de plus en plus rare dans un habitat que le béton, l'asphalte et le pétrole sont sensés humaniser, mais où le faible d'esprit n'a plus sa place (SA, 270).

L'étouffement spirituel progressif du narrateur se laisse deviner dans l'image d'un *locus amœnus* réduit à une lisière, à un vestige de terrain menacé par le béton. Le refuge clos du jardin ne forme plus un cercle mais plutôt une bande de végétation menacée de disparition, portant avec elle les traces de ses origines littéraires.

La représentation du *locus amœnus* dans *Les Roses sauvages* s'inscrit dans un mouvement parallèle. Au départ, les rosiers, transplantés dans la cour avant du « repoussis des champs abandonnés et des bois des alentours²² », manifestent une vigueur surprenante et semblent délimiter le lieu clos qui protégera l'amour d'une jeune famille composée de Baron, de son épouse et de leur nouveau-né Rose-Aimée. La description demeure traditionnelle à cet égard :

Les roses qui vivotaient depuis des années [...] se trouvaient ravigotées par la transplantation et se mirent à retiger si bien que la deuxième année, dès la troisième semaine de juin, moment de leur floraison, elles cachaient presque les fenêtres de la chambre (RS, 10).

Cependant, l'effet salulaire des rosiers se trouve contrarié par leur emplacement « sur l'étroite lisière de terre qu'il y avait entre les fenêtres de leur chambre et le rectangle d'asphalte où il mettait son auto » (RS, 10). Le lecteur averti de la symbolique des paysages ferroniens ne peut y voir qu'un présage de malheur. Cette frange de verdure ne

²² *Idem*, *Les Roses sauvages. Petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée*, Montréal, Éditions du Jour, « Les Romanciers du Jour, R-75 », p. 10. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle RS suivi du numéro de la page.

reproduit pas la circularité et la sauvagerie d'une forêt, puisqu'elle est menacée de deux côtés par sa disposition entre voiture et asphalte. Le mauvais augure se réalise lorsque la jeune mère névrosée et dépressive devient incommodée par la vigueur de son enfant (rose symbolique) et des roses sauvages :

Sa femme à côté de lui restait les yeux ouverts ou ne dormait que par moments pour se réveiller en cauchemar [...] Une nuit chaude de juin, par les fenêtres grandes ouvertes, le parfum des roses sauvages s'introduisit dans la chambre; elle s'en trouva suffoquée et secoua Baron qui dormait profondément (RS, 22).

Ne trouvant aucun secours auprès de son mari ou de son médecin, la jeune mère se suicide. Baron, se sentant responsable de cette mort, choisit d'envoyer sa fille dans une famille lointaine, de la *transplanter* en Acadie, et de vivre désormais en solitaire; le *locus amœnus* familial est à jamais rompu. Alors que, dans *L'Amélanchier*, les haies et les arbrisseaux forment une ligne de défense pour les de Portanqueu, les roses sauvages deviennent ici les barreaux d'une prison : « Le rosier opulent obstruait toujours les fenêtres de sa chambre à coucher » (RS, 83). Pour se libérer de leur présence étouffante, il devient nécessaire de nettoyer le terrain : « Sœur Agnès avait rasé le rosier sauvage, extirpé jusqu'à ses racines » (RS, 122). Cependant, cette clairière anéantit d'un coup le pouvoir salutaire de la nature, autrefois vitale et sauvage : « dans la plate-bande des fleurs banales avaient été semées, des gloriosas, des pavots et des saint-joseph » (RS, 122). Tout comme les salicaires impuissantes, ces fleurs disposées en bande ne peuvent contenir et protéger la charge idéologique du *locus amœnus*.

Le *locus amœnus* devient ainsi un principe organisateur du roman chez Ferron, soutenant par sa symbolique une charge idéologique et structurale. Ancré dans son caractère indigène, le *locus amœnus* ferronien transpose les modèles classiques dans un

contexte québécois. Le paradis terrestre selon Ferron se situe dans l'intimité de la cour arrière, là où l'on désigne les espèces d'après des noms québécois et familiers. La vigueur de la nature indigène s'oppose nettement aux incursions états-uniennes. Pour Ferron, le *topos* devient un outil pour revendiquer des valeurs culturelles patriotiques.

Lorsque le monde est cohérent et harmonieux dans l'œuvre de Ferron, c'est parce qu'il est représenté à travers les yeux d'un enfant. Le protagoniste du conte « Le paysagiste », Jérémie, est « un paresseux doublé d'un simple d'esprit²³ » qui invente le paysage idéal par son seul regard. Jérémie entretient une relation intime avec le paysage de la Gaspésie, vivant « tout étonné » (C, 79), éperdu dans son admiration de la nature. Son innocence n'admet aucune conscience négative : « Ils [les villageois] lui parlaient très vite avec des jeux de mots, des habiletés de langage, dans l'intention de le mêler [...]. Jérémie était resté intraitable » (C, 81). Le monde de Jérémie demeure cohérent puisqu'il n'est pas exposé à la « corruption » que subit Tinamer à l'école dans *L'Amélanchier*. Jérémie ne « fait » que du paysage, ce qui veut dire peindre « par projection, en direct, pourrait-on dire, suivant à la perfection la réalité qu'il épousait » (C, 82). Les recoupements entre son émerveillement et celui de Tinamer devant l'amélanchier ne nous permettent pas d'approuver le constat de Michel Biron selon lequel le paysage de ce conte est « accessoire, simple prétexte à une méditation²⁴ ». Nous voyons plutôt un

²³ *Idem*, *Contes*, édition intégrale, *Contes du pays incertain*, *Contes anglais*, *Contes inédits*, présentation de Victor-Lévy Beaulieu, [Montréal], Bibliothèque québécoise, [1968] 1993, p. 79. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle C suivi du numéro de la page.

²⁴ Michel Biron, « Écrire à loisir », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron. Autour des commencements* suivi de *Les Rats*, de Jacques Ferron, édition préparée et annotée par Brigitte Faivre-Duboz, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 4-5 », 2000, p. 66.

rapport essentiel à l'argument écologique du texte : l'individu, ses concitoyens et le paysage sont inséparables. La conclusion tragique de ce conte n'est pas dans la noyade de Jérémie mais dans l'interruption de ses liens avec son paysage et avec les villageois. Ceux-ci avaient *besoin* d'un « paysagiste », de quelqu'un avec une vision écologique, pour maintenir l'équilibre naturel de leur collectivité. La séparation entre le créateur et son œuvre devient définitive puisque « personne ne le reconnut » (C, 83), et puisqu'il a *oublié* de *signer* son œuvre. Jérémie devient donc le modèle non seulement de l'écrivain ou du peintre manqué, mais de l'individu absorbé par la nature : « le paysage reparut; désormais, il se succéda jour après jour, saison après saison » (C, 83). Le texte cherche, d'après nous, à éveiller une vision écologique chez son lecteur. La problématique incarnée dans ce conte, qui cherche une façon significative de vivre des liens désintéressés avec le paysage, nous conduit aux mêmes contradictions paradigmatiques que confronte Léon de Portanqueu dans *L'Amélanchier*. Ce père cherche à convier son enfant à une ontologie naturelle. Ses mots, cependant, ont pour effet de créer pour elle un monde divisé en deux. La fonction de Léon de Portanqueu devient, comme celle du paysagiste, un avatar du créateur. Anne Caumartin remarque « l'identité insaisissable » du conte mythique « Le paysagiste, » qui « réactualise la première partie de la Genèse²⁵ ». Cette création, cette identité et ce mythe s'inspirent donc d'un *locus amœnus* biblique.

²⁵ Anne Caumartin, « Retour aux temps primordiaux : les légendes bibliques des *Contes du pays incertain* », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron. Autour des commencements* suivi de *Les Rats*, de Jacques Ferron, édition préparée et annotée par Brigitte Faivre-Duboz, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 4-5 », 2000, p. 53.

Le changement et le déplacement inévitables entraînent la perte du *locus amœnus* pour un « rien » angoissant. Tinamer l'adulte analyse le territoire de son enfance dans une optique philosophique :

L'orientation domestique, si merveilleuse soit-elle, ne garantit pas durant le voyage, durant la vie, la pérennité du point de retour, qui reste dans le temps, sujet à transformation, sinon à déplacement, tel notre bois, en arrière de la maison; de plus, se situant au cœur du premier âge, l'amnésie de celui-ci l'obscurcit, le rend aléatoire et variable, sujet à extension, d'une maison devenant comté, d'un comté pays, quitte à se réduire peu à peu, à rien (AM, 148).

Ainsi le texte même nous offre les grandes lignes de la thèse de Ferron : le voyage, le temps, et l'âge entraînent le déplacement de « l'âge d'or » (AM, 147) qui appartient au *locus amœnus*. Ce dernier s'avance et se retire dans un mouvement que commente Geneviève Lafrance :

Parce qu'ils proviennent d'une époque antérieure à la mémoire, d'une époque archaïque et quelque peu mythique, ces mots donnent l'impression d'une lointaine réminiscence, d'un souvenir enfoui qui soudainement refait surface. Ils évoquent le processus du « ressouvenir » cher à Ferron, ce retour momentané d'une image qui semblait le plus souvent effacée²⁶.

Le conte « La vache morte du canyon » illustre précisément ce va et vient temporel dans l'écriture ferronienne, et aussi un déplacement du point de départ. Le héros odysseén François Laterrière part de « Trompe-Souris » pour le « Farouest » du Canada. Là, il doit se soumettre aux impératifs du canyon : « Le soleil du matin au soir ne clignait pas d'un œil; à la longue il fit chaud; les sources tarirent, la fontaine s'assécha et dans une nuage de poussière la sécheresse dévala [...]; des milliers de sauterelles s'envolaient » (C, 113).

²⁶ Geneviève Lafrance, « “Les deux lys”, ou la naissance à contre-jour » dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron. Autour des commencements*, op. cit., p. 201.

Ayant traversé beaucoup d'épreuves sur ce territoire mythique, le héros rentre trente ans plus tard dans son village québécois. Il subit alors un réveil déconcertant :

[Q]uittant le village une deuxième fois, il n'avait plus d'illusion; aucune larme ne l'aveuglait. Il savait qu'on ne l'avait jamais aimé. Il savait qu'une patrie qui se préfère à ses enfants, qui n'hésite pas, pour s'en débarrasser, à les chasser au loin, dans les villes, dans les mines, partout en Amérique, sans souci de leur sort, par souci de ses vieilles nippes, que cette patrie ne mérite pas qu'on l'aime. Et il était peut-être plus triste que la première fois (C, 134).

Le conte offre ainsi une critique lancinante du territoire du départ, et l'oppose à celui du Farouest, auquel le héros aura à s'adapter.

L'épigraphe du conte « Suite à Martine », publié en 1948²⁷, attire notre attention sur un phénomène de « porosité » qui se glisse entre la ville et la campagne dans l'œuvre de Ferron. Alors que le Québec subit l'exode des régions rurales²⁸, Ferron décrit une invasion diamétralement opposée : « La ville était naguère mal cimentée; la campagne l'envahissait » (C, 173). Mais le conte vient aussitôt contredire cette épigraphe : « Je fus élevée avec ces animaux; c'est pourquoi j'ai bonne santé. Cependant la ville, ayant cerné notre domaine, le rongait insidieusement [...] On colla des maisons sur la nôtre. Nous étions pris dans le grand tout » (C, 173). Par la suite, en lettres italiques pour le séparer de la voix narrative de Martine, le texte change de direction pour reprendre l'épigraphe : « *La campagne se glissait par les brèches avec des vaches, des cochons, des poules, des*

²⁷ « Le premier conte, le seul que l'auteur ait lui-même jugé bon de dater, comme si cette date marquait un commencement absolu » (Jean Marcel, « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », *Études françaises*, vol. XII, n^{os} 3-4, octobre 1976), p. 204.

²⁸ Voir à ce sujet Jean-Pierre Boucher, qui souligne : « Le Québec de l'après-guerre connaît une urbanisation accélérée (61,2% en 1941, 66,8% en 1951), accompagnée d'une forte croissance de l'agglomération montréalaise (exode rural massif) et d'un essor de la construction ». Jean-Pierre Boucher,

légumes et des arbres jusqu'au cœur de la cité [...] Les brèches sont réparées. Plus de fuite, plus d'espace : la ville est bien cimentée » (C, 174). Ce va-et-vient thématique à l'intérieur de la phrase même souligne la porosité des deux états de ville et de campagne.

Jean-Pierre Boucher commente le phénomène :

Chez Ferron, les nombreux narrateurs soulignent [...] que des échanges sont nécessaires entre ville et campagne. Ce qu'ils rejettent, c'est l'exclusion de l'une par rapport à l'autre, la disparition de l'une au profit de l'autre. Ils recherchent plutôt leur équilibre, leur coexistence. D'où la réintroduction du dualisme – prémisses de la division du monde en un bon et un mauvais côté des choses [...]²⁹.

Cette conclusion s'applique autant au « Paysagiste » et au conte « Suite à Martine » qu'au roman *L'Amélanchier*. Un échec dans cette tentative de rétablir l'équilibre entre les pôles positif et négatif n'est pas sans conséquences. Si l'individu ne réussit pas à convaincre de la justesse de sa cause, il retombe dans l'exclusion et l'exil, comme le fait François Laterrière, le Québécois déplacé dans l'Ouest, ou Jérémie, le paysagiste noyé.

Cet exil du *paradis* se déroule à l'intérieur même de l'individu dans l'essai « Les salicaires ». Dans ce texte, les passions de l'enfance ne trouvent pas de place chez le narrateur adulte. Les mots associés à l'état de ce narrateur sont négatifs : « accablement; culpabilité; contre-cœur; inquiet; impuissant; bouleversement. » Ce narrateur lutte pour maintenir sa fascination pour les salicaires mais son admiration est minée par ses inquiétudes et ses préoccupations.

« “Martine”...et ensuite », dans Patrick Poirier (dir.) *Jacques Ferron. Autour des commencements*, op. cit., p. 27.

²⁹ *Ibid.*, p. 46.

Le paysage ferronien reflète donc l'état d'âme du narrateur. Le paradis de l'enfance devient le désert de la vie adulte. Dans un parallèle au paysage de « La vache morte du canyon, » Dieu règne sur un désert dans le récit « Les deux lys » : « Et le soleil est sorti de sa marmite noire, ce matin [...] mettre le feu au ciel et préparer le décours de l'été, les avoines jaunes et le cri strident de la sécheresse. C'est de nouveau le 12 juillet³⁰ ». Le paysage dans ces extraits est conforme au *topos* littéraire de la « Terre dévastée », symbole d'une séparation fatidique entre l'homme et Dieu. La question angoissée qui termine « Les deux lys » vient colorer de façon anachronique notre lecture de ces textes de Ferron : « Aurais-je vécu inutilement dans l'obsession d'un pays perdu ? Alors, Seigneur, que le Diable m'emporte » (DL, 231). Le « pays perdu, » ce rêve d'un monde meilleur, naît et se meurt dans la cour arrière. L'engagement identitaire et politique, représentés dans le symbolisme de la flore et dans la titrologie des ouvrages de Ferron (*L'Amélanchier*, *Les Roses sauvages*, « Les deux lys », « Les salicaire ») sont à jamais circonscrits dans un paysage accablé de chaleur et de doute.

La sécheresse qui règne sur quelques textes de Ferron symbolise l'échec d'un effort pour « barricader » la perspective de l'enfant contre le monde :

Tu verras, Tinamer, quand ils auront tout bousillé, tout gaspillé, [...] ils te feront manger du plancton et de la cellulose. — Il parlait ainsi rarement, comme malgré lui. Ensuite il cherchait à replâtrer le bon côté des choses à coup de botanique, d'entomologie et d'ornithologie laborieuses. Il me montrait des asters qui fleurissent contre tout espoir le jour même qui précède la nuit de la première gelée

³⁰ Jacques Ferron, « Les deux lys », dans *La Conférence inachevée, Le Pas de Gamelin et autres récits*, préface de Pierre Vadeboncoeur, postface de Ginette Michaud, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Outremont, Lanctôt éditeur, « Petite collection Lanctôt », [1987] 1998, p. 228. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle DL suivi du numéro de la page.

blanche, l'étonnant concerto de la salicaire et du couchant, l'apparition des premières mésanges et des geais bleus gouailleurs et effrontés. Mais la fissure restait et peu à peu le mauvais côté des choses s'insinuait dans le bon (AM, 105).

Les choix du verbe « replâtrer », de l'adjectif « laborieuses » et des « coups » de science sont particulièrement judicieux dans ce passage. Nous entrevoyons dans ces mots les rôles du paysage idyllique, du *locus amœnus* et de la botanique dans l'œuvre de Ferron. Le recours passionné à la science lui sert d'arme dans une lutte soutenue contre le mauvais côté des choses qui va ensevelir « malgré lui » la salicaire et les asters. Les narrateurs revendicateurs de Ferron, ses Léon de Portanqueu, deviennent des avatars du roi Lear : témoin exilé dans les landes, à moitié fou, rageant contre les conséquences de son propre décret de diviser le pays. On peut voir, dans ces narrateurs exilés et dans le choix même d'espèces végétales un pont thématique vers l'œuvre de Réjean Ducharme : l'association de l'enfance à un *locus amœnus* québécois. Passons maintenant à l'étude du fonctionnement de ce *topos* dans l'œuvre de cet autre romancier, pour voir s'il endossera la méthode ferroniennes ou s'il se forgera un nouveau territoire.

Les constellations édéniques de Réjean Ducharme

Il existe un *topos* obsédant dans l'œuvre ducharmienne, repris et retravaillé dans ses permutations textuelles et intertextuelles possibles : celui des deux amants perdus dans le jardin d'Éden. Nicole et André Ferron, narrateurs-personnages de *L'Hiver de force*, agissent, malgré leur trentaine, comme des enfants, à l'instar de plusieurs autres couples ducharmiens : Bérénice et Christian (*L'Avalée des avalés*), Asie Azothé et Iode Ssouvie (*L'Océantume*), Mille Milles et Châteaugué (*Le Nez qui voque*), Rémy et Fanie

(*Va savoir*). Autant de tandems qui, sans égard à leur âge réel, se réfugient dans leur amitié passionnée. Ils finissent tous par s'enfuir pour découvrir leur « île³¹ » dans un jardin d'enfance. Compte tenu des nombreuses occurrences du « paradis » naturel dans l'œuvre ducharmienne, nous proposons d'abord un survol de ses traits comme paysage valorisé. Nous passerons ensuite à l'analyse du *locus amœnus* le plus développé, soit celui de *L'Hiver de force*.

Dans l'univers fictionnel ducharmien, une appréciation de la flore québécoise est fortement liée à une nostalgie pour « notre enfance pleine de pissenlits et de têtards³² ». Ce manifeste de Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque* âgé de quinze ans et voué à une enfance perpétuelle, est révélateur d'un *ethos* de l'indigène analogue à celui de Tinamer dans la cour arrière de Jacques Ferron. Plus loin, Mille Milles analyse ce que représentent pour lui les pissenlits: « De quoi a l'air un pissenlit qui se donne des airs de dahlia? Ce pissenlit a l'air d'un Canadien français qui se donne des airs de héros de films avant-garde made in France. Restons en arrière, avec Crémazie, avec Marie-Victorin, avec Marie de l'Incarnation » (NV, 35). Cet *ethos*, tout comme celui de Tinamer, accorde de la valeur à la nature indigène du pissenlit. La stratégie rhétorique est cependant différente. Plutôt que d'opérer au niveau lexical comme le faisait celle de Ferron, la

³¹ Deux séquences illustrent parfaitement cette expression. La première est tirée de *Va savoir*: « On a débarqué sur une si petite île qu'on aurait pu nommer tous les cailloux dont elle était formée » (Réjean Ducharme, *Va savoir*, Paris, NRF, Gallimard, 1994, p.185. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *VS* suivi du numéro de la page). La deuxième se trouve dans *L'Avalée des avalés*: « Ici, c'est une île. C'est un long champ entouré de joncs, de sagittaires et de petits peupliers tapageurs » (AA, 29). C'est sur ces îles que les personnages réussissent à demeurer ou à devenir enfants. Lire aussi à ce sujet les commentaires de P.-L. Vaillancourt sur « l'île immatérielle » de Vincent et de Fériée Falardeau (*Les Enfantômes*), dans *Paysages de Ducharme*, op. cit., p.59.

rhétorique de Ducharme guide ouvertement le lecteur. Les narrateurs invitent donc le lecteur à adopter leurs jugements de valeur comme des vérités. Grâce au parallélisme des syntagmes, la même valeur est accordée au texte botanique de Marie-Victorin et aux exploits des enfants « sauvages ».

Le retour aux valeurs du passé, du jardin et du « sauvage » est motivé par des peurs multiples : la peur de la vie adulte, qui produit un attachement obstiné à l'innocence et à l'enfance; la peur des forces homogénéisantes du progrès technologique, que Ducharme partage avec Ferron, qui suscite un sarcasme soutenu à l'égard des productions culturelles américaines; l'horreur de la communication du désir, de l'intimité ou de la sexualité adultes. Cette série de peurs trouve son expression détournée dans une fascination pour l'herborisation. Les personnages se réfugient dans des lieux clos :

C'est là-bas, passé le tournant qui clôt la rivière en petit lac. Ce n'est pas le cap Hatteras, c'est mieux. Ce n'est pas au bout du monde, c'est le milieu. Assis en rond dans l'eau, ça s'aplanit en surface et se fond au flanc dressé de la berge. Grimpé dessus, on se trouve au cœur d'un horizon formé par la forêt. Quand on crie, on remplit. Quand on se tait, on disparaît [...] (VS, 198).

Chez Ducharme, tout comme dans le mythe de Narcisse, l'identité et l'amour se nouent en fixant l'étang, en présence d'une forêt et d'un paradis qui encerclent, protègent et révèlent l'observateur. C'est alors qu'un sentiment d'appartenance très rare et très fragile se dégage du *locus amœnus*.

L'herborisation et l'abondance de la description naturelle chez Ducharme demeurent profondément québécoises tout en imitant les structures littéraires classiques.

³² Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque*, Paris, Gallimard, « Folio, 2457 », [1967] 1999, p. 216. Dorénavant,

Notons, par exemple, la référence aux nymphes des *Métamorphoses* d'Ovide au début du roman *Les Enfantômes* : « ça [...] faisait rêver aux fées qui changent les petites filles en arbre³³, et les feuilles de leurs livres en feuille d'érable³⁴ ». Cette juxtaposition poétique illustre en raccourci le mouvement *vert* de l'écriture de Ducharme. Il offre, premièrement, un nouveau contexte pour la mythologie, l'habitat laurentien de « l'érable ». Deuxièmement, il cherche à valoriser le texte comme objet naturel, en créant une métamorphose parallèle entre « petites filles en arbre » et le retour des pages d'un livre en « feuilles d'érable ». Le retour au passé et au naturel deviennent ainsi des valeurs fortement valorisées.

Ces mêmes « fées », les nymphes des *Métamorphoses*, reviennent dans la réflexion suivante de Bérénice, l'héroïne de *L'Avalée des avalés* : « Nous ne rentrons qu'au crépuscule. Embrassant au passage les nymphes qui habitent les peupliers, je marche loin derrière Christian. » (AA, 48) Les nymphes en question sont à la fois les créatures mythologiques des écritures pastorales et les larves d'insectes propres à la forêt québécoise. « Marcher en arrière » et « rester en arrière » deviennent chez Ducharme non seulement l'occasion de nostalgie pour les auteurs et les temps perdus³⁵, mais aussi le temps et le lieu d'influences magiques. « Marcher en arrière » rattache la présence

les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *NV* suivi du numéro de la page.

³³ Allusion à Daphné métamorphosée en laurier.

³⁴ Réjean Ducharme, *Les Enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976, p. 11. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *EN* suivi du numéro de la page.

³⁵ Le refus de marcher vers l'avant marque la révolte de Bérénice comme celle des autres personnages de Ducharme: « Je ne marcherai pas avec Yahveh. Je marcherai contre les flammes et contre les armées. J'aime mieux être du mauvais côté des choses, s'il faut absolument être d'un côté » (AA, 24). Serait-ce un écho du paradigme établi par Jacques Ferron dans *L'Amélanchier*?

virtuelle, féerique du classicisme pastoral à la vérité actuelle de la forêt québécoise, à la portée du rêve et de l'imagination.

L'invocation de tant de modèles, ceux d'Ovide et de Virgile jusqu'à celui de Marie-Victorin, rattache l'amour de la nature et de l'enfance à une nostalgie esthétique pour le *locus amœnus* comme lieu symbolique et littéraire. Chez Ducharme, le « passé » est rattaché au « jardin » et au « livre » : impossible d'envisager des conditions plus fertiles pour la production de nouveaux *loci amœni*.

Le feu comme lieu dans *L'Avalée des avalés*

Élisabeth Nardout-Lafarge identifie chez Réjean Ducharme « une poétique de la terre brûlée, où le style, l'effet littéraire, ne peuvent qu'être abîmés, *maghanés*, aussitôt qu'ils sont produits³⁶ ». Sur le plan naturel, la terre brûlée joue son rôle, servant à détruire les espèces plus agressives pour permettre à la diversité botanique de se rétablir. Chez Ducharme, le feu ouvre un espace textuel où pourrait s'établir le *locus amœnus*.

Dans *L'Avalée des avalés*, le feu sert de modèle à l'interprétation du personnage de Bérénice. Elle aussi deviendra incandescente, illuminée par le feu à la fois physique et ontologique qu'elle initiera sur l'île. Bérénice brûle du désir de brûler l'herbe et va harceler les adultes pour recevoir une permission, se justifiant par les signes de la nature : « Regarde, jardinier, il va pleuvoir [...]! Regarde jardinier il vente dans la bonne direction

³⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 16.

[...]! » (AA, 49). Son ton de supplication entraîne le lecteur dans son impatience et le texte passe subitement à l'action du feu :

Armés de brandons, nous semons le feu sur un front couvrant toute la largeur de l'île. Les genêts, les ajoncs, la fléole et le chiendent s'élèvent jusqu'à la taille, secs à craquer, fournis comme des sables. Aussitôt c'est un massacre, une hécatombe, une déflagration, un sinistre (AA, 49).

L'inventaire des mauvaises herbes brûlées permet à Ducharme de céder à des élans poétiques qui attirent l'attention sur la fonction symbolique du feu, véhicule de la révolte de Bérénice contre « l'avalement ». Ainsi, le feu est une riche source de comparaison, de personnification, d'énumération, d'hyperbole : « on se croirait pris dans une levée d'aigrettes »; « semblables à des masses serrés de grands chevaux blancs, les flammes chargent, les flammes déferlent, les flammes crient »; « elles roulent et déroulent comme une immense vague » (AA, 49); « Gigantesques, effrayantes, effrénées, courant et se déployant comme un raz de marée, elles emportent tout, dévorent tout, rasant tout » (AA, 50). Ce « feu d'artifice » met en valeur la délectation violente de Bérénice pour les forces naturelles :

Je prends mon visage dans mes mains. Il est brûlant. Je prends dans mes mains le visage de Christian. Nos yeux pleurent et nos lèvres rient. Nous n'arrêtons pas de tousser. [...] Je suis Christian, exténuée, les jambes molles, pliées en deux, riant par avalanches, accrochée par une main au rebord de son chandail (AA, 50-51).

Le discours va établir, par l'usage de verbes à l'infinitif et par la répétition de la formule « Il faut », la compétence de Bérénice, acharnée à sa tâche : « entretenir la vague incendiaire [...] l'aider à franchir les massifs rocheux [...] nouer et renouer sans arrêt ses innombrables corps » (AA, 50). Ce travail exigeant offre paradoxalement des « vacances » qui permettent à Bérénice d'oublier pour un moment son angoisse.

Cependant, le lecteur devine que l'extase ne durera pas plus longtemps que les brindilles de feu sur la lande.

La mère de Bérénice, surnommée par sa fille « Chat Mort », assiste silencieuse à l'incendie, à l'extérieur du cercle créé par le feu, devenant à son tour le symbole des forces contre lesquelles lutte l'enfant : « Debout dans l'ombre avec son chat dans les bras, Chat Mort nous regarde faire. » (AA, 50) Cette présence lugubre et muette renforce le fait que le feu devient pour Bérénice un refuge, un *lieu*, une *situation* réconfortante qui exclut sa mère. Bérénice réussit à sublimer la « funèbre effervescence » dans sa tête, son « ébriété angoissée » (AA, 48) pour devenir, un seul instant, simplement une enfant. Nous proposons donc de voir les séquences du feu chez Ducharme comme des innovations essentielles à son emploi du *locus amœnus*.

Dévadé offre un lieu d'évasion parallèle à celui de *L'Avalée des avalés*. Bottom, le protagoniste, exerce son travail de chauffeur, de garde-malade et de jardinier pour sa patronne, qui a les jambes cassées. Il se réfugie dans la cour pour défricher et déblayer lorsque ses relations amoureuses avec sa patronne et avec sa blonde Juba se compliquent : « L'équilibre des tyrannies me fait hésiter, et pelleter, tout l'après-midi³⁷ » (D, 28). La reprise de ce déblayage est un fil conducteur dans le récit :

J'ai déblayé l'entrée jusqu'au garage puis je me suis retourné et j'ai vu que c'était tout à recommencer [...] J'ai creusé une tranchée [...] j'ai continué de l'avant [...] j'ai rehaussé les remparts. Mais je n'ai pour ainsi dire pas brûlé d'énergie. J'avais les bras aussi pleins de Juba, les mains aussi démangées de caresses. La patronne

³⁷ Réjean Ducharme, *Dévadé*, Paris, Gallimard, « Folio, 2412 », [1990] 1996, p. 28. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *D* suivi du numéro de la page.

ne m'a rien demandé, surtout pas pourquoi je ne m'étais pas servi de la souffleuse [...] (D, 28).

Une chance qu'il continue de neiger, je peux continuer de pelleter. Une chance qu'il vente, je peux continuer de pousser mes cris par les arbres (D, 35).

J'ai débité le mélèze en bûches que j'ai fendues puis empilées au flanc du garage [...]. Copeaux, charbons, sciure, cendre, j'ai tout ratissé, balayé, amoncelé en un tas que j'ai enfourné et scellé dans des sacs de polythène. Le site était si propre qu'on aurait pu manger dessus [...] (D, 63).

La suspension des rapports interpersonnels au profit d'une liste de tâches exigeantes, « déblayer, creuser, brûler, pelleter, débiter, empiler, ratisser, balayer » etc., rapproche le fonctionnement des tâches de Bottom de celles de Bérénice. Ces activités d'éclaircissement vont soulager et ranimer plusieurs personnages de Ducharme, comme dans *Va savoir*, où Rémi Vavasseur effectue un grand nettoyage de son terrain, ratissant et brûlant les ordures. « Je me réfugie dans le petit bois aux fougères, où je vois à recenser mes morts et mes mourants [...] » (VS, 96). Il crée des vides, des clairières à la fois physiques et émotionnelles : « Non, mon amour, mon goût ne me lâche pas de faire un vrai ménage et nettoyer par le vide une place que je prends aux arbres, aux mauvaises herbes, aux tamias, aux pic-bois, grillons, merles à plastron » (VS, 223). « Je règle aussitôt le cas des plus petits, abattant un cerisier privé de lumière. [...] Je les ébranche et les débite en bûcheron patenté » (VS, 96). Ces formes de compétence comparables à celles de Bérénice et de Bottom se rattachent le plus souvent à un sentiment d'obligation : « Il faut y voir » (VS, 96).

Par contre, rappelant la Bérénice passionnée, ce n'est pas simplement qu'« il faut » exercer un rôle d'aménagement, mais parce qu'on aime le faire. La pulsion est sensuelle. Ainsi, Rémi déclare qu'il aime brûler les amas de feuilles, « même si c'est

défendu parce que ça pollue. Ça sent si bon, cette fumée [...] » (*VS*, 259). Le geste devient une expression païenne, un rite attaché aux rythmes de la nature.

Cette impression est renforcée par les liens entre ces activités et des moments précis de l'année. Vincent et Fériée Falardeau, dans *Les Enfantômes*, entreprennent à chaque printemps, sur la propriété familiale « Trente-neuf Peupliers », de « faire leur affaire aux repousses rouges des viornes, argentées du sureau, poilues du vinaigrier [...] on avait pas trop de toute une journée pour tout bien nettoyer » (*EN*, 202). Le fait d'effacer les traces humaines sur le terrain comporte, chez Ducharme, une dimension à la fois écologique et psychologique qui nous est maintenant familière :

J'ai eu beau tondre et ratisser, essarter, essoucher, je la trouve infecte. Elle me pue de plus en plus au nez, me fait de plus en plus flotter le cœur dans l'eau de boudin [...] Es-tu là?... M'entends-tu?... Me sens-tu?... Sens-tu comme ça ne sent pas bon quand l'amour est malade? (*VS*, 223)

Nettoyer le terrain de ses ordures est pour tous ces personnages un devoir sacré, une métaphore du travail de purification qu'on voudrait effectuer dans les relations amoureuses : « J'ai remis mes travaux de menuiserie jusqu'à ce que j'aie rendu en tout point, à mon carré de sol, son hospitalité sacrée » (*VS*, 118). Le résultat de ces efforts d'aménagement est un désespoir sublimé, provisoirement surmonté : « J'étais au-dessus de mes affaires » (*D*, 63); « c'était immanquable, ça nous faisait rien, on était au dsu-dsa » (*VS*, 202). La signification métaphysique du feu et de sa fumée « au-dessus » est rendue explicite par Rémi : « Ça sent si bon, cette fumée qui s'épaissit et se gonfle en nuage, où sont emportées pour être élevées à la dignité de la disparition, de l'infini, nos propres brûlures. On dirait que c'est fait pour ça » (*VS*, 259). La destruction cyclique s'accorde ainsi à une vision écologique, et vient justifier des besoins émotionnels.

Il est important de souligner le seul objet préservé de cette destruction sublime : « Je sauvais Marie-Victorin in extremis d'entre tes mains, tu le jetais dans l'incinérateur » (VS, 188); « On va retourner à Montréal sur le pouce avec notre *Flore laurentienne* sous le bras » (HF, 273). Alors que les personnages font table rase pour se purifier et clarifier leurs relations, le texte de Marie-Victorin demeure sacro-saint, c'est-à-dire déjà *pur* et déjà *clair*. L'idée de conserver la *Flore laurentienne*, totémique et naturelle, implique une volonté omniprésente de conservation : « On prenait ça au sérieux. On voulait que ça reste » (VS, 188). Le processus de « nettoyer par le vide » afin d'arracher une place qui résistera aux « mauvaises herbes » prépare un espace propice à la *Flore*, ou au *locus amœnus* laurentien.

Le *locus amœnus* de l'île Bizard

À la fin du récit *L'Hiver de force*, le chalet « Samsufi » sur l'île Bizard est fidèle aux éléments classiques du *locus amœnus*. Rappelons-les brièvement : « forme circulaire, environnement protecteur (forêt ou rives herbeuses), fraîcheur, catalogue de fleurs, floraison printanière, énumération complaisante des diverses espèces³⁸ ». L'idylle déséquilibrée formée par l'amour qu'éprouvent Nicole et André pour Catherine parodie le triangle amoureux formé par « Vinca, Phil et Edwige Feuillère » dans *Le Blé en herbe*, cité en fragments au début du récit³⁹. L'intertexte de cet ouvrage de Colette, suivi par la

³⁸ Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, op. cit., p. 434.

³⁹ Pendant cette séquence intertextuelle, Nicole et André commentent le film *Le Blé en herbe*, sans mentionner qu'il s'agit d'une adaptation du roman de Colette, et ils offrent leurs commentaires ponctuels

description de l'île Bizard vers la fin du roman, sert à encadrer l'action de *L'Hiver de force* entre deux idylles. Le premier *locus amœnus*, la plage du *Blé en herbe*, est indirect, transmis par la télévision et filtré de façon intermittente entre les annonces publicitaires : « On voit Phil et Vinca courir, crier et se quereller comme deux jeunes chiens. Les amours d'adolescents c'est bien flippant [...]. On retrouve Phil et Vinca sur la plage le lendemain de leurs attouchements » (HF, 32). Quant à la deuxième idylle, la narration rompt avec son ton habituellement nihiliste pour offrir une description lyrique de l'île champêtre : « C'est une grande île mais pas assez pour qu'on s'égare [...]. Il y a un chemin qui fait le tour : on longe la rive presque tout le long. C'est beau » (HF, 229).

Contrairement à Bérénice dans la trame de *L'Avalée des avalés*, les Ferron, loin de se sentir emprisonnés par les limites de l'île, se sentent réconfortés et libres d'explorer les lieux. Ils prennent souverainement possession du chalet : « Profitant à vue d'œil, les branches et les feuilles des lilas et des chèvrefeuilles sont en train d'engloutir notre petit chalet blanc » (HF, 230). Le verbe « engloutir » évoque le moi *avalé* de *L'Avalée des avalés*, présenté en incipit (« Tout m'avale [...]. Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles [...], par le visage trop beau de ma mère » (AA, 9), si l'on fait abstraction de la méfiance hyperbolique de Bérénice Einberg; le

(HF, 32-33). Pierre-Louis Vaillancourt remarque dans son article sur *L'Hiver de force* dans le *DOLQ* : « Bien qu'intitulé récit, *L'Hiver de force* se rattache pleinement au genre romanesque; d'ailleurs, sa structure élémentaire l'apparente à la forme canonique du roman grec. Le texte révèle lui-même le modèle mis en abyme : *Le Blé en herbe* de Colette, dont la trame ressemble à celle du *Daphnis et Chloé* de Longus » (Maurice Lemire et al., *DOLQ*, t. V, 1970-1975, Montréal, Fides, 1987, p. 394). Nous décelons donc la co-présence de trois *loci amœni* qui encadrent trois récits d'amour : celui de Ducharme, qui évoque celui de Colette, qui imite celui de Longus.

pronom possessif « notre » de *L'Hiver de force* est prononcé avec joie dans un paysage qui réunit en cercle clos ses protagonistes.

Avec l'enthousiasme d'enfants qui se réjouissent d'une découverte secrète, Nicole et André s'aventurent pour observer minutieusement les particularités de leur situation :

C'est beau. Derrière, à perte de vue, le lac des Deux-Montagnes. "Faut qu'on se loue une barque!" Devant, les champs s'étirent dans leur fourrure: l'herbe neuve qui descend, petite et folle, la colline longue et lente (*HF*, 231).

Ce paysage élargit le champ de focalisation du récit, permettant *enfin* au lecteur de respirer un peu d'air frais après deux cents pages d'enfermement auprès des Ferron dans leur *hyde-a-bed* montréalais. Les exclamations nouvellement émerveillées (« C'est beau! ») de ces derniers entraînent un point de vue à la fois détaillé (« lilas », « chèvrefeuille », « herbe neuve comme une fourrure ») et plus vaste (« le chemin qui fait le tour de l'île », « le chalet », « le lac », « le champ », « la colline longue »). Nicole et André Ferron sont également conscients de la fragilité de la fleur et de l'émotion: « On est émus. On se dit que le jour où ils ne laisseront plus pousser les fleurs ils vont perdre deux joueurs. Et on continue à réfléchir là-dessus » (*HF*, 247). L'usage du pronom sinistre « ils », volontairement indéfini, pointe vers l'extérieur du *locus amœnus*, là où ceux qui ont le pouvoir de subvertir et d'appriivoiser les beautés naturelles pour les besoins voraces du marché existent toujours. Ce « nous » contre « ils » sous-entendu comporte une invitation subtile dans le texte : rejoindre les Ferron pour protéger et défendre le cadre pastoral. L'attachement craintif des Ferron à ce *locus amœnus* souligne leurs peurs : que le paradis leur glisse déjà entre les doigts et que l'amour soit déjà perdu.

Selon Galand-Hallyn, l'ombre menaçante du monde extérieur est une composante intégrale du *locus amœnus*, puisque le paysage idyllique est le « décor d'actions violentes », comme déjà suggéré par le vocabulaire de *L'Amélanchier* de Jacques Ferron et les *Métamorphoses* d'Ovide. Chez Ducharme, sur la colline « longue et lente » de l'île Bizard intervient la présence mortelle du *Dutch Elm Disease*, la mycose empoisonnante que, d'après André, « tous les ormes du monde ont attrapé [...] personne ne peut rien faire pour les réchapper » (HF, 231). La maladie vient jeter son ombre sur l'innocence et la beauté de l'idylle au chalet Samsufi, et conduit le récit vers un commentaire écologique plus large.

Chez Ducharme, l'influence néfaste d'autrui s'oppose à ce désir d'appréhension directe. L'intrus de « l'autre » se manifeste le plus souvent dans un *topos* de clarté aquatique : « Puis la végétation se clarifia, dans l'eau de plus en plus profonde » (EN, 128). Selon cet axe de comparaison, ce qui est clair est naturel, tandis que ce qui est opaque est humain :

On est entrés dans le corps du fleuve [...] on a ouvert les yeux pour voir si on ne surprendrait pas enfin un des secrets qu'on s'imagine que le fond de l'eau renferme. On n'a trouvé qu'une grande sauce brune très vaguement translucide. C'était pollué quelque chose de rare [...] c'était si sale, si gras, si riche en matières organiques en suspens (émulsion) qu'on s'était dépêchés de bouger de peur de pousser des racines, de rester plantés là. On s'est débourbés, dévasés, dépris. On est ressortis. On était désenchantés. On avait complètement perdu notre goût de se baigner (EN, 190).

Ces gestes de *clarifier* l'eau et de *purifier* la nature élaborent une vision nihiliste : le déblayage qu'effectue Bottom, le ratissage par Rémi Vavasseur, la pyromanie de Bérénice, l'intolérance des Ferron, et ce rejet de la ville par Mille Milles dans *Le Nez qui voque* s'opposent à la vie citadine :

La municipalité de Montréal met les arbres en cages. L'été, la municipalité de Montréal les aligne le long des trottoirs et leur accroche des sébiles aux branches. L'hiver, elle les met dans un hangar pour ne pas qu'ils aient froid. C'est la dévirilisation des arbres! Pourquoi met-elle des arbres adolescents dans des boîtes de sable et les poste-t-elle le long des trottoirs? Est-ce pour qu'il se fassent de l'ombre aux gratte-ciels, ou est-ce pour qu'ils aient l'air fous dans leurs habits de roi déteints et éclaboussés? [...] Quand les arbres n'ont pas les pieds dans l'herbe, ils font pitié, ils sont horribles d'indignité; ils ont l'air de sardines à l'huile, de ces morues qu'on voit se dessécher sur les étals des harengères (NV, 122).

Le mal se présente sous la forme d'un organisme collectif, la « municipalité », et le bien est symbolisé par les arbres « adolescents », qui succombent à leur « dévirilisation » forcée. La seule réponse possible à une telle agression de l'état naturel est l'anarchisme des Ferron dans *L'Hiver de force* :

C'est griffer, mordre, déchirer qu'il faudrait, qu'on se dit. Descendre dans la rue avec chacun un fusil, tirer dans les pneus des autos, les jambes des petits vieux de l'Hospice, les barbes des socialistes, des séparatistes, des fellinistes. On enrage, on est amers à gros bouillons (HF, 168).

Élisabeth Nardout-Lafarge a justement observé cette morale ducharmienne telle qu'inscrite dans *Les Fantômes* : « Ce qui est obscène, c'est l'excitation de l'appartenance, celle des "patriotes qui sexytaient" au défilé de Saint-Jean.⁴⁰ » Notons ici à quel point Ducharme se distingue de l'écologie du texte ferronien. L'important ici est de conserver le soi, de rompre avec les liens sociaux et le réseau que Jacques Ferron avait tant cherchés. Dans l'univers ducharmien, l'appartenance et le regroupement d'individus génèrent confusion et artificialité. L'« autre », dans toutes ses variantes, pollue le *locus amœnus* et suscite l'indépendance féroce et l'autosuffisance, selon le modèle de la nature :

L'arbre sent qu'il est beau, c'est-à-dire qu'il en jouit. Tous les arbres sont beaux. L'arbre croît imbu de l'assurance qu'il est beau, et meurt comme il a vécu : en accord avec le monde et avec lui-même. L'arbre est beau, il le sait, et cela lui suffit. Il ne caresse pas son tronc avec ses branches, il ne parle pas, il ne marche pas. Il n'a pas besoin de faire tout cela : être beau lui suffit [...]. L'arbre est seul et se suffit [...]. Soyons tous des arbres [...]. Dieu est de la catégorie des arbres [...]. Dieu n'est pas un scout (NV, 49-51).

La théorie de l'arbre offre son remède au piège du désir : l'ontologie de l'autosuffisance.

Ne pas avoir *besoin* d'autrui devient le principe fondateur de l'écologie ducharmienne.

Ayant ainsi relevé les instances de *locus amœnus* dans quelques-uns des écrits de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme, ainsi que dans leurs intertextes, passons maintenant à un important élément de ce *topos*, le catalogue.

Le catalogue

Pourquoi interroger ces écrits bizarres [...] souvent austères comme des dictionnaires ou ambigus comme des hiéroglyphes, à la fois trop naïfs et trop complexes, chargés d'intentions didactiques, de réminiscences culturelles et symbolismes plus ou moins obscurs, tour à tour dépourvus des grâces de la « littérature⁴¹ »?

Le *topos* du *locus amœnus* contient une composante fixée par la tradition, le catalogue statique et maniéré des qualités du jardin. D'après Philippe Hamon⁴², la description dans un catalogue fait appel chez le lecteur à un savoir autre que celui de l'action narrative. Selon lui, tandis que la narration exige un savoir logique, le catalogue exige une compétence lexicale, ainsi que la reconnaissance d'un savoir encyclopédique.

⁴⁰ Elisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 24.

⁴¹ Nicole Deschamps, « Le bestiaire retrouvé », *Études françaises*, vol. 10, n° 3, 1974, p. 287.

⁴² Philippe Hamon, « Qu'est-ce qu'une description? », loc. cit., p. 465-485.

Ceci suggère que le catalogue procède par l'énumération d'un grand nombre de spécimens, accompagnés de « qualitatifs élogieux⁴³ ». Dans plusieurs de leurs écrits, Jacques Ferron et Réjean Ducharme reprennent cette structure textuelle. Le catalogue comporte chez eux un emprunt esthétique significatif, et nous le verrons, un indice textuel de leurs modèles littéraires en abyme.

Afin de mieux comprendre cette forme de description ancienne, commençons par explorer ses fonctions possibles. Nous traduisons et résumons ici les fonctions énumérées par un critique américain, Nick Selby, qui a analysé la structure du catalogue dans les poèmes de Gary Snyder, écrivain américain contemporain :

Un catalogue de la nature :

1. Est une tentative de consommer
2. Pousse les limites de l'économie métonymique de la poétique
3. « Travaille » la terre par le moyen du texte
4. Évoque le mythe nominatif d'Adam dans le jardin d'Éden
5. Rapproche mythe et texte, cherche à intégrer le soi au territoire⁴⁴.

Pour adopter ces fonctions, il nous reste à les revoir de façon plus détaillée pour mesurer leur éventuelle application aux catalogues de Ferron et Ducharme. Soulignons d'abord que les catalogues de fleurs, d'arbres ou d'animaux dans les textes de Ferron et de Ducharme ne sont pas seulement constitués de listes. Leur complexité symbolique découle à la fois de leur histoire comme modèles littéraires et de leurs fonctions spécifiques chez chaque auteur. Le catalogue « austère et didactique », tel que le décrit

⁴³ Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, op. cit., p. 33.

⁴⁴ « A nature catalogue: / 1. Is an attempt to consume things / 2. Pushes poetics to the limits of metonymic economy / 3. Offers a textual working of the land / 4. Invokes the adamic myth of naming / 5. Closes the gap between myth and text, seeks to integrate self and land ». Nick Selby, « Coming back to oneself, coming

Nicole Deschamps (citée en incipit), nous offre plutôt une passerelle dans l'univers imaginaire des écrivains étudiés.

Les arbres de Ferron

Nous avons établi précédemment que le *locus amœnus* de Jacques Ferron est fidèlement indigène et que son esthétique est celle de la cour arrière. Nous pouvons nous attendre à ce que son catalogue d'arbres valorise ces mêmes qualités laurentiennes. Dès l'ouverture de *L'Amélanchier*, le catalogue occupe un espace important. Le lecteur nous pardonnera de le citer ici au complet, puisqu'il nous intéresse non seulement par son contenu descriptif mais aussi dans son fonctionnement architectonique :

Le frêne, discret dans ses couleurs, prédominait. Il y avait aussi des ormes, trois espèces de chênes, des bouleaux, des érables, quelques tilleuls, des nerpruns, des charmes, des cornouillers et des aulnes. Sur le pourtour des clairières se pressaient l'amélanchier, le sumac et deux cerisiers qui donnaient, l'un des merises, l'autre des cerises; au milieu poussait l'aubépine, pionnière des reboisements. Tous ces arbres, arbustes, arbrisseaux avaient un langage et parlaient à qui voulait entendre. Le cornouiller menaçait de ses harts rouges les mauvais enfants. Le bouleau, ne voyant que ses branches et leurs feuilles, brunes et vertes, disait qu'il aurait préféré être blanc. Dans les coins sombres, l'aulne dénonçait l'humidité d'une voix sourde et jaune. De fait, si l'on n'y prenait pas garde, on se mouillait les pieds. Le plus extraordinaire de tous était l'amélanchier (*AM*, 28).

Le texte se crée ainsi une forêt. Une lecture botanique de cette liste n'est pas essentielle à sa réception puisque l'amoureux de la nature ou de l'herborisation reconnaîtra d'emblée sa vraisemblance et sa « québécoité ». Son exactitude botanique sied cependant à un

ouvrage portant l'épigraphe respectueuse suivante : « Les amélanchiers mériteraient d'être cultivés à cause de leur beauté au moment de la floraison et de l'attrait qu'ils exercent sur les oiseaux. / *Le R.F. Marie-Victorin* » (AM, 25). Au niveau du lexique, Jacques Ferron adopte certains des syntagmes de Marie-Victorin dans son catalogue. Remarquons ici que le romancier, fidèle dans ses détails aux observations de Marie-Victorin dans la *Flore laurentienne*, n'en est pas l'esclave.

Le catalogue marque ainsi un esprit botanique personnel et vulgarisateur qui peut répondre aux hésitations d'un article de Jean-Pierre Boucher à l'égard de « la citation amputée » de l'épigraphe du roman susmentionnée⁴⁵. Boucher relève des élisions dans le texte de Ferron qu'il compare au texte source tiré de la *Flore laurentienne* de Marie-Victorin. Nous répétons ici ses observations :

Ferron a donc supprimé deux groupes compléments « en haies », « de leur immunité relative à l'endroit des parasites » et réaménagé la ponctuation de la phrase, sans signaler ses suppressions par les trois points conventionnels [...] Cette inexactitude est-elle imputable au fait que Ferron ait cité erronément de mémoire⁴⁶?

Pour répondre à cette question, nous adoptons finalement avec Boucher une interprétation de manipulations intentionnelles plutôt qu'erronées, puisqu'elles coïncident avec l'attention que porte ailleurs Ferron à ses transcriptions, dans son *locus amœnus* et dans son catalogue d'espèces. Nous concluons avec le critique que Ferron a voulu « adapter la

⁴⁵ Jean-Pierre Boucher, « Citations et réécriture : trois exemples tirés de *L'Amélanchier* », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 8-9 », 2001, p. 95-109.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

citation au contexte de son roman⁴⁷ ». Ce souci du détail intertextuel traduit le vif intérêt du romancier pour la botanique.

Cet intérêt le met en rapport à d'autres de ses textes, surtout son commentaire publié sous forme de poème, « Le micocoulier⁴⁸ », portant sur le long poème de Paul-Marie Lapointe, « Arbres⁴⁹ ». Citons un bref extrait de ce poème: « j'écris arbre/ arbre pour l'arbre/ bouleau merisier jaune et ondé bouleau flexible/ acajou sucré/ bouleau/ rameau de couleuvre feuille-engrenage/ vidé bouleau cambrioleur à feuilles⁵⁰ ». Ferron répond avec une référence directe à Lapointe : « Tu écris, tu écris/ Mais le micocoulier tu l'oublies/ Tous les autres sont dans ton poème [...]»⁵¹. Le poème de Ferron sert de paratexte à celui de Lapointe qui est aussi un catalogue : dans ce dernier, on retrouve l'énumération d'une cinquantaine d'arbres indigènes, réunis d'après leurs fonctions culturelles et économiques, dans une structure consciente et réflexive ou « fractale » selon l'analyse de Robert Richard dans le *DOLQ*⁵². Dans son analyse de ce poème,

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Jacques Ferron, « Le micocoulier », dans *Textes Épars (1935-1959)*, édition préparée par Pierre Cantin, Luc Gauvreau et Marcel Olscamp et présentée par Jean-Pierre Boucher, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques Ferron, 6 », 2000, p. 132-133.

⁴⁹ Paul-Marie Lapointe, *Choix de poèmes. Arbres*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, coll. « Les Matinaux », 1960, [s.p].

⁵⁰ *Ibid.*, neuvième strophe [s.p].

⁵¹ Jacques Ferron, « Le micocoulier », *loc. cit.*, p. 132.

⁵² Dans Maurice Lemire *et al.*, *DOLQ*, t. IV, 1960-1969, p. 161-165. Les commentaires de Richard (et les citations de Robert Major) sur les intertextes botaniques de Lapointe, *Arbres indigènes du Canada* de R.C. Hosie et la *Flore laurentienne* du frère Marie-Victorin, nous intéressent : « Très souvent Lapointe recopie directement le texte de Hosie en suivant assez fidèlement la série de genres que l'on trouve dans le traité de ce dernier. "Arbres" se donne à lire comme un catalogue. Pourtant cet ordre, ou son simulacre, recèle un mouvement puissant d'éclatement. Habité par l'écart, le poème ne cesse de s'écrire, mais dans l'interruption ou la brisure constante » (p. 161).

Robert Major souligne les multiples fonctions de la figure poétique de l'arbre⁵³. Ses commentaires sur la structure de catalogue de ce poème sont importants pour nous. Le critique note la répétition de « phrases minimales », la répétition, la structure ouverte et « combinatoire », la « juxtaposition indifférenciée⁵⁴ » d'espèces, ainsi que la fidélité de Lapointe aux sources botaniques de R.C. Hosie (*Arbres indigènes du Canada*) et de Marie-Victorin. Toujours selon Major, le fait que le poète ait *copié* ses sources n'enlève par leur force poétique. Pourquoi? Parce que selon cette lecture, l'esprit combinatoire et vulgarisateur qui pousse Lapointe et Ferron (et Réjean Ducharme, le moment venu) à puiser ces textes représente la « puissance proprement poétique » de la variété abondante d'espèces québécoises pour un « citoyen dénaturalisé pour qui tout arbre n'est qu'un arbre⁵⁵ ». Plus tard dans ce chapitre, nous verrons comment Ducharme luttera contre cette uniformisation linguistique; notons ici que pour Major, ces noms botaniques sont désormais pourvus de « l'innocence de la nomination originelle⁵⁶ ». L'énumération d'espèces remplit donc une des fonctions du catalogue identifiées par Nick Selby et réinvestit ces noms de plantes régionales de valeurs poétiques.

Le fait que Ferron se soit senti poussé à intervenir, avec humour, dans le catalogue incomplet (selon lui), de Lapointe (alors qu'il avait lui-même modifié le texte de Marie-Victorin sur l'amélanchier), révèle à quel point le catalogue compréhensif de

⁵³ Robert Major, « Le poème *Arbres* : Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman », dans *Convoyages. Essais critiques*, Ottawa, Les Éditions David, 1999, p. 305-331.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 321.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 318.

⁵⁶ Major cite avec cette expression Francis Ponge, *La fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971.

l'herbier pénétrait son esprit, sans le distraire de son objectif stylistique. Le catalogue est ainsi une forme d'écriture qui demeure essentiellement ouverte et dialogique.

Ces citations et réécritures intertextuelles révèlent quelques-unes des valeurs esthétiques ferroniennes : l'exactitude dans le traitement de l'objet naturel québécois, une volonté d'authenticité et d'ampleur dans le catalogue d'espèces indigènes.

Au-delà de ses fonctions descriptives et spatiales, le catalogue d'arbres joue aussi un rôle temporel dans le texte. Placé, dans *L'Amélanchier*, au début du récit d'enfance de Tinamer, il ouvre un espace textuel qui suspend l'action du roman. Cette suspension narrative crée un « *lector in fabula*⁵⁷ », le modèle d'une « immobilité extatique⁵⁸ ». Le catalogue d'arbres met donc son lecteur dans la position atemporelle de l'enfance, où son action consiste à transformer la description en sensations. Rappelons une des fonctions du catalogue relevée par Nick Selby et citée précédemment, soit celle du geste mythique d'Adam. L'enfant, comme Adam qui nomme les plantes dans le jardin d'Éden, établit le monde par son catalogue. Ainsi, le lecteur participe-t-il, avec Tinamer, à la création d'un paradis dans une arrière-cour de Longueuil. L'intertexte botanique, annoncé dès l'épigraphe de *L'Amélanchier* et manifesté par son catalogue d'arbres, souligne l'importance pour Ferron de créer un lieu de rencontre entre le catalogue pastoral, la spécificité laurentienne de son contenu botanique et une poétique de l'indigène. Dans cette conjonction prend forme, selon notre analyse, le noyau de l'esthétique ferronienne.

⁵⁷ Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset « Figures », 1985, 315p.

⁵⁸ L'expression nous vient de Perrine Galand-Hallyn, *op. cit.*, p. 36.

Catalogues ducharmiens

a) L'Avalée des avalés, Le Nez qui voque, Les Enfantômes

Apollinaire et Borges [sont] eux-mêmes lecteurs et transpositeurs de bestiaires anciens, mais avant tout inventeurs d'une nouvelle idée de ce genre d'écrits autrefois didactiques. Après le bestiaire fossilisé, le bestiaire embryon, après le bestiaire objet, *le bestiaire qu'on peut infiniment réinventer*⁵⁹.

Réjean Ducharme adopte et réinvente l'ancien mode du catalogue avec zèle. Le catalogue faunique, le bestiaire, apparaît dans plusieurs ouvrages de Ducharme, notamment dans ses chansons⁶⁰, dans *La Fille de Christophe Colomb*, ainsi que dans les romans. Sans perdre vue de notre premier objectif, celui des catalogues floristiques de Ducharme, nous citons ici un exemple de son emploi du bestiaire. Christian et Bérénice, dans *L'Avalée des avalés*, se montrent sensibles à la faune environnante :

Gréés d'un cahier, d'une plume et d'un encrier, nous dressons un inventaire en règle de notre faune [...]. Quarante-deux criquets. Vingt-trois fourmis. Trois bousiers. Un chat [...], deux nœuds de couleuvres derrière la corde de bois accotée contre le dos du pavillon du jardinier. Un renard erre dans les roseaux, maigre et triste, qui cherche son sentier emporté par les glaces. Six marmottes montent la garde sur le bord de la carrière de charbon [...] deux belettes [...] deux écureuils [...] Les rats éclosent en même temps et en aussi grande quantité que les pissenlits (AA, 65-66).

En composant cette liste, les personnages adoptent un mode textuel que É. Nardout-Lafarge juge mimétique du projet botanique du frère Marie-Victorin et des explorations

⁵⁹ Nicole Deschamps, « Le bestiaire retrouvé », *loc. cit.*, p. 287.

⁶⁰ À titre d'exemple, le « Samba des canards », interprété par Robert Charlebois, énumère 7 espèces de canards québécois. (Robert Charlebois, réalisateur. « Solide », Les Éditions Conception, 1992.)

de Jacques Cartier⁶¹. Quoique la motivation de ce catalogue pourrait s'apparenter à celle d'une entreprise botanique, ou à celle de l'explorateur Cartier, nous y proposons des modèles plus anciens, plus littéraires : ceux des catalogues d'espèces, comme celui des poissons d'Ausone⁶², ou celui de l'énumération pittoresque de quinze espèces dans la *Moselle* (IV^e siècle)⁶³, ou encore celui d'une liste systématique des plantes sauvages et d'arbres dans le bois d'Orphée⁶⁴.

La distinction entre *catalogue littéraire*, *géographie* d'explorateur et *taxinomie* biologique se situe, selon nous, dans l'objectif du catalogue, dans son centre fonctionnel, et dans ses ancrages dans le codage d'une discipline. Là où le scientifique identifie et classifie les genres et les espèces, le catalogue littéraire classique cherche à énumérer dans un passage descriptif les habitants du *locus amœnus*⁶⁵. Le fait que l'entreprise de Christian et Bérénice (et aussi de Nicole et André Ferron dans *L'Hiver de force*⁶⁶) soit scripturale et littéraire est souligné de façon explicite dans le texte : « Christian inscrit tout, de sa plus belle encre » (AA, 65). L'*ethos* de la création l'emporte sur sa

⁶¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, op. cit., p. 50.

⁶² Ausone, *Mosella : La Moselle*, édition, introduction et commentaire de Charles-Marie Ternes, Paris, PUF, « Érasme, 28 », 1972, 100p.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Le poème *Argonautiques* signé du nom Orphée est supposé venir de Homère. Citons ici un extrait : « Dans les portions les plus reculées de cette enceinte se trouve un bois épais composé d'arbres verdoyants, de lauriers, de cornouillers et de hauts platanes. Des herbes moindres croissent à l'ombre des arbres : l'asphodèle, le capillaire et le beau chèvrefeuille, les primevères, les violettes, le velar, l'orvale et le divin cyclamen, l'hysope et le dictame subtil, l'aconit et plusieurs plantes dangereuses poussent aussi dans cette terre. Au centre du bois s'élève un vaste tronc d'or dominant tous les arbres à l'entour et projetant des rameaux de hêtre. » *Argonautiques*, traduction M. Ernest Falconnet, <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/orphee/argo.htm>, consulté le 9 avril 2004.

⁶⁶ « On va se regarder faire puis je vais tout noter avec ma belle écriture. En tout cas c'est le début de notre vie enregistrée, il va falloir fêter ça » (HF, 17).

scientificité, puisque parfois on se permet d'inventer les résultats : « Christian en a inscrit deux mille pour faire un chiffre rond » (AA, 65). Cela n'empêche pas Ducharme d'entamer parfois un discours plus scientifique, pour le pur plaisir des assonances de la nomenclature botanique. Un catalogue d'arbres franchement botanique est construit dans

Les Enfantômes :

On a mangé [...] deux pommes ramassées sous un pommier libre, planté par personne, émondé par personne, arrosé de D.D.T. par personne. Nous écrasâmes des faines [...]. On s'est noirci la figure dans les alisiers [...] dans ces feuilles (ovées, denticulées, arrondies à la base) [...]. L'alisier n'est qu'une sorte de viorne: le viburnum lentago. Tous les autres se pâmaient aussi cet après-midi là. Le trilobum, l'édule, le cassinoides, l'alnifolium, l'acerfolium, le rafinesquianum, ils pliaient tous leurs branches tout le long du fossé d'irrigation (EN, 30).

Ici, le catalogue souligne la délectation des pommes et passe aussitôt à une description scientifique de leurs feuilles. L'association du catalogue à la bouche, à la sensualité et à la consommation nous fait *avaler* cette liste de plantes et nous rappelle la première fonction du catalogue soulevée par Nick Selby, celle d'une tentative de *consommer*. *Les Enfantômes* nous offre un deuxième exemple de mot transformé en objet de consommation :

Chaque printemps, vers la Saint-Vincent-Ferrier, on ressortait nos outils du garage, on mettait nos bottes de caoutchouc, on partait faire leur affaire aux repousses rouges des viornes, argentées du sureau, poilues du vinaigrier. [...] On mâchait des feuilles de gaulthérie, qui goûtent si bon la vanille. On essayait toutes sortes d'écorces de bouleaux, pour trouver celle qu'Arade Caron nous avait dit qu'elle goûtait l'amande. On se bourrait d'ail sauvage, de carcajou, de têtes de violon, de bourgeons, on se rendait malades, c'était immanquable, ça ne nous faisait rien, on était au dsu-dsa (EN, 202).

L'herbier se distingue du bestiaire dans son geste simultané et sensuel de se « bourrer » goulûment de fruits et de mots. Les objets catalogués, beaux aux yeux des personnages, deviennent donc le reflet des états émotionnels des « consommateurs ». Dans le

catalogue, le mot même permet de séduire le lecteur, par son énumération lyrique et énergique.

Un autre exemple de cette relation entre mot, état d'esprit et catalogue naturel paraît dans les définitions ludiques de Rémi Vavasseur dans *Va savoir*. Celui-ci transforme les arbres en jouets d'enfance pour sa jeune compagne, Fanie:

Commence qu'il s'appelle?/ –Épicéa. Mais ils sont traités d'épinettes./ Pourquoi?/ –Parce qu'ils ont des petites épines [...] / Elle se jette sur une autre épinette avec la même question, comme s'il s'agissait d'une autre personne [...] / C'est une épinette blanche./ – Pourquoi? / – Pas parce qu'elle n'est pas verte, elle l'est, mais [...] elle est pâle à côté, comme blonde, comme toi [...] / C'est une épinette à gomme... Quand on la blesse elle pleure, et quand ses larmes ont durci on peut les mâcher [...] / C'est une épinette à bière d'épinette. Elle a tout le tronc plein jusqu'à la pointe. De quoi soûler le village et rincer le cochon le lendemain de la veille (VS, 27).

Ce catalogue d'arbres, organisé selon son jeu d'assonances et de connotations, forme une équation textuelle qui relie nature, personnage et mot : une relation privilégiée dans l'écriture ducharmienne. L'ensemble nous rappelle, de façon ludique, les catalogues d'arbres de Jacques Ferron et de Paul-Marie Lapointe. Grâce à sa structure ouverte, le catalogue permet un nombre infini de variations et d'ouvertures intertextuels. Passons maintenant de ces observations générales à la manifestation la plus complète du catalogue dans *L'Hiver de force*.

b) Le catalogue de *L'Hiver de force*

Le catalogue des fleurs de l'île Bizard sert de point culminant à l'échange entre Catherine et les Ferron dans *L'Hiver de force*. On y retrouve Catherine, séduite par le cocktail des attraits locaux : « L'herbe est chaude, on est bien, venez vous coucher... »

(HF, 270). Avec sa « fiole de valiums » et sa marijuana, elle finit par s'endormir : « Catherine fait comme les arbres : elle dort. » (HF, 268). Le sommeil, d'après Galand-Hallyn, est « un *topos* fréquemment rattaché aux lieux idylliques: « le petit somme de l'après-midi, la sieste, à laquelle invitent les délices du lieu » (HF, 236). Quand les Ferron cherchent des traces de Catherine dans les prés avoisinants le chalet, sa présence est devenue aussi manifeste et sinistre que celle du *Dutch Elm Disease* ou le DDT dans *Les Enfantômes*. Ils lisent sa présence dans l'herbe :

On marche dans les foins jusqu'aux genoux. Les pissenlits nous lancent leurs mille parachutes. Les fraisiers se blottissent contre le sol pour qu'on n'écrase pas leurs premières fleurs. Les marguerites, au bout de leurs tiges grêles, serrent comme des petits poings leurs boutons. Les touffes d'herbe que les pas de Catherine ont abattues n'ont pas fini de se redresser; il reste de son passage un sillage d'ombres et de creux assez marqué pour qu'on puisse la suivre (HF, 268).

La modalisation narrative est explicite: cette liste de fleurs personnifiées fait partie d'une toile de fond animée. Les fleurs sont maintenant métamorphosées en révolutionnaires muettes, menacées par l'intrus humain. Catherine, insensible et sourde au langage des fleurs, devient l'agent néfaste qui « abat » les herbes pour y laisser son « sillage d'ombres ». Si les Ferron s'identifient aux fleurs, c'est pour être abattus par Catherine à leur tour. Tirillés entre leur compassion pour les fleurs et leur dépendance de Catherine, ils décident de lui faire un cadeau : « Allons cueillir des bouquets pour qu'elle nous laisse garder un peu d'elle quand elle se réveillera » (HF, 269). Le catalogue de fleurs sauvages qui suit reflète une pulsion innocente, généreuse, inconsciente de ses conséquences possibles :

Alors, épervière, érigéron, gaillet, muguet, brassica, rorripa, on déverse tout sur son corps. On repart, avec l'idée de la couvrir toute, de l'enfouir, de la joncher comme une gitane le matin de son mariage. On revient, avec encore plus

d'épervière, érigéron, gaillet, muguet, brassica, rorripa... tous ordinaires, comme ce qu'elle dit qu'elle aime le plus./ Après quatre voyages, elle est emmitouflée comme dans un lit, seule sa tête dépasse. C'est beau (HF, 269).

Ce catalogue confirme l'exactitude du savoir botanique de Ducharme, puisque ce sont des fleurs représentatives d'un pré québécois⁶⁷. L'affirmation « C'est beau » répète l'expression de plaisir naïf des Ferron pour l'ensemble de l'île au début de la séquence pastorale. Pourtant, l'offrande de fleurs échoue lamentablement : « C'est une catastrophe: elle regarde avec un air dégoûté les dernières fleurs de l'avalanche glisser sur sa poitrine, puis c'est nous qu'elle regarde avec un air dégoûté » (HF, 269). Le message des fleurs incompris, le geste d'amour durement rejeté par Catherine, elle abandonne les Ferron à leur idylle dévastée. Dans une lettre qu'elle leur adresse, elle utilise contre eux leur propre métaphore⁶⁸ : « On ne peut pas arracher son cœur et le planter ailleurs: il est trop faible. Comprenez-vous, mes trésors? » (HF, 273). Le catalogue de fleurs, comme de mots, aboutit donc au rejet et au désespoir. La construction fragile du catalogue, malgré son authenticité au niveau de l'énumération d'espèces vraisemblablement québécoises, malgré sa ludicité et son innocence, s'écroule. L'économie métonymique des noms, si importante pour les personnages ducharmiens dans leurs jeux de mots; l'effort de rapprocher mythe et texte; la volonté d'intégrer le soi au territoire – en somme, toutes les

⁶⁷ Elles sont illustrées dans leur habitat naturel dans une photo de la *Flore laurentienne*, 3e éd. (1995), *op.cit.* p. 943. Jacques Ferron avait approuvé l'authenticité des détails naturels chez Ducharme : « [...] En lisant *L'Avalée des avalés*, il est question des poissons qui remontent dans les fossés à la fonte des neiges dans les îles de Berthier. C'est tout à fait typique de la région. C'est un signe! C'est sans doute un type du comté de Berthier [...] C'est un garçon de génie! » (Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, avec la collaboration de Patrick Poirier pour l'établissement du texte et Marcel Olscamp pour les notes, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, p. 252).

fonctions du catalogue que nous avons relevées, se trouvent ici dépourvues de leur pouvoir sémiotique. Cette soudaine dévastation au niveau du mot et au niveau de la narration entraîne le *lector in fabula* (séduit par la beauté de l'objet naturel) dans le gouffre émotionnel des Ferron.

Conclusion

Les discours narratifs de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme qui valorisent la flore et la faune s'inscrivent dans une très longue tradition. Cependant, peut-on parler d'écriture *pastorale* chez ces deux romanciers ? Ils ne s'intéressent évidemment pas aux contenus traditionnels du genre : la vie rustique des bergers et de leurs troupeaux. L'idylle, le bucolique et l'églogue, autrefois pratiques distinctes, sont cependant des traces reconnaissables dans les romans à l'étude, surtout en tant que génératrices de clichés et de lieux communs mis en abyme dans le théâtre des événements fictifs.

Ferron et Ducharme, sans assumer totalement le romantisme pastoral, ne s'empêchent pas de souscrire à son objectif de décrire le paysage et ses composantes naturelles d'un œil détaillé, observateur, dans un « morceau de bravoure descriptive⁶⁸ ». Nous en concluons que les traductions et les emprunts que font nos deux écrivains au canon sont des écritures postrévolutionnaires à la recherche d'un nouveau terrain « naturel ». Nous avons vu que leur emploi d'une géographie idéalisée est quelque peu

⁶⁸ « Nous on aime puis c'est vrai. Tu es tellement soleil que tu a nous a rendus fleurs [...] c'est plantés sous les fenêtres de ta chambre qu'on va pousser le mieux » (HF, 163).

⁶⁹ Perrine Galland-Hallyn, *op. cit.*, p. 18.

dilué, pour tenir devant l'œil ironisant et nationaliste (la « Huronnie », selon Ducharme, *EN*, 40) d'une nouvelle génération de lecteurs. De ce fait le très ancien, retenu en filigrane, devient l'absolument nouveau.

Le *locus amœnus*, le paysage traditionnel de la bucolique, se manifeste dans sa fonction descriptive de l'objet naturel. Dans le roman dit « réaliste », l'opposition entre l'art et la nature se manifeste par une angoisse existentielle, causée, selon Alain Robbe-Grillet, par le fait que « l'homme regarde le monde, et [que] le monde ne lui rend pas son regard⁷⁰ ». L'objet nature, qui dans la poésie grecque et latine comportait un élément intégral (*l'ornatus*, une fleur de la rhétorique) de la description pastorale, se trouve maintenant dévolu à un nouveau centre d'intérêt : celui de l'individu et de sa subjectivité humaine. Le résultat dans la description naturelle est celui d'un « paysage-état d'âme », selon l'expression de R. Martin⁷¹, un paysage qui expose ses modèles littéraires en abyme. La nature classique, maître d'œuvre et paradigme de la perfection, devient ambiguë par son usage dans la « thérapeutique du désespoir⁷² ». Voilà comment la reprise des *topoi* naturels qu'effectuent Jacques Ferron et Réjean Ducharme devient une pratique moins stable dans son contexte contemporain, susceptible de dévastation sémiotique, comme l'illustre d'ailleurs la conclusion de *L'Hiver de force*.

⁷⁰ Cité par Perrine Galand-Hallyn, *ibid.*, p. 571.

⁷¹ Cité par Perrine Galand-Hallyn, *ibid.*, p. 336.

⁷² *Ibid.*

Dans le nouveau roman, la description pastorale devient parfois parodique⁷³, désignant le cadre du tableau plutôt que l'objet nature même. L'évocation constante du nom exact de la plante attire l'attention sur sa fonction d'étiquette, tandis que les nombreuses évocations des émotions du narrateur-écrivain (telle que nous allons l'analyser dans « Les Salicaires », mais aussi dans *Les Roses sauvages* et *L'Hiver de force*) colore les *loci amœni* d'inquiétude. Robbe-Grillet décrit la *mimésis* subvertie du roman contemporain comme suivant un « double mouvement de création et de gommage⁷⁴ ». Chez Ferron, ce mouvement se manifeste dans la proximité et la fragilité de la cour arrière menacée. Le *locus amœnus* ferronien de Longueuil s'oppose à l'action violente et technologique de la cour avant. Chez Ducharme, la description du *locus amœnus* est troublée par la présence de la pollution qui se trouve dans le cœur même du paysage. L'instabilité de cette forteresse naturelle est révélatrice d'une inquiétude thématique, et finit par souligner l'impossibilité esthétique pour ces deux écrivains de représenter l'objet nature. Le texte devient par conséquent la chronique d'une paralysie devant la description de l'insaisissable objet nature.

⁷³Dans une remarque sur la description, le *Gradus* cite l'exemple d'Alain Robbe-Grillet : « l'excès de description [...] dans le nouveau roman [...] est parfois la caricature d'une obsession d'objectivité » (p. 149).

⁷⁴*op cit.*, p. 191.

CHAPITRE 2- SCIENCE ET DISCOURS : LA BOTANIQUE

Introduction

Au chapitre précédent, nous avons analysé l'objet nature et les *topoi* de sa représentation. Il nous faut maintenant redresser notre champ de focalisation afin de scruter l'agencement des discours. Nous allons étudier le fonctionnement de l'énoncé botanique et sa relation complexe à son énonciateur dans les écrits qui composent notre corpus. Notre question est fondamentalement semblable au pragmatisme de Michel Foucault :

Qui parle? Qui dans l'ensemble de tous les individus parlant est fondé à tenir cette sorte de langage? [...] La parole médicale ne peut pas venir de n'importe qui; sa valeur, son efficacité, ses pouvoirs thérapeutiques eux-mêmes, et d'une façon générale son existence comme parole médicale, ne sont pas dissociables du personnage statutairement défini qui a le droit de l'articuler¹.

Si nous substituons la parole botanique à la parole médicale qu'analyse Foucault, le résultat est parallèle : la parole codée d'une discipline révèle autant son énonciateur que son énoncé, et met à nu les relations de pouvoir cachées dans le discours. C'est dire que lorsque nous lisons la parole botanique, toute une logique de *positionnement* ou de *statut* se déclenche. Qui a le *droit* de représenter les objets naturels? Si nous supposons que l'énonciateur pratique une discipline scientifique, nous découvrons un rapport énoncé-énonciateur consacré par la science. Dans ces circonstances, nous aurons à démontrer comment l'admissibilité du discours botanique dépend de sa participation à un genre².

¹ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 68.

² Certains critiques préfèrent la désignation *régime discursif* à celle de *genre*, puisqu'elle « présente un degré d'identité linguistique supérieur » et « se repère des combinaisons stabilisées de marques linguistiques ou sémiotiques homogénéisant ainsi des segments de textes, des textes, ou des éléments

Nous soulignons aussi que les disciplines de la science et de la logique imposent à leurs énonciateurs la contrainte de s'en tenir à des « propositions vraies, c'est-à-dire conformes à la réalité » (d'après l'article sur *l'autorité* de Dominique Maingueneau dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*³). Qu'advient-il de ces contraintes lorsque le discours scientifique est transposé en littérature, comme dans le processus intertextuel de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme? La conformité de leur discours à la réalité, à la véracité ou encore à la science soulève des enjeux multiples. Dans le cas qui nous occupe, la question devient vite épistémologique, sociale, générique, si l'on accepte les assertions de Maingueneau. L'autorité dans un ouvrage intertextuel est donc troublée par la présence de nombreux vecteurs de pouvoir cachés dans les citations, les allusions et les réécritures.

Une hypothèse de départ sur le sort de l'énoncé botanique dans un récit fictionnel découle en partie de notre analyse du *topos* du catalogue. Selon ce qui précède, la transposition de l'énoncé botanique dans un ouvrage littéraire transforme aussi sa fonction énonciative. C'est ce qu'affirme Nicole Deschamps — citée en exergue à notre premier chapitre — dans son analyse de l'*Histoire naturelle* de Buffon (1749-1788) :

Les ouvrages scientifiques qui décrivent avec précision l'univers des plantes, des pierres et des animaux sont peut-être des plantaires, lapidaires, et bestiaires en devenir. Buffon [et plusieurs autres] écrivaient en leur temps des ouvrages didactiques, passés plus tard à la littérature. Les histoires naturelles et les traités de zoologie d'aujourd'hui sont les bestiaires de demain [...]⁴.

paratextuels ». Jean-Claude Beacco, « Régime discursif », dans Patrick Charaudeau (dir.) *et al.*, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 495.

³ *Ibid.*, p. 85.

⁴ Nicole Deschamps, « Le bestiaire retrouvé », *Études françaises*, vol. 10, n° 3, 1974, p. 306.

Chez Ferron et Ducharme, il y a constamment rupture dans la linéarité diégétique (le récit de la vie quotidienne des personnages) pour insérer des extraits d'ouvrages encyclopédiques. Dans un roman, l'insertion du sujet botanique entraîne un éclatement du texte centreur et une métamorphose de l'intertexte. Par ce fait, la rupture signale la présence d'une perspective au moins double. Nous voulons souligner que cette double perspective comporte le trait marqueur d'un autre régime discursif, celui de l'histoire naturelle. Sans vouloir nous attarder sur l'histoire naturelle comme genre, nous notons en passant que Bernard Assiniwi, Pierre Morency, Jean O'Neil sont quelques-uns des praticiens du genre dans le Québec contemporain. Pour chacun de ces auteurs, les écrits naturalistes se trouvent à mi-chemin entre la narration à la première personne et l'exploration de faits scientifiques. L'histoire naturelle peut, en raison de son statut binaire, faire côtoyer ses antécédents scientifiques avec des observations personnelles sans ébranler les principes de son genre. Le roman, par contre, s'en tient à un noyau narratif, à un certain fil discursif. Lorsque le matériau étranger du discours botanique surgit dans le roman, il impose le mode bidiscursif de l'histoire naturelle. Il comporte, en plus, un jeu discursif fertile. Le croisement des modes de discours est parallèle à une zone de rencontre entre deux écosystèmes :

Ecologists have long been drawn to places where two ecosystems meet because of such zones' special richness, or "edge-effect". Typically, these contain larger numbers of species than are in either adjacent habitat, as well as greater biotic

density. These edges, also called ecotones, are often notably dynamic environments⁵.

Le jeu des discours, le résultat dynamique de la rencontre de deux genres est évidemment au cœur de l'intertextualité des œuvres de Ferron et de Ducharme. Nous cherchons à démontrer comment les traces d'ouvrages botaniques se révèlent à chaque niveau de leur écriture. Pour l'instant, cette « coprésence » de discours soulève encore des questions : Qu'advient-il du *statut* du botaniste et de son discours dans un ouvrage fictionnel? Qui parle par/pour la botanique en général, et par/pour la *Flore laurentienne* en particulier, dans les ouvrages fictionnels de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme? Quelle *place* ces auteurs accordent-ils à la discipline discursive de la science? Quel emploi – soit admirateur, soit subversif, soit parodique – font-ils du texte botanique? Dans le contexte fictionnel, son nouveau terrain de jeu, le discours scientifique est forcément altéré. Si les deux romanciers laissent le champ libre au matériau étranger du botanique dans leurs récits, c'est qu'ils nous invitent à nous pencher sur ces questions.

« Une renommée dans le commun » : Marie-Victorin chez Ferron

L'importance de Marie-Victorin et de la botanique pour Jacques Ferron apparaît très tôt, dans son premier texte publié, « Poésie en herbe. Mon herbier ». Ce court écrit, rédigé alors que le futur romancier était encore adolescent, lui valut un prix de composition et parut en 1935 dans le journal de son collègue, le *Brébeuf*. L'article laisse

voir la curiosité naissante du jeune homme pour la science et la taxinomie botaniques. Dans une lettre de 1977 à Pierre Cantin⁶, l'auteur attribue en partie la composition de ce texte de jeunesse à un professeur de l'époque, le père Paul Desjardins. L'article, ainsi que les lettres de Jacques à ses sœurs datant de cette même période, n'en témoignent pas moins de son enthousiasme pour la botanique : « le monde a ses secrets; surtout le monde des vivants. Ces secrets m'intriguaient. Il fallait y voir clair, je m'y sentais poussé [...]. Un professeur nous a donné la clé du mystère des fleurs : l'herbier⁷ ». Il confie ses projets horticoles pour son jardin au chalet familial dans une lettre à sa sœur Madeleine de juin 1937 :

J'ai commencé à réfléchir sur la disposition de mes parterres : j'ai des idées qui sont passables : je veux faire cela simplement, sans profusion, enfin classiquement. J'aurai beaucoup d'ouvrage semble-t-il : cet été je prépare les terrains (c'est le gros de l'œuvre). Cet automne je ferai planter des arbres; et le printemps (1938) les pelouses et les fleurs; quant aux fleurs, d'ailleurs il n'y en aura que peu [...] je compte surtout sur les pelouses⁸.

L'usage que fera Jacques Ferron, dans son écriture adulte, de la *Flore laurentienne* est partout admiratif. Nous entrevoyons dans cette réécriture le vœu d'évoquer un maître aimé, tel que révélé par exemple dans le dialogue des personnages

⁵ John Elder, « Foreword », dans Karla Armbruster et Kathleen Wallace (dir.), *Expanding the Boundaries of Ecocriticism*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2001, p. vii.

⁶ Voir la note explicative dans Jacques Ferron *Textes Épars (1935-1959)*, édition préparée par Pierre Cantin, Luc Gauvreau et Marcel Olscamp et présentée par Jean-Pierre Boucher, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques Ferron, 6 », 2000, p. 19. La lettre à Pierre Cantin est citée dans *Le Fils du notaire*, de Marcel Olscamp : « Mon premier texte paru dans le *Brébeuf* en 1935, n'était pas de moi, mais de mon professeur de Sciences naturelles, le père Desjardins, surnommé la "mère Bibitte," dont j'étais le protégé ou le Chat, comme on disait » (Montréal, Fides, 1997, p. 194).

⁷ Jacques Ferron, *Textes épars*, op. cit., p. 17.

du *Salut de l'Irlande* : « On avait cherché un prétexte, tout simplement, pour rappeler la mémoire de Marie-Victorin⁹ »; on peut y voir aussi une tentative de rétablir la réputation de Marie-Victorin, quelque peu tombée dans l'oubli dans les années 1970.

Le nom et la pensée pédagogique de Marie-Victorin traversent l'article « Mon herbier », signe de leur présence dans le système de collèges classiques de l'époque. En effet, Marie-Victorin s'était monté une « pacifique armée de dix mille jeunes naturalistes¹⁰ », dans les écoles québécoises des années 1930. Selon l'instruction de Marie-Victorin et de son collègue, le Frère Adrien, « Le Cercle de Jeunes Naturalistes » effectuait des recherches sur le terrain, dans l'espoir d'inspirer une nouvelle génération de scientifiques québécois : « La cour, le jardin, le potager, le pré voisin, les arbustes de la haie, le bord des rivières, la mare aux canards recèlent d'innombrables mystères pour nos élèves. Faites-les regarder, observer, expérimenter¹¹ ». Marie-Victorin se plaignait avec véhémence d'une éducation classique, et d'une société qui, selon lui, n'encourageait pas ses citoyens à développer des recherches scientifiques hors de la salle de classe :

Les empiètements, les envahissements de l'Anglais sur le français dont nous nous plaignons dans le commerce, l'industrie et les services publics, ne sont rien à côté de ceux dont fatalement, et uniquement par notre incurable indifférence, nous sommes affligés sur le terrain scientifique¹².

⁸ Jacques Ferron, *Laisse courir ta plume... Lettres à ses sœurs (1933-1945)*, édition préparée par Marcel Olscamp, présentation de Lucie Joubert, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 3 », 1998, p. 53.

⁹ Jacques Ferron, *Le Salut de l'Irlande. Roman*, préface de Pádraig Ó Gormaille, Outremont, Lanctôt éditeur, « Petite collection Lanctôt », [1970] 1997, p. 100. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *SI* suivi du numéro de la page.

¹⁰ Marie-Victorin, « Envoi », dans *FL*, p. 11.

¹¹ Marie-Victorin, *Science, culture et nation*, textes choisis et présentés par Yves Gingras, Montréal, Boréal, 1996, p. 36.

Le Père Desjardins, maître de science au Collège Jean-de-Brébeuf, à l'instar des Frères Marie-Victorin et Adrien, encourageait le développement de la curiosité scientifique chez ses étudiants. Il devient par conséquent l'un des maîtres préférés de Ferron, qui reconnaît son influence dans cette réminiscence affectueuse tirée de *Papiers intimes* : «[L]a Mère Bibitte [...] avait eu quelque influence sur moi en m'initiant aux sciences naturelles. À courir les petits bois de l'île de Montréal, j'appris fort agréablement les plantes qui fleurissent des derniers jours d'avril au milieu de mai¹³ ». Le texte écolier de Ferron, possiblement influencé par le discours pédagogique ambiant, témoigne de cet enthousiasme pour l'herborisation en plein air :

Avec les jours d'été, chaque excursion vient augmenter les spécimens de mon herbier. Ah! les excursions! Que de fois, les matins de vacances, quand le soleil invite à la vie, j'ai parcouru, à travers la brume qui tombe, les forêts et les bois de notre belle Mauricie! Quel coin de pays charmant, aux spectacles inédits, sauvages et remplis de mystères¹⁴.

Voilà un contexte biographique pour l'aspect actif et industriel du métier de botaniste qui sera loué plus tard dans *Le Salut de l'Irlande* : « Marie-Victorin, lui, aimait la terre, la sale terre des champs, celle qui noircit les mains et porte la patrie » (*SI*, 188). Dans ce roman, le patriotisme s'unit encore une fois, dans la vision de Ferron, à un amour immanent de la terre québécoise.

¹² *Ibid.*, p. 38.

¹³ Jacques Ferron, *Papiers intimes. Fragments d'un roman familial. Lettres, historiettes et autres textes*, édition préparée et commentée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 1-2 », 1997, p. 328.

¹⁴ *Ibid.*, *Textes épars, op. cit.*, p. 19.

Son admiration adulte pour un botaniste aux inspirations campagnardes s'oppose de façon marquée à ses lectures de jeunesse, qui étaient classiques et néo-classiques, essentiellement européennes. Les jeunes « esprits urbains », selon la désignation de Marcel Olskamp, ces « bellettriens » de l'entre-deux-guerre lisaient Paul Valéry, Jean Cocteau et André Gide avant Lionel Groulx : « La littérature, alors, pour moi, c'est la littérature française » disait, entre autres, Pierre Vadeboncoeur, condisciple de Ferron au collège Jean-de-Brébeuf¹⁵. La botanique et Marie-Victorin font donc exception dans l'univers culturel à prédominance française où vivait Ferron. Le jeune homme séparait d'ailleurs soigneusement, chez Marie-Victorin, le botaniste de l'écrivain; s'il éprouvait de l'admiration pour le premier, le second le laissait plutôt tiède, comme il le confie à sa sœur Madeleine dans une lettre datée de décembre 1937 :

Évidemment j'estime beaucoup le Frère Marie-Victorin en tant que savant, en tant qu'un sérieux botaniste qui nous a donné de la province une *Flore* presque définitive. Quant à ses contes laurentiens, ils ne sont pas renversants. Ne les lis que dans quelques années; ainsi de toute littérature canadienne¹⁶.

À l'occasion de quelques entrevues accordées à Marcel Olskamp, d'anciens condisciples du futur romancier ont d'ailleurs fait part de leur étonnement devant l'attitude de Ferron face à la botanique :

« J'étais mystifié par son goût pour la botanique, » dit Pierre Trottier. [Denis] Noiseux se souvient pour sa part qu'il lui arrivait d'avoir des différends amicaux avec son ami Ferron au sujet de la nomenclature scientifique des plantes : ce dernier cherchait les vieux noms français alors que Noiseux était plutôt strict sur les dénominations latines¹⁷.

¹⁵ Cité par Marcel Olskamp, « Un air de famille. Entre *La Relève* et *Cité libre* : la génération cachée », *Tangence*, n° 62, avril 2000, p. 20.

¹⁶ Jacques Ferron, *Laisse courir ta plume... op. cit.*, p. 53.

¹⁷ Cité par Marcel Olskamp, *Le Fils du notaire, op. cit.*, p. 194.

Ces disputes linguistiques préfigurent la forme que prendront les intertextes et les images de la botanique dans l'œuvre ferronienne : la réécriture de la science par le littéraire, le rapatriement d'une discipline botanique et d'une flore étrangère au verbe québécois. Dans *Le Salut de l'Irlande*, le narrateur vante les qualités de *travailleur manuel* du célèbre botaniste :

Et [Marie-Victorin] est mort frère ignorantin, nous laissant un peu de sa noble fierté. C'était un grand homme car il ne s'avantagea de rien et se mérita une renommée dans le commun, la plus belle des renommées, car personne ne pourra jamais le contester (*SI*, 187).

Ferron semble avoir pris au pied de la lettre les directives de Marie-Victorin, afin de ne pas être victime de « la paresse intellectuelle des Canadiens français¹⁸ » : « Le médecin doit être botaniste, car, pour formuler, il faut qu'il connaisse avec la plus grande précision les propriétés des agents qu'il emploie¹⁹ ». Même dans le choix de sa carrière, Ferron montre comment Marie-Victorin a pu incarner pour lui un modèle, celui de l'écrivain qui réussit à concilier la pratique de la science à celle de la littérature. C'est, selon nous, pour cette même raison que Ferron va utiliser des éléments de la biographie du botaniste dans *Le Salut de l'Irlande*. Il donnera ainsi une piste d'interprétation au lecteur qui pourra « lire » cette vie comme un modèle d'homme de fort caractère, pour le personnage de l'étudiant Connie :

Et pourquoi est-il mort, penses-tu? Pour une petite fougère qu'il n'avait pas dans ses herbiers et qu'il est allé chercher dans les bois de Saint-Hyacinthe alors qu'il

¹⁸ Marie-Victorin, *Science, culture et nation*, op. cit., p. 168.

¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

aurait dû tout bonnement se reposer dans son lit. Pour une tout petite fougère, Connie Haffigan, pour un petit être, pour un symbole d'amour » (*SI*, 189).

Selon les valeurs de ce texte, la simplicité et l'attachement au sol manifestés par Marie-Victorin ne font que rehausser ses plus grandes qualités de maître botaniste.

Le texte de Ferron intitulé « Le chanvre » nous offre un autre exemple concret de cette tentative de réconciliation intellectuelle. « Le chanvre » est à la fois un essai d'histoire naturelle et une étude de sociologie; plus que jamais, cependant, nous entrevoyons Ferron-le-médecin en filigrane de cette écriture. Lorsque le narrateur veut acheter 50 livres de chènevis (graine de chanvre), Marie-Victorin s'avère, comme toujours, une incontournable source d'information :

Allez donc herboriser dans les parages d'Acton Vale: vous trouverez sans doute des échappées de culture. À l'Île d'Orléans de même, et dans toutes les vieilles paroisses. Le Frère Marie-Victorin l'affirme dans sa *Flore laurentienne*²⁰...

L'allusion à Marie-Victorin est une invitation voilée à aller voir ce qu'écrit le bon frère des Écoles Chrétiennes sur le chanvre²¹. Le rapprochement entre la citation d'une autorité reconnue sur la botanique – un religieux catholique, de sucroît – et le caractère subversif d'un narcotique disponible « dans toutes les vieilles paroisses » relève d'une ironie typiquement ferronienne. Dans son argumentation sociologique en faveur du chanvre,

²⁰ Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, « Les romanciers du Jour, R-105 », [1973], p. 77.

²¹ « La graine (chènevis), dont les volailles sont très friandes, fournit une huile siccative employée dans la peinture. Enfin, les feuilles renferment un suc narcotique qui sert en Orient à la fabrication du *haschich*, que l'on mâche pour se procurer une espèce d'ivresse peuplée de rêves délicieux » (*FL*, 173). Nous avons déjà montré, en introduction, comment l'animateur Jaques Languirand puise de nouveau à cette source – de

l'auteur se garde bien de louer ses propriétés narcotiques; il vise plutôt sa fonction de matériau servant à la fabrication de corde pour pendre les condamnés à mort. L'essai se révèle alors plein d'humour noir:

De tout cela, il ne reste qu'une chose très curieuse : c'est au moment où la peine de mort tombe en désuétude que le chanvre cesse d'être textile et devient narcotique. Cela vous donne envie de relire Lévi-Strauss et de vous déclarer, après tout le monde, structuraliste²².

Ayant secoué les « paroisses », Ferron cible la grande vague théorique de l'époque et réussit à rattacher la marijuana au structuralisme : il fait ainsi d'une pierre deux coups.

Nous voyons dans la liste des romans, des essais et des articles de Ferron la réalisation de ses deux passions. C'est aussi ce que dit le Frère Thadéus, le maître du jeune Connie Haffigan, dans *Le Salut de l'Irlande* au sujet de Marie-Victorin : «[M]algré toute sa science il restait un homme de passion » (SA, 189). Là encore, Jacques Ferron semble suivre à la lettre les instructions de son grand modèle :

Enfin, nos lettres elles-même ne gagneraient-elles pas à ce contact avec la science en marche? [...] On reste déconcerté devant la légèreté avec laquelle la plupart de nos écrivains font de la peinture littéraire du fond de leur cabinet, sans documentation, servis seulement par la rhétorique de tout le monde et des lectures étrangères plus ou moins abondantes²³.

Ce texte critique de Marie-Victorin est le premier au Canada français qui évalue la littérature selon des valeurs botaniques. C'est la raison pour laquelle Marie-Victorin peut être considéré comme le pionnier de l'éco-critique au Québec. Suivant cette perspective,

façon sélective, il est vrai – pour légitimer son attachement à la marijuana, avec cette même phrase de « rêves délicieux ».

²² Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, op. cit., p. 77.

²³ Marie-Victorin, *Science, Culture et Nation*, op. cit., p. 56.

le choix de se prononcer sur des sujets floristiques comme le chanvre et les salicaies illustre la volonté de Jacques Ferron, dont l'intérêt pour les réalités « indigènes » prend désormais le pas sur ses goûts européens. Il aborde ainsi des thèmes « communs », c'est-à-dire propres au sol québécois.

Marie-Victorin chez Ducharme

a) Parler comme un botaniste dans *L'Avalée des avalés*

Que peut apporter à la littérature un discours scientifique? Le discours classificateur de la botanique trouve chez les individus, les *spécimens*, une identification à partir de traits sélectionnés, et leur attribue par la suite une place à l'intérieur d'un système hiérarchique de divisions, classes, genres, familles et espèces. A.J. Greimas constate que le « *faire taxinomique* est de consolider les objets du savoir par des opérations d'inclusion.²⁴ » Une telle répartition appartient à ce que Roland Barthes a désigné (réagissant aux codifications structuralistes des linguistes Roman Jakobson et Alfred de Saussure) un discours *fasciste* : « la langue est tout simplement fasciste car le fascisme ce n'est pas empêcher de dire, c'est d'obliger à dire²⁵ ». La répartition des objets naturels entraîne à la fois leur consolidation et leur appropriation. Barthes montre comment la littérature peut travailler aux « interstices » de la science pour corriger cette

²⁴ Algirdas-Julien Greimas, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970, p. 184.

²⁵ Roland Barthes, *Leçon*, Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977, Paris, Seuil, 1978, p. 14.

entrave de la classification : « La science est grossière, la vie est subtile, et c'est pour corriger cette distance que la littérature nous importe²⁶ ».

Pour Bérénice Einberg, la jeune narratrice et héroïne du roman *L'Avalée des avalés*, la classification dans une famille est à la fois séduisante et problématique, puisque une généalogie hybride comme la sienne (catholique et juive) l'empêche de s'identifier avec un parent ou l'autre et la conduit à sa propre exclusion. Bérénice et son frère Christian, tout comme les autres duos ducharmiens (Vincent et Fériée Falardeau des *Enfantômes*, Nicole et André Ferron de *L'Hiver de force*), forment un couple hybride et amoureux, une anomalie qui ne peut facilement être classifiée selon le schéma scientifique ou social habituel.

Bérénice veut créer une nouvelle classification, pour établir le règne de la progéniture contre les parents. Voici son interprétation de traits classificateurs dans la nature qui l'entoure : « Les grenouilles que l'on voit dans les herbes sont vertes. Celles qu'on voit dans les labours sont brunes. Les femmes qui portent les souliers rouges ont un sac à main rouge. Celles qui portent un sac à main noir ont des souliers noirs » (AA, 26). La classification scientifique, transposée sur le plan culturel ou sociologique, mène ainsi à des conclusions à la fois charmantes et ridicules. De cette façon le texte illustre l'argument de Roland Barthes : « Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement, et que tout classement est

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

oppressif²⁷ ». Pour Bérénice, sensible comme Barthes aux forces oppressives de la langue, la révolte se manifeste d'abord par le retournement d'un code contre lui-même.

Dans son analyse de la sémiotique du discours scientifique, Daniela Roventa-Frumusani affirme que le but de l'argumentation scientifique est « de transformer l'information 'sémantique' en information 'pragmatique' ». L'argumentation est donc une « stratégie discursive visant à amener le destinataire à une certaine conclusion²⁸ ». Nous parlons, dans ce discours, *d'hypothèses* et de *preuves*. Les *a priori* de l'argumentation scientifique reposent sur leur statut épistémologique comme « objets d'accord: faits, vérités, présomptions, valeurs, hiérarchies de valeurs, lieux communs [...] ce qui est reconnu comme vrai, comme valable²⁹ ». Un tel discours, lors de son insertion dans le cadre fictionnel de *L'Avalée des avalés*, devient source d'ironie : les enfants vont utiliser la science pour compter les rats sur leur île, pour faire la cueillette des spécimens ou pour interpréter le comportement des humains d'après des catégories animales et végétales. C'est ainsi que Bérénice, par exemple, dresse le portrait psychologique de Christian en utilisant des caractères empruntés à la botanique :

Christian est miné de besoins. Il est mou, inconsistent. C'est un parasite-né. Comme du chardon, il s'attache à tout ce qu'il touche. Comme une plante, ses efforts sont tous de fixation; ses bras ne peuvent ni le défendre ni attaquer. Comme une plante, on peut l'arracher et le planter ailleurs. Il essaie de se fixer où il serait mieux. Christian fleurit et s'étiole dans le jardin du plus fort. Je ne suis pas jalouse... J'attends que mes forces soient faites, d'être assez forte pour l'arracher aux autres jardiniers (AA, 95).

²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²⁸ Daniela Roventa-Frumusani, « Argumentation et intertextualité dans le discours scientifique », *Revue Roumaine de linguistique*, vol. XXVI, n° 4, 1981, p. 367.

²⁹ *Ibid.*, p. 368.

Les fonctionnements botaniques deviennent ainsi la source de figures littéraires. Nous verrons plus loin dans ce chapitre que Ducharme revient à cette figure de dépendance affective/végétative dans *L'Hiver de force*. Les marques d'identification biologiques (le mode de dispersion des graines du chardon, par exemple, ou la répartition des grenouilles brunes et vertes dans leurs habitats respectifs) sont liées à la nature humaine par un rapport de comparaison littéraire. L'artifice du procédé est souligné par les nombreuses répétitions de la phrase « *comme une plante* » et met à nu les lectures *vertes* du monde qu'effectue Bérénice. Les clichés romanesques sont renouvelés par leur juxtaposition à un cadre botanique. L'univers de Bérénice est hanté par les rapports de force entre « plantes » et « jardiniers ».

b) Signes de transferts : le discours botanique dans *L'Hiver de force*

À cet égard, une lecture des manuscrits de *L'Hiver de force* – qui se trouvent dans le Fonds Réjean-Ducharme de la Bibliothèque nationale du Canada³⁰ – est particulièrement révélatrice quant aux rapports du texte à son intertexte botanique. L'autorité et les intertextes de Marie-Victorin et de la *Flore laurentienne* n'apparaissent qu'une fois dans la première ébauche du manuscrit; ils ne prédomineront, comme intertexte, qu'à la troisième ébauche ou tapuscrit. Dans les deux versions antérieures, Ducharme avait plutôt intercalé des extraits de l'encyclopédie *Alpha* dans les méditations de Nicole et André Ferron:

On a réalisé notre objectif: tomber dans les « B ». Hé! ça faisait un an qu'on traînait dans les « A ». Nicole n'est pas chanceuse: c'est à son tour que se sont présentés les deux plus longs articles. Plus longs est le moins qu'on puisse dire! L'article AVION s'étend sur un fascicule et demi et l'article AUTOMOBILE en remplit deux, et les histoires d'avion et d'automobile ne nous intéressent pas, pour ne pas dire carrément qu'elles puent au nez et qu'elles nous font chier [...] on a poussé jusqu'à JEAN BALLADUR, « architecte et urbaniste français³¹ ».

Dans le tapuscrit (3^e version corrigée), plus précisément aux pages 62A et 63, la *Flore laurentienne* remplace les citations d'*Alpha* par l'entremise d'ajouts à l'encre de la main de Ducharme. Par la suite, les substitutions ont été faites à la machine à écrire, et l'auteur a chaque fois substitué la *Flore laurentienne* à l'encyclopédie. Le texte final se lit ainsi :

On a réalisé notre objectif de compléter la traversée de l'Introduction puis on a foncé dans les Ptéridophytes – ou Cryptogammes vasculaires – avec encore en masse de tigre dans notre réservoir./ Nicole n'est pas chanceuse. C'est à son tour de lecture que toutes les grosses familles se sont présentées. Elle s'est tapé les Équisétacées : neuf espèces, cinq pages. Les Polypodiacees comprennent quinze genres, vingt-six espèces et s'étendent sur douze pages : elle se les est tapées. Mais Nicole prend les jeux au sérieux, elle ne voulait catégoriquement pas passer à l'histoire comme étant celle qui s'était dégonflée (HF, 70).

L'important dans le texte était donc de juxtaposer le discours d'André et Nicole Ferron à ceux des savoirs encyclopédiques. Le latin botanique et la spécificité de la personne de Marie-Victorin n'ont été privilégiés que par après, pour unifier le texte et renforcer son intertexte botanique présent en filigrane. Cette thématique botanique va de pair avec l'échange de fleurs entre les Ferron et Catherine; en utilisant l'intertexte botanique, le

³⁰ Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Bibliothèque nationale du Canada, Fonds Réjean-Ducharme, Lit. MSS 1986-5, Amicus 100 39866, cahiers McGill et tapuscrit.

³¹ *Ibid.*, boîte 6, p. 46.

récit remplit donc deux objectifs : juxtaposer deux modes de discours et développer un « code vert », comme le code révolutionnaire de Bérénice Einberg.

Une prise de conscience des rapports de pouvoir, semblable à celle de Bérénice dans *L'Avalée des avalés*, survient aussi chez Nicole et André Ferron dans *L'Hiver de force*. Ces derniers s'identifient à l'objet naturel : « Le crocus attend Catherine dans une boîte de conserve devant sa porte. Nous avec. On s'est mis dedans. C'est un transfert d'identification schizophrénique doublé d'un transfert d'affection » (HF, 201). Ils annoncent à Catherine leur transformation : « Tu es tellement soleil que tu nous a rendu fleurs, qu'à part toi plus rien ne nous nourrit [...] Bien vite on va quitter notre appartement; c'est plantés sous les fenêtres de ta chambre qu'on va pousser le mieux » (HF, 163). Tout comme chez le Christian de *L'Avalée des avalés*, les émotions de Nicole et André Ferron se traduisent immédiatement dans un vocabulaire botanique (agrémenté d'un simulacre de vocabulaire psychologique), qui se transforme rapidement, à son tour, en un langage de contestation et de révolte : « [L]e jour où ils ne laisseront plus pousser les fleurs ils vont perdre deux joueurs » (HF, 247). L'identification aux plantes et l'adhésion à un code botanique inspirent ainsi le mouvement d'éveil et de révolte chez Bérénice Einberg et chez le tandem Nicole et André Ferron.

La *Flore laurentienne*, pour sa part, est exprimée dans un discours *spécialisé* ou *objectif*. L'autorité de sa voix scientifique (caractérisée par une *dépersonnalisation actantielle*, selon la définition de Greimas³²) est implicite, contenue dans le système de

³² Algirdas-Julien Greimas, *Du sens*, op. cit., p. 183.

nomenclature binaire établi par Carl de Linné. Cette tradition, on le sait, fut par la suite adoptée par les botanistes contemporains: « Pour la nomenclature, nous avons suivi aussi exactement que possible les *Règles internationales de la Nomenclature botanique* telles qu'éditées par le Congrès de Vienne (1905) et modifiées par les Congrès subséquents³³ », écrit par exemple Marie-Victorin. Au-delà de son intention de « nommer » correctement les espèces, la *Flore laurentienne* atteint ses objectifs textuels : informer, décrire, expliquer et surtout classer. Elle se montre cependant « suiviste » dans la perspective romanesque de Ducharme, c'est-à-dire renfermée dans le code de sa discipline. Sa transposition dans le monde littéraire ducharmien va marquer simultanément son éclatement et son usage dans un argument d'autorité. Nous entendons ce dernier selon la définition de Dominique Maingueneau :

En argumentation, l'acceptation d'un point de vue ou d'une information est fondée sur l'autorité si elle est admise non pas sur l'examen de la conformité de l'énoncé aux choses elle-mêmes mais en fonction de la source et du canal par lequel l'information a été reçue (autorité épistémique) [...]. L'argument d'autorité peut se justifier [...] par un effet de position [d']individus bien placés pour savoir. [Leurs informations sont] reçues sans autre preuve³⁴.

Pour s'assurer une place d'autorité dans le domaine de la science, le frère Marie-Victorin a dû lutter pour établir sa réputation. Il a dû s'effacer de son texte pour mettre en évidence ses recherches scientifiques. Lors de son transfert dans l'univers fictif de Ducharme, il reprend de l'importance : il devient un personnage virtuel, une figure

³³ Marie-Victorin, « Nature de l'ouvrage », *Flore laurentienne* [première édition], Montréal, Imprimerie de La Salle, 1935, p. 4.

³⁴ Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 85.

« emblématique », selon Pierre-Louis Vaillancourt³⁵. Il devient une garantie dans la révolution des mots contre les mots.

c) « Feuillus tolérants » et « amarantes » : Le cas des intertitres

Il importe de rappeler la présence du discours botanique dans l'organisation même de *L'Hiver de force*. Notre lecture du récit se déroule à l'intérieur de « La zone de feuillus tolérants » (HF, p. 14), l'intertitre explicitement botanique de la première partie qui relate la première rencontre des Ferron et de Catherine/Petit Pois/La Toune. Cette lecture se poursuit dans la deuxième section, « l'Amarante parente (*amaranthus graecizans*) » (HF, 92). Selon nous, ces intertitres, tirés d'une lexique botanique, font preuve d'un ludisme contraire à l'intention de personnification que leur attribue Hélène Amrit : « les arbres à feuilles caduques [...] sont personnifiés puisqu'ils possèdent une qualité humaine qui est la tolérance³⁶ ». Nous proposons une lecture inverse du texte ducharmien : ce sont les Ferron qui se transforment en plantes, à la manière des personnages mythologiques des *Métamorphoses* d'Ovide. La lecture d'Amrit néglige le fait que « la tolérance » est de prime abord une étiquette botanique et un trait classificateur d'arbres. Ce ne sont pas les plantes qui sont « humanisées », mais bien les Ferron qui manifestent une passivité « végétale », parallèle à celle de Christian Einberg qui, selon le passage de *L'Avalée des avalés* cité plus haut, s'attache à tout comme le

³⁵ Pierre-Louis Vaillancourt, *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 13.

chardon. Quant à l'expression *tolérant*, Marie-Victorin avait lui-même emprunté ce qualificatif au Service Forestier du Québec, pour le placer dans « l'esquisse générale » de sa *Flore laurentienne* : « utile pour fins de classification et d'aménagement » (FL, 32), commente-t-il. *Tolérant* relève alors d'une lexique d'aménagement forestier. Pierre Desrochers, des services forestiers de Québec, a généreusement étayé cette définition pour la bonne marche de notre enquête :

Généralement, on désigne par « tolérant » la capacité de certaines espèces d'arbres feuillus de supporter l'ombre faite par d'autres arbres. Par exemple, l'érable à sucre, le hêtre à grandes feuilles, l'érable rouge, les frênes, l'orme d'Amérique et le tilleul sont tolérants à l'ombre. En contrepartie, le bouleau blanc (à papier), le bouleau gris, le cerisier tardif et les autres cerisiers, le tremble et les autres peupliers sont « intolérants à l'ombre ». Ceci signifie que ces dernières espèces apparaissent en premier dans une succession forestière ou poussent après un événement majeur comme un feu, une coupe rase ou dans les champs agricoles abandonnés. Les espèces tolérantes à l'ombre poussent facilement sous le couvert forestier créé par les espèces intolérantes, alors que ces dernières ne se développent pas sous leur propre couvert. On décrit parfois les espèces intolérantes comme « pionnières ». Certaines espèces sont partiellement tolérantes, comme le bouleau jaune qui supporte l'ombre pendant un certain temps, mais qui finit par dépérir lorsqu'il est dominé par d'autres espèces, tel l'érable à sucre³⁷.

« Tolérant », ainsi défini, est loin d'être le signe d'une caractéristique sociale; il s'agit bien d'une classification botanique. Cela étant dit, il est certain que Ducharme a profité du double sens de ce mot en insérant le discours forestier dans son récit. Il semble donc que les Ferron végétatifs soient incapables de croître sous le « couvert » de leurs concitoyens sur l'avenue de l'Esplanade à Montréal. L'ironie se dégage de leur

³⁶ Hélène Amrit, « Les stratégies paratextuelles de l'œuvre de Réjean Ducharme », *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Diffusion Les Belles Lettres, n° 554, 1995, p. 55.

³⁷ Pierre Desrochers, lettre à l'auteur, le 21 juillet 2000.

intolérance, dans une zone urbaine où la tolérance à autrui équivaut à la survie. La signification botanique de l'intertitre révèle ainsi que les Ferron sont déjà en voie d'extinction à Montréal. Leur poursuite de Catherine, leur « soleil », est une tentative pour échapper à l'ombre et pour se transformer en « espèces pionnières ». En somme, c'est le double sens de *tolérant* qui fait sa richesse, qualité à la fois végétale et humaine.

Le deuxième intertitre botanique de *L'Hiver de force*, « l'Amarante parente (*amaranthus graecizans*) », est tiré de la lecture que font les Ferron de la *Flore laurentienne* :

On n'avance plus. On reste bloqués à l'*Amaranthus graecizans*, « mauvaise herbe des Prairies qui pénètre chez nous par le chemins de fer »... Cette semaine, on a lu l'*Amaranthus retroflexus*, « peut produire 12 000 graines qui conservent plusieurs années leur faculté germinative », et ça nous a tout pris. On n'a plus le goût. C'est comme ça que les carrières foirent (HF, 147).

Ces deux citations directes de la *Flore laurentienne* attirent notre attention sur l'incapacité des Ferron d'« avancer » dans leur lecture ou dans leur « carrière ». Hélène Amrit affirme que « l'amarante symbolise l'implantation du chemin de fer et des méfaits écologiques qui en découlèrent, l'encerclement du Québec par les anglo-américains, puisque l'amarante parente est une mauvaise herbe des prairies³⁸ ». Bien que cette lecture soit correcte au niveau botanique, nous n'acceptons pas son interprétation sociologique. Nous croyons que les Ferron, en voie de se transformer en plantes « pionnières », prennent les amarantes comme modèles de vigueur et de reproduction. Pour relier l'intertitre à la métamorphose des personnages, il faut aussi tenir compte des assonances.

S'étant « apPARENTÉs » aux amarantes, les Ferron retombent dans le désespoir pour demeurer « grazéviskeux »; c'est par ce néologisme approximatif du latin « *graecizans* » que les Ferron définissent leur état physique et émotionnel : « heavy [lourd]. Pendouillants, dégoulinants, placentisques... » (*HF*, 144). Le champ référentiel de ces mots, celui de l'impuissance (pendre, dégouliner), relié à celui de la reproduction (placentisque), montre comment les Ferron n'accèdent pas à la « faculté germinative » que possèdent les amarantes.

En dernière analyse, les deux phrases botaniques qui sont reproduites dans les paratextes de *L'Hiver de force* incarnent deux stratégies textuelles distinctes. Les « feuillus tolérants » et les « amarantes parentes » partagent cependant leur fonctionnement : tous deux révèlent la tension créée par un discours botanique et la riche poéticité de son mot lorsqu'il apparaît dans un texte fictionnel.

d) La fétichisation des noms propres

Si Jacques Ferron s'en tient à la biographie et au profil social du Frère Marie-Victorin, comme nous l'avons vu dans le cas du *Salut de l'Irlande*, Ducharme favorise le rôle actantiel du botaniste. Une multiplicité de sujets-botanistes peuplent donc ses romans. Dans chaque cas, l'évocation est positive : le botaniste est admiré comme une source de jeux de mots ou sert de garantie à des observations botaniques.

³⁸ Hélène Amrit, *loc. cit.*, p. 55.

Dans *Va savoir*, *Le Nez qui voque* et surtout dans *L'Hiver de force*, le texte est truffé de citations du frère Marie-Victorin. Rémi Vavasseur, le narrateur de *Va savoir*, rend explicite la fonction d'autorité du botaniste lorsque, en compagnie de la jeune Fanie, il explore et identifie les espèces : « [Fanie] arrache un brin de chiendent. Je lui mens. Je me rends intéressant en lui racontant que c'est la fameuse herbe écartante à Marie-Victorin³⁹. » (*VS*, 82) Rémi, allant jusqu'à citer Marie-Victorin, s'approprie la réputation du botaniste pour rehausser sa propre autorité auprès de la jeune fille. Le personnage de Rémi souligne l'utilité de la *Flore laurentienne*, la consultant à plusieurs reprises, ainsi que Marie-Victorin l'avait espéré pour son « ouvrage de commodité⁴⁰ » : « [L'île] avait donné le jour à une fleur, une seule, une scutellaire, abritée au pied du seul arbre, un aune à moitié arraché par les débâcles. Je ne la connaissais pas, [...] je la cherchais dans mon Marie-Victorin [...] » (*VS*, 185). « Mon » Marie-Victorin se montre indispensable sur le terrain; cette phrase sera répétée dans *L'Hiver de force* :

Tiens une *bermudienne*! Tiens une *ancolie*! On connaît le nom de quelques fleurs et quand on les rencontre c'est comme si c'était elles qui nous reconnaissent. Ça remonte à l'été qu'on a passé à Beloeil: on n'errait jamais dans les champs et ne suivait jamais les sentiers de la montagne sans notre *Flore laurentienne* (*HF*, 246).

L'innocence de ce souvenir, ainsi que les deux espèces nommées, l'*ancolie* et la *bermudienne*, nous font penser au texte écolier « Mon herbier » de Jacques Ferron, qui

³⁹ Marie-Victorin décrit en effet la *Spiranthe*, dite l'*Herbe à la détourne* : « Le voyageur qui foule l'*Herbe écartante* "s'écarte", c'est-à-dire perd son chemin; le danger est ici d'autant plus grand que personne ne connaît l'identité de la plante! » (*FL*, 835)

⁴⁰ Marie-Victorin, « Nature de l'ouvrage », *loc. cit.*, p. 1.

souligne, par le pronom possessif dans son titre même, la relation intime du narrateur à la pratique botanique.

Marie-Victorin n'est pas le seul botaniste évoqué chez Ducharme : dans *L'Océantume*, par exemple, le nom d'une botaniste de l'Ontario, Catherine Parr Traill devient synonyme de sang royal⁴¹. Dans *Dévadé*, le personnage d'Andrew, un passionné de la botanique, rappelle avec affection le souvenir de ses recherches sur le botaniste Frederick Pursh :

Andrew connaissait [la] fiche d'identité [des fleurs] en latin [...]. Il avait une passion pour Frederick Pursh [...]. Il se préparait à soutenir une thèse sur son cas. Un été, leur plus bel été, il l'emmenait à Dresde, où Pursh avait été formé. Ensemble, au Jardin botanique royal, il se documentaient sur ses maîtres, les plus forts de l'époque (*D*, 183).

Dans un aparté fort singulier, le texte rappelle la tragique destruction par le feu de *l'herbier canadien* créé par Pursh à Montréal. L'évocation est surprenante, révélatrice de recherches poussées par Ducharme dans l'histoire de la botanique, puisque Pursh ne réussit jamais à mener son projet à terme et mourra dans l'obscurité en 1820.

Ailleurs, Réjean Ducharme se réclame de la pensée d'un activiste américain pour donner une leçon écologique :

Catherine en a profité pour tirer des leçons sur la pollution et signaler l'apostolat de Ralph Nader, jeune Américain en colère. On rit, mais ce n'est pas drôle, car quand Catherine était petite ce même lac était si limpide que les poissons devaient porter des verres fumés quand il faisait soleil, que le sable était fin et dru comme du sel de table (*HF*, 234).

⁴¹ « Elle m'a affirmé sans rougir être comme moi de sang royal. Elle serait, ni plus ni moins, l'arrière-petite-fille de Catherine Parr ». Réjean Ducharme, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, « Folio, 3215 », [1968] 1999, p. 133. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle *O* suivi du numéro de la page.

Nader, chef de file d'un mouvement politique qui naît à Washington dans les années 1970, revendique et défend les droits des consommateurs auprès des compagnies. Son argument est parallèle à celui de *L'Hiver de force* : « A great problem of contemporary life is how to control the power of economic interests which ignore the harmful effects of their applied science and *technology*⁴² ».

Plus récemment, le roman *Gros Mots* de Ducharme identifie Emily Dickinson (poète célèbre du Massachusetts, 1830-1886) comme une « poète-sœur⁴³ ». Cette mention de Dickinson, reconnue surtout pour ses écrits lyriques parés d'images naturelles, confirme l'intérêt persistant du romancier québécois pour les grands noms de l'écriture naturaliste.

Tout comme les botanistes, les patronymes *verts* parsèment l'œuvre entière de Ducharme, y compris ses propres avatars d'auteur ; on connaît en effet ses pseudonymes de *Roch Plante* (pour les arts plastiques), de *Jean Racine* (pour ses textes poétiques) et de *Carpinus* — nomenclature botanique pour « Ducharme » — qui figure dans la préface de *L'Hiver de force*. Nul besoin de souligner les connotations horticoles des sobriquets des personnages de *L'Hiver de force*, *Petit Pois* et Roger *Grandpré*. Dans *Les Enfantômes*, la sœur du narrateur, Fériée, se donne les noms de plume « Snowdrop des Pinos Mughos, Stadir Perce-Neige des Pins-Nains » (*EN*, 108). Cette onomastique

⁴² Extrait du texte de Nader qui prend GM Motors pour cible de son premier livre, *Unsafe at any speed : the designed-in dangers of the American Automobile* (New York, Grossman, 1972). Voir <http://www.nader.org>, consulté le 11 juin 2003.

⁴³ Selon l'expression d'Élisabeth Nardout-Lafarge dans *Réjean Ducharme. Une poétique du débris* (Montréal, Fides, 2001, p. 124).

botanique attire l'attention du lecteur sur les fonctions générique et poétique des noms propres, tout en tissant un lien avec le contenu botanique du récit.

Le fonctionnement intertextuel de ce parcours ducharmien – peuplé de botanistes, de naturalistes et d'écologistes – n'est pas évident au premier abord. Alors que Jacques Ferron puise des détails biographiques dans la vie de Marie-Victorin, Ducharme nous propose simplement son nom, le titre de son ouvrage, et parfois le contenu même de la *Flore*. Malgré leur fugacité, ces mentions n'ont rien de gratuit : « Notre lampe pour lire ne marche plus. L'ampoule a pété au milieu de l'Introduction de la *Flore laurentienne* du Frère Marie-Victorin la nuit dernière; elle a lancé un éclair de kodak puis elle n'a plus rien voulu savoir » (*HF*, 35). Marie-Victorin et son ouvrage, écartés tout de suite au profit de la condition de l'ampoule, ne seront pas par la suite oubliés. Le scénario évoque pour nous la phrase de Michel Foucault, « l'imaginaire se loge entre le livre et la lampe⁴⁴ ». L'envergure de cet imaginaire botanique ne sera dévoilée que petit à petit dans le récit, toujours camouflée par le ludisme de ses allusions.

Alors que Jacques Ferron accole au nom de Marie-Victorin les qualificatifs de « très révérend », ou de « bon frère », les personnages de Ducharme l'interpellent comme un ami intime, par son nom de famille, tout comme Bérénice dans *L'Avalée des avalés* prenant « Nelligan » (*AA*, 112, 203) comme son familier. Le texte de Ducharme impose l'intertexte à ses lecteurs, comme un fait accompli, sous forme de *name-dropping*.

⁴⁴ Michel Foucault, *La Bibliothèque fantastique. À propos de la Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995, p. 9.

Marie-Victorin devient ainsi le familier des Ferron dans *L'Hiver de force*. Nous reprenons ici l'analyse de Nicole Bourbonnais sur le rôle d'Émile Nelligan dans *L'Avalée des avalés*, puisque Marie-Victorin joue précisément, selon nous, la même fonction textuelle :

Nelligan fournit l'essence d'un modèle, une poésie qui restitue un message dépourvu de force illocutoire, privée de volonté prescriptive, d'intentions didactiques. C'est cette vacance pragmatique qui innocent Nelligan et lui permet d'apparaître comme figure de proue, à l'écart de toute évaluation de la seule veine contre laquelle Ducharme ne fourbit pas ses armes, la poésie⁴⁵.

Le rapport qui s'établit dans *L'Hiver de force* entre les Ferron et Marie-Victorin est tout à fait semblable à celui qui noue Bérénice et Christian à Émile Nelligan. L'intertexte de la *Flore laurentienne* fonctionne donc ici différemment du rôle didactique que lui fait jouer Ferron. Chez Ducharme, ce n'est pas l'influence sociale ou pédagogique de Marie-Victorin qui importe, mais plutôt l'effet de son *nom* pour créer une « vacance pragmatique ». Vidé de ses détails biographiques, ce nom conserve seulement sa saveur d'autorité. Marie-Victorin est interpellé de façon ponctuelle comme narrataire du récit : « *Les étamines du Berberis sont animées d'un curieux mouvement; lorsqu'on touche leur base avec une épingle elles se rabattent sur le stigmat et elles le pollinisent. Le Frère Marie-Victorin ne nous avait pas dit ça. C'est cochon. C'est beau* » (*HF*, 97). Notons en passant que les Ferron sont des lecteurs assez inattentifs de l'ouvrage, puisque Marie-Victorin avait plutôt écrit, au sujet du Berberis : « Étamines 6, irritables, se renferment

⁴⁵ La citation nous provient de Pierre-Louis Vaillancourt qui résume l'article de Nicole Bourbonnais dans son « Avant-propos », *Paysages de Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 13.

sur le stigmate au moindre contact » (*FL*, 236). Cette vérification de l'intertexte sape l'autorité des Ferron au profit de celle de Marie-Victorin; voilà un rapport qui teinte d'ironie l'ensemble du récit. La lecture de la *Flore* par les personnages est d'ailleurs superficielle; les personnages n'en lisent des extraits que pour profiter du pur plaisir offert par les mots :

Sargent, C.S., *The Silva of North America*, 14 volumes, Bostonnnnn... Bailey, L.H., *Manual of Cultivated Plants*, 2 volumes, New Yorrrrrk [...]. C'est la troisième fois qu'on reprend ces pages, on a dans la tête de les apprendre par cœur, c'est l'affaire de toute une vie, c'est exaltant, cent fois sur le métier, might as well... can't dance (*HF*, 69).

Privés de leur contexte, les calques de la *Flore laurentienne* sont dépourvus de leur « force illocutoire » et servent surtout à renforcer l'humoristique passion des Ferron pour leur livre de chevet. Marie-Victorin est vidé de signification — ou « innocenté », selon l'expression de Vaillancourt — comme l'était Nelligan, pour jouer son rôle désormais emblématique. La botanique devient ainsi une deuxième veine contre laquelle Ducharme ne « fourbit pas ses armes ».

Le texte botanique devient ainsi le lieu concret d'un amour partagé pour l'herborisation. La redécouverte de spécimens devient signe de l'histoire partagée entre Nicole et André. La même fonction revient aux asters dans *Va savoir*, où Rémi se rappelle des temps plus heureux en s'adressant à sa femme absente :

J'ai vu des asters en fleur [...]. Le masculin n'a rien à faire avec ces étoiles de la terre, blanches et bleues elles aussi, avec des attendrissements mourants et des luxes violets rayonnant autour d'un cœur toujours pareil sous ses pulsions chargées de safran [...]. Quand nous marchions sur le mont-Royal, nous nous écartions des sentiers pour les visiter [...]. Ça me revient en feuilletant notre livre, où j'ai noté les dates. On prenait ça au sérieux. On voulait que ça reste (*VS*, 188).

« Notre livre » la *Flore* devient ainsi un lieu, ou un objet manifestement palimpseste, puisqu'on y inscrit ses souvenirs, ainsi que la date des découvertes botaniques. Aussitôt, les Ferron se montrent sensibles à la délicatesse de la bermudienne : « c'est une minuscule étoile, bleue comme celles des ciels des enfants, piquée au bout d'un brin d'herbe » (*HF*, 247). La comparaison réitérée entre les *fleurs* et les *étoiles* réunit les personnages de *Va savoir* à ceux de *L'Hiver de force*. La « bermudienne » est d'ailleurs l'une des fleurs sur laquelle Jacques Ferron s'est attardé dans « Mon herbier » : « La Bermudienne, une fleur toute frêle. Elle ne dure qu'un jour ou deux. Sa corolle bleue ouvre un œil qui vous regarde fixement. Les Anglais l'ont appelée l'Herbe aux yeux bleus⁴⁶ ». Le fait que ces deux espèces reviennent dans les écrits de Ferron et de Ducharme souligne leur appartenance au Québec, la présence d'une « espèce dominante et répandue partout » (*FL*, 669), selon Marie-Victorin. Un faisceau de citations et de rapports intertextuels s'établit ainsi entre Ducharme, Ferron et Marie-Victorin, formant une communauté d'amateurs de botanique québécois qui scrutent les fleurs de leurs propres champs.

Conclusion

Pour souligner la présence de la figure du botaniste dans les lettres québécoises, puis chez Jacques Ferron et Réjean Ducharme, nous citons seulement la généalogie littéraire d'un trio de romans canadiens-français très connus : *Maria Chapdelaine* de

⁴⁶ Jacques Ferron, *Textes épars*, op. cit., p. 18.

Louis Hémon⁴⁷, *Menaud, maître-draveur* de Félix-Antoine Savard⁴⁸ et *Trente Arpents*, de Ringuet⁴⁹. Ces deux derniers ouvrages sont parus peu de temps après la première édition de la *Flore laurentienne* (1935) et manifestent déjà, on l'a vu, leur admiration pour le texte botanique et son auteur : « Dedicacé à ce botaniste qui m'apprit que les choses de la nature ont un nom en ce pays »⁵⁰. Cette dédicace, appuyée par des décors sensiblement canadiens, est révélatrice d'un dialogue ouvert, voire d'une interpénétration, entre romans et traités scientifiques. Ce dialogue fût initié par le Frère Marie-Victorin en 1938 : « J'ai parcouru "Menaud" du point de vue du naturaliste professionnel⁵¹ », dans le premier essai d'éco-critique au Canada français. Dans ce texte, le botaniste déplorait l'importation de descriptions recyclées de la nature canadienne :

Il faut bien que quelqu'un commence à balbutier l'alphabet propre du pays laurentien! Et si l'écrivain français peut, sans ridicule, parler de primevères et de bruyères, de thym et de marjolaine, pourquoi l'écrivain canadien craindrait-il d'appeler les choses de son pays par leur juste nom, puisqu'elles en ont un⁵²?

Ce mode de discours est le signe d'un mouvement naissant d'« américanisation » dans les lettres, un mouvement esthétique qui s'éloigne du roman du terroir pour fonder son argument sur les qualités sauvages et indigènes du paysage. Marie-Victorin reprochait les auteurs québécois de prendre « Emerson au sérieux et ce char littéraire accroché à l'étoile

⁴⁷ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine : récit du canada français*, préfaces par Emile Boutroux, et par M. Louvigny de Montigny, Montréal, J.A. Lefebvre, 1916.

⁴⁸ Félix Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, « Collection du Nénuphar », édition définitive, 1945, 153p.

⁴⁹ Ringuet, *30 arpents. Roman*, Paris, Flammarion, 1938, 292p.

⁵⁰ *Ibid.*, [s.p].

⁵¹ Marie-Victorin, f.é.c., « Les sciences naturelles au service des lettres. *Menaud, maître-draveur* devant la nature et les naturalistes », discours présidentiel, 25 janvier 1938, Société canadienne d'Histoire naturelle [Extrait, *Annales de l'ACFAS*, vol. IV, 1938, p. 3-18, Montréal, Imprimerie du Devoir], p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 6.

de Louis Hémon⁵³ » et de reproduire ainsi « des erreurs de nom, erreurs de fait, erreurs d'association, erreurs de succession et que sais-je⁵⁴. » Ses exhortations à une prise de contact direct avec le paysage canadien s'adressent aux futurs écrivains autant qu'aux jeunes scientifiques :

Le plateau laurentien est non seulement une unité géologique de vaste intérêt scientifique, mais c'est aussi un ensemble physio-géographique à peu près unique au monde [...] Pourquoi [l'écrivain canadien] ne situerait-il pas ses personnages dans cet universel et spécifique décor de la forêt laurentienne et ses abords?⁵⁵

Le botaniste revendique, avec ces mots, un nouveau genre de discours *laurentien*.

L'usage révérencieux que fait Jacques Ferron du sujet botaniste est représentatif d'une attitude que les maîtres des collèges classiques, lorsqu'ils ont été convaincus de la valeur du projet pédagogique de Marie-Victorin, ont tenté d'inculquer à toute une génération d'écoliers. Une génération plus tard, la réputation de Marie-Victorin est de nouveau présente dans la production littéraire, cette fois entre les mains de Réjean Ducharme. Si cette apparition étonne dans un nouveau contexte socio-politique, c'est que l'idéologie dominante, durant les années 1960, était au rejet et à la démolition des institutions. Faire l'éloge du frère botaniste et de l'identification botanique au beau milieu d'une société anticléricale, dans une ville industrialisée et oublieuse de la nature, telle est la méthode contestataire de Ducharme. Son œuvre réservera ses dards pour le commercialisme et rangera le sujet botaniste et la *Flore laurentienne* aux côtés d'Émile Nelligan, parmi des héros protégés de son regard critique. Alors que Jacques Ferron rend hommage à une figure du passé, Ducharme récupère l'œuvre et la figure de Marie-

⁵³ *Ibid.*, p.3.

⁵⁴ *Ibid.*, p.15.

Victorin pour les insérer dans le présent de ses textes. Le romancier parsème son récit d'extraits de la *Flore* pour commenter de manière ironique et ponctuelle le discours dominant de la publicité. Il affiche ses couleurs botaniques dans les intertitres, les patronymes, les noms de plume et les citations *vertes* de son œuvre. Ces remarquables ancrages, ces investissements thématiques, discursifs et symboliques qui puisent dans un ouvrage scientifique des années trente, viennent souligner l'importance de l'intertexte botanique dans une lecture des œuvres complètes de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme.

⁵⁵ *Ibid.*, p.8; p.6.

CHAPITRE 3 - FLEURS ET DISCOURS : CODES FLORISTIQUES

Introduction : La fonction signifiante et le langage des fleurs

Jacques Ferron et Réjean Ducharme opposent le langage naturel des fleurs, codé et silencieux, au dialogue et au bavardage des personnages. Nous allons démontrer comment les fleurs, telles que représentées par Ferron et Ducharme, se voient confier la tâche de communiquer des émotions profondes, « essentielles ».

La réception d'un message floristique ne s'effectue pas toujours sans difficultés. Si nous consultons un dictionnaire symbolique des fleurs, nous nous retrouvons rapidement dans une zone de signification « ésotérique » : « Les fleurs nous prêtent leur concours pour traduire des sentiments bien difficiles à exprimer au moyen de mots parfois vides de sens, parfois éculés ou pompeux », explique Bénédicte Desmarais dans *Les fleurs et leur langage*¹. L'absence de rigueur dans l'interprétation de ces sentiments « difficiles à exprimer », ainsi que l'impossibilité d'établir leur signification de façon stable, remet en question la pertinence de leur consacrer un dictionnaire, leurre qui n'arrête pourtant pas plusieurs auteurs :

Les choses se compliquent lorsque l'on s'interroge sur le sens et le symbole dont la fleur est porteur [...]. La plupart d'entre nous ignorent le langage secret des fleurs. La beauté de la fleur explique ce goût prononcé [...] et entraîne certaines erreurs de choix. Les incohérences entre le langage secret des fleurs et leur beauté intrinsèque génèrent inévitablement des situations paradoxales².

Si Jacques Ferron exploite et renouvelle les valeurs symboliques traditionnelles des fleurs, Ducharme utilise leurs « incohérences », leurs « erreurs » et leurs « situations

¹ Bénédicte Desmarais, *Les Fleurs et leur langage. Quand, à qui et comment offrir la fleur appropriée à chaque circonstance*, Paris, De Vecchi, 1996, p. 8.

paradoxaux » à des fins parodiques. Nous proposons donc, à notre tour, de plonger dans ce *no man's land* interprétatif, en nous gardant bien de sombrer dans l'ésotérisme, pour explorer l'usage esthétique et le fonctionnement des codes floristiques dans le corpus qui nous intéresse.

L'herbier de Jacques Ferron

a) « Poésie en herbe : mon herbier »

Nous avons déjà analysé le contexte du premier écrit botanique de Jacques Ferron où des noms de fleurs sont mentionnés; cet article, on le sait, parut dans le journal *Brébeuf* alors que le futur écrivain complétait la deuxième année de son cours classique. Réexaminons, sous un angle différent, la place importante accordée à la flore dans « Mon herbier » : comment Ferron a-t-il agencé et fait *parler* les fleurs? C'est l'écrivain lui-même qui nous propose le programme :

Et j'ai commencé à percer les énigmes des fleurs, leur langage, leurs mœurs, leurs caprices, leur beauté. Mais les fleurs ne tiennent plus à l'intimité des hommes. Elles se dérobent. Il faut, pour les connaître, ouvrir les yeux, regarder³.

Le regard qui perce ainsi la fleur est sexué autant que scientifique, puisque la fleur est en même temps personnifiée et féminine. Cependant, le simple vœu du jeune auteur est de connaître et de regarder la fleur comme une femme mystérieuse. Trente ans plus tard,

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 17.

Pierre Morency écrira sur la nécessité de lire la nature avec un « œil américain⁴ » : un œil scrutant le réel qui voit et qui ressent tout. Ce regard ancré dans la science est par ailleurs abondamment commenté par la critique féministe et les études littéraires qui relèvent de l'éco-critique⁵.

Ici, les fleurs suscitent surtout le regard admirateur de Ferron l'écolier : « Ah! les premières fleurs cueillies! C'est tout un rite accompli pour préserver beautés et formes à ces petits êtres fragiles [...]. Elles sont là sous mes yeux, encore toutes belles, ces momies végétales⁶ ». L'inventaire des fleurs indigènes devient lieu de personnification :

La Sanguinaire du Canada, un sourire tout blanc. [...] La Bermudienne, une fleur toute frêle. [...] Sa corolle bleue ouvre un œil qui vous regarde fixement [...]. J'ai découvert le Gant de Notre-Dame, l'Ancolie de son vrai nom. La forme des ancolies attire le regard : une espèce de main tendue, rouge vif et aux doigts fins. /Enfouies dans le sous-bois, les Violettes essaient de dormir⁷.

Nous voyons clairement dans ce texte le germe du catalogue d'arbres qui paraîtra trente-cinq ans plus tard dans *L'Amélanchier*. Déjà le jeune Ferron manifeste ce que seront ses futures associations avec les fleurs : personnification, nostalgie et « ressouvenir ».

⁴ Expression qui donne son titre à une trilogie de Morency, dont le premier volume porte justement le même titre *L'œil américain. Histoires naturelles du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1989, 355p.

⁵ Voir, à titre d'exemple, l'article de Mark T. Hoyer, « Cultivating Desire, Tending Piety : Botanical Discourse in Harriet Beecher Stowe's *The Minister's Wooing* », publié dans Karla Armbruster et Kathleen Wallace (dir.), *Beyond Nature Writing*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2001, p. 111-125. Hoyer nous rappelle la signification sexuelle sous-jacente au système taxinomique de Carl de Linné pour mieux explorer le *topos* de la fleur sexuée, c'est-à-dire l'analogie de la femme comme fleur.

⁶ Jacques Ferron, *Textes épars (1935-1959)*, édition préparée par Pierre Cantin, Luc Gauvreau et Marcel Olscamp et présentée par Jean-Pierre Boucher, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, n° 6 », 2000, p. 17.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

b) « Les deux lys »

Dans son récit autobiographique « Les deux lys », tiré de *La Conférence inachevée*, Ferron rattache le symbolisme de la fleur au souvenir de sa mère, décédée de la tuberculose alors qu'il était encore un garçonnet. Rappelons ici brièvement ces circonstances de l'enfance du romancier. Après le décès de son épouse, en 1930, le notaire Joseph-Alphonse Ferron avait jugé bon d'inscrire ses enfants comme pensionnaires dans des institutions d'enseignement réputées, loin de leur petite ville natale de Louiseville. Les années étaient donc rythmées, pour Jacques et ses sœurs, par les automnes et les hivers studieux, entrecoupés d'étés au chalet familial. L'été était le temps des retrouvailles, de la lecture et de l'herborisation.

C'est dans ce contexte que Ferron, rédigeant « Les deux lys », évoquera le souvenir de sa mère sur un mode onirique, idéalisé, au temps de la floraison des lys sauvages. Cette mère rappelle la pureté du lys blanc, symbole de la Vierge Marie : « Ma mère est revenue [...]. Elle porte une robe de coton blanc, toute simple, et un chapeau de paille à ruban bleu dont le large bord lui ombrage le visage, plus indistinct d'une année à l'autre » (*DL*, 228). Plus loin dans la description, Ferron privilégie l'interprétation maternelle des lys :

[Le lys rouge] est quand même une fleur familière et plaisante. Personne n'en comprend le sens, à l'exception de ma mère. [Elle dit] « J'ai cette fleur en aversion. Ce n'est qu'un semblant de lys, une douteuse imitation du nôtre. Barbouillé de rouge, il n'a ni odeur ni âme. Viens, retournons au jardin, allons cueillir le vrai. Lui, il demande des soins et des peines. Son parfum s'exalte des temps anciens, des temps de ferveur et de sagesse, nous embaume royalement, nous qui sommes restés des Français de bon aloi, fidèles à feu le Roi » (*DL*, 229).

Ce portrait du lys blanc, symbole de l'Ancien Régime et opposé au lys « barbouillé de rouge » est conforme aux goûts européens manifestés par Ferron le collégien. Le portrait de sa mère et des lys évoque un intertexte partagé par Jacques Ferron et Réjean Ducharme : celui du *Lys dans la vallée* de Balzac⁸. L'usage qu'en fait Ducharme dans son roman *Va savoir* sera étudié plus loin dans ce chapitre. Pour Ferron, cette lecture européenne est étroitement liée, ici, au souvenir de sa mère, et opposée aux incursions du « Révérend Soçauze, » l'autre protagoniste du texte « Les deux lys ». Le pasteur anglophone reçoit cet étrange sobriquet en raison de son incapacité à parler le français, ce qui le pousse à présenter ainsi ses excuses aux paroissiens : « sorry, so sorry » (DL, 228). La mère du narrateur identifie le pasteur au lys rouge, une espèce qui risque d'envahir complètement le territoire québécois. Ferron endosse la perspective de sa mère et observe l'arrogance du pasteur-colonisateur, ce « pasteur miraculeux qui, le chapeau toujours plus haut d'une année à une autre, ne craint rien pour ses lys. Ils se répandent sur les talus comme des fleurs sauvages » (DL, 228).

« Les deux lys » offre d'abord une description détaillée de l'habitat et de l'histoire naturelle des lys rouges, devenus sauvages : « On les a semés en bordure du potager, le long de la route. C'est une plante qui vient facilement et ne demande pas plus de soin que la mauvaise herbe. Elle s'est répandue sur les levées de fossés » (DL, 228). Le texte nous conduit ensuite à une description de leur fonction emblématique : « Bon an, mal an, dans notre pays français, elle fleurit partout, le 12 juillet, pour célébrer la fête des Orangistes, à

deux jours de la prise de la Bastille qu'on célèbre en France, point ici, Dieu merci! Car le lys servirait de symbole aux deux fêtes » (*DL*, 229). Le texte souligne ainsi le codage des lys par leurs associations politiques en Europe, et importe cette signification sur un sol québécois. La mère du narrateur s'oppose au révérend anglais et à ses lys en maintenant sa réserve devant lui : « Elle répond à peine, juste assez pour que la politesse soit sauve, en accélérant le pas » (*DL*, 229). Dans un geste secrètement patriotique, elle offre le lys blanc au vieux Sénateur Legris, qui est « encore figé par le grand honneur de représenter son pays dans une capitale lointaine, grave et muette », pour lui rappeler que son devoir est d'abord de défendre les siens : « ma mère, avec précaution, choisira le plus beau des lys [...], elle aura fait triompher le lys de France contre le lys d'Orange » (*DL*, 230).

Quel est le résultat de ces multiples charges métaphoriques rattachant la fleur à la mère décédée, à la patrie, à la foi et à l'identité? Le révérend anglais triomphera peut-être, mais le lys blanc gardera toute sa valeur : « Des deux lys, seul celui-ci, le sien, est miraculeux ». Seuls la mère et le fils comprendront le symbolisme de cette gerbe de lys blancs : « personne n'y aura rien compris, même pas le Sénateur » (*DL*, 230).

Ferron se voue à préserver la signification de cette fleur comme il chérit le souvenir de sa mère, démarche qui, cependant, ne peut faire revivre cette dernière et fait naître l'inquiétude : « ma mère aux cheveux cendrés n'est plus aussi sûre des siens ». Les lys blancs qui exigent tant de soins sont menacés par le climat québécois : « Les hivers sont longs, le gel profond » (*DL*, 230). Cette narration, qui semble être revenue de tout,

⁸Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, préface de Paul Morand, postface et notes d'Anne-Marie

suggère que les connotations politiques et historiques des fleurs sont devenues incertaines dans leur nouveau territoire. Le changement de contexte entraîne l'oubli de la patrie française, un « gel profond ». Ayant lié la vigueur des lys sauvages à l'invasion d'une paroisse française par les Orangistes — opposés à la pureté du lys blanc européen —, Ferron aura semé le doute sur son propre paradigme : celui qui valorise l'indigène plutôt que l'étranger. Plus d'importance est ainsi accordée à l'origine de la fleur, au détriment de sa valeur intrinsèque.

Ce nœud de significations religieuses, politiques, patriotiques et filiales autour du lys blanc illustre bien le processus d'attribution⁹ des symboles aux fleurs, manifesté ailleurs aussi dans l'œuvre ferronienne. Ici, le mouvement d'une signification à une autre devient le signe de l'évolution des loyautés d'un fils vers celles d'un homme. Passons maintenant à une analyse du langage de la flore dans *L'Amélanchier*; nous verrons si le code floristique est agencé de façon comparable.

Tinamer, la narratrice, pose un regard rétrospectif sur la flore qu'elle avait explorée alors qu'elle était la complice de son père. Devenue adulte, elle visite à nouveau le territoire de son enfance (dans la deuxième partie du roman) avec son regard d'adulte. L'évolution de sa vision est comparable à celle du narrateur des « Deux lys ».

Meuninger, Paris, Gallimard, « Folio, 112 », 1972, 435p.

⁹ Le mot « attribution » est exploré dans plusieurs textes de Patrick Imbert. Voir notamment « Le processus d'attribution », dans Marie Couillard et Patrick Imbert (dir.), *Les discours du Nouveau Monde au XIX^e siècle au Canada français et en Amérique latine/Los discursos del Nuevo Mundo en el siglo XIX en el Canadá francófono y en América latina*, Ottawa, Legas, 1995, p. 43-60.

c) *L'Amélanchier*

L'ouverture de *L'Amélanchier* propose un décodage privilégié de la nature, telle qu'elle se laisse découvrir dans la cour arrière de la maison familiale : « Tous ces arbres, arbustes, arbrisseaux avaient un langage et parlaient à qui voulait les entendre » (AM, 28). Comme une châtelaine, Tinamer prend magistralement possession de la flore de ce parterre : « Nos arbres en général étaient bien portants et semblaient satisfaits de leur sort » (AM, 30). Dans son état d'innocence elle peut entendre les arbres, puisque la forêt est personnifiée et animée : « un bois de repoussis [...] enchanté et bavard » (AM, 28); « vantard aussi, voire un peu méchant, [qui] prenait son avantage à tout » (AM, 30). Chaque espèce se voit accorder une voix propre : « un amélanchier content d'avoir écoulé son stock de minuscules poires pourpres [...] disait – Tout est vendu revenez l'année prochaine [...] – Allez, allez le chêne vous attend » (AM, 30). La description passe alors à l'énumération d'espèces personnifiées, des descriptions courtes (comme celle du « Pommier – candide et sans défense »), comprises dans un catalogue d'arbres. L'ensemble des descriptions étale les beautés de la floraison d'un ton émerveillé:

[...] des talles d'erythrones me donnaient l'illusion de cheveux blonds[...] ces petits lys sauvages marquaient la trace de son passage [...] je m'arrêtai dans une petite clairière toute blanchie des pétales d'un amélanchier, le plus grand que j'eusse jamais vu [...] Par contre les cerisiers et l'aubépine commençaient de fleurir. Je me laissai tomber dans l'herbe. (AM, 45).

Cet évanouissement extatique dans l'herbe, devant l'apparition du sol blanchi sous l'amélanchier, rappelle la position immobile des narrateurs de Ducharme dans *L'Hiver de force*, transis devant la beauté de la bermudienne et de l'ancolie. Tinamer, la narratrice, se tait, subjuguée par le bavardage de la forêt animée. Dans *L'Amélanchier*, la forêt et son

langage codé fournissent la toile de fond à une enfance heureuse. Les mystères de la nature, dans une telle représentation, ne sont pas troublants. Au langage joyeux de la première partie du roman s'opposeront par la suite les menaces de la vie adulte et de l'avant-cour de la deuxième partie, selon un paradigme binaire caractéristique de l'imaginaire ferronien.

d) « Les salicaires »

Dans « Les salicaires », une voix narrative distanciée s'adresse à la deuxième personne du pluriel – « Vous aviez l'habitude ». C'est une narration accablée, atteinte de culpabilité, par son « coup d'œil inquiet » (SA, 284). Sa communication avec les fleurs sauvages est très loin de la joyeuse et curieuse ventriloquie de Tinamer dans la forêt d'enfance. Le narrateur des « Salicaires » cherche dans la floraison les traces de sa foi, « craignant qu'elle ne fût plus là [...] au milieu d'un bouleversement de terrain et de société auquel vous assistiez impuissant » (SA, 284). Dans « Les salicaires » et dans *L'Amélanchier*, un paradigme traditionnel est renversé. Alors que précédemment on luttait contre les plantes sauvages pour établir la culture l'intervention humaine est maintenant perçue comme une violence : « Quant au petit bois à l'écran de verdure, il avait été déjà dévasté. Deux ou trois ans auparavant, on y avait lâché les bulldozers, installé l'aqueduc, enfoui les égouts » (SA, 284). Le texte montre à quel point la *Flore laurentienne* de Marie-Victorin a pu transformer un regard de défricheur et d'agriculteur : « Malgré la robustesse de sa tige, ses racines ligneuses, ses fleurs pourpres en épis sont forts jolies; et l'on a le temps de les voir car si la floraison ne dure que deux ou trois

jours, celle de tout le massif s'étend sans interruption sur deux longs mois » (SA, 284). On peut citer, par contraste, le roman *Trente arpents*, de Ringuet, qui, avec *La Terre paternelle* de Patrice Lacombe¹⁰, nous offre l'ancienne perspective : « Plus loin, au large des prés, se hâtaient les fleurs que connaissait bien Moisan pour avoir lutté contre elles [...]. Euchariste avait surveillé avec un perpétuel étonnement la violente floraison des herbes sauvages¹¹. » Voilà un point de vue qui rappelle le dédain des lys rouges illustré dans « Les deux lys » de Ferron. On imagine mal le fermier de Ringuet ou la mère de Ferron, s'attarder ainsi sur les jolies couleurs des herbes sauvages près des champs ou des lys cultivés ! La « violente floraison » contre laquelle luttait le fermier de Ringuet ou la mère de Ferron devient, chez Ferron, un antidote aux forces inexorables de la politique.

L'éloignement du narrateur adulte, qui a oublié depuis longtemps le silence émerveillé de l'enfant devant les arbres animés, est signalé par l'insertion d'une terminologie soudainement botanique. La plante se voit disséquée par un regard scientifique : elle est « hétérostylée, munie de styles et verticilles de l'androcée, d'anthères, de stigmates » et fécondée « par les étamines selon des modalités complexes que l'on trouvera dans *La flore* du Révérend Marie-Victorin » (SA, 284). Suivant cette description conforme et détaillée des structures reproductives des « épis pourpres », Ferron poursuit avec la symbolisation de la salicaire « belle et un peu vulgaire à cause de son extraordinaire vitalité » (SA, 269) contre les incursions des « bulldozers ». On ne s'attarde plus aux qualités politico-culturelles de la fleur, comme c'était le cas dans « Les

deux lys ». L'opposition du regard adulte à celui de l'enfant dans le texte ferronien nous suggère que la vision se concrétise et évolue grâce à des années de lectures et d'observation. Selon George Grattan, une étude prolongée des rythmes de la floraison transforme la voix d'un auteur, mais, selon lui, dans un mouvement contraire : « deep contemplation and reenactment of the processes of nature, then, prepare the mind and body for the experience of merging with nature, for the transformative moment when one touches the rhythms of the world¹² ». Là où l'évanouissement extatique de Tinamer devant l'amélanchier signalait son *union* avec la nature, la vision et la voix adultes confrontées à la floraison exubérante des salicaires, lui fera éprouver de plus en plus fortement sa *séparation* avec elle. Le narrateur retombe dans l'inquiétude, impuissant à sublimer ses émotions.

Nous voyons comment le codage des fleurs dans ces deux textes aboutit à la conversion de la voix narrative. On passe d'une esthétique classique, pleine de certitudes liées à l'enfance, à une esthétique de l'adulte. Cette vision mûre se montre de plus en plus consciente des pressions qui s'exercent sur ces beautés et ces puretés, et ne croit pas pouvoir leur résister. L'exactitude des détails floraux chez Ferron témoigne de la pérennité d'une passion pour la botanique; ultimement, toutefois, les fleurs seront associées à une innocence perdue, bouleversée par les préoccupations de la maturité.

¹⁰ *La terre paternelle et Trente arpents* opposent le patriotisme québécois et la foi catholique à la nature « sauvage ».

¹¹ Ringuet, *30 arpents. Roman*, Paris, Flammarion, 1938, p. 266.

¹² George F. Grattan, « Climbing Back into the Tree: Art, Nature, and Theology in *A River Runs Through It*. » dans John Tallmadge et Henry Harrington (dir.), *Reading under the Sign of Nature. New Essays in Ecocriticism*. Salt Lake City, University of Utah Press, 2000, p. 236.

Réjean Ducharme : les fleurs, « une espèce de messe »

L'œuvre ducharmienne est littéralement obsédée par le codage des discours et propose à plusieurs reprises le salut et le refuge dans la flore. C'est le remède aux maux de l'humanité, un peu comme chez Jacques Ferron. Ducharme, cependant, entreprend cette démarche dans une voie désormais métalangagière, pour commenter les fonctions et les leurres de la parole tout en se servant des symboles de fleurs comme d'un discours-échantillon. Dès *L'Avalée des avalés*, Bérénice, angoissée par les multiples trahisons qui résultent de fausses communications, s'exile¹³ dans des régions pastorales pour soigner ses blessures psychiques. Nous étudierons ici quelques-unes des nombreuses manifestations du code floristique, plus particulièrement dans *Va savoir* et dans *Les Enfantômes*, avant de passer à une analyse approfondie de leur fonctionnement dans *L'Hiver de force*.

Ces lieux naturels sont porteurs de « surcharges métaphoriques », pour emprunter la formule de Perrine Galand-Hallyn. Ils s'accompagnent d'une « accumulation de *topoi* métaphoriques [qui] finit par occulter toute possibilité de visualisation des images¹⁴ ». Examinons par exemple l'usage de « fleur » et d'« arbre » au fil des pages du roman *Le Nez qui voque* : « Un mot, pour moi, c'est comme une fleur : c'est composé de pétales; c'est comme un arbre : c'est fait de branches » (NV, 25); « elle me dit que mes cheveux

¹³ Bérénice exhorte son frère de l'accompagner : « Partons! », « Sur le champ partons! » (AA 115, 150).

¹⁴ Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 440.

volent comme volent les feuilles d'un peuplier quand il vente » (NV, 28); « Soyons tous des arbres : comme Chateaugué, qui n'a besoin de rien » (NV, 50); « elle qui me prend la main comme si c'était une fleur » (NV, 158) ; « À la bibliothèque, où les filles en fleur pullulent » (NV, 196); « La joie est toujours là, dans ton cœur, comme une fleur [...] une grosse fleur bleue [...] elle est bleue, elle a de gros pétales » (NV, 258). Cette surcharge métaphorique et ces nombreuses connotations possibles aux mots « arbre » et « fleur » finissent par vider ces termes de toute spécificité concrète, et laissent le lecteur avec l'impression d'une vaste passion innocente pour la nature.

Dans le roman *Va savoir*, Rémi Vavasseur, cet « enseignant raté », réaménage son terrain et sa maison dans un village québécois en attendant le retour incertain de sa femme Mamie, partie en Europe. L'époux délaissé tue le temps en compagnie de ses voisins, Mary et Hubert (un homme invalide atteint du cancer) et développe une profonde amitié avec leur fille Fanie, âgée de 4 ans. Les fleurs et leur culture jouent un rôle important dans le quotidien des personnages. Mary travaille dans une serre et vend ses plantes au marché aux puces, tandis que Fanie et Rémi explorent et découvrent ensemble la flore sauvage des environs. Rémi offre parfois des fleurs et commente en même temps leur signification :

Je circule [...] intéressé aux chrysanthèmes, injustement perdus de réputation, si prodigues en couleurs, en fantaisies, tout en soleils gonflés et soleils explosés. Je me repais de leurs sobriquets exaltés, piqués entre leurs pieds : Cascade, Exotic Spider, Spectabile Cecilia, Ma Tonkinoise, Étoile d'Anvers. J'achète un pot de Coronarium Orion et je les offre à Jina. Je suis sensible à leur jaune ocré, crémeux, plus concentré dans le bouton du cœur. C'est la couleur de l'amour fait, du blond de la lumière absorbée par la matière, et je la trouve exprimée dans son nom, ses vibrations, son équilibre. Je n'en dirai rien à Jina, je ne veux pas passer ce que je suis, un carencé qui délire en couleurs (VS, 165).

L'échange des chrysanthèmes fonctionne comme un récit en miniature, empruntant le ton didactique d'un conte allégé par l'originalité des impressions cosmiques à propos d'une plante si ordinaire. La recherche d'une signification pour les chrysanthèmes révèle l'intention de leur donateur : transmettre « l'amour fait ». Le plaisir dans l'énumération des variétés de chrysanthèmes est tout à fait comparable à celui du poème « Arbres » de Paul-Marie Lapointe. Les noms propres transmettent leur fécondité poétique, une richesse « injustement perdue ». L'explication que donne Rémi de son geste (signe de sa faiblesse pour les couleurs, de son romantisme) agit comme une morale qui vient boucler l'ensemble.

Ailleurs, les épisodes d'exploration de la flore avec Fanie ressemblent à une évocation des soucis et des responsabilités adultes. Ce sont des méditations euphoriques sur la nature : « On est tombés, avec les genoux pliés malgré nous, sur la reine des asters en personnes, en plusieurs personnes : la nouvelle-angleterre, avec sa couronne en longs feux violets follement émanés de son cœur de safran » (*VS*, 211). Cette description, en plus de sa personnification désarmante et de son évocation sensuelle des couleurs de l'aster, offre deux citations non identifiées de la *Flore laurentienne*¹⁵, notant que les fleurs se « ferment après le coucher du soleil », et qu'elles dégagent un « parfum de camphre et térébenthine » (*VS*, 212). L'effort d'enchanter Fanie se conjugue ici à l'effort de désarmer le lecteur par des arguments tirés de la botanique. Par conséquent, l'exactitude scientifique est liée au lyrisme de la représentation.

Nous croyons que le choix de fleurs dites « communes » dans l'œuvre de Ducharme est aussi délibéré et calculé que son éloge des poèmes d'Émile Nelligan. Cette insistance romantique sur des espèces typiquement québécoises va les racheter de l'indifférence que les lecteurs sont supposés éprouver pour elle. C'est le cas notamment pour le chiendent, le pissenlit, les chrysanthèmes, les asters et les pétunias. Chaque fleur est fêtée, investie de qualités lyriques, intenses et personnelles. Citons, par exemple, ce passage, tiré des *Enfantômes* qui met en scène les pétunias :

[On] y faisait pousser les plus belles variétés de pétunias des couches chaudes des Italiens. Les Fire Chief (couleur borne-fontaine), les Lipstick (couleur lèvres gourmandes) les Dorothy Favourite (rose saumon), les Snowstorm et les Sunburst (tempête de neige et soleil éclaté), les Admiral et les Paleface (la nuit et le jour), tous fumaient comme autant d'encensoirs. Il y a des soirs où le vent s'accroupit pour sentir les pétunias; c'était un soir comme ça (EN, 139).

Le récit, en rappelant les caractéristiques des nombreuses variétés bien connues, cherche à montrer ces humbles fleurs dans une perspective magique. Cette représentation s'oppose nettement à celle de Jacques Ferron dans *Les Roses sauvages*, où ce sont des fleurs « banales » qui sont plantées à la place des roses (RS, 210). Le transfert affectif effectué par les fleurs ducharmiennes, dites « ascensionnelles » (VS, 27, 47), conduit à une expression religieuse :

[Fanie] a jeté sa passion sur les fleurs. Elle compose un bouquet des plus belles en leur chantant une espèce de messe. « Pas toi tu es trop petite. Pas toi, il te manque une dent. Toi, combien de fois je t'ai dit de te tenir droit » [...] Ce n'est pas ça mais quelque chose comme ça, avec la magie à part ça, qui fait aimer trop, dans

¹⁵ Marie-Victorin ajoute cette note en dessous de la description de *Aster novae-angliae* : « Cet *Aster* est notre plus belle espèce [...] Les capitules se ferment après le coucher du soleil; quand on les écrase entre les doigts, ils répandent une odeur sui generis, rappelant le camphre et la térébenthine. » (FL, p. 609)

ce petit saisissement, ce frisson de proie, qui nous repousse aussitôt et rétablit l'écart (VS, 46)...

Le mouvement réapparaît dans le récit de *L'Hiver de force*, où l'interaction magique et incantatoire avec les fleurs « fait aimer trop ». L'enfant devant la fleur est parfaitement transcendant. Cependant, lorsque ces mêmes fleurs sont échangées, elles se chargent des faiblesses du donateur. Elles développent parfois même une stratégie de défense dans un jeu complexe d'émotions :

Mary a reçu ma gerbe avec circonspection, et longuement hésité avant de l'accepter. Elle avait sur le bout de la langue un sermon bien exercé à me débiter [...]. Je lui ai déployé ce que j'ai de mieux comme sourire innocent et je l'ai tenu jusqu'à ce que j'aie obtenu l'effet désarmant désiré (VS, 212).

Les qualités attribuées par Rémi aux fleurs se trouvent confirmées par leur nomenclature et leur apparence visible, mais ces qualités lui permettent en même temps de distraire et de *désarmer* la récipiendaire, le temps de camoufler son émotion. Il semble que ce soit là le rôle actantiel de chaque donateur de fleurs dans l'œuvre complète de Ducharme. Homme ou femme, adulte ou enfant, peu importe le scénario, les fleurs sont toujours, chez cet écrivain, le vecteur d'émotions simultanément exprimées et refoulées; couleurs et parfums sont ainsi offerts dans un geste rituel qui sert à distraire du fait d'aimer trop fort.

« L'espèce de messe » évoquée plus haut par Fanie, au moment où elle sélectionne ses fleurs préférées, participe à un mouvement thématique plus répandu chez Ducharme, au cours duquel la nature est animée et passe par une expression religieuse. Le rapport fleurs-religion est particulièrement développé dans *L'Hiver de force*. Pour Nicole et André Ferron, les fleurs sont de l'ordre métaphysique. La lecture qu'ils font de leur bible, la *Flore laurentienne*, est celle des célébrants à l'église : « On savoure à

pleines bouches les âpres notions. [...] On lit à haute voix, en modulant avec de l'âme la fin des phrases, dans le genre des curés quand ils prononcent l'épître, l'introït... » (*HF*, 69-70). Leur relation à l'ouvrage botanique et à son contenu trouve donc une expression spirituelle. La *Flore laurentienne* est pour eux le livre modèle, le site métaphorisé et concret de l'amour des fleurs sauvages et des mots. Ducharme souligne l'impuissance d'un auteur sur le destin futur de ses œuvres à travers les multiples filtres de subjectivité qu'imposent les Ferron à la *Flore laurentienne*. En exagérant le nombre de modalisations possibles pendant la lecture d'un livre savant, *L'Hiver de force* fixe notre attention sur le geste même de lire. Il signale l'impossibilité, pour les Ferron, de décoder le message naturel de la flore sans en faire un monument ou un fétiche; il montre l'incapacité de l'auteur, Marie-Victorin, à assurer une lecture rigoureuse et scientifique de son texte. L'ensemble, selon nous, est métalangagier ; il sert à révéler l'impossibilité, pour le langage, de surmonter les faiblesses de son mode de transmission.

Dans *Va savoir*, quand il y aurait lieu d'identifier concrètement la flore, Rémi la transforme plutôt en une offrande codée, un jeu de mots. Son geste est surdéterminé à plusieurs égards, comme le signale la présence intertextuelle des célèbres bouquets du Félix de Vandenesse balzacien, dans *Le Lys dans la vallée* (intertexte partagé, nous l'avons vu, par Jacques Ferron). Cette présence, chez Ducharme, est explicitée par Rémi Vavasseur (notons, en passant, l'assonance des patronymes Vandenesse et Vavasseur, autre signe d'intertextualité): « Balzac me ramène en Touraine, dans un de ces châteaux où j'ai commencé à te perdre » (*VS*, 230); « Je suis resté sur les quelques lignes où il

cherche à passionner la trop honnête Henriette en lui composant un bouquet parfumé à la flouve¹⁶ » (*VS*, 265). Rémi associe les bouquets de Félix à ceux qu'il a partagés avec la petite Fanie, disant « Je suis racheté, réconcilié, si je n'ai rien laissé à Fanie que ce souvenir, cette impression dans ses muqueuses, et qu'elle l'associe, quand elle aura grandi, aux plus beaux jours de l'été, au bonheur, inconsciemment, sans savoir pourquoi » (*VS*, 265). Le sentiment de Rémi est exprimé avec modération si nous le comparons à celui de Félix chez Balzac: « Quel charme que de faire exprimer ses sensations par ces filles du soleil, les sœurs des fleurs écloses sous les rayons de l'amour!¹⁷ ». L'intertexte, uni au commentaire de Rémi sur la fonction des fleurs, dresse un cercle protecteur autour des sentiments les plus intenses.

Chez Ducharme, nous pouvons conclure que le traitement ludique des mots exerce la même fonction que celle des fleurs. L'échange de discours et l'échange de fleurs font tous deux partie d'une dynamique de dévoilement et de codage. Ainsi, l'herbe à poux cache ses poux (*VS*, 81); les épinettes blanches deviennent pour Fanie des arbres « blonds », sources de bière et de gomme (*VS*, 27); le chiendent devient une aventure

¹⁶ Balzac accorde une place significative dans son roman à la description de ces bouquets, des catalogues luxueux de « graminées », témoignant, selon certains, d'un sérieux travail de botaniste. Nous ne pouvons résister à la délicieuse tentation de citer le passage suivant : « Mettez dans un bouquet ses lames luisantes [de la flouve] et rayées comme une robe à filets blancs et verts, d'inépuisables exhalations remueront du fond de votre cœur les roses en bouton que la pudeur y écrase. Autour du col évasé de la porcelaine, supposez une forte marge uniquement composée des touffes blanches particulières au sédum des vignes en Touraine; [...] De cette assise sortent les spirales des liserons à cloches blanches, les brindilles de la bugrane rose, mêlées de quelques fougères, de quelques jeunes pousses de chêne aux feuilles magnifiquement colorées et lustrées [...]. Au-dessus voyez les fibrilles déliées, fleuries, sans cesse agitées de l'amourette purpurine qui verse à flots ses anthères presque jaunes; les pyramides neigeuses du paturin des champs et des eaux, la verte chevelure des bromes stériles, les panaches effilés de ces agrostis nommés les épis du vent; violâtres espérances dont se couronnent les premiers rêves et qui se détachent sur le fond

risquée dans « l'herbe écartante » (VS, 82); les chrysanthèmes rachètent les réputations perdues; les asters sauvent Rémi du sermon d'une mère inquiète. Le lyrisme inhérent au fonctionnement du code floristique dans *Va savoir* s'oppose nettement aux chocs percutants de ses « réalités » : la séparation de Rémi d'avec sa femme, le cancer d'Hubert, l'emprisonnement du conjoint de la voisine Jina. La flore mesure ainsi l'écart entre le refuge offert par la nature et le désespoir. Elle offre au lecteur un baromètre de la vulnérabilité des personnages devant les caprices de la vie adulte. La fleur échangée offre un mode valorisé par une expression détournée, un langage sacré qui protège les peaux minces de l'amour « trop fort » (VS, 46).

a) « Il faut que tu fasses attention aux doubles sens »

Dans *L'Hiver de force*, l'échange de fleurs entre les deux Ferron et leur « adorée » Catherine expose le danger de traduire les sentiments par des offrandes de fleurs. Le caractère ineffable des fleurs dans ce récit dramatise la trame sémiotique énoncée par Michel Foucault et explorée dans *Va savoir* : comment franchir le gouffre entre mots et choses¹⁸? Ducharme fait grand usage de métaphores filées florales. Ce n'est pas là une

gris du lin où la lumière rayonne autour de ces herbes en fleurs » (Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, op. cit., p. 117).

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Sujet discuté en profondeur par Michel Foucault, comme dans son analyse de l'histoire naturelle : « L'histoire naturelle n'existe comme tâche que dans la mesure où les choses et le langage se trouvent séparés. Elle devra donc réduire cette distance pour amener le langage au plus près du regard et les choses regardées au plus près des mots ». Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, NRF, 1966, p. 144.

nouveauté thématique¹⁹. Bien que cette méthode lui soit caractéristique, les fleurs constituent depuis toujours un « fait archétypal de la vie » et donc de la représentation écrite :

Les recueils d'épigrammes de Méléagre de Gadara et de Philippe de Thessalonique sont connus sous le titre de "couronne." Chacun de ces recueils est précédé d'un préambule où son auteur compare les poèmes rassemblés à des fleurs variées, qu'il a cueillies (*anthologia* = cueillette de fleurs) et tressées²⁰.

Notre analyse des discours floraux doit donc nécessairement faire mention d'anciennes structures textuelles. Les figures de *l'ornatus* sont aussi appelées *fleurs (flores)* par les rhéteurs, à partir de Cicéron, qui explore ainsi la métaphore: « Quant à ce que j'appellerai les *fleurs* d'expressions et de pensées qui émaillent la diction, elle ne doivent pas être répandues partout également mais semées ça et là²¹ ». Si Ducharme s'inscrit dans une longue tradition littéraire reliant fleurs et mots, voyons comment il retravaille le rapport.

L'intrigue de *L'Hiver de force* suit l'amour des Ferron pour Catherine, appelée aussi affectueusement « Petit Pois » et « La Toune ». Le mouvement du texte est celui d'une rencontre, oscillant sans cesse entre séduction et déception. Au début, les Ferron croient déceler une certaine complicité dans les gestes de Petit Pois :

C'est avec le même recueillement que nous, la même complaisance suspecte, qu'elle écoute Roger faire ses farces plates [...] elle aime mieux faire corps avec les crottés qu'avec les grosses légumes. Elle a compris tout de suite que nos flatteries et servilités se moquent de Roger, et elle se moque de lui avec nous, et elle est si belle et c'est si tendre, si complice, si secret, que ça nous monte à la tête, qu'on est ivres (*HF*, 24).

¹⁹ Gérald Prince a approfondi le sujet dans son article intitulé « Le thème du récit », *Communications*, n° 47, 1988, p. 199-208.

²⁰ Philippe Sellier, *L'Évasion*, Paris, Bruxelles, Montréal, Bordas, 1971, p. 33.

²¹ Cité dans Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs*, *op. cit.*, p. 119.

Le couple s'empressera par la suite d'interpréter correctement les intentions de l'inconstante Catherine, ce qui constitue un processus difficile : « Petit Pois nous a tout bien expliqué: hier elle *flippait* à cause qu'elle était *high*, ce soir elle est *down* à cause qu'elle faisait un *bad trip*. Là, c'est l'asphyxie » (HF, 26); « ça synchronise pas. Vous vous arrangez toujours pour me frapper dans un mauvais *mood* » (HF, 43). Les humeurs complexes de Catherine en viennent à représenter, aux yeux du couple, le reflet d'une saison, celle de « l'hiver de force » qui donne son titre au roman : « les jardins qu'a fanés la paresse du cœur de la Toune » (HF, 38).

Quand les Ferron reçoivent de Catherine un cadeau de fleurs, c'est tout de suite un travail assidu d'interprétation : « La Toune nous a envoyé une douzaine d'œillets. Ils sont habillés en branches d'asperges, comme pour monter la garde dans un salon funéraire » (HF, 67). Le cadeau, déjà suspect par sa connotation funeste, est livré par un « képi » métonymique, le messenger du fleuriste qui médiatise et qui complexifie la signification de ces fleurs : « il avait hâte de retourner à sa wagonnette parce qu'elle était stationnée en double et c'est lui qui paie les tickets, pas la compagnie limitée. » (HF, 67) Cette évocation haletante de l'événement imite le transfert brusque des fleurs. Contaminées par l'impatience du « képi » métonymique, les fleurs ne livrent pas leur message codé, malgré les efforts de compréhension frénétiques d'André et Nicole:

C'est le langage des fleurs qu'on cherche. On veut savoir ce que les œillets veulent dire (avec une bachelière de collège français de Westmount doublée d'une doctoresse de science politique, il faut que tu fasses attention aux doubles sens). On ne trouve rien. Ni à *fleur*, ni à *œillet*. Ni dans mon dictionnaire, ni dans le Petit Larousse, ni dans l'encyclopédie Irolier. On se console en se disant que des œillets cueillis par des mains de compagnie limitée ça ne doit pas avoir grand chose à dire, anyway (HF, 68).

La frénésie des Ferron à décoder ce qui semble une offre assez superficielle de fleurs, de surcroît très ordinaires pour le lecteur, offre un portrait humoristique de la sensibilité hyperbolique du couple. Le sens crypté des fleurs résiste à leurs efforts, et demeure donc submergé ou perdu lors du transfert. Tout comme le mot, dans son emploi premier, porte difficilement les émotions les plus fragiles dans le récit de *Va savoir*, les œillets de *L'Hiver de force* ne réussissent pas à conserver leur sens dans les mains « hostiles » d'intermédiaires étrangers et « limités ».

L'influence négative et métonymique du fleuriste sur la signification florale se manifeste ailleurs dans l'œuvre de Ducharme, notamment dans *Les Enfantômes*, lorsque la sœur du narrateur, Fériée, offre des roses à sa belle-sœur, la mécontente Alberta, épouse de Vincent Falardeau :

Fériée lui avait mis des fleurs partout [...], trente dollars de roses moon-skin. En bouton. Ses préférées [...]. Alberta allait toute l'année [...] passer des remarques désobligeantes sur l'opportunité de vieux cruchons de marmelade sales pour rehausser, *enhance*, les fameuses moon-skin, commandées deux mois d'avance chez les fleuristes professionnels de Montréal, spécialisés par-dessus le marché (EN, 243).

Chez Ducharme, le geste d'offrir des fleurs commence toujours par de bonnes intentions. Il devient rapidement périlleux, plein de risques, surtout lorsqu'il est contaminé par des fleuristes « spécialisés ». Mais ces complications ont pour effet de préparer le lecteur à l'éloge des fleurs sauvages cueillies dans la nature. Les fleurs achetées chez le fleuriste sont toujours reçues, chez Ducharme, de façon inattendue; elles entraînent des déceptions amoureuses.

Incapables de déchiffrer les messages floraux en utilisant les autorités textuelles traditionnelles, les Ferron finissent par laisser tomber l'enquête avec un fatalisme qui leur est caractéristique. Ils déjouent leurs inquiétudes par une frénésie de travail :

Nicole attrape son Petit Larousse, moi mon Quillet Flammarion, on se précipite dans la cuisine. On enlève les œillets de sur la table, on les serre dans le frigidaire, on se jette comme des ogres, moi sur la PREMIERE PARTIE, elle sur la DEUXIÈME (HF, 71).

Ayant symboliquement « serré » les œillets dans la froideur de leur prétendue indifférence (mais aussi pour les conserver, jusqu'à ce qu'ils aient résolu l'énigme), les Ferron se plongent dans la correction d'épreuves incompréhensibles. Tout comme l'a énoncé le célèbre slogan de Marshall McLuhan, « the medium is the message », le message des fleurs, pour les Ferron, est inséparable de son contexte, celui d'un « képi » empressé et d'une « compagnie limitée ». C'est pourquoi, quand ils reçoivent à nouveau des fleurs de La Toune, ils savent se protéger :

Et puis il y a ces signes qui, même s'ils ne se laissent pas interpréter, nous font bien sentir les forces mauvaises qu'ils recouvrent. Nous aimons mieux des œufs pourris qu'un bouquet qu'il faut retirer des bras exténués d'une sorte de père de famille nombreuse qui est obligé de porter sur son dos, d'une façon bassement slogante, les mots FLOWER POWER (HF, 153).

L'interprétation fébrile des Ferron, métaphorisée dans l'échange d'œillets, aboutit à ce présage de forces « mauvaises ». Les fleurs demeurent des signes opaques et la source des œillets, La Toune, ne « chante » pas. Nous pouvons chercher notre propre interprétation du geste dans le « dictionnaire » de Bénédicte Desmarais, d'où nous tirons cette explication : « l'œillet, *dianthus*, appartient à la famille des *Caryophyllées* [...]. La croyance populaire avait investi l'œillet mignardise, *Dianthus plumarius* d'un message d'enfantillage, et les œillets d'indifférence [...]. Les œillets portent malheur aux artistes

et apportent la poissee²² ». Plus loin dans l'ouvrage de Desmarais, l'ancolie, à laquelle les Ferron s'identifient dans le roman « représente la folie ». Le crocus qu'ils offriront à Catherine est, toujours selon Desmarais, une fleur toxique qui « annonce le printemps », et l'iris symbolise un « cœur tendre ». Ces définitions ne comportent pas de lien véritable avec l'écriture de Ducharme; cependant, l'enfantillage, l'indifférence, la poissee, la folie et la toxicité nous semblent des interprétations aptes à qualifier la nature de la relation entre La Toune et les Ferron. Le code floristique renforce, par ses possibles nuances symboliques, l'ironie d'un texte déjà plein d'ironie. Chose certaine, d'après les données du texte ducharmien, les œillets sont clairement associés à une déception violente :

Elle a raccroché d'un coup sec. Outrée, quelque chose comme ça. Outrés, on l'était nous, en tout cas. On avait gardé ses œillets...Œillets nos œils! On s'est jetés dessus puis on les a mordus. On les a déchiquetés puis on les a piétinés les larmes aux yeux puis la morve au nez (HF, 78).

Le jeu de mot et la paronomase d'œil et d'œillets encadrent la réaction infantile des Ferron et renforcent, par leur fonctionnement, le lien entre mots et fleurs codés qui recouvrent un gouffre sémiotique. Les Ferron se consolent avec d'autres mots encore, d'autres fleurs encore, toutes faites de papier :

Bon eh bien on va se coucher et donner un grand coup pour finir les Polygonacées. On est rendus au Polygonum sagittatum alias Renouée sagittée alias Gratte-cul alias Arrow-leaved Tearthumb, « plante annuelle à tige décombante ». On est pas mal avancés. Et puis avec ça puis avec l'encyclopédie Alpha on s'en vient pas mal érudits en tout (HF, 79).

²² Bénédicte Desmarais, *Les Fleurs et leur langage*, op. cit., p. 65.

Les guillemets soulignent le passage tiré directement de la *Flore laurentienne* (FL, 181) et la répétition sans ponctuation des multiples noms de la même plante fonctionne comme une berceuse chantée pour endormir un enfant. La futilité de la lecture des Ferron, parallèle à la futilité de leur amour, est soulignée par l'absurdité des adjectifs « érudits » et « avancés », incompatibles avec les expressions vides, purement phatiques qui les entourent : « bon eh bien », « pas mal », « Et puis avec ça puis avec... ». Le code floristique signale ici la profonde peine des Ferron, qui les précipite vers la lecture consolatrice de la botanique. La fonction du mot évolue ainsi de la communication d'un sens profond à celle d'un signe superficiel, à celui d'un son qui reconforte.

Si une définition définitive du symbolisme individuel des œillets, des ancolies, du crocus et de l'iris demeure introuvable, le fonctionnement de ces fleurs les rassemble et sert à renforcer les thèses tirées de notre lecture de *Va savoir* : l'émotion exige son expression cachée dans les fleurs; la signification est en relation précaire avec le mode de transfert; les filtres interprétatifs du destinataire brouillent et transforment le geste lors de sa réception.

b) Iris, ancolie, crocus, pissenlit

Si le téléviseur « Cascode » (et non Cascade) des Ferron « casse le code » linguistique pour offrir un seul message commercial *ad nauseam*, c'est parce que ces derniers sont à la recherche d'un code qui pourrait s'y opposer : le langage naturel de la botanique. Celui-ci, espèrent-ils, leur permettra de préserver leur inébranlable amour par simple persévérance, même si l'entreprise n'est d'aucune *utilité*. Ils se concentrent sur la sonorité des mots, sur leur impénétrabilité, puisque le mystère de la signification demeure

insurmontable: personne ne pourra expliquer pourquoi un bouquet de fleurs sauvages émeut, pourquoi telle couleur est associée à telle émotion, pourquoi Ducharme aurait choisi le chardon plutôt que l'amarante, par exemple, comme figure des Ferron. L'art de percevoir et de reporter indéfiniment la question de l'utilité remonte à l'« âge des noms », la période de croissance où l'enfant cherche à tout voir et à tout nommer — comme l'a fait Adam dans le jardin d'édén — et à tout « enregistrer » — comme le fait André Ferron, dans un exemplaire de la Bible, avec sa « plus belle écriture » (*HF*, 17). L'effort est aussi taxinomique que l'écriture de la *Flore laurentienne*.

Lorsque les Ferron cherchent à répondre, par l'entremise du code floristique, aux œillets de La Toune, la séquence d'échange du pissenlit et du crocus révèle à quel point la fleur est investie d'intention et à quel point le contexte travestit son contenu symbolique :

On a trouvé notre hommage floral en bas de la galerie; un enfant blasé, comme il y en a tant à Outremont, a dû s'amuser à lui sacrer un coup de pied. Nos pissenlits, les tiges molles comme des spaghetti, les fleurs fermées comme des yeux tout en cils, gisaient tristement devant l'ouverture de leur boîte de conserve, qui gisait tristement elle-même. En fouillant dans le parc Lyndon-Johnson pour en trouver un autre plant, un aussi idéal, un en dôme bien rond, aux fleurs dodues cachant entre leurs jambes nues des boutons suant d'impatience leur lait... nos regards sont tombés — quel étonnement! C'était comme une coupe à boire vivante! — sur un crocus, tout pâle, tout seul, tout bas, tout recueilli dans ses voiles transparentes autour de ses sexes plus délicats que des antennes de papillon.../ — Comme il est beau! S'est écriée Nicole. Quel crocus! Comme j'aimerais que Catherine apparaisse puis qu'elle le prenne goulûment dans ses belles mains!/ Les fleurs ça nous émeut. Si tout le monde nous avait vus faire, il aurait pensé qu'on hallucinait (*HF*, 200-201).

Comme Rémi dans *Va savoir*, les Ferron célèbrent les fleurs les plus communes, pour eux les fleurs « sauvages » de la ville : les pissenlits et les crocus. Ces fleurs, on le comprend, s'opposent nettement aux œillets et à leur emballage de pellicule plastique. Le récit

s'attarde longuement sur l'appréciation particulière des Ferron pour les fleurs sauvages, tout comme Rémi s'était attardé sur les pétunias ou les chrysanthèmes. Les Ferron attribuent de multiples significations à l'humble fleur :

On a hésité longtemps avant de cueillir le seul crocus du parc Lyndon-Johnson. On s'est adonné à des pensées d'un ordre métaphysique suspect. Fallait-il aimer le crocus, et se comporter possessivement à son égard, ou fallait-il le laisser libre? Mais être libre c'est être seul. Tout être normal n'aime-t-il pas mieux se faire prendre, que se faire laisser libre et seul...? On a décidé qu'on aimerait mieux en tout cas ne pas risquer de se faire pisser dessus par un toutou tout fou du bout d'Outremont.../ Le crocus attend Catherine dans une boîte de conserve devant sa porte. Nous avec. On s'est mis dedans. C'est un phénomène d'identification schizophrénique doublé d'un transfert d'affection. Avec des idées semblables ce n'est pas étonnant qu'on ne se sente pas, mais pas du tout, solidaires du reste de l'humanité. Quelle manie, l'humanité! Quel *product*! (HF, 201).

Ce « transfert d'affection » et l'identification qui l'accompagne sont aussi les symptômes qu'éprouve Rémi Vavasseur dans *Va savoir* : ceux d'aimer *trop fort*. L'impossibilité des Ferron à vivre des émotions si intenses dans les confins artificiels de la ville (et de la boîte de conserve), leur incapacité à « tolérer » aboutissent à une contamination, à un « échec sentimental » :

On n'avait le goût à rien. On ne savait pas quoi faire. On a été voir le crocus, à pied, en s'arrêtant souvent. Il a l'air de bien tenir le coup. Le bord de la boîte de conserve a laissé une marque, une sorte de trait sombre, sur le pétale d'appui. On a changé l'eau. On lui a dit: « Sacré crocus va! » Pour s'encourager, lui, nous, tout le monde. Ce n'était pas assez vigoureux pour que ce soit significatif (HF, 206).

La foi des Ferron, rattachée par des liens étroits à la vigueur de la fleur sacrée, se fane en même temps que le crocus, « laiss[ant] une marque, une sorte de trait sombre ». La réception de la fleur est désastreuse; d'après les Ferron, tout se perd lors du transfert :

Catherine se met à genoux pour sentir notre fameux crocus. Ce qui en reste. Il est mort. Il flotte comme n'importe quel vieux kleenex dans l'eau surie de la boîte de tomates pelées *Rodina*. C'est sinistre. Quel mauvais signe! Ça nous donne la chair

de poule./ – Il avait pas l'air si bête que ça quand on est venus hier... On s'excuse! C'est épouvantable! C'est infect! Un si beau jour! On s'excuse! / – You don't have to rub it in... C'est pas important! C'est l'intention qui compte! (HF, 217).

Inhabiles à séparer l'intention du geste de la fleur matérielle, les Ferron sont désormais hantés par la mort du crocus. L'échange est pour eux de mauvais augure : « On s'excuse encore pour le crocus. On a honte, on se sent mal. Rien à faire, le drôle d'effet que ça nous a tous fait est fait, le cadavre de la fleur a pourri, la graine germe déjà » (HF, 219). Le crocus, augure du printemps, précipite plutôt l'inversion des saisons vers cet « hiver de force » du « 21 juin 1971 ».

Le geste de donner le crocus est comparable à celui d'offrir les œillets funestes, ou d'échanger le pissenlit à la tige « molle comme du spaghetti ». L'intention amoureuse s'échappe lorsqu'elle est véhiculée par une fleur.

L'autre fleur mentionnée dans cette liste d'offrandes ratées est l'ancolie, rattachée par son assonance à un sentiment de mélancolie. Le lien est établi par cette strophe poétique non attribuée, intercalée dans le récit premier : « Et juste où fut le corps s'élève une ancolie. / Je voudrais la cueillir mais je n'ose. J'ai peur / Que l'âme de l'enfant, palpitant en la fleur, / De nouveau ne s'exhale avec mélancolie²³ » (HF, 247). Associée par la tradition symbolique à la liberté et à la joie de l'enfance, mais aussi à la folie²⁴, l'ancolie rappelle aussitôt, dans ce poème, l'absence palpitante du bien-aimé.

²³ Cet extrait du poème intitulé « L'ancolie » nous vient en réalité de Joséphin Souvary, *Œuvres poétiques, sonnets (1847-1871)*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1872, p. 47.

²⁴ Voir Bénédicte Desmarais, *Les Fleurs et leur langage*, op. cit., p. 65.

L'ancolie jouit d'ailleurs d'un traitement particulièrement riche chez Ducharme : c'est avec cette fleur que Bérénice va orner la tombe de son ami Constance Chlore dans *L'Avalée des avalés*, tout en déclarant que « les fleuristes qui vendent les ancolies sont rares » (AA, 298). Le premier vers du quatrain déjà cité sur l'ancolie paraît pour la première fois dans *L'Avalée des avalés*, identifié cette fois à Émile Nelligan : « Et juste où fut le corps s'élève une ancolie... (Nelligan) » (AA, 298). Bérénice va poser ces fleurs dans un geste violent : « Au pied du tombeau [...] avec une truelle, je fiche mes trois douzaines d'ancolie en terre. Je les fiche en terre pétales en bas, racines en l'air, pour qu'elle puisse bien les sentir » (AA, 298). Cette figure indique à quel point Ducharme associe la belle ancolie à la mort et à la séparation. Elle souligne la séparation fatale entre le mot et la chose, entre la fleur et l'émotion, entre les vivants et les morts. Le crocus, le pissenlit, l'ancolie et les œillets incarnent un éclatement de signification et une crise référentielle²⁵.

La crise déclenchée par les fleurs s'intensifie sur l'île Bizard, lorsque les Ferron s'évadent avec Catherine à son chalet « Samsufi ». Au premier chapitre de ce travail, nous avons analysé cette île et son catalogue de fleurs en tant qu'éléments du *locus amœnus*. Nous ajouterons donc ici quelques observations sur la fonction des fleurs dans

²⁵ À cet égard, la fleur fonctionne comme le mot, tel que le démontre Kenneth W. Meadwell dans *L'Avalée des avalés, L'Hiver de force et Les Enfantômes: Une fiction mot à mot et sa littérature* (Lewiston, Queenston, Lampeter, Edward Mellen Press, « Canadian Studies, 11 », 1990). Pour ce critique, le mot chez Ducharme se soustrait et s'anéantit : « les allusions à la réalité extra-linguistique s'annulent en s'exprimant [...] » (p. 112); « L'hiver ne représente, en fin de compte, rien d'autre que lui-même, un vide matériel, en faisant paradoxalement allusion à une pléthore de phénomènes sociaux, historiques et culturels » (p. 118).

la dernière section du roman, comme signes d'un code ou d'un discours vidé de toute signification.

Arrivés sur l'île, les Ferron volent des iris dans le jardin du voisin : « ses iris, comme des flambeaux [...]. Il y en a plein partout, ça hallucine » (HF, 245). Ils en font une gerbe « immense, inouïe » pour Catherine : « Casse deux douzaine de jaunes, chère, je vais casser deux douzaines de bleus; on va faire un bouquet en deux parties; les professionnels des arrangements floraux ne connaissent rien, ils mélangent tout » (HF, 246). Les Ferron ressentent toujours l'urgence de trouver l'expression vraie, sincère, opposée à celle des « professionnels ». De façon assez prévisible, les iris « cassés » produisent un effet ambigu sur Catherine : « Nos iris sont tous chiffonnés déjà; leurs têtes pendent sur leur poitrines... Catherine s'est écriée ah c'est renversant, ah c'est trop too much, quand elle a ouvert la lumière en rentrant » (HF, 248). Les iris sont aussi éphémères que les émotions de Catherine, à peine éclos lors de la cueillette, si vite fanés. Les Ferron analysent le résultat : « Ça lui a donné un choc, mais pas un aussi grand qu'on pensait; mais on n'est jamais contents, il va falloir qu'on finisse par s'habituer » (HF, 248). Déçus, les Ferron n'ont pas encore trouvé l'expression voulue.

Leur découragement n'empêchera cependant pas André et Nicole de présenter à Catherine une nouvelle offrande, une *avalanche* de fleurs sauvages cette fois. Ils se décident à la « joncher comme une gitane le matin de son mariage²⁶ ». L'intention des Ferron est explicite : « Allons cueillir des bouquets pour qu'elle nous laisse garder un peu

d'elle quand elle se réveillera et se reprendra » (HF, 269). Le cadeau de fleurs a donc pour objet de gagner une part de possession de Catherine : c'est le seul moyen de retenir celle qui fuit constamment.

L'éveil brusque et dégoûté de Catherine marque le rejet final de toutes les fleurs offertes depuis le début. Tout comme les pissenlits, les crocus et les iris, ces fleurs dépérissent lors du transfert : « On t'a réveillé parce qu'on avait peur que ça fane... Ça fane vite... C'est des fleurs ordinaires... » (HF, 269). Catherine quitte l'île pour de bon, laissant une « hostie de lettre plate » (HF, 271). Pour les Ferron, aimer trop fort, transformer l'amour en code floristique conduit toujours à la trahison. Le message encodé dans la fleur est dépourvu de sa fragile signification et se fane. Les Ferron se retrouvent les mains vides, mis à part un « ramassis de calembours » (HF, 273).

Conclusion

La relation précaire qui lie les émotions, les mots et les fleurs est explorée dans toutes ses variantes dans ces œuvres de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme. Nous avons vu comment Ferron insère les lys dans un réseau de significations et de rapports qui rattachent un intertexte implicite, *Le Lys dans la vallée* de Balzac, au souvenir de sa mère décédée, au symbolisme du patrimoine et de l'identité. L'amélanchier et les arbres animés dans la forêt québécoise communiquent seulement avec des interlocuteurs enfants. Le codage des fleurs est donc transmis par une mythologie personnelle. Chez

²⁶ Pour évoquer un autre modèle ancien : l'association des fleurs, du mariage et de l'offrande fait penser à

Ducharme, un métadiscours floristique s'incarne dans la reprise inlassable de maintes séquences d'échange. Le mouvement répété, au ralenti, de donner des fleurs est exploré minutieusement sous toutes ses facettes : la pulsion du donateur, la sélection de l'offrande, l'investissement d'émotion dans la fleur offerte, l'effet de la fleur sur le récipiendaire et l'interprétation subséquente du geste. Nous appelons ces séquences *métadicursives* puisqu'elles deviennent à leur tour représentatives de l'échange de tout discours, de tout code et de tout texte. Les soucis et l'anxiété du narrateur de Jacques Ferron se trouvent plutôt extériorisés chez Réjean Ducharme. L'échange de fleurs devient une occasion d'échecs, de malentendus et de blessures. La nostalgie des racines et du passé chez Jacques Ferron devient, chez Ducharme, un questionnement soutenu sur la fonction signifiante des mots. L'enfance, qui est identifiée avec passion et espoir à l'état sauvage des fleurs dans les œuvres des deux écrivains, finit par se glisser dans l'inexorable déception de la vie adulte.

l'épithalame, ce poème traditionnellement composé à l'occasion de noces.

CONCLUSION

La représentation de la nature subit, au cours des années 1960 et 1970, une transformation dans les lettres québécoises parallèle à celle de ses institutions socio-culturelles et industrielles. Comme on l'a vu avec *La Terre paternelle* de Patrice Lacombe, ou *Trente arpents* de Ringuet, les romans du terroir qui ont précédé cette période mouvementée présentaient avant tout la nature comme une adversaire du cultivateur. Ce dernier s'engageait alors dans une lutte soutenue de défrichage et de colonisation. Il est important de noter, cependant, qu'à la fin de *Trente arpents*, le fermier Moisan se trouve déplacé dans une ville, ce qui entraîne pour lui une crise d'identité; ce saut évolutif dans la modernité rapproche le récit de Ringuet de ceux de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme. Pour ces derniers, le cadre fictionnel n'est plus la campagne, mais la ville. Un nouveau discours apparaît en cette occasion : les narrateurs-citadins portent un regard nostalgique sur les espaces sauvages aux marges de la ville. Pour ces deux écrivains, la campagne pénètre la ville; ses coins oubliés, demeurés sauvages malgré l'expansion des cités, sont pour eux associés à l'enfance. Les détails descriptifs de ces paysages marginaux et en quelque sorte « perdus » sont ancrés, en partie, dans l'autorité du plus célèbre botaniste québécois, le frère Marie-Victorin, et dans les faits taxinomiques de son chef-d'œuvre, la *Flore laurentienne*. Les arbres et les fleurs « sauvages », autrefois considérés comme des mauvaises herbes qui menaçaient la culture, sont maintenant valorisés pour leur caractère indigène et québécois. La lutte entre l'homme et la nature se poursuit, mais cette fois pour *conserver* le sauvage, plutôt que pour le dominer.

Jusqu'ici, la critique a voulu reléguer la nature québécoise à l'arrière-plan des œuvres de Ferron et de Ducharme, mais en fait, elle devient l'emblème d'un renouveau esthétique, stylistique et sémantique. La nature refoulée ressurgit chez Ferron et Ducharme avec des résultats significatifs. Élisabeth Nardout-Lafarge commente ainsi l'effort de Ducharme : « [Il] rappelle, au risque d'être assez mal entendu, que si la littérature *représente* une époque et ses discours, c'est aussi en rendant lisibles ses angoisses, ses refoulements et ses zones d'ombre¹ ». La flore comportait, dans le mode dualiste des romans du terroir, une partie importante des « refoulements » et des « zones d'ombre » de la création littéraire au Québec. Marie-Victorin, au cours du « règne » de Maurice Duplessis, a savamment ménagé les sensibilités du clergé auquel il appartenait, pour diriger son programme dans une voie novatrice, scientifique. Il conviait le public québécois à reconnaître à leur juste valeur les ressources naturelles, qui étaient selon lui négligées ou complètement ignorées aux dépens du développement économique et culturel de la province.

À la suite de Marie-Victorin, Jacques Ferron et Réjean Ducharme ont endossé le projet botanique et naturaliste. Seulement, ces romanciers l'ont fait sur un mode littéraire, et ils ont été en même temps influencés par le nouveau discours écologique ambiant. Conscients de la pollution industrielle, ils se sont montrés soucieux de ce que Jacques Ferron appelle la « banlieue pétrolière » (AM, 25). En identifiant nommément leur maître botaniste, ni Ferron ni Ducharme ne pouvaient croire à la possibilité que Marie-Victorin,

¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Fides, 2001, p. 25.

son herbier et ses jardins puissent être « injustement perdus de réputation » (*VS*, 165) par un peuple qui construisait d'énormes barrages, qui multipliait le taux de production dans les mines, ou rasait ses forêts. Ferron et Ducharme sont restés « en arrière » (*NV*, 35) avec Marie-Victorin, pour s'attarder aux multiples valeurs esthétiques de la flore québécoise. Ils ont scruté, l'un après l'autre, les nuances cachées dans les rapports de leurs personnages à une flore particulièrement « laurentienne ».

Il nous semble, en effet, que cet intéressant phénomène d'intertextualité botanique partagé par Ferron et Ducharme recèle un « Refus global » de la consommation et du progrès technologique. Nous avons été amenés à découvrir comment ces inscriptions botaniques fonctionnent au sein d'un nouveau discours, devenu écologique, à l'aide d'une méthode critique appelée *éco-critique*. Nous avons exploré *l'écologie* du texte, c'est-à-dire sa participation à un réseau de rapports intertextuels au moyen des représentations de la nature dans toutes ses variantes. Nous avons donc repéré avec Pierre-Louis Vaillancourt l'effet palimpseste des textes juxtaposés par Ferron et Ducharme : « Les deux lys », *L'Hiver de force*, *Le Blé en herbe* de Colette, *Daphnis et Chloé* de Longus, et *Le Lys de la vallée* de Balzac. Nous avons aussi exploré les liens entre les écrits de Jacques Ferron, de Marie-Victorin et de Paul-Marie Lapointe à l'aide des analyses de Jean-Pierre Boucher et de Robert Major, intertextes entre tant d'autres qui sont transmis dans un vocabulaire botanique et floristique. Nous avons scruté la figure du botaniste qui paraît à maintes reprises dans le corpus à l'étude; hommages à Marie-Victorin, bien sûr, mais signes aussi de lectures plus répandues dans le domaine de

la botanique, signes d'appartenance à un cercle d'*insiders* naturalistes qui comprend R. C. Hosie, Frederick Pursh, Catherine Parr Traill et plusieurs autres.

Malgré ces signes évidents de parenté entre les deux auteurs, on ne peut toutefois pas parler d'une vision *écologique* chez Jacques Ferron en utilisant les mêmes critères que ceux que nous appliquons aux écrits de Réjean Ducharme. Bien que les deux écrivains aient connu une formation similaire dans des écoles classiques, et même s'ils écrivent tous deux dans les années 1970, ils n'appartiennent pas à la même génération. L'écriture de Ferron est moins directement en contact avec le discours écologique : s'il y a chez lui de l'inquiétude quant aux effets de la pollution industrielle, elle se transpose sur le plan littéraire par l'anxiété d'un père face à l'avenir de ses enfants, tel qu'illustré par Léon de Portanqueu dans *L'Amélanchier*. Le pôle négatif est représenté par ce qui est interdit aux enfants : « [...] la Grosse-Île qui, de la quarantaine, est passée *out of bound*, tout aussi pestiférée vu qu'on y fabrique à présent des poisons biologiques [...]. (AM, 122) Le bon côté des choses est « notre bois bavard et enchanté », où « la magie se conjug[ue] à celle de la lune » (AM, 43). Ce *locus amœnus* ne survit pas à sa perspective adulte. Dans ses *Contes*, Ferron oppose la campagne et la ville à des fins allégoriques ou pour transmettre des observations culturelles et politiques. De cette opposition entre la ville et la campagne, il dégager des conclusions parfois tranchantes sur la patrie et l'identité québécoises. Ducharme, quant à lui, peut reposer son écriture ludique et contestataire sur un discours écologique préétabli. Il n'a pas à situer laborieusement ses constats sur la désintégration de l'environnement parce que l'argument écologique est déjà devenu un lieu commun, figé selon certains faits très présents pour son lectorat

(pollution, fragilité de l'écosystème, sous-produits et effets secondaires nocifs de l'industrialisation).

Nous avons interrogé le nouveau discours manifesté de différentes façons chez Ferron et Ducharme par un intermédiaire paradoxal : la reprise d'anciens modèles littéraires comme le catalogue et le *locus amœnus*. Dans ces reprises, nous avons discerné une fidélité surprenante à des traditions littéraires. Comme Ovide et Homère, entre autres, Ferron et Ducharme font alterner des passages d'action « épique » à des descriptions naturelles. Les « pauses méditatives » offertes par les descriptions se centrent sur des paysages idylliques. Ceux-ci sont illustrés en mots selon des paramètres codifiés par la tradition, énumérés pour nous dans *Le reflet des fleurs* de Perrine Galand-Hallyn : espaces clos, floraison printanière, prolifération d'espèces.

Jacques Ferron reprend le modèle antique d'un jardin clos et le rapatrie à Longueuil; il pare sa description de catalogues d'espèces indigènes, et de descriptions botaniques puisées dans sa *Flore laurentienne*. Il révèle ainsi une passion pour l'herborisation présente dans ses écrits depuis ses études au Collège Jean-de-Brébeuf. Les catalogues d'arbres et de fleurs ferroniens raniment la forêt québécoise, dans un processus répandu dans son œuvre de personnification, ce qui prête une dimension quasi païenne à ses célébrations du pissenlit, du pommier, de l'amélanchier. Selon les valeurs implicites de cette thématique botanique, seuls les enfants et les esprits innocents sont les confidentes privilégiés de la nature. La fierté et l'affection pour l'espèce indigène investissent ces catalogues de fleurs et d'arbres laurentiens d'un fort sentiment patriotique pour les fruits du sol québécois.

Réjean Ducharme parsème lui aussi ses romans de paysages idylliques, peuplés de personnages qui agissent comme des enfants, qui jouissent d'épisodes de contact extatique avec la nature. Pour Jacques Ferron, un tel cadre suscite l'intervention d'une série de narrateurs adultes exténués par leur impression d'avoir tout vu, pleins de nostalgie pour leur enfance dans la « cour arrière ». Pour Ducharme, cette situation produit des révolutionnaires : des protagonistes qui refusent d'adopter une perspective adulte, et qui persistent à lire leur *Flore laurentienne*, à herboriser, « malgré tout », *contre* tous.

Rechercher et rétablir la *pureté* de l'écosystème se fait par étapes chez Jacques Ferron; ce processus passe par l'établissement de deux mondes séparés, opposés, le « bon et le mauvais côté » des choses. Ferron crée ainsi un paradigme cartésien, dualiste, semblable à celui des écrivains qui l'ont précédé; toutefois il révèle en même temps que cette rigoureuse séparation prépare mal l'enfant à un monde adulte, où les pôles ne sont jamais si distincts. Chez Ducharme, la purification de la nature exige pour ses personnages un travail soutenu de « nettoyage » et d'« éclaircissement ». Le sanctuaire du *locus amœnus* s'établit pour lui au cours d'une apparente destruction : par « l'hécatombe » sur l'île dans *L'Avalée des avalés*, ou par le défrichage dans *Va savoir* et *Dévadé*. Chez les deux écrivains, l'établissement de *loci amœni* et de catalogues d'espèces exige une guerre pour la simplicité : les enfants dans leur sanctuaire magique doivent se révolter contre la corruption du monde adulte.

Pour Ducharme, cette guerre doit se livrer au niveau du mot. L'emploi qu'il fait de la nomenclature botanique sert à définir le révolutionnaire : « Les naïadacées sont de

la famille des monocotylédones et les monocotylédones sont orphelins » (OC, 48). Au fil de ses nombreuses manifestations dans les romans à l'étude, le lecteur est censé trouver ce genre de répartition botanique réconfortante; il y trouve un *ordre* rassurant, en comparaison du chaos engendré par les difficiles relations humaines. Selon l'écologie du texte ducharmien, les personnages doivent lutter pour demeurer *monocotylédones*, puisque être seul et orphelin est infiniment préférable aux défilés de la foule, au « jumbo-bateau garanti tout confort jusqu'à la prochaine nouvelle vague » (HF, 15). Chaque protagoniste ducharmien lutte contre l'indignité d'avoir besoin de « lèvres dans son cou » (NV, 50). Pour Jacques Ferron tout comme pour Réjean Ducharme, cette solitude et cette aliénation sont nécessaires, pleinement compensées lors d'une communion avec la nature.

La célébration de l'objet nature dans les modes anciens du catalogue et du *locus amœnus*, chez Ducharme et Ferron, pourrait être qualifiée de *néo-romantisme*. Si nous acceptons que le texte romantique soit « l'expression manifeste d'un génie personnel », selon la définition de Donald Bruce², un narrateur qui est aussi un écrivain (comme le sont tant des narrateurs de Ferron et de Ducharme) expose ce romantisme dans le geste même d'écrire : tout le récit devient le « manifeste d'un génie personnel ». Lorsque chacun de ces narrateurs se *confie* à son lecteur, il étale sa propre excentricité. Dans sa définition du romantisme, Donald Bruce va plus loin : « la création *ex nihilo* dérive des expériences personnelles et intenses d'un être exceptionnel [...] l'individu créateur se

² Donald Bruce, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto, Les Éditions Paratexte, 1995, p. 19.

projette *dans* le texte³ ». Cette projection narrative fait son apparition, chez Ferron comme chez Ducharme, au moment précis où il est question de l'enfant jouissant de la beauté de la nature. Nous pensons ici, plus particulièrement, à certains épisodes lyriques : l'extase de Tinamer devant l'amélanchier (*AM*); le narrateur « vieux-cerf » méditant sur les salicaires (*SA*); la mère décédée qui chérissait le lys blanc (*DL*); Bérénice dans la conflagration de l'île (*AA*); Fanie et Rémi dans les fossés et les marais (*VS*); Bottom dans la forêt de sa patronne (*D*); Nicole et André Ferron parmi les fleurs sauvages de l'île Bizard (*HF*). L'amour de la fleur marque une narration égocentrique, qui s'organise selon les impressions émotionnelles de son narrateur/protagoniste. En d'autres mots, ce qui distingue ce mode de narration *romantique* des autres est son appréciation sans réserve de la flore québécoise.

Les personnages ducharmiens sont cependant constamment minés par l'aspect provisoire du message qu'ils échangent, comme nous l'avons découvert lors de notre analyse du fonctionnement des codes floristiques dans l'œuvre du romancier. Nous avons aussi découvert que les multiples échanges floraux dans *L'Hiver de force* sont les illustrations d'une même trahison sémantique : le message d'amour ne survit pas à son mode de transmission. Le rôle des fleurs, dans le discours revendicateur de la contre-culture, est, de façon paradoxale, simultanément ancien :

Une métaphore du texte toute privilégiée – les significations, parfois triomphantes, souvent mélancoliques ou douloureuses, ces « ornements » textuels [révèlent que] leur beauté n'est pas que de surface, puisque des reflets

³ *Ibid.*, p.19.

métaphoriques nés des profondeurs de la conscience poétique la prolongent et l'ennoblissent⁴.

« Fleur » équivaut donc à « mot » selon une longue tradition, et équivaut plus particulièrement par la suite, tant chez Ferron que Ducharme, à une émotion refoulée, difficile à exprimer. Ce romantisme dans la représentation se poursuit dans l'ironie des textes jusqu'à un avertissement : l'illusion réaliste est trompeuse, les mots sont porteurs imparfaits de sens.

L'éducation des personnages ducharmiens va frôler ce que Gérard Genette appelle la « rêverie mimologique » : « la croyance en une identité du signifié et du référent [...] la croyance en une relation naturelle entre le signifié et le signifiant.⁵ » Les Ferron, dans *L'Hiver de force* sont affectés par la valeur et la fonction du langage tout comme l'était Rémi dans *Va savoir*, et tous les trois comme *Cratyle* d'Aristote, qui, toujours selon Genette, apprend que « ce n'est pas des noms qu'il faut partir pour connaître les choses, mais des choses elles-mêmes⁶ ». Nicole et André Ferron expriment cette idée ainsi :

Nous c'est les chefs-d'œuvre qu'on ne trouve pas bons et c'est les grands comédiens qu'on ne peut pas sentir. Tu vois le genre. C'est de la pure pose. Ça ne fait rien : on ne veut pas se gargariser avec les mêmes *titres* et les mêmes *noms* que tout le monde (*HF*, 102).

Le génie mélancolique, qui isole ces protagonistes dans leur poursuite d'une parfaite expression romantique, se trouve ainsi exposé : ce n'est que de la « pure pose », une posture discursive. Le narrateur du texte « Les deux lys » de Jacques Ferron, quant à lui,

⁴ Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, p. 25.

⁵ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 328.

⁶ *Ibid.*

se qualifie de « vieux cerf [...] dont les bois sont devenus lourds et la fuite harassante » (*DL*, 228). C'est dire que son romantisme se trouve esthétiquement proche de l'amour-propre des Ferron et de la « pure pose ». Les railleries et l'auto-réflexivité de ces textes recèlent cependant une véritable angoisse ontologique, une anxiété latente qui dure longtemps après les jeux de mots et le plaisir de la communion avec la nature. L'anxiété des narrateurs de Jacques Ferron s'exprime dans une poétique recherchée, allusive, et celle des narrateurs ducharmiens dans l'hyperbole et la parodie. Le mode néo-romantique produit donc un narrateur hypersensible à son environnement, méfiant envers autrui, et désespéré par tempérament. C'est possiblement un signe de postmodernisme, selon la définition suivante de Patricia Waugh :

Postmodernism can be seen to exhibit the [...] sense of crisis and loss of belief in an external authoritative system of order. [Postmodernism] affirms the constructive power of the mind in the face of phenomenal crisis. [It] systematically flaunts its own condition of artifice [...]. Any text that draws the reader's attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the way in which narrative codes – whether 'literary' or 'social' – artificially construct apparently 'real' and imaginary worlds in the terms of particular ideologies by presenting these as transparently 'natural' and 'eternal'⁷.

Jusqu'ici nous nous sommes retenus d'attribuer des étiquettes génériques à l'écriture de Ferron et de Ducharme; mais notre analyse de leur utilisation de la flore québécoise semble nous amener à adopter cette définition de Waugh. Le corpus à l'étude laisse deviner une profonde passion pour la flore qui va de pair avec une perte de foi dans le monde. Les textes de notre corpus décrivent des paradis naturels, des refuges « éternels »,

construits selon les lois immuables de codes littéraires traditionnels, selon l'ordre réconfortant de la taxinomie botanique. Leur contexte urbain, pessimiste et ironique menace ces constructions, révélant ainsi leur caractère vulnérable, voire artificiel. Les *locus amœnus* de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme sont contaminés par les « autres » (ces antagonistes dépersonnalisés qui ne partagent pas l'amour de la nature des narrateurs) avant la clôture des récits. Élisabeth Nardout-Lafarge identifie un processus précaire dans l'intertextualité de Ducharme, le « vertige des mises en abyme auquel entraîne ce parcours étourdissant à travers les livres dans les livres ⁸ ». La lecture que font les personnages ducharmiens et les narrateurs de Jacques Ferron de messages floristiques est donc précarisée par l'action même du récit. Cette précarisation de la vision « romantique » incarnée par les *loci amœni* et les catalogues, par les discours floraux et botaniques et par les figures des botanistes dans les textes s'étend donc à la fonction même du mot. La reprise, par Ferron et Ducharme, des *topoi* de la représentation de la nature trahit la recherche d'un renouveau de foi, de vérités *naturelles*, sans pourtant trouver une paix *durable*.

Dans *L'Hiver de force*, cette formation sémantique apparaît chez les Ferron, lors de leur rejet par Catherine; dans *Va savoir*, lors des cautions de Mary. Les Ferron, par exemple, reçoivent très mal les codes cachés par les œillets, mais ils offrent tout bonnement le crocus, l'iris et une avalanche de fleurs sauvages; Rémi offre ses chrysanthèmes. L'échange incarne explicitement une critique méta-discursive pour

⁷ Patricia Waugh, *Metafiction. The theory and practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, 1984,

exposer les entraves de la *réception*. De plus, pour le lecteur de *L'Hiver de force*, l'incapacité des Ferron à s'exprimer va de pair avec leur lecture superficielle de la *Flore laurentienne*. La juxtaposition de discours floraux et botaniques incompris souligne le statut suspect de tout message, peu importe s'il se trouve codé et symbolisé dans la fleur ou dans le *signe* du mot. Par contre, le seul discours protégé de cette trahison sémantique répandue est la *Flore laurentienne*, citée respectueusement par tous les personnages ducharmiens. C'est le seul objet à subsister dans la noirceur de *L'Hiver de force* : « On va retourner à Montréal sur le pouce avec notre *Flore laurentienne* sous le bras » (*HF*, 273). Selon la leçon de Cratyle, le texte botanique demeure l'unique source de signification *pure*, puisqu'il part des *choses mêmes*.

Si dans le désespoir des deux œuvres, l'hiver et « le gel profond » (*C*, 231) s'interpose « une dernière fois, une fois pour toutes » (*HF*, 273), ou que « le cri strident de la sécheresse » (*C*, 228) vient accabler la terre, pour un instant au moins, la nature offre toutes ses consolations : « On est émus. On se dit que le jour où ils ne laisseront plus pousser les fleurs ils vont perdre deux joueurs » (*HF*, 247); « C'est de nouveau le 12 juillet. Ma mère est revenue » (*C*, 227); « L'hiver est passé. Le printemps a commencé. Il pousse des cheveux verts au travers de la paille où la neige a dormi » (*AV*, 64); « On y allait chaque année, ma sœur et moi, pour regarder les perce-neige sortir leurs clochettes de sous le tapis doré de l'herbe de l'automne passé » (*EN*, 48). Ces rythmes naturels orientent le lecteur dans un texte parfois décousu par ses méditations et ses déclamations.

Ces références *organisent* les récits puisqu'elles affichent le déroulement naturel des saisons sous-jacent aux drames humains.

Chez Jacques Ferron, ce sont les discours idéologiques du minotaure et du labyrinthe de l'avant-cour qui troublent la poéticité des roses sauvages, des salicaires et de l'amélanchier. Cette opposition de discours s'inscrit dans la logique du « nous contre eux » de Léon de Portanqueu (*AM*). Chez Ducharme, c'est le chaos de la publicité, des multiples discours du marché qui envahit les espaces intimes québécois, pénétrant jusqu'aux salons des gens ordinaires avec son arme la plus puissante, la télévision. Nicole et André Ferron ont beau rager sur le mode de l'humour noir, ils ont beau contester les clichés, les redondances et les fausses promesses des médias, le récit de *L'Hiver de force* illustre tout de même leur propre impuissance à contrôler le discours. Tout comme Bérénice, Mille Milles, Chateaugué et Rémi, les Ferron sont inexorablement absorbés par une gouffre sémantique.

Nous voyons dans le recours de Ferron et de Ducharme aux autorités botaniques ou bucoliques, un effort pour résister au bavardage superficiel du *marketing*. Marcel Danesi souligne la fonction de cette surface discursive :

At a broad cultural level, the constant surface messages coming out of ads and commercials offer the kind of hope to which religions and social philosophies once held exclusive right – security against the hazards of old age, better positions in life, popularity and personal prestige [...]. The advertiser is becoming more and more successful at setting foot into the same subconscious regions of psychic experience which were once explored only by philosophers, artists, and religious thinkers⁹.

⁸ Elisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 17.

⁹ Marcel Danesi, *Interpreting Advertisements. A Semiotic Guide*, New York, Ottawa, Toronto, Legas, 1995, p. 18.

Jacques Ferron et Réjean Ducharme considéraient la nature comme l'unique source d'espoir contre la contamination du marché. Tous deux représentent cette influence par un lexique anglais qui s'infiltré dans la commercialisation du territoire québécois.

En nous attardant longtemps au contenu botanique et floristique dans les œuvres de Ferron et de Ducharme, nous avons goûté ses fruits : la délectation d'un langage naturel, imagé, couronné de fleurs. Dans *L'Hiver de force* et *Va savoir* de Ducharme, les fleurs servent non seulement de métaphores pour les personnages devenus végétatifs et passifs, ou devenus enfants sauvages, mais elles servent aussi à illustrer l'impossibilité de communiquer un message émotif à travers les mots, les gestes ou les fleurs. Dans *Les Roses sauvages* et « Les Deux lys » de Jacques Ferron, les fleurs tiennent la mesure de l'évolution des rapports entre les personnages et leur nostalgie, exprimée dans le « ressouvenir ». Nous pouvons dire, alors, que les fleurs chez Ferron et Ducharme sont à la fois ornements du texte et du métatexte. Les métaphores filées de fleurs / soleil / accroissement aboutissent chez les deux auteurs à un romantisme déchu, qui n'ose pas trop espérer, mais qui retient tout de même « notre *Flore laurentienne* sous le bras » (HF, 273). La seule possession qui survivra à leur poursuite de « simplification » est le riche réseau de rapports intertextuels à la flore du « Révérend Frère », ce recueil de noms scientifiques, de catégorisations, de cycles saisonniers, et de *faits* empiriques qui maintient son unicité et sa fonction de dictionnaire. L'intertexte botanique est donc un ouvrage de *référence*, dans tous les sens du terme, puisqu'il maintient son rapport taxinomique à la flore, et demeure imperméable à la précarisation du discours induite par l'amour inconstant, la nostalgie, le désespoir et les mises en abyme d'autres textes.

L'intertextualité botanique réside, chez Ferron et Ducharme, dans une « zone de feuillus tolérants », où il demeure résistant à l'ombre des messages encodés et échappés, transcendant le mal ontologique des personnages par la vertu de sa simple persévérance. L'intertexte plus précis de la *Flore laurentienne* devient donc un discours-échantillon à l'aune duquel Ferron et Ducharme peuvent mesurer la fonction du mot. La représentation de tout autre discours comme incertain ou décevant donne raison à Umberto Eco, pour qui la sémiotique est « l'étude de tout ce qui peut être utilisé pour mentir¹⁰. » Nicole et André Ferron, comme plusieurs des narrateurs exténués de Jacques Ferron, ont échoué à communiquer par mots ou par fleurs avec précision. Ils ne peuvent (ni ne veulent) surmonter le gouffre sémantique qui s'ouvre devant eux. Or, leur mal est explicitement *textuel* et *livresque*. Cependant, bien qu'ils succombent à l'hiver de force, la *Flore laurentienne* va durer et offrir sa consolation au lecteur.

Qu'advient-il de la *Flore laurentienne* dans cet ensemble de modèles mis en abyme et de discours minés par les néfastes influences du marché? Elle demeure, retravaillée et citée respectueusement dans ces deux œuvres autrement très différents. Elle et son auteur suscitent des paroles élogieuses à chaque niveau de l'écriture, qu'il soit intertextuel ou métatextuel. Autorité, modèle, objet fétiche, la *Flore laurentienne* sert « d'ancre discursive » à deux écrivains sur une période de trente ans d'écriture. Voilà une relique *naturelle*, produite par la plume d'un frère/scientifique respecté, qui subsiste dans une zone d'intertextualité « tolérante », avoisinante à l'ombre concurrentielle des autres

textes, une relique qui va se disséminer comme le lys rouge, le pissenlit, les roses sauvages et *l'amarante parente* partout au Québec. La *Flore laurentienne* peut certainement survivre à l'hiver, le « built-in obsolescence¹¹ » d'un intertexte inconnu de la majorité de son lectorat. Elle survit au *world-view* pessimiste, et renforce le discours révolutionnaire des protagonistes de Jacques Ferron et de Réjean Ducharme. Elle transmet, intacts, ses 642 genres et 2543 espèces de flore vasculaire du Québec, soixante-dix ans après sa première publication.

¹⁰ « Everything that may be used to lie » (ma traduction). Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana, Indiana University Press, 1976, p. 7.

¹¹ L'expression nous vient de Renée Leduc-Park, citée dans notre introduction (« Repetition with a Difference in Réjean Ducharme », *Yale French Studies*, vol. 65, 1987, p. 205, 210).

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS À L'ÉTUDE

A) JACQUES FERRON

« Poésie en herbe. Mon herbier », *Brébeuf*, vol. II, n° 10, 2 mars 1935, p. 2 ; repris dans *Textes épars* (1935-1959), édition préparée par Pierre Cantin, Luc Gauvreau et Marcel Olscamp, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 6 », 2000, p. 17-20.

Laisse courir ta plume... Lettres à ses sœurs (1933-1945), édition préparée par Marcel Olscamp, présentation de Lucie Joubert, « Cahiers Jacques-Ferron, 3 », 1998, 127p.

« Le Micocoulier », dans *Textes Épars (1935-1959)*, édition préparée par Pierre Cantin, Luc Gauvreau et Marcel Olscamp et présentée par Jean-Pierre Boucher, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 6 », 2000, p. 132-133.

Contes, édition intégrale, *Contes du pays incertain, Contes anglais, Contes inédits*, présentation de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, Bibliothèque québécoise, [1968] 1993, 298p.

L'Amélanchier, préface de Gabrielle Poulin, édition préparée par Pierre Cantin, Marie Ferron et Paul Lewis, préface de Gabrielle Poulin, Montréal, Typo, [1970] 1992, 207p.

Le Salut de l'Irlande, préface de Pádraig Ó Gormaille, Outremont, Lanctôt éditeur, « Petite collection Lanctôt », [1970] 1997, 148p.

Les Roses sauvages. Petit roman suivi d'une lettre d'amour soigneusement présentée, Montréal, Éditions du Jour, « Les romanciers du jour, R-75 », 1971, 177p.

« Le Chanvre, son arrivée », publiée dans *L'Information médicale et paramédicale*, vol. XXVIII, n° 4, 6 janvier 1976, p. 28; repris dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, « Les romanciers du Jour, R-105 », 1973, p. 71-75.

« Les Salicaires », dans *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, « Les romanciers du jour, R-105 », 1973, p. 267-280.

« Les Deux lys », dans *La Conférence inachevée, Le Pas de Gamelin et autres récits*, préface de Pierre Vadeboncoeur, postface de Ginette Michaud, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Outremont, Lanctôt éditeur, « Petite collection Lanctôt », [1987] 1998, p. 227-231.

Par la porte d'en arrière, Entretiens, avec Pierre L'Hérault, avec la collaboration de Patrick Poirier pour l'établissement du texte et Marcel Olscamp pour les notes, Montréal, Lanctôt éditeur, 1997, 318p.

Papiers intimes. Fragments d'un roman familial : lettres, historiettes et autres textes, édition préparée et commentée par Ginette Michaud et Patrick Poirier, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 1-2 » 1997, 444p.

B) RÉJEAN DUCHARME

L'Avalée des avalés, Paris, Gallimard, « Folio, 1393 », [1966] 1982, 379p.

Le Nez qui voque, Paris, Gallimard, « Folio, 2457 », [1967] 1999, 334p.

L'Océantume, Paris, Gallimard, « Folio, 3215 », [1968] 1999, 263p.

L'Hiver de force, Paris, Gallimard, « Folio, 1622 », [1973] 1999, 274p.

L'Hiver de force, deux cahiers manuscrit, un tapuscrit et épreuves corrigées. Fonds Réjean Ducharme, Lit MSS 1986-5, Amicus 100 39866, Archives nationales du Canada, Bibliothèque nationale, Ottawa.

Les Fantômes, Paris, Gallimard, 1976, 283p.

Débadé, Paris, Gallimard, « Folio, 2412 », [1990] 1996, 278p.

« Samba des canards », Robert Charlebois, réalisateur. « Solide », Les Éditions Conception, 1992.

Va savoir, Paris, Gallimard, NRF, 1994, 267p.

Gros Mots, Paris, Gallimard, NRF, 1999, 311p.

C) FRÈRE MARIE-VICTORIN

Confidence et combat. Lettres 1926-1944, Gilles Beaudet, présentation et notes, Montréal, Lidec, 1969, 251p.

Croquis laurentiens, édition présentée et préparée par André Gaulin avec la collaboration d'Aurélien Boivin, Québec, Fides, « Nénuphar, 60 », 1982, 262p.

Flore laurentienne, illustrée par le Frère Alexandre, revue et mise à jour par Ernest Rouleau, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2^e édition, 1964, 925p.

Flore laurentienne, illustrée par le Frère Alexandre, revue et mise à jour par Luc Brouillet, Isabelle Goulet, *et. al.*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 3^e édition, 1995, 1093p.

Récits laurentiens, illustrations d'Edmond-J. Massicotte et préface d'Albert Ferland, Montréal, [s.é.], 1919, 207p.

Science, Culture et nation, textes choisis et présentés par Yves Gingras, Montréal, Boréal, 1996, 179p.

« Les Sciences naturelles au service des lettres. *Menaud, maître-draveur* devant la nature et les naturalistes », discours présidentiel, 25 janvier 1938, Société canadienne d'Histoire naturelle [Extrait, sans changement de pagination, *Annales de l'ACFAS*, vol. IV, 1938, p. 335-352], Montréal, Imprimerie du Devoir, 18p.

2. ÉTUDES SUR JACQUES FERRON

A) MONOGRAPHIES

MICHAUD, Ginette et Patrick POIRIER (dir.), *L'Autre Ferron*, [Saint-Laurent], Fides-CÉTUQ, « Nouvelles études québécoises », 1995, 466p.

OLSCAMP, Marcel, *Le Fils du notaire. Jacques Ferron (1929-1949). Genèse intellectuelle d'un écrivain*, Montréal, Fides, 1997, 425p.

POIRIER, Patrick, *Jacques Ferron: autour des commencements*, suivi de *Les rats* de Jacques Ferron, édition préparée et présentée par Brigitte Faivre-Duboz, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 4-5 », 2000, 357p.

B) ARTICLES, PARTIES D'OUVRAGES

BIRON, Michel, « Écrire à loisir », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron. Autour des commencements* suivi de *Les Rats*, de Jacques Ferron, édition préparée et annotée par Brigitte Faivre-Duboz, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 4-5 », 2000, p. 65-79.

BOUCHER, Jean-Pierre, « Citations et réécriture : trois exemples tirés de *L'amélanchier* », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 8-9 », 2002, p. 95-109.

BOUCHER, Jean-Pierre, « "Martine"...et ensuite », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques Ferron, 4-5 », 2000, p. 25-47.

CAUMARTIN, Anne, « Retour des temps primordiaux : les légendes bibliques des *Contes de pays incertains* », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques Ferron, 4-5 », 2000, p. 49-64.

LAFRANCE, Geneviève, « "Les Deux lys", ou la naissance à contre-jour », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques Ferron, 4-5 », 2000, p. 200-210.

MARCEL, Jean, « Introduction à la méthode de Jacques Ferron », *Études françaises*, vol. XII, n^{os} 3-4, octobre 1976, p. 204.

MARCOTTE, Gilles, « La Dialectique de l'ancien et du moderne chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et Images*, vol. VI, n^o 1, 1980, p. 63-74.

MARCOTTE, Gilles, « Les années trente : de Monseigneur Camille à la Relève », *Voix et Images*, vol. V, n^o 3, 1980, p. 515-524.

OLSCAMP, Marcel, « Un air de famille. Entre *La Relève* et *Refus global*: la génération cachée », *Tangence*, n^o 62, avril 2000, p. 7-33.

PAQUETTE, Jean-Marcel, « Le Conte avant le conte : morphogenèse dans les premiers textes (1938-1948) », dans Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : autour des commencements*, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques Ferron, 4-5 », 2000, p. 17-24.

3. ÉTUDES SUR RÉJEAN DUCHARME

A) MONOGRAPHIES

AMRIT, Hélène, *Les Stratégies paratextuelles dans l'œuvre de Réjean Ducharme*, Besançon, Les Belles Lettres, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, n^o 554, 1995, 251p.

CLICHE, Anne-Hélène, *Le Désir du roman (Hubert Aquin, Réjean Ducharme)*, Montréal, XYZ éditeur, « Théorie et littérature », 1992, 214p.

- DE GRANDPRÉ, Chantal, *L'Avalée des avalés. Réjean Ducharme*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste, « Parcours de lecture, 25 », 1991, 109p.
- GASQUY-RESCH, Yannick (dir.) et al., *Littérature du Québec*, Cedex, Edicef, 1994, 287p.
- MEADWELL, Kenneth W., *L'Avalée des avalés, L'Hiver de force et les Enfantômes: Une fiction mot à mot et sa littérarité*, Lewiston, Edward Mellen Press, « Canadian studies, 11 », 1990, 264p.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme : Une poétique du débris*, Saint-Laurent, Fides, Montréal, CETUQ, « Nouvelles études québécoises », 2001, 308p.
- PELLETIER, Claude, *Romanciers québécois VI. Réjean Ducharme. Dossier de presse*, Sherbrooke, Bibliothèque du séminaire de Sherbrooke, 1986.
- RANDALL, Marilyn, *Le Contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Longueuil, Prémabule, « L'Univers des discours », 1990, 272p.
- ROY, Paul Émile, *Études littéraires : Germaine Guèvremont, Réjean Ducharme, Gabrielle Roy*, Montréal, Méridien, 1989, 145p.
- SEYFRID-BOMMERTZ, Brigitte, *La Rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Sainte-Foy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 2000, 268p.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, *Réjean Ducharme : de la pie-grièche à l'oiseau moqueur*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2000, 252p.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, 319p.
- VAN SCHENDEL, Michel, *Ducharme l'inquiétant*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Conférences J.A. de Sève, 8 », 1967, 24p.

B) ARTICLES, PARTIES D'OUVRAGES

- BOUCHER, Jean-Pierre, « Réjean Ducharme parolier », *Littératures*, n° 3, 1989, p. 89-113.
- CHASSAY, Jean-François, « La Stratégie du désordre : une lecture de textes montréalais », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, hiver 1996, p. 93-103.

- DEMAIZIÈRE, Colette, « Les Niveaux de langue dans le roman québécois : Michel Tremblay et Réjean Ducharme », *Cahiers de l'association française*, n° 41, mai 1989, p. 81-98.
- FERRON, Jacques, « Tisseyre n'est plus Jupiter », *Le Petit Journal*, vol. 43, n° 32, 1^{er} juin 1969, p.85.
- FORAN, Charles, « Ghost Writer », *Saturday Night*, février 1992, p. 15, 66-7.
- GASQUY-RESCH, Yannick, « Le Brouillage du lisible: lecture du paratexte de *L'Hiver de force* », *Études Françaises*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 37-46.
- HÉBERT, François, « L'Alinguisme de Réjean Ducharme », *Canadian Studies*, vol. XII, n° 21, décembre 1986, p. 315-321.
- IMBERT, Patrick, « Révolution culturelle et clichés chez Réjean Ducharme », *Journal of Canadian Fiction*, n°s 25-26, 1979, p. 227-236.
- LEDUC-PARK, Renée, « Repetition with a Difference in Réjean Ducharme », *Yale French Studies*, vol. 65, 1983, p. 201-213.
- MARCOTTE, Gilles, « En arrière avec Réjean Ducharme », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26, automne 1997, p. 23-30.
- MEADWELL, Kenneth W. « De la mimésis à la sémiosis : le cas de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », *Les Lettres romanes*, t. XLIV, n° 3, 1990, p. 219-225.
- PAVLOVIC, Myrianne, « L'Affaire Ducharme », *Voix et Images*, vol. VI, n° 1, 1980, p. 71-95.
- PIETTE, Alain, « Pour une lecture élargie du signifié en littérature : *L'Hiver de force* », *Voix et Images*, vol. XI, n° 2, hiver 1986, p. 301-311.
- VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Sémiologie de l'ironie: l'exemple Ducharme », *Voix et Images*, vol. VII, n° 3, printemps 1982, p. 513-522.

C) THÈSES, TRAVAUX NON PUBLIÉS

- POULIN, Karl, « Stratégies auctorielles dans *l'Océantume*, *La Fille de Christophe Colomb* et *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1998.

RICHARD, Natalie, « Évolution de la relation narrateur-narrataire dans l'œuvre de Réjean Ducharme », thèse de maîtrise, Québec, Université Laval, 1997.

THÉORET, Marie-Andrée, « La formation des métaphores dans *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme », thèse de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1983.

4. ÉTUDES SUR MARIE-VICTORIN

A) MONOGRAPHIES

BEAUDET, Gilles, *Frère Marie-Victorin*, Montréal, Lidec, « Célébrités canadiennes », 1985, 65p.

CHARTRAND, Luc, Raymond Duchesne, Yves Gingras, *Histoire des Sciences au Québec*, Montréal, Boréal, 1987.

COUTURE, Pierre, *Marie-Victorin, le botaniste patriote*, Montréal, XYZ éditeur, « Grandes figures, 11 », 1996, 215p.

GAGNON, Robert, *La Thèse. Roman*, Montréal, Quinze, 1994, 223p.

LES AMIS DU JARDIN BOTANIQUE DE MONTRÉAL, *L'herbier Marie-Victorin*, CD-ROM, Le groupe Micro-Intel Inc., 1994.

RUMILLY, Robert, *Frère Marie-Victorin et son temps*, Montréal, Frères des écoles chrétiennes, 1949, 459p.

B) ARTICLES, PARTIES D'OUVRAGES

CHARTRAND, Luc, « Les Amours secrètes du frère Marie-Victorin: la correspondance du premier grand savant canadien-français témoigne des tourments sexuels de la vie religieuse, » *L'Actualité*, vol. 15, n° 3, 1^{er} mars, 1990, p. 29-30, 32.

LANGUIRAND, Jacques, « Rêver mieux », *Voir*, vol. 2, n° 39, 3 octobre, 2002, p. 5.

C) FILMS

GRAVEL, Nicole, réalisateur, *Victorin, le naturaliste*, production de l'Office national du film, 1997, 52 min.

GRAVEL, Nicole, *La Passion de Victorin*, production de l'Office national du film, 1998, 24 min.

D) SITES WEB

DANSEREAU, Pierre, « La Tradition botanique à Montréal », <http://www.udd.org/Francais/Dansereau/Documents/539.html>, consulté le 15 juin 2000.

OUELLETTE, Nichole, « Frère Marie-Victorin », « Flore laurentienne », *Chronique hebdomadaire*, <http://www.ouellette001.com/vivre/Marievictorin.htm>, consulté le 17 juin 2000.

5. OUVRAGES GÉNÉRAUX

A) MONOGRAPHIES

ASSINIWI, Bernard, *Survie en Forêt*, Ottawa, Leméac, « Éducation physique et loisirs », 1972, 170p.

ATWOOD, Margaret, *Essai sur la littérature canadienne*, traduit de l'anglais par Hélène Filion, Montréal, Boréal Express, 1987, 266p.

AUSONE, *Mosella. La Moselle*, édition, introduction et commentaire de Charles-Marie Ternes, Paris, PUF, « Érasme, 28 », 1972, 100p.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, 221p.

BALZAC, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, préface de Paul Morand, postface, dossier et notes d'Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, « Folio, 112 », 1972, 435p.

BANTING, Pamela, *Fresh Tracks. Writing the Western Landscape*, Victoria, Polestar Book Publishers, 1998, 350p.

BAKHTINE, Mikhaïl, M., *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, 488p.

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Points, 135 », 1973, 105p.

- BARTHES, Roland, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Seuil, 1978, 45p.
- BARTHES, Roland, L.Bersani, P. Hamon, M.Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points, 142 », 1982, 182p.
- BENTLEY, D.M.R., *The Gay/Grey Moose: Essays on the Ecologies and Mythologies of Canadian Poetry 1690-1990*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1992, 328p.
- BERGEZ, Daniel, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod D.L., 1994, 234p.
- BRUCE, Donald, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité. Histoire d'une double émergence*, Toronto, Paratexte, 1995, 268p.
- CARSON, Rachel, *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962, 368p.
- CHARAUDEAU, Patrick, et al. (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, 606p.
- DANESI, Marcel, *Interpreting Advertisements. A Semiotic Guide*, New York, Ottawa, Toronto, Legas, 1995, 111p.
- DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN, *Méthodes du texte. Introduction aux études Littéraires*, Paris, Duculot, 1987, 156p.
- DESMARAIS, Bénédicte, *Les Fleurs et leur langage. Quand, à qui et comment offrir la fleur appropriée à chaque circonstance*, Paris, Éditions de Vecchi, 1996, 175p.
- ECO, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Indiana, Indiana University Press, 1976, 354p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, «Figures», 1985, 315p.
- EMERSON, Ralph Waldo, « On Nature », *Selected Writings*, William H. Gilman Editor, New York, New American Library, 1965.
- EVERNDEN, Neil, *The Social Creation of Nature*, Baltimore and London, Johns Hopkins UP, 1992, 179p.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, 257p.

- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, NRF, 1966, 400p.
- FOUCAULT, Michel, *La Bibliothèque fantastique. À propos de la Tentation de saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995, 30p.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Droz, 1994, 662 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures. Essais*, Paris, Seuil, collection « Poétique », vol. 3, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979, 89p.
- GLOTFELTY, Cheryll and Harold FROMM, Eds. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens and London, University of Georgia Press, 1996, 415p.
- GRATTAN, George F., « Climbing Back into the Tree: Art, Nature, and Theology in *A River* », Tallmadge John et Henry Harrington (dir.), *Reading under the Sign of Nature. New Essays in Ecocriticism*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2000, 368p.
- GRAY, Asa, *Gray's Manual of Botany*, New York, Van Nostrand, Corrected printing of the 8th edition (as reviewed by M.L. Fernald) New York, American Book Company, 1950.
- GREIMAS, Algirdas-Julien, *Du Sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1983, 2 vol.
- GREIMAS, A.J. et Joseph COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Classiques Hachette, 1986, 422p.
- GREIMAS, A.J. et Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, 329p.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, « Langue, linguistique, communication », 1981, 268p.
- HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, préfaces par Emile Boutroux et par M. Louvigny de Montigny, Montréal, J.A. Lefebvre, 1916, 243p.
- HOSIE, R.C., *Native Trees of Canada*, Ottawa, Queen's Printer, 7th Edition, 1969, 79p.
- KROEBER, Karl, *Ecological Literary Criticism. Romantic Imagining and the Biology of Mind*, New York, Columbia University Press, 1994, 185 p.

- LACOMBE, Patrice, *La Terre paternelle*, introduction d'André Vanasse, [Saint-Laurent], Bibliothèque québécoise, [1850] 1993, 91p.
- LAPOINTE, Paul-Marie, *Choix de poèmes. Arbres*, Montréal, l'Hexagone, « Les Matinaux », 1960, [s.p].
- LEMIRE, Maurice, *et.al.*, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1978.
- LEMIRE, Maurice, *et. al.*, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, t. V, 1970-1975, Montréal, Fides, 1978.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 196p.
- MORENCY, Pierre, *L'Œil américain. Histoires naturelles du nouveau monde*, Montréal, Boréal, 1989, 355p.
- MORENCY, Pierre, *La Vie entière. Histoires naturelles du nouveau monde*, Montréal, Boréal, 1996, 254p.
- NADER, Ralph, *Unsafe at any speed. The designed-in dangers of the American Automobile*, New York, Grossman, 1972, 417p.
- NEW, W. H., *Land Sliding. Imagining space, presence, and power in Canadian writing*, Toronto, University of Toronto Press, 1997, 278p.
- O'NEIL, Jean, *Promenades et tombeaux*, Libre Expression, 1989, 232p.
- O'NEIL, Jean, *L'Île aux grues*, Montréal, Libre expression, 1991, 189p.
- PATERSON, Janet M., *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, 126p.
- PONGE, Francis, *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, version définitive, 1971, 271p.
- PRINCE, Gérald, *Narrative as Theme. Studies in French fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1992, 161p.
- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, « Corpus », 2002, 254p.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction par Daniel Delas, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971, 364p.

- RIFFATERRE, Michael, *Sémiotique de la poésie*, traduit de l'anglais par Jean-Jacques Thomas, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, 253p.
- RINGUET, [pseud.de Philippe PANNETON] *30 arpents*, Paris, Flammarion, 1938, 292p.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, « Idées, 45 », 1964, 183p.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, sous la direction de Henri Mitterand, Paris, Nathan, « Littérature, 128 », 2001, 127p.
- SAVARD, Félix Antoine, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, « Collection du Nénuphar », édition définitive, 1945, 153p.
- SELLIERS, Philippe, *L'Évasion*, Paris, Bordas, « Thématique, 703 » 1971, 223p.
- THÉRIAULT, Yves, *Agaguk*, Montréal, Éditions de l'Actuelle, 1971, 326p.
- TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977, 377p.
- TRAILL, Catherine Parr, *Studies of Plant Life in Canada or Gleanings from the Forest, Lake and Plain*, Ottawa, A.S. Woodburn, 1885, 4 microfiches, 192p.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, « New Accents », 1984, 176p.
- WILLEMIN, Véronique, *Dites-le avec des fleurs*, Paris, Syros Alternatives, 1988.
- WORTON, Michael and Judith STILL (dir.), *Intertextuality. Theories and Practices*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, 194p.

B) ARTICLES, PARTIES D'OUVRAGES

- BANTING, Pamela, « The Angel in the Glacier: Geography as Intertext in Thomas Wharton's Novel *Icefields* », *ISLE : Interdisciplinary Studies in Literature and the Environment*, vol. 7, n° 2, 2000, p. 67-80.
- BEACCO, Jean-Claude, « Régime discursif », dans Patrick Chareaudeau *et al.*, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 495.
- DESCHAMPS, Nicole, « Le bestiaire retrouvé », *Études Françaises*, vol. 10, n° 3, 1974, p. 283-307.
- GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 49-69.

- HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485.
- HARRIS, Wendell V, « Toward an Ecological Criticism versus Unconditional Literary Theory », *College English*, vol. 48, n° 2, février 1986, p. 116-131.
- HOYER, Mark T., « Cultivating Desire, Tending Piety: Botanical Discourse in Harriet Beecher Stowe's *The Minister's Wooing* », dans Karla Armbruster et Kathleen Wallace (dir.), *Beyond Nature Writing*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2001, p. 111-125.
- IMBERT, Patrick, « Le Processus d'attribution », dans Marie Couillard et Patrick Imbert (dir.), *Les discours du Nouveau Monde au XIX^e siècle au Canada français et en Amérique latine / Los discursos del Nuevo Mundo en el siglo XIX en el Canadá francófono y en América latina*, Ottawa, Legas, 1995, p. 43-60.
- JENNY, Laurent, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- JENNY, Laurent, « Structure et fonction du cliché », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 459-517.
- MAJOR, Robert, « Le Poème *Arbres* : Paul-Marie Lapointe, le combinateur et le jazzman », *Convoyages. Essais critiques*, Ottawa, David, 1999, p. 305-331.
- MANES, Christopher, « Nature and Silence », dans *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens and London, University of Georgia Press, 1996, p. 15-29.
- PRINCE, Gérard, « Le Thème du récit », *Communications*, n° 47, 1988, p. 199-208.
- RICOEUR, Paul, « Conférence de conclusion », dans Roland Barthes *et al.*, *Exégèse et herméneutique*, Paris, Seuil, 1971, p. 292.
- RIFFATERRE, Michael, « Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive », dans Michael Worton et Judith Still (dir.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, p. 56-78.
- ROVENTA-FRUMUSANI, Daniela, « Argumentation et intertextualité dans le discours scientifique », *Revue Roumaine de linguistique*, XXVI, n° 4, 1981, p. 367-378.
- RUECKERT, William, « Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism », dans Cheryll Glotfelty et Harold Fromm (dir.), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, p. 105-123.
- SELBY, Nick, « Coming back to oneself, coming back to the land : Gary Snyder's Poetics », *Reading Under the Sign of Nature. New Essays in Ecocriticism*, dans

John Tallmadge (dir.), Salt Lake City, The University of Utah Press, 2000, p. 179-197.

SOULARY, Joséphin, « L'ancolie », *Œuvres poétiques, sonnets (1847-1871)*, Paris, Alphonse Lemerre éditeur, 1872, p. 47.

TODOROV, Tzvetan, « La Décision d'interpréter », *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 25-36.

C) THÈSE

FINLAYSON, Carolyn, « The Habit of Close Observation: an Ecocritical Investigation of Catherine Parr Traill's Nature Writing in *Studies of Plant Life in Canada* », thèse de doctorat, University of Western Ontario, 1988.

D) SITES WEB

BARTHES, Roland « Texte », *Encyclopaedia Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/>, Consulté le 8 avril 2004.

ORPHÉE, *Argonautiques*, traduction M. Ernest Falconnet, <http://remacle.org/bloodwolf/poetes/falc/orphee/argo.htm>, consulté le 9 avril 2004.