

NOTE TO USERS

Page(s) not included in the original manuscript and are unavailable from the author or university. The manuscript was scanned as received.

29

This reproduction is the best copy available.

UMI[®]



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa - University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

Katherine STAUBLE

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

M.A. (Lettres françaises)

GRADE - DEGREE

École des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

La fécondité et le couple créateur chez Jacques et Madeleine Ferron

M. Olscamp

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

N. Bourbonnais

L. Joubert

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

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

**La fécondité et le couple créateur
chez Jacques et Madeleine Ferron**

par

KATHERINE STAUBLE

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.

Ottawa – 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: 0-494-01612-4
Our file *Notre référence*
ISBN: 0-494-01612-4

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

La fécondité et le couple créateur

chez Jacques et Madeleine Ferron

par
KATHERINE STAUBLE
Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.
Ottawa – 2004

Jacques et Madeleine Ferron ont tous les deux publié durant les années 1960 des récits brefs inspirés par les contes du terroir traditionnel. *Contes* de Jacques Ferron et *Cœur de sucre* de Madeleine mettent en scène la transition de la société canadienne-française vers la modernité, transition qui touche surtout au *couple* et à la *famille*. À travers les figures de la *fécondité* et de l'*intimité*, nous espérons montrer comment cette (r)évolution est traitée dans l'œuvre ferronienne. L'inconscient, le rêve et le souvenir seront examinés afin de révéler les pulsions qui motivent et relient les personnages. Cette approche anthropologique et psychanalytique sera appuyée par les théories élaborées par Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* et par Carl Jung dans *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*. Le travail sera divisé selon les grandes étapes de l'existence humaine dans la société québécoise d'autrefois : de la séduction à la mort, en passant par le mariage, la reproduction, le célibat et le départ du foyer paternel.

Introduction

Dans sa présentation du *Chemin des dames*, deuxième recueil de nouvelles de Madeleine Ferron, Jean-Pierre Boucher se demande : « Qu'avait donc de particulier, dans les années vingt, cette famille de Louiseville, pour que trois de ses enfants [...] fassent œuvre de créateur?¹ » En effet, en Jacques, Madeleine et Marcelle Ferron, on trouve le produit d'une union merveilleusement féconde et créatrice : deux écrivains et un peintre, tous de grande renommée.

Dans les pages qui suivent, nous nous intéresserons surtout au « couple » fraternel et littéraire que constituent les deux aînés du clan Ferron. Comme leurs contemporains Gérard Bessette et Anne Hébert, Jacques et Madeleine Ferron appartiennent à une génération-frontière qui semble avoir un pied dans un monde ancien et l'autre dans un univers totalement nouveau. Nés dans le Québec rural des années 1920, ils ont vécu leur enfance dans le même univers tranquille et codifié qu'ont connu les Québécois durant trois cents ans : univers dans lequel les ambitions fondamentales du paysan québécois étaient de se marier, de fonder une famille nombreuse et de transmettre l'héritage patrimonial. Or, ces Louisevilliens ont vécu leur âge mûr et créé la plus grande partie de leur œuvre littéraire au beau milieu d'une époque moderne, en proie à de profonds bouleversements sociaux qui menaçaient ces mêmes valeurs familiales et culturelles.

¹ Jean-Pierre Boucher, « Présentation : Le chemin de madame Ferron », dans Madeleine Ferron, *Le chemin des dames*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p. 9.

C'est donc sous cet angle que nous voulons étudier l'œuvre ferronienne : à travers les notions de la *fécondité* et de la *vie de couple*. Nous cherchons à savoir s'il y a chez Jacques et Madeleine un traitement semblable du couple et de la famille, éléments qui peuvent agir comme baromètre social. Y a-t-il dans leur expression littéraire une cohérence dans l'emploi des figures de la fécondité, de l'intimité maternelle ou sexuelle? Est-il question d'érotisme?

À travers ces thèmes, nous espérons montrer comment la transition de la société canadienne-française se traduit dans l'œuvre littéraire ferronienne ; nous chercherons à découvrir s'il y a chez ces écrivains de la nostalgie pour un passé idéalisé et une méfiance à l'égard de la modernité ; ou si, au contraire, ils embrassent le monde moderne avec enthousiasme et optimisme. Trahissent-ils, enfin, une hésitation entre le monde paisible, bien balisé de leur enfance et le monde moderne avec tout son dynamisme?

Ces deux écrivains, frère et sœur, ont tous les deux publié durant les années 1960 des récits brefs inspirés par les contes du terroir traditionnel. L'ouvrage de Jacques Ferron, que nous connaissons aujourd'hui sous le titre de *Contes*, réunit en fait deux recueils : *Contes du pays incertain* (1962) et *Contes anglais* (1964), auxquels l'auteur a ajouté quatre textes inédits lors de l'« édition intégrale » de 1968. Le recueil de Madeleine, *Cœur de sucre*, paraît en 1966 avec le sous-titre « Contes ». Ces œuvres fournissent un matériel d'étude particulièrement intéressant à plusieurs titres. D'abord, elles ont été publiées au plus fort de la Révolution tranquille ; elles mettent en scène ces deux mondes, celui qui est au seuil de la modernité et celui du Québec d'autrefois. Les écrivains y illustrent avec plus de clarté que dans tous leurs autres ouvrages la vision d'un

Québec traditionnel en train de disparaître. Ensuite, Jacques et Madeleine y revendiquent l'appartenance au genre traditionnel du conte, même si, dans le cas de la sœur, cette appellation n'est signalée que par le sous-titre de l'ouvrage (détail qui a son importance, et sur lequel nous reviendrons). Finalement, nous trouvons que l'héritage familial que partagent ces deux auteurs rend particulièrement féconde la comparaison entre ces œuvres.

Il nous semble approprié d'adopter ici une approche anthropologique et psychanalytique pour deux principales raisons. D'abord, ce projet partage avec l'anthropologie et la psychanalyse l'objectif d'analyser les tendances et les pulsions qui relient les individus et les sociétés du point de vue psychique ; nous nous intéressons à l'inconscient, au rêve et au souvenir, aux émotions et aux croyances. Deuxièmement, nous aborderons de nombreux thèmes, symboles et archétypes qui sont au cœur des préoccupations de l'anthropologie et de la psychanalyse : la maternité, le complexe du retour utérin, les souvenirs d'enfance, le désir sexuel, la mort, etc. Il est intéressant de noter que le docteur Ferron se méfiait de la psychanalyse en général, et de la théorie freudienne en particulier. Dans ses *Escarmouches*, notamment, il se moque de celui qu'il qualifie de « freudon » car, écrit-il, c'est « un geôlier tout simplement² », voire un « cancre sophistiqué³ ». Dans ce contexte, l'ironie de choisir une grille d'analyse psychanalytique ne nous échappe pas. Cependant, nous croyons quand même respecter

² Jacques Ferron, *Escarmouches*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998, p. 229

³ *Ibid.*, p. 226.

l'héritage de ce médecin sceptique tout en reconnaissant la valeur singulière de la pensée psychanalytique – et même de certaines notions freudiennes – pour la critique littéraire. Cela dit, nous nous limiterons plus particulièrement ici à l'approche jungienne, qui s'intéresse aux mythes, à « l'inconscient archaïque collectif⁴ » et à la valeur bienfaisante de cet inconscient. Nous nous appuyerons principalement sur le maître-ouvrage de Carl Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, ainsi que sur la théorie de l'imaginaire telle qu'élaborée par Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*.

Étant donné l'importance, pour notre analyse, du fond historique et biographique, il convient de souligner quelques événements pertinents qui auraient influencé ces écrivains. Enfants du notaire Joseph-Alphonse Ferron et d'Adrienne Caron, ils sont nés à Louiseville : Jean-Jacques – comme il est baptisé – en 1921 et Madeleine en 1922. Leur mère, Adrienne, donnera naissance à trois autres enfants mais, souffrant de tuberculose, elle meurt en 1930. Événement catastrophique, bien sûr. Les enfants aînés seront placés comme pensionnaires à Montréal, où ils poursuivront leurs études : le frère chez les Jésuites, au Collège Jean-de-Brébeuf, et la sœur chez les Sœurs de Sainte-Anne (Lachine). Leur rivalité scolaire et intellectuelle, ainsi que leurs encouragements mutuels, commencent très tôt, comme en témoignent leurs échanges épistolaires de cette période⁵ ;

⁴ Yves Le Lay, « Préface » dans C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Georg & Cie, « Librairie de l'Université », 1983, p. 14.

⁵ Voir 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, 127 p.

ils jouissent, en fait, d'une longue correspondance franche et érudite. À la maison, le frère et la sœur bénéficient d'une éducation libérale, ouverte et non-conformiste ; ils y connaissent « l'anticléricalisme discret » de leur père⁶. Ayant terminé ses études en médecine, Jacques s'établit d'abord en Gaspésie, où il travaille comme médecin généraliste pendant deux ans ; il manifeste alors une sympathie avouée pour les idées communistes. En 1948, il s'installe à Montréal, puis à Ville Jacques-Cartier, où il continue à pratiquer la médecine, tout en écrivant inlassablement, jusqu'à sa mort prématurée en 1985. Madeleine, pour sa part, fait des études universitaires en lettres – et plus tard, comme auditrice, en ethnographie – et s'installe en Beauce avec son époux, l'avocat (puis juge) Robert Cliche. Elle commence à publier ses œuvres en 1966.

Déjà, en 1948, Jacques et Madeleine Ferron sont impressionnés, chacun à sa manière, par les opinions inorthodoxes exprimées dans le *Refus global*, manifeste à l'orientation libertaire dont leur sœur Marcelle est co-signataire. Cette proclamation affirme l'importance de la collectivité et demande la fin de l'exploitation des pauvres, le renversement du pouvoir de l'Église et la valorisation de l'expression artistique⁷. Au Québec, la période de l'après-guerre, de 1945 à 1959, est marquée par la tension entre, d'une part, un élan moderniste – qui comprend une énorme croissance économique et démographique, accompagnée par l'affaiblissement de l'influence de l'Église – et,

⁶ Marcel Olscamp, *Le fils du notaire: Jacques Ferron 1921-1949. Genèse intellectuelle d'un écrivain*, Saint-Laurent, Fides, 1997, p. 119-120.

⁷ « Refus global », *Chronologie de l'histoire du Québec*, Claude Routhier (30 décembre 1999), 25 mars 2004, <http://pages.infinit.net/histoire/refus-gl.html>.

d'autre part, le conservatisme du régime Duplessis, qui contribue à la marginalisation économique des Québécois par rapport à la minorité anglophone dominante. Finalement, dans les années 1960, ce malaise politique, économique et social rend le Québec mûr pour la « Révolution tranquille », ère de grandes réformes et de sentiment nationaliste. Le progrès réalisé pendant cette décennie touche notamment aux domaines de la politique provinciale, des services sociaux, des droits de la femme et de l'éducation. Remarquons cependant que la laïcisation de l'éducation n'est complétée qu'en partie, car le système public demeure confessionnel. Les années 1960 à 1964 représentent la période la plus dynamique de cette « révolution », car elles imposent un élan réformiste particulièrement vif⁸. En 1963, par exemple, le gouvernement fédéral lance la Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme, qui étudiera l'effet sur les Québécois de la domination socio-politique et linguistique anglophone. De cette étude viendra la notion du Québec comme « société distincte⁹ ». C'est dans ce contexte de bouleversement social et de libéralisation, donc, que Jacques et Madeleine Ferron, alors dans leur quarantaine, publient tous deux leurs premiers recueils de nouvelles.

Parmi les œuvres les plus connues de Jacques, outre les *Contes*, on peut compter les romans *Le ciel de Québec* et *L'amélanchier*, les récits *Les confitures de coings* et *Le pas de Gamelin*, les pièces de théâtre *Les grands soleils* et *La tête du roi*, de même que le

⁸ « La révolution tranquille », *L'action nationale*, Lucia Ferretti (décembre 1999), 3 février 2004, <http://www.action-nationale.qc.ca/00-1/dossier-ferretti.html>.

⁹ « André Laurendeau. Un intellectuel d'ici », *Presses de l'Université du Québec* (9 janvier 2004), 3 février 2004, <http://www.puq.quebec.ca/data/SA-561.html>.

recueil d'articles et d'essais *Escarmouches*. Quant à Madeleine, à la suite de *Cœur de sucre*, elle écrit plusieurs autres recueils de nouvelles, y compris *Le chemin des dames* et *Histoires édifiantes*. On lui doit aussi deux romans, *La fin des loups-garous* et *Le baron écarlate*, une biographie de sa mère, *Adrienne* et quelques ouvrages ethnographiques et sociologiques.

À plusieurs niveaux, les *Contes* de Jacques et *Cœur de sucre* de Madeleine se ressemblent. Les deux écrivains y abordent les mêmes thèmes : mis à part les sujets déjà cités – le couple, l'amour, la famille, la mort – ils examinent tous les deux l'Église catholique, la tradition, la pulsion créatrice, la vie et la pauvreté rurales, la notion du destin. L'action se déroule sur un fond commun, du point de vue géographique, démographique et temporel : il s'agit de petits villages québécois, souvent anonymes, ou de territoires ruraux ; l'époque, sans être précisément identifiée, paraît se situer approximativement entre 1940 et 1960. On retrouve les mêmes personnages quasi archétypaux, membres habituels de la communauté rurale et villageoise : la mère multipare, la veuve ou l'adultère ; le père habitant, retraité ou déraciné ; le jeune homme parvenu au seuil de la vie indépendante ; le curé naïf ; l'artiste excentrique. Finalement, les auteurs partagent une prédilection pour la satire, la causticité et l'audace, ce qui contribue autant à l'humour qu'à la profondeur de leurs contes et nouvelles.

Cependant, la divergence littéraire du frère et de la sœur peut déjà se percevoir à certains détails. S'ils ont en commun le choix du récit court – choix qui vient en partie du fait, comme on l'a déjà suggéré, qu'ils écrivent tous les deux à « temps partiel », entre les

consultations médicales dans le cas du docteur Ferron, et entre les exigences familiales dans le cas de Madeleine¹⁰ – les écrits de Jacques sont de véritables contes, avec tout le merveilleux que cela implique, tandis que ceux de Madeleine ressemblent plutôt à des nouvelles. Jacques Ferron lui-même se croyait au seuil d'une transition entre la tradition orale et la tradition écrite, comme en témoigne ce commentaire tiré des *Escarmouches* : « Je suis le dernier d'une tradition orale et le premier de la transposition écrite¹¹. » Jean-Marcel Paquette révèle la singularité du conte littéraire de Jacques Ferron : selon ce critique, ce qui relie le conte oral et le conte littéraire est la « métamorphose ». Alors que dans le conte oral, la métamorphose représente l'aspect magique des choses, le conteur littéraire « situe le plus souvent cette métamorphose non dans le propos narratif mais dans le style. [...] [Pour Ferron,] cette métamorphose [...] devient alors une véritable vision du monde, sa marque profonde d'écrivain¹². » D'autres critiques suggèrent que l'œuvre de Jacques s'apparente au réalisme merveilleux¹³, au surréalisme ou au roman fantastique¹⁴.

Quant au recueil de Madeleine Ferron, les critiques s'accordent pour dire que le merveilleux est absent de *Cœur de sucre*. Voici ce qu'Aurélien Boivin écrit à son sujet : « Bien que sous-titré [*sic*] 'Contes', les vingt-quatre récits du recueil relèvent plus de la

¹⁰ Jean-Pierre Boucher commente ce choix de Madeleine dans la présentation au *Chemin des dames*, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ Jacques Ferron, *Escarmouches*, *op. cit.*, p. 251.

¹² Jean-Marcel Paquette, « Introduction » dans Jacques Ferron, *Contes. Édition critique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du nouveau monde », 1998, p. 9-10.

¹³ Mary Ellen Ross, « Métaphore, métonyme et réalisme merveilleux dans *L'amélanchier* », *Littératures*, n^{os} 9-10, « Présence de Jacques Ferron », 1992, p. 159.

¹⁴ André-G. Bourassa, *Surréalisme et Littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 221.

nouvelle que du conte proprement dit¹⁵. » Boivin cite Gilles de la Fontaine qui, dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, affirme que les nouvelles de Madeleine, « loin de nous emmener dans un univers irréel ou fantastique, nous maintiennent plutôt dans un monde campagnard, dont les personnages, rien moins qu'humains, n'ont d'aventures que fort vraisemblables¹⁶. » Lucie Joubert parle, pour sa part, du « prosaïsme concret » et du « rationnel » chez Madeleine, par rapport à « l'onirique » et à la « réalité contraignante » chez Jacques¹⁷.

D'autres différences entre les deux auteurs méritent aussi notre attention. Bien que Jacques situe plusieurs de ses contes dans un environnement rural québécois soi-disant analogue à celui choisi par sa sœur¹⁸, il s'aventure aussi dans le Montréal urbain et même plus loin, en Ontario, dans l'Ouest canadien et parfois hors du continent. Dans ces lieux, il se permet d'aborder les thèmes de l'urbanisation, de l'exil et du nationalisme ; il y présente des personnages marginaux (le clochard, la prostituée, le toxicomane) et des représentants de l'ordre social (le soldat, le geôlier). À la différence de sa sœur, le docteur Ferron fait également figurer des personnages qui reflètent sa propre vie professionnelle : des médecins, des sages-femmes et des femmes en couches. Madeleine, pour sa part, s'empare d'autres citoyens du village auxquels elle fait face, vraisemblablement, dans sa

¹⁵ Aurélien Boivin, « Introduction » dans Madeleine Ferron, *Cœur de sucre*, Montréal, Bibliothèque québécoise, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteure, 1988, p. 7.

¹⁶ Gilles de la Fontaine, cité par Aurélien Boivin, *Ibid.*

¹⁷ Lucie Joubert, « Madeleine et Jacques : duo ou duel de barons? », dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : Le palimpseste infini. Actes du colloque international de Montréal*, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 8-9 », 2002, p. 122.

¹⁸ Madeleine se restreint à la Beauce, et Jacques garde pour lui le Maskinongé natal et la Gaspésie.

vie quotidienne : la vieille fille, le notaire, l'avocat, le juge, le gérant de banque et même le meurtrier. En effet, cette auteure met parfois en scène une véritable foule – une paroisse au complet, l'auditoire d'un procès, un groupe de parents et d'élèves – tandis que son frère se restreint généralement au petit noyau familial dans un espace clos. Du point de vue stylistique, les écrivains laissent aussi leurs marques personnelles. S'ils partagent souvent le don de la concision, Madeleine se caractérise par un style franchement « minimaliste », selon Estelle Dansereau, qui le décrit ainsi : « Par leur concision et leur netteté, les contes et les nouvelles de Madeleine Ferron invitent à une lecture rapidement saisie, ne s'embarrassant d'aucune opacité sémiotique ou référentielle importune¹⁹. » En contrepartie, tout lecteur de Jacques Ferron reconnaîtra la densité et la complexité de sa phrase, son obscurité sémantique et syntaxique. Cette affirmation d'Andrée Mercier constitue sûrement un truisme : selon elle, on se sent « dérouteré » en lisant Jacques Ferron ; « l'écriture s'avère pourtant elle-même productrice de confusion²⁰. »

L'œuvre de Madeleine Ferron a été assez peu étudiée jusqu'ici. Ses ouvrages ont cependant fait l'objet de quelques thèses, principalement dévolues à ses romans ou à ses recueils de nouvelles plus récents ; le mémoire de Chantal-Louise Piché²¹, par exemple,

¹⁹ Estelle Dansereau, « Madeleine Ferron et l'écriture minimaliste », dans François Gallays (dir.), *La nouvelle au Québec*, Saint-Laurent, Fides, « Archives des lettres canadiennes, 9 », 1996, p. 143.

²⁰ Andrée Mercier, « Entre la métaphore et la métamorphose : 'Bêtes et mari' de Jacques Ferron », *Littératures*, n^{os} 9-10, « Présence de Jacques Ferron », 1992, p. 128.

²¹ Chantal-Louise Piché, « *Le chemin des dames* ou le temps des femmes : de la frustration à la sérénité », mémoire de maîtrise, Queen's University, 1997, 96 p.

porte sur *Le chemin des dames* ; H el ene Trudel analyse, dans le sien, le roman *La fin des loups-garous*²². En ce qui concerne les études et les articles qui lui ont été consacrés, Lucie Joubert s'est penchée à quelques reprises sur l'œuvre de la romancière, dans des études qui traitent surtout de l'ironie et de la satire sociale²³. Jean-Pierre Boucher, pour sa part, s'est aussi intéressé au recueil *Le chemin des dames*, sous l'angle de « l'émancipation f minine²⁴ ». Enfin, dans le volume des « Archives des lettres canadiennes » consacré à la nouvelle québécoise, Estelle Dansereau a publié en 1996 le texte cité ci-haut, qui porte plus particulièrement sur le style et l'écriture de Madeleine Ferron²⁵.

Jacques Ferron, quant à lui, jouit sans contredit d'une grande notoriété auprès de la critique ; on ne compte plus les articles et les monographies qui ont été publiées sur cet écrivain depuis les années 1970. Mentionnons simplement que son oeuvre a jusqu'à maintenant fait l'objet de 18 monographies et de quatre colloques universitaires²⁶, qu'une collection d'ouvrages est entièrement consacrée à l'analyse de ses écrits ou à la

²² H el ene Trudel, « *La fin des loups-garous* de Madeleine Ferron : de la métamorphose à la métaphore », mémoire de maîtrise, Université du Québec   Trois-Rivières, 1999, 138 p.

²³ Lucie Joubert, « Madeleine Ferron : les hiérarchies bafouées », dans *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires, 25 », 1998, p. 181-190 ; « Madeleine Ferron : du regard social à l'auto-ironie », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota Bene, « Littératures », 2000, p. 249-261.

²⁴ Jean-Pierre Boucher, « Les voies de l'émancipation féminine : *Le chemin des dames* de Madeleine Ferron », dans *Le recueil de nouvelles.  tudes sur un genre qu'on dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 91-101.

²⁵ Estelle Dansereau, *op. cit.*, p. 143-160.

²⁶ « Présence de Jacques Ferron », Université McGill, 1992 ; « Le premier Ferron », Université McGill, 1996 ; «  diter Jacques Ferron », Université d'Ottawa, 1999 ; « Jacques Ferron : Le palimpseste infini », Université de Montréal, 2000.

publication de ses manuscrits inédits²⁷, et qu'un impressionnant site Web lui est voué²⁸.

Les contes de Jacques Ferron, tout particulièrement, ont fait l'objet d'un très grand nombre d'études, de thèses et d'ouvrages²⁹.

Malgré tout ce qui rapproche ces deux auteurs et leurs premiers recueils de récits brefs, peu de commentateurs ont, jusqu'à maintenant, cherché à comparer les *Contes* avec *Cœur de sucre*. Dans sa préface à *Laisse courir ta plume...*, Lucie Joubert effectue ce type de comparaison en analysant les rapports entre les deux futurs écrivains, à travers leurs lettres de jeunesse³⁰. Dans l'étude déjà citée, intitulée « Madeleine et Jacques : duo ou duel de barons? », elle trouve « certains liens troublants » entre *Les roses sauvages* de Jacques et *Le baron écarlate* de Madeleine, liens de nature thématique et narrative³¹. Dans son mémoire de maîtrise, intitulé « Les modalités de réécriture chez Madeleine Ferron », Danielle-Claude Bélanger évoque le « mentorat » exercé par Jacques Ferron sur sa sœur³². Cependant, à notre connaissance, les critiques n'ont pas encore tenté un rapprochement systématique dans la perspective qui est la nôtre, c'est-à-dire au niveau de l'imaginaire qui est à l'œuvre dans les recueils de contes.

²⁷ Les « Cahiers Jacques-Ferron », publiés chez Lanctôt éditeur, qui en sont à leur 10^e volume.

²⁸ Le site « Jacques Ferron, écrivain », Luc Gauvreau, 6 mai 2004, <http://www.ecrivain.net/ferron>.

²⁹ Pour la liste exhaustive des études consacrées à l'œuvre de Jacques Ferron, voir l'ouvrage de Pierre Cantin, *Jacques Ferron, polygraphe* (Montréal, Bellarmin, 1984, 548 p.), de même que le site Web qui lui est consacré (*Ibid*).

³⁰ Lucie Joubert, « Les lettres de Jacques Ferron à ses sœurs : de la rhétorique à l'art d'écrire », dans Jacques Ferron, *Laisse courir ta plume...*, *op. cit.*, p. 11-22.

³¹ *Idem*, « Madeleine et Jacques Ferron : duo ou duel de barons? », *op. cit.*, p. 110-122.

³² Danielle-Claude Bélanger, « Les modalités de réécriture chez Madeleine Ferron », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, juin 2002, 112 p.

Dans les pages qui suivent, nous tenons à nous appuyer sur l'édition « intégrale » des *Contes*, publiée en 1968, car, contrairement à d'autres éditions, elle respecte l'ordre choisi par l'auteur et constitue la dernière édition publiée de son vivant ; il faut donc considérer ce livre comme un *seul* recueil, à part entière. Quand à *Cœur de sucre*, l'édition de 1988 dont nous nous servons comprend, comme seul changement notable depuis 1966, la suppression du sous-titre « Contes ».

D'un strict point de vue formel, le plan de la présente étude s'est pour ainsi dire imposé de lui-même : nous diviserons notre travail selon les grandes étapes de l'existence humaine dans la société québécoise d'autrefois : de la séduction à la mort, en passant par le mariage du couple, la reproduction, le célibat et le départ du foyer paternel. Chaque chapitre est ensuite divisé en thèmes, pour lesquels nous proposerons en exemple plusieurs contes de chaque recueil. Le lecteur constatera donc que certains récits particulièrement pertinents reviendront sous la loupe à plusieurs reprises, autant à l'intérieur de chaque chapitre que tout au long de l'étude. Nous espérons ainsi examiner en profondeur la présence et la signification des figures de l'intimité et de la fécondité. Nous considérons l'intimité comme le symbole du retour au ventre maternel ; la figure de la fécondité implique la sexualité, l'érotisme et la promesse de la procréation.

Chapitre 1 : La séduction

Dans toute existence humaine, la séduction est un préalable essentiel à la formation des couples et à l'union des amants. Dans la littérature moderne, depuis les années 1920, même, les écrivains américains et européens ont su illustrer cette étape de la relation amoureuse d'une manière de plus en plus explicite. Colette, D.H. Lawrence et Ernest Hemingway, pour ne prendre que ces quelques exemples, ont manifesté une liberté d'expression – qui a parfois fait scandale – dans des descriptions précises des scènes d'amour.

Or, dans le roman québécois de la même période, les scènes de séduction sont toujours présentées, au contraire, de façon très pudique et allusive. Les hommes et les femmes se rencontrent habituellement dans un contexte social et familial, où l'histoire d'amour consiste en un échange de regards, une brève déclaration d'amour et, si tout va bien, une demande en mariage. *Maria Chapdelaine*, par exemple, avec sa fameuse scène de la cueillette des bleuets, présente l'exemple archétypal de la rencontre amoureuse poétique, certes, mais très retenue. Même aussi tard qu'en 1945, *Le Survenant*, dont le héros est fort séduisant et « éminemment moderne¹ », évacue toute forme d'érotisme.

Les contes de Jacques et Madeleine Ferron apparaissent, cependant, à une époque de grande transition et d'émancipation : les Québécois commencent à remettre en

¹ Yvan G. Lepage, « Genèse d'un mythe », dans Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, p. 13.

question les valeurs traditionnelles par rapport à la nation, à l'Église, à la famille et au couple. On s'attendrait donc à ce que ces écrivains fassent preuve d'un peu plus d'audace en ce domaine.

Dans ce premier chapitre, nous nous demanderons donc comment Jacques et Madeleine Ferron présentent, dans leurs récits, cette phase cruciale que représente la séduction. Nous entendons, par *séduction*, l'étape de la relation amoureuse qui consiste en la rencontre et l'approche de deux personnes, et qui comprend aussi des éléments d'attraction, de tentation ou de désir érotique. Nous ferons la distinction entre les personnages séducteurs ou séduits et le couple marié ou en union libre, qui sera le sujet du deuxième chapitre.

La métaphore de l'érotisme : nature, manœuvre et musique

Chez ces deux auteurs, la sensualité qui entoure les récits de séduction émane souvent de l'usage généreux de métaphores. En particulier, la sensation de maturité et d'ouverture des personnages séducteurs et séduits est régulièrement soutenue par des images de la nature mûre et féconde. Des arbres en fleurs, des fruits mûrs, de la sève montante encadrent les scènes de séduction et contribuent à érotiser le climat général.

Chez Jacques, les allusions à la séduction et à la fécondité ont toujours lieu par des voies détournées ou paradoxales. Dans « Mélie et le bœuf », par exemple, une mère de famille remplace ses enfants partis par un veau en quelque sorte humanisé. Ce conte

est symboliquement très riche ; nous aurons donc à y revenir en quelques occasions. La scène de la rencontre entre la mère Mélie et le veau ressemble, sur le mode ironique, à une scène de séduction, avec l'approche ardente des deux personnages qui vont à la rencontre l'un de l'autre. Le passage est davantage érotisé par la description d'un cerisier avec ses fruits rouges :

Dehors, qui ombrage le seuil, un cerisier se dresse, entre les feuilles duquel bougent des éclairs de soleil et la rougeur des cerises [...] Mélie a traversé le jardin. Le veau du pré l'aperçoit ; la queue en l'air, par petits bonds maladroits il monte à sa rencontre [...] La vieille se penche ; le veau lève le museau rond et humide : ils se regardent².

De la même manière, un arbre fruitier mûr contribue à accentuer le caractère sensuel du récit intitulé « L'otarie ». Ici, une femme mourante, entourée des fleurs que lui apportent ses enfants, se souvient de ses années de mariage et des fleurs qui l'entouraient et l'éblouissaient au moment de sa rencontre amoureuse : « Le verger était en fleurs. Une sorte de nuage rose m'empêchait encore de me voir. J'étais là cependant toute proche. Johnny m'a prise par la main ; je suis sortie de ma confusion » (JF, 208). L'image des fleurs représente ici la plénitude de l'amour naissant.

Or, la fécondité de la nature est souvent passagère chez Jacques Ferron. Les fleurs qui entourent la vieille narratrice de « L'otarie » sur son lit de mort, et qui se fanent, évoquent en effet des souvenirs d'une vie conjugale discordante avec un mari coléreux. La femme conclut : « [l]es fleurs se fanent, on les renouvelle ; on finira par s'en lasser »

² Jacques Ferron, *Contes. Édition intégrale. Contes du pays incertain, Contes anglais, Contes inédits*, présentation de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, p. 38. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle JF, suivi du numéro de la page.

(JF, 208). Les fleurs symbolisent finalement le caractère éphémère de la vie et de l'amour. De façon semblable, la plénitude est précaire dans « Suite à Martine ». Ici, un « robineux » raconte l'histoire de deux veufs naufragés sur une île avec leurs enfants, une jeune fille et un garçon. Les jeunes personnages tombent amoureux dans le contexte de la culture de la terre : « Pendant que les pères peinent au milieu de l'île, dans la maison du nord les enfants s'exercent à devenir des amants » (JF, 177). Bientôt, cependant, les pères séparent les jeunes, « la promesse des fleurs ne passe pas dans les fruits » et le milieu de l'île devient « inculte » (JF, 178). Chez Jacques, donc, la figure de la fécondité s'oppose souvent à la rupture amoureuse ou à la figure de la stérilité. La rencontre amoureuse paraît prometteuse, mais les personnages n'arrivent pas à se rejoindre ou à s'aimer complètement.

La métaphore de la nature est aussi très fréquente dans l'œuvre de Madeleine Ferron, où elle sert à nourrir la séduction dans des scènes palpitantes d'érotisme, sans la rupture amoureuse qui est présente chez son frère. L'auteure établit le ton du recueil dès le premier conte, « Cœur de sucre », dans lequel un groupe d'adolescents se réunit devant une cabane à sucre pour faire la fête au printemps. Le point culminant de ce récit de séduction survient lorsqu'une jeune fille, de façon inattendue, se dénude progressivement en dansant au soleil. La scène est rehaussée par la distribution généreuse de figures de la nature féconde, comme les « mamelons de neige » et l'« odeur de jeune fauve »³. De la

³ Madeleine Ferron, *Cœur de sucre*, introduction de Aurélien Boivin, Montréal, Bibliothèque québécoise, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteure, 1988, p. 16. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle MF, suivi du numéro de la page.

même manière, dans « Le jour inachevé » une description érotisée de la nature féconde précède la rencontre d'Élise avec un vendeur de volaille. Au début du récit, Élise descend dans son jardin dès son réveil : « La terre était tiède. Immobile, subjuguée, partie indivisée du mystère charnel de la nature, elle sentit battre en son ventre le cœur de la terre » (MF, 87-88). De retour dans sa maison, elle trouve à sa porte le vendeur de volaille. Dans le discours qui s'ensuit, la figure féminine de la poule acquiert un sens extrêmement suggestif : « – Avez-vous déjà remarqué, murmura-t-elle, comme c'est chaud, le corps d'une poule quand on glisse ses doigts sous la plume? – Surtout les cuisses, dit-il dans un grand éclat de rire effronté » (MF, 88). La transparence, voire l'audace, de la métaphore contribue à la truculence de ces scènes de séduction.

La métaphore de la nature représente souvent, chez ces deux auteurs, la virilité ou la libido. Carl Jung et Gilbert Durand font tous les deux l'analyse des symboles animaux de la virilité, comme le taureau, le serpent et l'éléphant. Jung soutient que le taureau représente la libido féconde⁴. Le serpent, figure polyvalente, signifie selon Durand la fécondité et la virilité⁵, ainsi que la transformation (car il change de peau), la disparition et la descente infernale : c'est « un animal qui disparaît avec facilité dans les fentes du sol, qui descend aux enfers, et par la mue se régénère lui-même » (GD, 364). Quant à

⁴ C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Georg & Cie, « Librairie de l'Université », 1983, p. 185. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle CJ, suivi du numéro de la page.

⁵ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, p. 366. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle GD, suivi du numéro de la page.

l'éléphant, Jung cite le mythe de Bouddha comme exemple de sa signification phallique, car ce personnage aurait été engendré par l'éléphant Bodhisattva (CJ, 530).

Le symbole animal de la virilité est particulièrement fréquent dans les *Contes de Jacques*. « La Corde et la génisse », pour en donner un exemple, est l'histoire d'un malentendu reliant le vol d'une génisse à la visite d'une prostituée. Dans ce conte, le marchand Bezeau, chasseur de filles renommé, est un « vieux serpent » (JF, 235) et le capitaine Boze, qui demande les services d'une prostituée, est « un taureau » (JF, 241, 242). Dans les contes « Cadieu » et « Bêtes et mari », la trompe d'éléphant représente la maturation sexuelle masculine. Le premier raconte le passage à l'âge adulte du jeune Cadieu, qui prend conscience de sa maturation lorsqu'il s'aventure pour la première fois au village. Il observe, en prenant une boisson gazeuse avec une paille : « Je ne butinai pas grand-chose avec ma trompe à cinq cennes, mais il m'en coûtait si peu que mes moyens augmentaient » (JF, 24). Dans le second conte, un homme se transforme en une série d'animaux selon l'évolution de sa vie sexuelle et conjugale. Le narrateur revient « mélancolique » de sa première aventure, « suivi d'un éléphant pensif, la trompe triste » (JF, 146).

Or, tout comme la fécondité de la nature est parfois éphémère chez Jacques, c'est souvent sous une forme néfaste ou réduite qu'apparaît la figure de la virilité. Dans les exemples ci-dessus, c'est l'impuissance ou la « tristesse » de la « trompe » qui est mise en valeur, et la métaphore est répétée, dans les deux contes, à l'occasion où les personnages contractent la gonorrhée, appelée par euphémisme ou dérision « une honorée ». L'auteur écrit dans « Bêtes et mari » : « l'éléphant tombe malade, de la

trompe, bien entendu [...] Le médecin dit que c'est une honorée » (JF, 146). L'image positive de l'érotisme est donc éclipsée, chez Jacques, par l'image négative de la maladie et de l'impuissance masculine.

On trouve aussi dans le recueil de Jacques l'emploi de la main et des doigts comme symboles phalliques. Gilbert Durand estime que la main signifie, en plus de la virilité, la paternité et la souveraineté :

l'on verra peu à peu se confondre les attributs de la paternité, de la souveraineté et de la virilité. C'est ce qui se produit, en Occident, pour le sceptre qui surmonte son autoritaire verticalité d'une « main de justice » ou d'une « fleur de lys », attributs nettement phalliques. Il semble qu'il y ait glissement de la paternité juridique et sociale à la paternité physiologique et confusion entre l'élévation et l'érection. (GD, 153)

Quant aux doigts, Durand affirme qu'ils symbolisent parfois la puissance masculine néfaste ainsi que la peur féminine du coït :

les doigts jouent un rôle nettement phallique, mais il faut remarquer qu'il s'agit de phallus « gulliverisés », mis à leur tour en miniature. [...] Cette gulliverisation est donc une minimisation inversante de la puissance virile. [...] La puissance alors a tendance à devenir mystérieuse et quelquefois maligne. Cette gulliverisation est une espèce d'infantilisation des organes masculins et dénoterait un point de vue psychanalytiquement féminin exprimant la peur du membre viril et de l'effraction du coït. (GD, 241)

Cette représentation de la virilité est en évidence dans le personnage de Monsieur Pas-d'Pouce, du conte « Servitude ». Ici encore, la séduction fait l'objet d'un détournement symbolique, comme si l'auteur hésitait à représenter les préliminaires nuptiaux dans leur simplicité humaine et naturelle. Le négociant aux grosses mains et aux doigts raides cause la ruine d'un habitant, séduit sa fille Armande et démoralise toute une communauté rurale. La fonction métaphorique de ses mains est riche. D'abord, elles

représentent la paternité sociale et physiologique dont parle Durand, car Monsieur Pas-d'Pouce exerce sur l'habitant des pouvoirs économiques et psychologiques : il dépossède l'habitant de sa terre ; il l'émascule en lui enlevant sa fille et en jouant le rôle à ses noces de « seigneur de la fête » (JF, 21). D'ailleurs, ses doigts nous semblent avoir une puissance maligne conforme à l'analyse anthropologique, car c'est devant la jeune Armande, et dans le contexte de sa passion évidente, qu'il montre ses doigts :

Monsieur Pas-d'Pouce – la main lui sort, quatre doigts raides – n'en revient pas : une fille de quatorze ans, brave et jolie, qui ne figurait pas sur l'inventaire! Mais cela change tout! Sa main, il la met sur la table, il l'offre, il la donne, sa grosse main d'habitant. (JF, 21)

La figure de la fécondité masculine a également une présence forte dans l'œuvre de Madeleine, comme en témoigne le conte d'ouverture. La première partie de « Cœur de sucre » met en valeur la virilité naissante des deux frères adolescents qui insistent pour entailler les érables : « Les forcer un peu va leur faire du bien! », disent-ils (JF, 15). La montée de la sève, la préparation des érables et la production du sirop dans la cabane chauffée – et dotée d'une cheminée à la fumée « soyeuse » – contribuent à une atmosphère érotisée, où la nature se manifeste dans sa maturité et son dynamisme, tout comme les jeunes personnages s'appêtent à le faire en dansant. La description du musicien devant la soudaine nudité de la jeune danseuse est particulièrement suggestive : « le musicien se dresse et s'allume comme un beau coquelicot » (MF, 18).

Ce dernier exemple est significatif non seulement par son imagerie phallique, mais aussi par son implication, dans l'érotisme de la scène, du musicien et de la musique. Gilbert Durand soutient que toute musique et toute danse sont des érotiques :

les implications sexuelles structurent la musique toute entière, sous-tendent le dialogue musical tant dans le domaine des rythmes [...] que dans les différents timbres de l'orchestre. L'on peut dire qu'à ce point de vue toute la musique n'est qu'une vaste méta-érotique. [...] Toute chorégraphie rythmique est une érotique. Érotique non seulement en ce sens que de nombreuses danses sont directement une préparation ou un substitut de l'acte d'amour, mais que la danse rituelle joue toujours un rôle prépondérant dans les cérémonies solennelles et cycliques qui ont pour but d'assurer la fécondité et surtout la pérennité du groupe social dans le temps. (GD, 387-388)

En effet, la métaphore de la musique contribue énormément à l'érotisme de l'œuvre de Madeleine. Dans la même nouvelle, « Cœur de sucre », l'auteure décrit la musique, la danse et le « strip-tease » dans des phrases particulièrement évocatrices des mouvements autonomes, rythmiques et alternants de l'acte sexuel :

Le danseur et le musicien se défient, se provoquent, s'enflamment et atteignent bientôt un paroxysme où les nœuds se délient, les forces se libèrent pour s'unir à nouveau dans un même enchantement. [...] Mystérieux et félin, le corps d'Alice s'anime en mouvements saccadés, en gestes fous. Puis il se calme, devient attentif, se plie aux accents de la musique, épouse de plus en plus le rythme, se retrouve en lui avec le musicien et docilement se rend. (MF, 18)

Dans d'autres contes de Madeleine, la musique et la danse évoquent également la fécondité et l'ouverture à la séduction. Avant de rencontrer le vendeur de volaille, Élise, dans « Le jour inachevé », se sent « accordée à toutes les vibrations » (MF, 87). Dans « Le cousin de Jerry », un jeune Acadien rencontre une Québécoise en traversant la Baie de Fundy. Il lui décrit son cousin Jerry qui est renommé, dans la ville de Brighton, pour sa danse séduisante : « Quand il ouvre les bras avec, au bout de ses grandes mains, des doigts qui palpitent, en tapant du pied au rythme de la musique, les filles viennent s'y

jeter, les yeux fermés » (MF, 89). Dans ce dernier passage, la figure des doigts appuie l'effet érotisant de la danse.

Si Jacques et Madeleine Ferron partagent la même capacité de révéler des figures d'érotisme dans la nature, dans la main et dans la musique, l'effet et la valeur de ces métaphores ne sont pourtant pas les mêmes. Sous la plume de Jacques la nature féconde et la main virile font un trajet sémantique vers la rupture amoureuse ou vers le malheur. Par contre, chez Madeleine, la figure érotique demeure intacte ; la séduction semble s'associer à la joie, au jeu et au plaisir.

La figure de l'intimité

Chez ces deux auteurs, la séduction est aussi associée à l'espace clos, métaphore de l'intimité ou du ventre maternel. Dans son étude du symbolisme des contenants, Gilbert Durand constate que « le creux, comme la psychanalyse l'admet fondamentalement, est avant tout l'organe féminin. » Selon l'anthropologue, le ventre maternel est ainsi représenté par un grand nombre de contenants, y compris le gobelet, la grotte, la maison et toute autre « demeure fermée par son toit » (GD, 274-276).

Dans « Martine » et « Suite à Martine », Jacques Ferron raconte l'histoire de quelques personnages qui cherchent à se joindre dans l'amour et dans l'espace. Comme « Mélie et le bœuf », ce conte en deux parties est extrêmement riche et mérite qu'on y revienne. Dans la première partie, une jeune fille, Martine, victime de violence familiale,

tente de se rapprocher d'un garçon, Jeannot. Par la suite, elle discute avec un clochard et un médecin au sujet des unions humaines et révèle que sa petite enfance, vécue à la campagne, fut plutôt heureuse. Plusieurs métaphores de l'intimité, en particulier *la cour* et *l'île*, appuient les scènes de séduction. La première anecdote, sous-titrée « Sa femme », suggère déjà la quête de l'amour maternel chez Martine. Avec l'incipit, la narratrice nous transmet immédiatement la douleur de sa relation antipathique avec sa mère : « Elle était laide sans conteste, voire sans indulgence » (JF, 164). Battue par sa mère, Martine considère que sa robe noire de couvent souligne « le deuil de [s]on enfance » (JF, 165) ; on comprend ainsi que cette enfance – avec l'implication de bonheur, d'innocence et surtout d'amour maternel – est symboliquement morte. Ensuite, à l'âge de douze ans, lorsqu'elle se lie amoureusement avec Jeannot, elle est toujours à la recherche du confort maternel, car elle fuit avec lui les rues de Montréal pour se réfugier, au crépuscule, dans des entrées de cours :

les maisons divisent le quartier en deux zones distinctes. L'une est la rue, avec son éclairage, ses pavés unis et son tumulte. L'autre est informe et ténébreuse : ses cours où s'amoncellent chaudrons percés, immondices et décombres. C'était dans ces lieux de la deuxième zone que nous avions notre refuge.

Jeannot posait sa tête sur mon épaule ; j'appuyais la mienne au mur, et j'avais devant les yeux le ciel incorruptible que je ne me lassais pas de regarder. [...] De sentir Jeannot près de moi, de lui tenir la main, j'éprouvais une joie si pure qu'elle me venait sans doute des étoiles.
(JF, 166)

Cette cour, qui est si propice à la séduction, représente un lieu utérin d'intimité, de noirceur et de quiétude qui protège les jeunes amants d'un monde urbain et périlleux. Les murs, qui soutiennent la tête de Martine, lui fournissent un support moral ainsi que

physique. Il est intéressant de noter que cet espace emmuré et utérin ressemble à d'autres lieux emmurés chez Jacques Ferron : par exemple la prison, dans le conte « Le fils du geôlier », qui protège les prisonniers d'un monde paranoïaque, plein de mitraillettes (JF, 215) ; et la maison cachée dans les arbres, dans le roman *L'amélanchier*, qui protège Tinamer du « mauvais côté des choses⁶ ».

L'écrivain reprend le thème de l'intimité dans « Suite à Martine » à travers la figure de l'île. Selon Gilbert Durand, l'île est l'« image mythique de la femme, de la vierge, de la mère » (GD, 274). Dans le conte, les amants naufragés se retrouvent à la fin du conte « dans les broussailles, au milieu de l'île [...] rejoints pour mourir » (JF, 178). Cette île, avec les amants réunis au centre, nous paraît être ainsi un symbole puissant de l'espace utérin, avec ses eaux qui entourent l'être au repos. Comme dans « Martine », où la narratrice a psychologiquement perdu sa mère, le besoin intense d'amour qu'éprouvent ces jeunes amants s'explique en partie par la perte de leurs mères dans le naufrage. Le retour symbolique à l'utérus constitue donc une fin logique qui satisfait le besoin d'amour maternel autant que sexuel.

Toutefois, dans l'univers de Jacques Ferron, le désir utérin se révèle finalement problématique et insatisfaisant car l'union amoureuse semble toujours impossible. La relation entre Martine et Jeannot s'interrompt lorsque le garçon commence à fuir l'intimité de la cour et à préférer la rue et les vitrines. Les pères veufs empêchent leurs enfants de se rencontrer dans la maison du nord ; pour retrouver l'intimité ils doivent

⁶ Jacques Ferron, *L'amélanchier*, Montréal, Typo, 1992, p. 44, 47.

mourir. La perte du lieu isolé et protecteur représente ainsi l'inaccessibilité de l'amour. Tout comme les figures de la virilité et de la fécondité effectuent d'habitude un trajet sémantique vers le malheur ou la stérilité, l'intimité amoureuse et maternelle est très souvent, dans ces contes, hors de portée.

Un autre conte de ce recueil, « Le pigeon et la perruche », est remarquable non seulement pour la richesse de ses symboles archétypaux, mais aussi pour la qualité prometteuse de la quête d'amour, car Jacques Ferron donne à cette histoire de séduction une fin heureuse, ce qui est rarissime chez lui. Il convient donc d'examiner cet exemple en détail. Ici, la recherche de l'intimité et de l'amour est représentée par un trajet dans une forêt labyrinthique, du couvent au centre jusqu'à l'orée de la forêt. Marie, une orpheline qui a pour seule compagnie une perruche bleue, quitte un jour le couvent où elle demeure. L'oiseau est aussitôt tué par un chasseur qui, pour consoler la jeune fille, lui donne un pigeon. Marie prend alors la fuite, mais en suivant le pigeon, elle se retrouve à son point de départ. Lorsqu'elle disparaît de nouveau, le chasseur la poursuit jusqu'au pied d'un arbre. Décidé enfin à mettre de l'équilibre dans leur relation, le chasseur tue son propre pigeon. Les amoureux se réconcilient, mais subissent une dernière catastrophe transformatrice sous la forme d'un orage, avant de trouver le bonheur ultime dans une sorte de renaissance.

Les figures de l'intimité, de la pureté et de la fécondité sont nombreuses ici. Gilbert Durand explique, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, la signification de ces symboles : l'oiseau, le bleu, la forêt et le mandala labyrinthique. D'abord, l'oiseau bleu suggère à la fois la pureté paradisiaque, la volupté et le repos :

l'oiseau est « symbole de l'Éros sublimé » et d'une « volupté purifiée » (GD, 146) ; le bleu peut représenter la pureté ou « le repos et surtout la retraite » (GD, 165). Quant à l'image de la forêt avec son couvent au centre, Durand révèle le sens de ses divers éléments, de l'arbre sacré ou fécond, à la forêt circulaire en forme de mandala :

la verticalité [de l'arbre sacré] vient donner fécondité, par son accent masculin, aux vertus proprement paradisiaques. [...] La forêt est centre de l'intimité comme peut être la maison, la grotte ou la cathédrale. Le paysage clos de la sylve est constitutif du lieu sacré. [...]

Le *Mandala* tantrique, jeu de figures fermées circulaires et carrées, à l'intérieur desquelles trônent des images de divinités, semble constituer un résumé du lieu sacré [...] Cette figure est reliée à toute une symbolique florale, labyrinthique, et au symbolisme de la maison. Il sert de « réceptacle » aux dieux, il est « palais » des dieux. [...] Il nous semble cependant que l'interprétation première du *Mandala* doit rester plus mesurée et ne signifier que la quête de l'intimité dans un labyrinthe initiatique. (GD 281-282)

Pour ce qui est de l'orage, cette apparition suggère ici le déluge, que Durand définit comme le « retour au chaos d'où doit sortir l'être régénéré » (GD, 358). Par ailleurs, Carl Jung donne à l'orage un deuxième sens pertinent, celui de « fécondateur de la terre » (CJ, 461).

Ces définitions aident à éclairer le sens du conte de Ferron : Marie quitte l'intimité sacrée du couvent à la recherche de l'amour pur et chaste. Sa quête est interrompue par la mort de sa perruche, et elle retourne à l'espace maternel en rejetant l'offrande du chasseur. Lorsqu'elle s'aventure pour une seconde fois, elle se laisse aller vers le chasseur, qui sait finalement faire le compromis nécessaire en tuant son pigeon. La fécondation et la (re)naissance sont enfin possibles. Le passage final résume ce trajet amoureux :

l'intimité » (MF, 73). Par ailleurs, la maison de son voisin Pitt, qui est surveillée par la veuve, pourrait constituer un lieu fermé et protecteur, propice à la séduction, car c'est une « cage » (MF, 76). Cependant, c'est effectivement une « cage de verre », aux « immenses » fenêtres (MF, 75), qui se donne à l'observation. Par ailleurs, la veuve observe monsieur Pitt le soir, dans le noir, mais la pièce est illuminée. De façon semblable, les amoureux du « Pit de gravelle » se rencontrent dans l'espace clos et noir d'une automobile, mais sous l'observation voyeuriste du propriétaire monsieur Vincent. Dans cette histoire d'une liaison extra-conjugale qui finit par un double suicide, le jeu entre l'extérieur et l'intérieur, entre le privé et le public, est accentué par la noirceur de la scène, par l'effort que met Vincent pour voir les amants, et par la lumière du lendemain matin, comme en témoigne cet extrait :

Bientôt des automobiles noires, tous feux éteints, glissaient silencieuses dans la nuit, transportant des amoureux toujours à la recherche de routes qui ne mènent nulle part, qui s'arrêtent à eux. Un soir, il [...] y vit des profils se rapprocher et se fondre doucement l'un dans l'autre. S'il perdit, à cause de l'opacité des portières, l'essentiel des jeux, il y participa par l'imagination d'une façon plus personnelle. Il devait tout reconstruire à partir de gestes silhouettés sur les vitres. [...] tous les matins [il retrouve] son pit de gravelle tout doré de soleil, aveuglant de clarté, nettoyé comme par magie des ombres extravagantes de la nuit. (MF, 115)

Chez Madeleine, donc, la figure de la séduction dans un lieu clos et retiré semble coexister avec le désir d'afficher la relation amoureuse. La quête de l'intimité se dissocie du retour utérin pour assurer l'indépendance et l'autodétermination des amants. L'amour, lorsqu'il se vit au grand jour, constitue un acte particulièrement audacieux, car chacune de ces relations n'est guère conforme à la norme sociale, que ce soit une relation extra-conjugale, une relation entre vieillards, entre différentes générations, ou entre jeunes. Les

personnages s'affirment dans leur désir d'intimité, mais en même temps, ils affichent leur retrait et leur insouciance. La quête de l'intimité cohabite confortablement et sainement, donc, avec l'affirmation de soi.

La truculence de l'exhibitionnisme qu'on trouve chez Madeleine s'oppose au sentiment de désespoir, chez son frère, devant un acte semblable. Jacques décrit, dans « Le Perroquet », une vieille dame qui a la manie de montrer son postérieur aux passants à travers sa fenêtre. Ce geste pathétique trahit la folie et la dégradation plutôt que l'autonomie et la force de caractère. Il est stérile car non réciproque : les passants qui observent la scène n'y prennent évidemment aucun plaisir. Or, l'exhibitionnisme n'est pas une grande préoccupation chez cet auteur ; la quête de l'intimité maternelle est manifestement plus signifiante.

D'ailleurs, Jacques impose à la séduction une signification sociale, dimension qui est peu présente chez sa sœur. Pour l'écrivain, la rencontre amoureuse nécessite un « échange ». Le narrateur-robineux de « Suite à Martine » souligne cet impératif lorsqu'il révèle la morale de l'histoire des veufs naufragés :

Il y a des échanges nécessaires entre l'amant et l'amante, entre l'esprit et la santé, entre la ville et la campagne, mais la ville est fermée par mille murailles successives et les amants prisonniers ne se retrouvent que dans la mort. [...] La solitude est un signe de notre temps. Il n'y a plus d'échanges, il n'y a plus de société. (JF, 178-179)

Selon Ferron, pour que les humains puissent se rencontrer et s'unir sur le plan spirituel, intellectuel et amoureux, ils doivent se rapprocher aussi physiquement. Et tout comme l'esprit et le corps (« la santé ») sont interdépendants, la ville et la campagne le sont

aussi, la première symbolisant l'espace spirituel ou social et la seconde, l'espace sain ou corporel. La notion de *l'échange nécessaire* est un leitmotiv qui revient souvent chez ce romancier. De façon similaire, nous trouverons ailleurs dans ses *Contes* ce même trajet sémantique entre l'individu et la société.

Le langage de l'érotisme

Malgré l'intérêt pour l'union amoureuse que partagent Jacques et Madeleine, avec l'usage généreux des métaphores de la fécondité, de la virilité et de l'intimité, d'autres aspects du langage de l'érotisme diffèrent considérablement dans les deux recueils.

Madame Ferron favorise un vocabulaire franchement sensuel qui s'attarde sur les descriptions et les discours érotisés et accentue l'aspect provocateur, osé et ludique de la séduction. Son frère, par contre, utilise un langage pudique caractérisé par l'euphémisme et l'omission.

Jacques fait figurer dans « Le chien gris », par exemple, Peter Bezeau, un veuf ivrogne, qui est dépossédé de sa seigneurie par l'amant de sa fille Nelly. La visite mensuelle du jeune commis est complètement voilée : Bezeau n'aperçoit de neuf qu'un chien gris, mais ne voit pas, ou ne veut pas voir, l'amant. Le père ignore donc la liaison amoureuse de sa fille jusqu'au jour où se manifeste la grossesse de Nelly. Cette ignorance, qui s'associe à l'ivresse habituelle du père veuf, devient une métaphore pour le manque de communication entre père et fille. De plus, la pudeur du langage nuit à la

communication dans « La Corde et la génisse » lorsque le jeune Wellie prend au pied de la lettre la demande du marchand Bezeau pour une « génisse ». Ici, l'euphémisme crée tout le conflit du conte, car c'est essentiellement l'histoire d'un malentendu entraîné par l'euphémisme et par la naïveté. La forme rencontre aussi la substance dans « Le Perroquet ». Dès l'incipit, l'écrivain souligne l'opposition narrative entre la vulgarité et la décence : « Encore si elle avait été vulgaire, grotesque, fessue, cela aurait pu se concevoir, mais elle était au contraire une demoiselle fort distinguée, plutôt pointue : comment expliquer qu'elle montrât son derrière? » (JF, 71).

L'érotisme est très présent dans ces trois contes : il s'agit de nudité, de rapports sexuels, de prostituées, et de proxénètes. Cependant, à la place d'un langage direct, on trouve des euphémismes et des expressions populaires comme « en voie de famille », « génisse », « morue », et « maquereau ». En effet, Jacques Ferron semble considérer l'euphémisme et la métaphore comme éléments du langage préféré du conte. C'est un vocabulaire qui lui permet non seulement de raconter la réalité à travers l'imaginaire – notion sur laquelle nous reviendrons – mais aussi de traiter d'un sujet osé tout en utilisant un langage inoffensif. Dans l'introduction au conte « La sorcière et le grain d'orge », l'écrivain souligne l'importance de la décence : « C'est aussi que le conte est intimement lié à la réalité et qu'on peut le concevoir comme un moyen d'expression à la fois audacieux et décent » (JF, 277)

Le séducteur et la séductrice

Les rôles joués par les hommes et les femmes sont aussi révélateurs de la vision ferronienne de la séduction. Nous avons signalé que Jacques et Madeleine mettent tous les deux l'accent sur la virilité de l'homme. Chez Jacques, l'homme est souvent représenté par un chasseur ou un conquérant de femme, comme le maquereau Bezeau, le jeune Cadieu, ou, dans « Retour au Kentucky », les soldats en Europe qui « incitaient les filles à la bravoure pour mieux les découdre et les vaincre » (JF, 205). Carl Jung affirme que le diable représente « l'instinct sexuel » (CJ, 461) ; en effet, quelques-uns de ces personnages séducteurs comportent un élément démoniaque manifestement péjoratif : Bezeau est un « vieux serpent [...] dangereux » ; le capitaine Bove est « peut-être Satan lui-même », avec « le cou tordu » et « les yeux injectés de sang » (JF, 241) ; et l'amant-commis est représenté par le « chien gris » aux yeux rouges.

Madeleine, pour sa part, favorise un portrait particulièrement constant du séducteur grand, fort et frisé, souvent débauché ou, comme le personnage de Jacques, diabolique. Le neveu de monsieur Pitt est « un vaurien tout frisé [avec] un foin dans le coin de la bouche. [...] C'est un costaud, avec un corps musclé, bien fait » (MF, 76). Le vendeur de volaille a, lui aussi, « un foin entre les dents, le regard chaud et impudent [...] un cou puissant [et] une œillade malicieuse » (MF, 88). Jerry est « immense, [...] fort, frisé. [...] Il danse comme un démon. [...] il entretient le feu » (MF, 89). Or, Madeleine, à la différence de son frère, donne une valeur positive au séducteur démoniaque : son insolence et son audace font la preuve d'un caractère fort et autonome, passionné et

puissant. On trouve ce respect pour l'homme passionné à la fin du « Cousin de Jerry », où la narratrice exprime son admiration pour l'Acadien défenseur de sa culture : « Ce n'est pas la victoire qui rend l'homme beau, c'est le combat. Je le vois tremblant d'indignation, majestueux de colère » (MF, 92).

Quant à la femme ferronienne, Madeleine révèle deux variantes également constantes : la séductrice et la femme séduite. La première est audacieuse, provocatrice et dynamique ; elle est exhibitionniste ou voyeuse. Quelquefois, elle est même aimablement diabolique : la veuve a « des yeux de braise » (MF, 73). La femme séduite est, pour sa part, facilement provoquée : elle se montre rapidement ouverte à la séduction car elle est en « harmonie » avec la nature pleine et chaude (MF, 87) ; elle est mise en « panne » par l'homme (MF, 88) ou se donne à lui « les yeux fermés » (MF, 89). Jean-Pierre Boucher abonde dans le même sens lorsqu'il décrit deux modèles féminins dans le deuxième recueil de Madeleine, *Le chemin des dames*. Certaines de ses femmes, selon lui, optent « pour un repli sur elles-mêmes. D'autres [...] sont des fonceuses, des battantes, fidèles avant tout à leurs propres désirs⁷. » Cette distinction s'applique aussi bien, selon nous, à *Cœur de sucre*.

Sous la plume de Jacques, la figure féminine semble, par contraste, souvent en retrait. Le personnage de Martine marque une exception, à cet égard, car elle est clairement et pleinement caractérisée. Son rôle comme séductrice se prête bien,

⁷ Jean-Pierre Boucher, *Le recueil de nouvelles*, op. cit., p. 97.

d'ailleurs, à un examen de la thématique de la corruption urbaine, car Martine est une jeune prostituée. Selon Jean-Pierre Boucher, Jacques Ferron était avant-gardiste en choisissant de confier la narration de son récit à un tel personnage⁸. Boucher cite à ce propos une lettre de l'écrivain, qui révèle sa sympathie pour son héroïne : «... Martine, délicieuse enfant que je nourris de toute ma sensibilité et qui fut putain de son métier⁹. » Ce sentiment envers Martine reflète l'attitude invariablement compatissante de Jacques Ferron, qui réunit une sympathie pour les démunis avec une dénonciation de la corruption urbaine et sexuelle. L'auteur condamne sans équivoque la déchéance de la ville moderne, mais ne porte jamais de jugement sur les prostituées, ni sur les « robineux ». Par contre, il se permet de réprover les clients de prostituées, qu'il considère vraisemblablement plus affranchis : Martine trouve ses clients « absurdes et pitoyables » (JF, 179) ; Monsieur Comtois, qui garde une compagne prostituée dans « Le Perroquet », est jugé « malicieux » (JF, 72). De fait, les personnalités que Jacques Ferron admire sont, selon Marcel Olscamp, « des 'notables' qui renoncèrent [...] à certains de leurs privilèges pour prendre le parti des plus démunis¹⁰. » Cette sympathie pour la classe défavorisée fait de Jacques, sur ce plan, un écrivain compatissant et progressiste.

⁸ Jean-Pierre Boucher, « 'Martine'... et ensuite », dans Patrick Poirier (dir.), *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, p. 41.

⁹ Jacques Ferron, cité par Jean-Pierre Boucher, *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁰ Marcel Olscamp, « Jacques Ferron ou le nationaliste ambivalent », dans *Littératures*, n^{os} 9-10, « Présence de Jacques Ferron », 1992, p. 215.

Ce premier chapitre nous montre que Jacques et Madeleine Ferron ont su se distancier de la tradition littéraire québécoise pour apporter un peu d'audace et de franchise à leur description de l'attraction mutuelle entre les sexes. La sensualité des rapports pré-nuptiaux n'est plus cachée ni honteuse, comme elle l'était chez leurs prédécesseurs. Même au niveau des symboles, elle apparaît plus ouverte.

Cependant, le frère et la sœur tirent des conclusions distinctes sur la valeur de la séduction. Jacques trahit son pessimisme dans son tableau d'une passion éphémère, parfois non-réciproque. Cette impossibilité de l'union amoureuse est souvent symbolisée, chez lui, par la rupture de l'intimité maternelle. Chez Madeleine, par contre, le dynamisme et la truculence de la séduction, l'autonomie des personnages, et la transparence du langage contribuent à une vision positiviste et optimiste de la rencontre amoureuse. Dans une lettre écrite à son frère, à l'époque de la rédaction de ces nouvelles, l'écrivaine se montre d'ailleurs tolérante et compatissante à l'égard des jeunes amoureuses en particulier, qui sont, selon elle, intelligentes et naturelles dans leur maturation sexuelle. « Nos filles », écrit-elle, « sont à l'âge où elles ne se préoccupent réellement que d'elles-mêmes, attentives à ce bouillonnement d'instinct, de sentiment et

d'intelligence qui s'opère en elles¹¹. » Il se peut bien que Madeleine comprenne mieux que son frère l'instinct amoureux des jeunes filles.

Dans les chapitres qui suivent, nous verrons si ces disparités sont maintenues dans d'autres étapes de la relation amoureuse.

¹¹ Madeleine Ferron à Jacques Ferron, lettre [janvier 1962]. Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Jacques-Ferron, MSS-424, boîte 10, n° 1.1.97.69.

Chapitre 2 : Le couple

La période de séduction évolue naturellement vers la vie en couple ; dans la société québécoise catholique d'autrefois, le mariage était à ce sujet la seule option possible. L'adultère et l'union libre étaient sévèrement réprimés. Cette situation se reflétait bien sûr dans la littérature, par exemple dans le roman *Menaud, maître-draveur* où les jeunes amoureux, Marie et Alexis, ne peuvent consommer leur amour que s'ils se marient¹. Jacques et Madeleine Ferron, écrivant dans la deuxième moitié du XX^e siècle, devaient tenir compte des grands changements sociaux qui remettaient en question la rigidité du mariage traditionnel, comme le faisait aussi Anne Hébert, par exemple, en 1963, avec sa nouvelle « Un grand mariage », qui présente un mariage de convenance menacé par une liaison extra-conjugale². On s'attendrait donc à ce que la vision ferronienne de la société québécoise soit relativement ouverte par rapport aux nouvelles unions « libres ».

Dans ce chapitre, nous examinerons le traitement accordé au *couple* – entendu ici comme un homme et une femme réunis par le mariage ou l'amour. Le couple traditionnel marié sera distingué du couple en union libre ou vivant une relation extra-conjugale. Nous cherchons à savoir comment Jacques et Madeleine Ferron voient ces différentes

¹ Félix-Antoine Savard, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, « Bibliothèque canadienne-française », 1978, 214 p.

² Anne Hébert, « Un grand mariage », dans *Le torrent. Nouvelles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1976. Publiée pour la première fois en 1963 dans la revue *Châtelaine*. (« Anne Hébert : (1916-2000) », Robert Harvey (12 septembre 2003), 25 mars 2004, <http://pages.infinit.net/ahebert2/bibliogr.html>.)

unions et s'ils en présentent une vision émancipée par rapport à celle de leurs prédécesseurs.

La métaphore de l'intimité

Nous avons vu, au premier chapitre, que la séduction est souvent représentée, chez Jacques et Madeleine Ferron, par des métaphores de la nature féconde, de la musique érotisée et de l'intimité maternelle. Le lecteur s'attendrait donc à trouver quelques-uns de ces mêmes symboles dans le portrait du couple. En effet, dans l'œuvre de Jacques, surtout, la figure de l'intimité est toujours très présente. Les époux se trouvent souvent dans un espace clos, chaleureux et reposant : dans la maison ou le lit. Pénélope, par exemple, dans le conte « Ulysse », préfère le confort de la maison, remplissant sa demeure de broderies qui louangent le foyer et l'amour conjugal par des formules telles que « Home sweet home – Maison sans femme, jour sans soleil – Dieu voit le bonheur des époux » (JF, 139).

Les figures de la nuit et de la nourriture viennent parfois compléter, dans les portraits de couples mariés, ces autres symboles du confort utérin. Gilbert Durand maintient que la nuit est « le lieu privilégié de l'incompréhensible communion, elle est jubilation dionysiaque [...] la nuit est reliée à la descente par l'échelle secrète, [...] à l'union amoureuse [...] la nuit est le lieu où constellent le sommeil, le retour au foyer

maternel, la descente à la féminité divinisée³ » (GD, 250). Quant à la métaphore nourricière, Durand nous rappelle que la nourriture est associée, dans l'analyse freudienne, à la sexualité, « le buccal étant l'emblème régressé du sexuel » (GD, 129). Elle est aussi, ajoute-t-il, reliée à l'intimité, à la descente et à la nuit : « le geste de la descente digestive et le schème de l'avalage aboutissant aux rêveries de la profondeur et aux archétypes de l'intimité sous-tend[ent] tout le symbolisme nocturne » (GD, 293).

On trouve des exemples de ces métaphores heureuses dans le premier conte du recueil, « Retour à Val d'Or », lorsqu'une femme implore son mari de rester au lit à la journée longue. L'incipit donne immédiatement une place importante à l'image nocturne : « Une nuit, le mari s'éveilla ; sa femme accoudée le regardait. Il demanda : 'Que fais-tu là?' Elle répondit : 'Tu es beau, je t'aime.' » (JF, 17) À la tombée de chaque nuit, l'épouse s'anime, amoureuse, avide de parler. Le jour, « terrifiée par la ville » (JF, 18), elle le supplie de rester afin de garder la chaleur noire du lit et le confort nourricier : « Dors encore ; je te ferai à dîner », lui dit-elle (JF, 17). Ici, la rencontre des figures de la nuit et de la nourriture semblent effectivement appuyer tous les éléments identifiés par Durand : la « jubilation dionysiaque », la descente, l'union amoureuse et le retour utérin.

³ La figure de la descente se distingue de celle de la chute et s'oppose à celle de l'ascension. Durand précise : « l'axe de la descente est un axe intime, fragile et douillet. Le retour imaginaire est toujours une 'rentrée' plus ou moins cœnesthésique et viscérale. Lorsque l'enfant prodigue repentant repasse le seuil paternel, c'est pour banqueter » (GD, 227).

Or, l'écrivain donne parfois à la figure de l'intimité une valeur négative : il arrive que la maison représente chez lui une force envahissante dont on essaie de s'évader. La Pénélope ferronienne est, à vrai dire, une « terrible » femme-araignée qui crée un environnement « fort envahissant » (JF, 139). Son mari Ulysse, qui est « pris, grugé, digéré » (JF, 140) par cette femme et par sa maison, est amené à s'enfuir, d'abord, métaphoriquement dans ses rêves nostalgiques et érotiques, et ensuite, littéralement, au cours d'un voyage à Montréal. Les figures du noir et de la nourriture qui dominent le conte « Retour à Val d'Or » ont également des valeurs ambiguës. Gilbert Durand révèle, d'ailleurs, le caractère polysémique des symboles nocturne et nourricier. La nuit possède, selon lui, « deux sens contradictoires et fondamentaux » (GD, 248) : elle présente parfois la valeur positive expliquée ci-dessus ; parfois, au contraire, « elle n'est le signe que des ténèbres du cœur et du désespoir de l'âme abandonnée » (*Ibid*). Ainsi, l'animation nocturne de la femme, dans le conte de Jacques, est une manifestation de son angoisse, de sa « folie », du sentiment d'abandon qu'elle éprouve devant le départ quotidien de son mari. L'ambivalence métaphorique reflète aussi les sentiments du mari, qui se sent lui aussi tirillé : il résiste d'abord aux avances de sa femme, pour y céder le lendemain ; il n'est pas « sûr » que sa femme soit folle (JF, 18) jusqu'au jour où elle l'invite à abandonner leurs enfants. La fonction des images nourricières est également ambiguë, selon nous. Le désir, de la part de la femme, de nourrir son mari représente sûrement une tentation édénique à laquelle son mari doit résister ; de fait, il part sans déjeuner. D'autres éléments suggèrent une interprétation biblique, qui imposerait une valeur négative à la nourriture. La fin du conte, qui voit la neige entraîner le départ hâtif de la femme, évoque

l'image du « déluge » de l'hiver dont parle Ferron dans le conte homonyme (JF, 155). Le comportement de la femme et son offrande de nourriture peuvent ainsi acquérir la valeur d'un péché. La valeur ambiguë, parfois négative, de la figure utérine implique que le mariage est, pour Jacques Ferron, une notion pour le moins problématique et que l'union traditionnelle de deux individus peut être chargée de dangers.

Si la figure de l'intimité paraît très présente, chez Jacques, dans le portrait du couple marié, tel n'est pas le cas chez sa sœur. Dans l'œuvre de Madeleine, la véritable intimité amoureuse n'est jamais associée au couple légitime ; de fait, les époux se trouvent rarement ensemble dans un espace clos. Plusieurs récits, par exemple, mettent en valeur la séparation du couple lorsque le mari part au chantier ; Germaine et Elzéar, le couple marié du « Cercueil apprivoisé », ont plusieurs conversations *devant* la maison et se tiennent toujours à une certaine distance l'un de l'autre. En effet, Elzéar demeure « sur le devant de sa voiture » dans la première conversation (MF, 62) et ne descend pour s'approcher de sa femme que lorsqu'il se sent « conciliant » (MF, 64). Par ailleurs, les métaphores de la nature féconde et de la musique, si apparentes chez Madeleine dans ses histoires de séduction, sont maintenant absentes. Germaine et Elzéar habitent une région plutôt infertile : le mari, par ailleurs, « n'était pas de la Beauce grasse et opulente, il était des buttes et des buttons où chaque printemps, sous l'effet de l'érosion, poussent les pierres » (MF, 59). En effet, la stérilité de la terre renvoie à la stérilité du couple, problématique sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Le conflit conjugal

Pour tout dire, la figure du couple marié est généralement dominée, chez Jacques comme chez Madeleine, par le conflit et le malheur. D'habitude, c'est avec des sentiments de regret et d'amertume que le personnage marié repense, à la fin de ses jours, à sa vie conjugale.

Les différences psychologiques, culturelles et socio-économiques des époux constituent une grande préoccupation de Jacques Ferron dans ces récits brefs, car le mariage traditionnel représente avant tout, pour lui, l'union de deux êtres qui diffèrent dans leur caractère, leur comportement, leurs goûts, ou leur langue. L'auteur met en lumière ces éléments du déséquilibre conjugal tout en insistant sur le caractère inévitable des divergences ; il souligne la nécessité de tolérer l'autre et de s'adapter à ses différences, bref, d'effectuer les « échanges nécessaires » dont nous avons précédemment discuté.

Plusieurs couples ferroniens, comme par exemple l'Anglaise mariée à un « vaurien » francophone dans « Le Pont », tentent de réaliser ces échanges. La femme tente symboliquement de rapprocher les deux cultures représentées par son mariage en traversant quotidiennement le pont entre les deux rives de Montréal. L'auteur observe par ailleurs que, dans de telles unions biculturelles, l'anglophone vient d'habitude d'une classe sociale supérieure à celle du francophone : « On francise comme on peut, par le bas surtout, alors qu'on anglicise par le haut » (JF, 69). De façon semblable, le Québécois François Laterrière, de « La vache morte du canyon », qui est exilé dans l'Ouest

canadien, se marie avec une Iroquoise, Églantine. Le couple, semble-t-il, mène une vie conjugale paisible, car Églantine a « réussi en elle-même l'accord des humeurs contraires » (JF, 118).

Or, dans les *Contes* de Jacques, l'union des personnages contraires s'avère le plus souvent malheureuse, voire mortelle. Églantine finit par mourir, tuée par un taureau libidineux qui aurait voulu surmonter les différences d'espèces. L'Anglaise disparaît, présumée morte : le cheval et la « Charrette Fantôme » qui l'accompagnent sur son trajet quotidien annoncent d'ailleurs cette fin, car ils forment ensemble un symbole puissant de la mort et de l'enfer. Ce lien symbolique entre le cheval et la mort a, selon Gilbert Durand, de nombreuses sources culturelles et folkloriques, y compris dans *l'Apocalypse* : « C'est la chevauchée funèbre ou infernale qui structure moralement la fuite et lui donne ce ton catastrophique que l'on retrouve chez Hugo comme chez Byron ou chez Goethe. Le cheval est isomorphe des ténèbres et de l'enfer » (GD, 79).

Cette vision du mariage comme une union malaisée d'individus incompatibles est une véritable obsession chez Jacques Ferron. Dans le récit qu'il fait de son histoire familiale, « La créance », l'écrivain appuie la notion du fossé psychologique entre l'homme et la femme lorsqu'il décrit, avec une certaine virulence, le rapport entre ses propres parents :

Ils étaient mis en mariage de bonne foi, globalement si l'on peut dire, pour la bagatelle, pour la formalité, pour le sacrement, pour tout. [...] ces parents furent de grands dupes et satisfaits de l'être, trop rengorgés d'humeur, trop imbus d'eux-mêmes, chacun se croyait indispensable à l'autre ; ils s'obligeaient alors de s'aimer sous peine de mort [...] Ils restèrent impénétrables, chacun l'apprenant de soi mais l'ignorant pour

l'autre, tous deux trompés. Ainsi se gardèrent-ils conjoints, par mécontentement [...] chacun sur sa différence, gardant pour soi toute sa chair⁴.

C'est parfois en évoquant l'union physique de ces couples discordants que l'auteur illustre le déséquilibre conjugal, car leurs rapports sexuels impliquent la domination ou la manipulation de l'un par l'autre. La narratrice de « Martine » décrit un tel comportement chez sa mère : « sachant profiter de la nuit, elle enfantait à tous les ans. Son mari était mon père ; il ne se couchait jamais sans être soûl » (JF, 164). D'ailleurs, Ferron suggère dans « L'otarie » que l'incompatibilité sexuelle est universelle et inévitable ; la passion du mari s'oppose, dans l'extrait ci-dessous, à la passivité et à l'indifférence de l'épouse :

On dit que les femmes se révulsent sous le faix de l'homme, c'est assez compréhensible, mais cela ne m'est jamais arrivé. J'ai fait l'amour de mon mieux, sans beaucoup de satisfaction ni de déplaisir. Toute la passion était pour mon mari. Il se levait parfois sur moi comme une otarie, la tête renvoyé en arrière [...] Moi, je restais pensive et cela finissait par l'idée d'aller me laver. (JF, 209)

Malgré que la narratrice nie « se révolter » devant l'acte d'amour, son instinct de se laver trahit sa répugnance. Jacques Ferron laisse donc entendre que la conciliation entre les hommes et les femmes est impossible. Sa résignation et son désespoir se résument dans cette phrase de « La voisine » : « Au fond, on n'aime vraiment que son sexe » (JF, 154).

⁴ Jacques Ferron, *La créance*, dans *Papa Boss suivi de La créance*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 143-145.

Alors que Jacques attribue aux différences psychologiques la responsabilité du malheur conjugal, Madeleine semble parfois blâmer la vie professionnelle du mari. Le manque d'ambition de ce dernier ou son absence fréquente de la maison entraînent la tension, le désespoir et le harcèlement. Elzéar, dans « Le cercueil apprivoisé », s'embarque dans un commerce peu ambitieux pour vendre le bois de chauffage. Lorsqu'il accepte en paiement d'une dette cinq cercueils, sa femme Germaine est outrée. L'incipit suggère déjà la culpabilité du mari : « Les hommes se divisent en deux groupes. Dans le premier, il y a [...] les forts. Et puis il y a les autres, tous les autres, dont Elzéar. [...] Il frappait toujours la balle quand elle était passée » (MF, 59). Germaine a l'habitude d'accuser son époux de manquer d'envergure. Pour sa part, Elzéar songe au « chemin cahoteux » de sa vie conjugale, « à sa vie grise, suite ininterrompue de culs-de-sac [, à] ses illusions dispersées comme des feuilles dans le vent » (MF, 60-62). Comme dans les *Contes* de Jacques, le malheur conjugal a ici des implications mortelles, car le cercueil offert à Germaine constitue un cadeau de réconciliation assez morbide.

La séparation saisonnière du couple dont le mari travaille au chantier contribue également au conflit et à la menace d'infidélité. La femme ainsi abandonnée « s'alanguit, devient taciturne », jusqu'au point où, dans « Le don de Dieu », elle se croit malade et succombe à la séduction curative ordonnée par Victor Langelier. Dans « Francoune, ma francoune », la femme d'un bûcheron descend dans un état de grande misère physique et morale, criant au mari « Reste dans le bois. Va-t'en. Je n'en peux plus » (MF, 33). L'issue du conflit est à nouveau fatale : le mari harcelé finit par tuer sa femme.

Dans l'univers ferronien, le mariage est donc un lieu d'aliénation, de harcèlement, d'étouffement, et de colère. Le vocabulaire habituel de la vie conjugale chez ces deux auteurs est nettement péjoratif : « terrible », « bouffant », « grugé », « araignée » et « criarde » ne sont que quelques-uns des vocables négatifs utilisés par les deux écrivains dans le contexte des relations matrimoniales.

Les attentes de la société

Dans ces portraits de mariages traditionnels, si souvent malheureux, Jacques et Madeleine se livrent tous les deux à la critique du rôle que jouent l'Église et la société. Le mariage ferronien est souvent une réponse aux attentes et aux conseils des autres ; les mariés ne s'y conforment que rarement de leur propre gré.

Pour sa part, Jacques met en lumière l'influence qu'exercent l'Église et la société rurale traditionnelle sur le mariage. C'est le curé qui conseille au jeune narrateur de « Bêtes et mari » de se marier. De la même manière, François Laterrière épouse Églantine parce que le père de celle-ci, le Tchiffe, en a reçu l'ordre donné par des « curés volants du bon Dieu » (JF, 106). Mais cette satire de l'Église est relativement nuancée ; l'auteur se montre beaucoup plus critique lorsqu'il s'attaque aux traditions rurales. La cruauté des lois traditionnelles est mise en lumière dans « Le bouquet de noces », au moment où une jeune fille, Hortense, dévalorisée par ses bras courts, épouse un homme sévère, son premier prétendant. Évidemment traumatisée par sa première expérience sexuelle, elle

tente de rentrer chez elle au lendemain de ses noces, mais se fait repousser froidement par ses parents.

Sans dénoncer aussi franchement l'Église et la loi rurale, Madeleine révèle les forces extérieures qui agissent sur le mariage, à défaut de la passion et de l'amour, à défaut également de la liberté de la femme. Dans « La chouette », le vieux Pitt, si peu séduisant, rêve d'une union traditionnelle, économique et convenable, « pour y garder en captivité une hypothétique épouse qui saurait surtout repriser ses chaussettes et fricoter des repas chauds » (MF, 74). Dans le conte « La souris prédestinée », les protagonistes se mesurent à la force d'une communauté superstitieuse. Un jeune homme se résigne à demander en mariage une fille qui semble lui être prédestinée. Elle lui rappelle, par l'orteil qu'il lui manque, une souris amputée lors d'une tempête de neige mémorable ; comme le garçon vient d'une famille surnommée « les Chats », la fille serait sa prise naturelle. C'est donc par conformisme à un ordre traditionnel que le garçon va épouser cette fille. C'est aussi, entendons-nous, par conformisme à une relation conjugale de dominant à dominée.

La Pudeur : langage et thématique

Dans le contexte de la séduction, nous avons constaté que Jacques favorise, par rapport à Madeleine, un langage plus pudique. Cependant, à cet égard, les histoires de couples ne révèlent pas, selon nous, un si grand écart entre les deux auteurs. Madeleine

utilise de nouveau un style relativement explicite, surtout dans « Le don de Dieu » où le personnage principal, Victor, a un don « au bout de son sexe [...] qu'il [peut] ainsi placer au plus profond des êtres avant de le mettre en opération » (MF, 24-25). Jacques, pour sa part, s'attarde longuement sur la sexualité du couple marié, dans un style métaphorique mais tout de même fort érotisé. Les métaphores de la virilité sont particulièrement nombreuses et significatives. Ulysse séduit Pénélope en lui passant « son tuyau d'orgue » (JF, 140). Dans le quartier des « Sirènes », à Montréal, il se sent puissant, « attaché à son mât de misaine dont le cacatois, gonflé par les vents accumulés durant quinze ans à Ithaque Corner, lui mont[e] dans la tête » (JF, 149).

La pudeur et l'euphémisme représentent toutefois, chez Jacques, des éléments thématiques assez significatifs. Ulysse, malgré sa virilité initiale, est effectivement pudique : il est « offusqué » par un passant qui l'invite à boire et « choqué » par un Irlandais en quête de prostituées ; il ne poursuit les Sirènes que « pour le bon motif, retenu à [s]on mât de misaine pour résister à leur appel » (JF, 151). Même ses rapports sexuels avec Pénélope ne sont que fantasmes, paraît-il ; il ne la séduit que lorsqu'il ronfle et qu'elle dort. La pudeur et la naïveté d'Ulysse semblent présenter, d'une part, une valeur positive qui contraste avec la débauche urbaine et extra-conjugale. D'autre part, cette pudeur a la valeur négative d'un fossé entre les époux, car le couple est incapable de faire « les échanges nécessaires ».

Dans « La laine et le crin » la pudeur linguistique renforce, de façon similaire, la pudeur thématique. Un roi, dont la femme voudrait demeurer chaste, a tendance à faire des rêves érotiques. Afin de fuir cette situation frustrante, il part en guerre, portant la

belle cotte de crin que lui a tricotée la reine. Hélas, la cotte ne le protège guère des flèches et il meurt. Il est évident dès l'incipit que l'euphémisme et la métaphore font partie intégrante du conte ; ce passage met en opposition le lys et le bélier, symboles respectifs de la vertu et de la libido :

La reine était si pure, si blanche que le roi n'avait pas eu envie d'elle ; après un an de mariage elle gardait son lys. Une nuit, le roi eut un songe ; la reine était allongée, pudiquement recouverte et le visage grave comme à l'ordinaire. Cependant, au pied du lit, il y avait une file de petits béliers.
(JF, 195)

La dissimulation linguistique s'étend, dans ce conte, à l'action ; la réalité est toujours obscurcie par quelque chose. Le roi est voilé par sa cotte de crin ; ses désirs réels sont voilés par ses rêves ; la vraie communication entre les époux est voilée par des discours évasifs, à preuve la formule répétée par le roi : « Ne m'en parlez pas » (JF, 196, 197). D'ailleurs, l'incommunicabilité du couple, symbolisé par la cotte, est finalement meurtrière parce qu'elle rend les individus fragiles et vulnérables.

Dans l'œuvre de Jacques, la tension entre la qualité érotique et la qualité pudique ou euphémisante du langage traduit l'ambivalence de l'écrivain envers la relation conjugale. En effet, il cherche dans le mariage l'intimité mais n'y trouve que l'aliénation. Le docteur Ferron appuie la notion de l'euphémisme malsain dans ses *Escarmouches* : « L'importance du langage n'a jamais été niée. On n'a guère noté cependant que la politesse ne lui convient guère et que c'est par bénignité et par euphémisme qu'il est le

plus malsain⁵. » Avec cette affirmation, l'écrivain semble contredire son argument en faveur du « moyen d'expression décente », que nous avons précédemment cité. Mais il souligne ainsi son ambivalence à cet égard.

Le couple moderne

Madeleine et Jacques partagent ainsi une vision pessimiste du mariage et des forces extérieures qui l'influencent. Par opposition au couple marié conformiste, qui subit tant de malheurs et de déceptions, ces auteurs proposent donc des alternatives. Avec « La voisine », par exemple, le frère nous présente l'histoire d'une liaison entre deux voisins mariés ; Nelly Bezeau, du « Chien gris » habite en union libre avec le commis ; et plusieurs contes, dont « Martine » et « Cadieu », proposent le recours à la prostitution. Or, ici aussi, c'est une vision pour le moins ambivalente que propose Jacques par rapport à ces alternatives au mariage, car la recherche du bonheur demeure le plus souvent vaine : la relation extra-conjugale entre voisins est rompue ; les clients des bordels sont « absurdes et pitoyables » (JF, 179) ou victimes de maladies vénériennes. Quant à l'union libre, son succès est ambigu. Ensemble, Nelly et son amant ont un enfant et cohabitent sans se marier. L'amant-commis a certes plusieurs qualités : il est « habile » ; il chasse de la maison quatre chiens noirs et féroces ; il remplace comme seigneur un ivrogne

⁵ Jacques Ferron, *Escarmouches : la longue passe*, t. II, Montréal, Leméac, 1975, p. 153.

universellement détesté ; et c'est « de la plus heureuse manière » que son enfant naît (JF, 99). Comme l'affirme Jean-Pierre Boucher, leur liaison est cependant troublée et troublante : selon le critique, en effet, le commis est un parvenu manipulateur et Nelly est passive ; il n'est jamais question, d'ailleurs, d'amour entre eux. Boucher en conclut : « Nelly n'est donc pas délivrée par le commis [...] elle passe simplement d'un maître à un autre⁶. » Cette interprétation pessimiste est soutenue par la dernière phrase du conte, qui décrit la scène après la disparition des quatre chiens noirs : « Le chien gris prit leur place » (JF, 100). Les quatre chiens noirs créent déjà une image assez diabolique ; un chien gris aux yeux rouges est presque aussi inquiétant. Cette conclusion exprime parfaitement l'ambivalence de Ferron par rapport au couple moderne.

L'image que propose Madeleine des alternatives au mariage traditionnel est bien différente de celle de son frère. Dans *Cœur de sucre*, l'adultère triomphe devant le mariage traditionnel et assure le bonheur, le plaisir et surtout la libération des entraves du conformisme social. C'est surtout dans « Les animaux, nos frères » et « Le don de Dieu » qu'on trouve cette valorisation positive de l'infidélité. Dans le premier récit, Irène Caron⁷ quitte la maison de son époux pour s'installer, avec ses enfants, chez son amant Armand Lamoureux. Le couple y trouve évidemment le bonheur et la passion, malgré la

⁶ Jean-Pierre Boucher, *Les « Contes » de Jacques Ferron*, Montréal, L'Aurore, 1974, p. 57.

⁷ Ce nom est aussi celui d'une tante bien aimée de Jacques et Madeleine Ferron, une femme qui, paraît-il, fut particulièrement audacieuse et indépendante en son temps. Dans sa biographie, *Adrienne*, Madeleine insiste sur le besoin de liberté de sa tante Irène, qui avait décidé de demeurer célibataire. De plus, elle décrit des photographies d'Irène sur lesquelles cette dernière semble affecter une attitude pleine de défi : ayant participé au piégeage d'un ours « malgré les remarques sévères des voisins » (p. 185) ; ou portant, en 1927, « une robe qui s'arrête aux genoux » (p. 223). (Madeleine Ferron, *Adrienne. Une saga familiale*, Montréal, Boréal, 1993.)

condamnation du curé. L'auteure met d'abord l'accent sur l'intensité de l'amour qui « immobilise » Irène à la vue d'Armand, qui la laisse « figée, à le regarder venir » (MF, 95). Une fois séparée de lui, elle a « un regard tourné vers l'intérieur, vague et velouté, un regard de femme amoureuse en l'absence de l'amant » (MF, 96). Par ailleurs, Madeleine insiste sur l'indifférence du couple face au jugement exagéré et autoritaire de l'Église ; Estelle Dansereau estime que c'est « surtout par leur refus de se reconnaître coupables que les amants choquent les bienséances⁸. » Irène et Armand vivent « indifférents, isolés, détachés de la paroisse » (MF, 96-97), protégés de la punition ridicule ordonnée par le curé aux paroissiens : faire jeûner leurs animaux. La dernière phrase du texte consacre le triomphe de la relation extra-conjugale – qui sait satisfaire l'appétit – sur les scrupules d'une communauté conservatrice et pudibonde : « Seuls les animaux d'Armand et d'Irène, ce jour-là, furent heureux » (MF, 97).

L'aspect sexuel de l'infidélité est implicite dans ce récit : l'auteure met l'accent sur le retrait du couple derrière une porte symboliquement peinte en rouge, aux couleurs de la passion. La valorisation du plaisir physique est, par contre, pour le moins explicite dans « Le don de Dieu. » De fait, le plaisir de l'acte d'amour est évidemment réciproque, car Victor compte passer son temps en prison à « revivre les ivresses accumulées », et les femmes séduites sont « rêveuses » devant le souvenir des événements (MF, 26). En omettant de nouveau tout sentiment de culpabilité chez les acteurs, l'auteure signale son approbation non seulement de l'infidélité, mais aussi de la forme de prostitution

⁸ Estelle Dansereau, *op. cit.*, p. 151.

masculine que pratique Victor, qui accepte « quelques honoraires » pour ses services (MF, 25). Ce renversement des rôles traditionnels, qui reconnaît la libido de la femme, accentue l'aspect moderne du portrait ferronien du couple. Selon Estelle Dansereau, l'auteure affirme son individualisme par rapport aux normes sociales en introduisant dans le récit des « commentaires dissidents, parfois d'un ton persifleur [...] C'est une voix qui se distancie de la collectivité par l'impression qu'elle donne de sanctionner les tromperies de l'accusé et de se moquer de la rectitude collective⁹. » Lucie Joubert, pour sa part, met en valeur l'ironie singulière de l'auteure, qui vise dans ses contes le renversement de l'ordre social :

En fait, l'art ironique de [Madeleine] Ferron réside dans cette revanche accordée aux parias contre l'étroitesse d'esprit des gens de ces milieux fermés. Le personnage isolé livré en pâture aux commérages du village ou à un tiers parti trouve refuge derrière l'ironie de la narratrice¹⁰.

Cette ironie est réservée, selon Joubert, à « ceux et celles qui, sûrs et conformistes, se croient à l'abri du ridicule¹¹. » En effet, c'est en grande partie grâce à l'humour que Madeleine parvient à valoriser positivement la relation extra-conjugale ou moderne. Par ailleurs, cette ironie contraste beaucoup avec le sérieux de Jacques devant le sujet de l'infidélité.

Il est intéressant de noter que dans l'œuvre de Madeleine, c'est à l'adultère, plutôt qu'au couple marié, qu'est associée la figure de l'intimité. Dans « Le don de Dieu »,

⁹ Estelle Dansereau, *op. cit.*, p. 150

¹⁰ Lucie Joubert, *Le carquois de velours*, *op. cit.*, p. 185.

¹¹ *Idem*, « Madeleine Ferron : du regard social à l'auto-ironie », *op. cit.*, p. 252.

pendant que le mari est envoyé dehors, « au bout de sa terre », Victor laisse ses empreintes dans la chambre, sur le lit conjugal (MF, 26). Dans « Les animaux, nos frères », l'auteure met l'accent sur le retrait du couple dans la maison, qu'Irène a d'ailleurs rendue plus intime, plus fermée, avec ses rideaux neufs et sa porte nouvellement peinte.

Comme on l'a vu, la vision du couple marié est l'un des aspects les plus clairement négatifs chez ces deux auteurs. Le mariage, comme destin dicté par l'Église et par la tradition, représente un lieu de conflit, de déception et de mort.

Pour Jacques, la vie conjugale comprend une recherche de l'intimité ainsi qu'une manifestation de virilité. Cependant, ces buts et qualités demeurent, chez lui, ambigus, éphémères ou insaisissables ; la vie de couple semble vouée à l'échec. Les alternatives au mariage présentées dans les *Contes* sont, par ailleurs, insatisfaisantes ; le malheur conjugal est finalement sans issue. Madeleine, par contre, trouve dans la relation extra-conjugale une alternative satisfaisante au mariage. Elle évoque avec audace, et souvent avec humour, l'intensité psychique de la liaison amoureuse, le plaisir physique et la libération des conventions.

On ne peut s'empêcher de voir dans ce tableau de répulsion conjugale et d'infidélité heureuse une critique de la société d'autrefois, qui adhérait strictement à la souveraineté du mariage car, en tant qu'institution légale et religieuse, le mariage

constitue une structure hautement réglée par des forces extérieures codifiées et ritualisées.

En révélant une vie de couple malsaine, Jacques et Madeleine Ferron annoncent leur refus de cette tradition catholique autoritaire.

Bien confiné à l'institution du mariage, le phénomène de la reproduction est aussi loin d'être exempt de l'autorité catholique. Nous allons voir, au prochain chapitre, comment la scène familiale se joue dans l'œuvre ferronienne.

Chapitre 3 : La famille

La famille québécoise est traditionnellement représentée, dans la littérature, par un noyau composé du couple marié avec des enfants ; elle fonctionne relativement sainement dans un environnement d'amour, de fidélité et de paix intergénérationnelle. C'est ce sens que lui prête, par exemple, le curé dans *Maria Chapdelaine*, lorsqu'il conseille à l'héroïne de « fonder une famille chrétienne¹ ». Par ailleurs, la famille nombreuse, nous le savons, représente la norme dans le Québec traditionnel catholique, où l'agriculture de subsistance et la prospérité du peuple canadien-français dépendaient autrefois d'un taux de natalité élevé. En effet, la famille de douze ou treize enfants est légendaire et ainsi distincte de ses contemporaines occidentales : surtout la famille canadienne-anglaise et celle des sociétés européennes. La famille québécoise fut tout de même bouleversée par les grands événements et transformations sociales des années 1940-1960, y compris par la seconde Guerre mondiale, par l'entrée des femmes sur le marché du travail et par l'urbanisation.

Jacques et Madeleine Ferron s'intéressent tous les deux à la relation entre parents et enfants, à l'influence de l'Église sur la famille, et au phénomène de la famille nombreuse. Ces thèmes représentent, pour le frère surtout, une préoccupation majeure, car environ la moitié des *Contes* touchent à la famille, notamment aux sentiments

¹ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, [1912] 1980, p. 127.

maternels et au rôle paternel. De plus, dans ses contes, l'histoire du couple est inextricablement liée à celle de la famille ; rares sont les exemples de couples qui omettent la question de la reproduction.

Nous nous appuyerons donc sur la définition traditionnelle du noyau familial – qui peut aussi inclure un foyer dirigé par un veuf ou une veuve – pour voir si ces deux auteurs contestent de l'intérieur l'institution ancienne et souvent idéalisée de la famille.

La figure maternelle

Pour Jacques et Madeleine Ferron, le rapport sain entre l'enfant et ses deux parents est toujours valorisé positivement ; le frère et la sœur insistent tout particulièrement sur la primauté de l'amour maternel. Dans l'œuvre de Jacques, la mère bienfaitrice est souvent symbolisée par une vache nourricière ou par des images lactées. On ne doit pas s'en étonner puisque, selon Gilbert Durand, le lait est « l'aliment le plus naturel » et « l'essence même de l'intimité maternelle » (GD, 297). L'anthropologue révèle également la qualité thérapeutique du lait maternel : « Cette quiétude laiteuse, [...] la psychologie pathologique la retrouve comme thérapeutique de la schizophrénie » (GD, 295). Le rôle de la vache comme symbole ancien et universel est confirmé par Jung dans le contexte de la vie imaginaire de l'enfant, qui fait apparaître « le père comme taureau, la mère comme vache » (CJ, 308).

Le docteur Ferron se conforme donc à une longue tradition de l'imaginaire. Par exemple, la narratrice Martine, dans le conte éponyme, reconnaît la valeur positive de la

figure maternelle dans le souvenir nostalgique de son enfance : « le bonheur, pour moi, c'est une vache ruminant son foin près de la rue Mont-Royal, c'est une tasse de lait chaud » (JF, 176). Dans « La vache morte du canyon », cette métaphore est polysémique : la vache et le lait représentent non seulement la nostalgie de l'enfance, mais aussi le mariage, la reproduction et la lutte pour la survie ; ils symbolisent également le lien à la patrie et la perpétuation du peuple québécois. La vache du titre représente le rêve de François de reproduire son patrimoine dans l'Ouest canadien, de garder le lien avec le Québec et avec sa famille, et de fonder une famille lui-même. Témoin cette déclaration : « Je ne pourrai devenir habitant comme mon père, mon grand-père, comme tous les Laterrière et sauvegarder l'héritage des ancêtres si je n'ai pas au moins une vache dans mon canyon » (JF, 109). Il est justement significatif que François reçoive en dot une génisse, et que la grande préoccupation des nouveaux mariés soit de nourrir et d'accoupler l'animal. Plus loin dans le récit, la réciprocité du lien entre mère et enfant est symbolisée par l'allaitement : après la mort d'Églantine, François s'installe avec sa fille Chaouac dans un bordel qui a la particularité de n'engager que des prostituées protégées de la grossesse par l'allaitement. Le père, qui cherchait du lait pour sa fille, en trouve chez les prostituées ; celles-ci, manifestement sevrées de leurs propres bébés – car elles ont « au préalable éprouvé certain malheur » (JF, 125) – cherchent sans doute à allaiter. Tout comme il faut à Chaouac une mère, il faut à la prostituée-mère un bébé. La primauté du lien maternel est appuyée par la force de cette relation réciproquement indispensable. Selon le narrateur, en effet, le lait est « l'aliment le plus sain, le plus noble, sinon le plus humain » (JF, 126).

Dans ce conte, la maison, symbole de l'intimité utérine, vient appuyer les figures maternelles de la vache et du lait : pendant que François et Églantine s'efforcent de nourrir la vache dans leur canyon, ils cherchent simultanément à bâtir une maison qui assurera leur descendance. La valeur de cette maison comme symbole utérin est accentuée par le fait qu'elle est une « réplique parfaite de la demeure ancestrale » (JF, 119) : par son aspect québécois, elle représente l'attachement culturel, nationaliste, au pays natal.

Or, la valorisation de la vache et du lait maternel se fait principalement, dans cet ouvrage, par opposition à des éléments néfastes. Le canyon, la vache et les prostituées qui allaitent s'avèrent tous inféconds ; l'animal et Églantine meurent ; les duos mère-enfant – Églantine et Chaouac, les prostituées et leurs bébés – sont tous séparés. Même la génisse semble avoir été sevrée hâtivement. Finalement, le rêve nationaliste de François meurt, métaphoriquement ; la vache morte vient hanter sa maison avec un beuglement nostalgique vers le Québec natal « inaccessible » (JF, 135). La qualité nutritive, réconfortante et « noble » de la figure maternelle s'oppose donc à l'infécondité, à la séparation, à l'exil et à la mort. Le lait « sain » s'oppose également à la corruption sexuelle que représente la prostitution, rendue d'autant plus perverse par le profit qu'elle tire du sevrage maternel lorsqu'il peut servir de méthode contraceptive.

L'orphelinat et la perte maternelle

C'est souvent, en effet, par le biais d'une lacune affective que Jacques Ferron souligne la valeur de l'amour parental. La perte des parents constitue une force négative puissante dans plusieurs contes du recueil. De nombreux personnages sont identifiés comme « orphelins », comme par exemple « la pauvre orpheline » qui est séduite par Cadieu (JF, 25). L'incipit du « Pigeon et la perruche » transmet immédiatement et clairement la souffrance du personnage principal, Marie: « Son chagrin était immense » (JF, 228). Le lecteur cherche alors la cause de cette douleur et la trouve quelques phrases plus loin : « Après la mort de son père on l'avait mise au couvent » (*Ibid*). Le trajet que doit faire Marie pour surmonter son chagrin, pour sortir de la forêt et renaître métaphoriquement, constitue, nous le savons, un voyage ardu.

La perte de la mère est particulièrement néfaste chez Jacques ; le jeune personnage se trouve alors « à moitié orphelin » (JF, 211). Non seulement l'enfant est-il soudain privé de l'amour maternel, mais sa relation avec son père, endeuillé lui aussi, en souffre : un fossé émotif et communicatif s'établit, d'ordinaire, entre ce dernier et les enfants. L'incipit du « Vieux payen » suggère les répercussions de cette perte maternelle : « Ils étaient fils et père uniques, qui orphelin, qui veuf, et d'autant plus seuls qu'ils ne s'aimaient pas » (JF, 202).

Sous la plume de Jacques, les conséquences de la perte du père sont moins évidentes que celles de la perte maternelle. Bien que l'auteur s'intéresse au décès du mari et aux sentiments que sa mort peut entraîner chez l'individu – chez le mourant comme

chez l'épouse – le rapport entre ses survivants demeure un sujet peu exploré. Si, à l'occasion, le docteur Ferron fait allusion à la relation de la veuve avec ses enfants, elle s'avère moins néfaste que celle du veuf. On remarque, dans les deux cas, une distanciation et surtout une incommunicabilité entre le parent-veuf et ses enfants. Cependant, la mère ainsi aliénée semble lamentable plutôt que coupable, et l'écart est réparable sans être fatal. Ainsi, la veuve du « Petit Chaperon Rouge » éprouve de l'amour pour sa petite-fille, malgré son sentiment d'aliénation :

Une de ses petites-filles était sa préférée ; elle la chérissait mais ne la connaissait guère. Ses autres enfants, mieux connus, elles les aimait bien mais ne s'en inquiétait pas : la solitude l'avait détachée d'eux. Ç'avait été sur un cœur quelque peu sec qu'une fine crevasse était apparue, un mal qui n'avait rien de familial et que la solitude, loin de guérir, avait approfondi.
(JF, 223)

Au cours du récit, la petite-fille s'amène chez sa grand-mère pour la sauver d'un « vieux coquin » rapace, et le lien affectif s'approfondit entre les deux parentes. À la fin, elles « se mignard[ent], cajol[ent] avec une passion nouvelle » (JF, 227). Le lien maternel se garde ainsi intact, malgré le décès du père.

Un Œdipe complexe

Souvent, dans l'œuvre de Jacques Ferron, l'amour parental se confond avec l'amour conjugal. Cette confusion a pour effet d'augmenter l'intensité de l'amour parental. Dans le récit « Armaguédon », par exemple, un client du narrateur est un « brave homme qui donnait la main à sa fille aînée, ils avaient l'air de deux amoureux »

(JF, 188). L'intensité de l'instinct maternel est particulièrement évidente chez cet écrivain. L'amour maternel se mêle à un amour quasi-sexuel dans « Mélie et le bœuf », par exemple, lorsque la généreuse Mélie Caron adopte le veau pour remplacer ses treize enfants partis. L'histoire de l'éducation du veau, avec son départ au pensionnat et sa formation professionnelle, évoque un rapport entre une mère et son fils, et le comportement de Mélie révèle son instinct maternel : elle court à la rescousse du veau, par exemple, quand le boucher l'emmène ; elle l'appelle « petit » (JF, 48). Cependant, la relation entre la mère et l'animal est parfois érotisée : le « petit phallus » du veau est mis en valeur ; Jean-Baptiste Caron est manifestement jaloux des attentions que porte sa femme à l'animal. L'image du lait maternel est juxtaposée à celle de la séduction dans la scène du premier rapprochement entre Mélie et le veau, que nous avons cité au premier chapitre. Entourée de cerises rouges, penchée sur le veau – qui arrive « la queue en l'air » – Mélie est saisie d'une émotion maternelle : « Mélie Caron d'éprouver soudain un sentiment à la mesure de son cœur [...] si elle pouvait pleurer du lait, elle fondrait sur place pour satisfaire à l'appétit du pauvre animal » (JF, 38).

La relation entre la veuve et son fils disparu, dans « Les cargos noirs de la guerre », évoque également le désir romantique. D'année en année, le jeune homme ne revient toujours pas de guerre. Sa mère nie toutefois sa mort et guette inlassablement à la fenêtre. « Veuve de qui? », demande le narrateur. Et sa réponse, « On l'ignorait » (JF, 218), suggère qu'elle a remplacé affectivement le mari par le fils, et qu'elle est devenue la veuve symbolique du jeune homme disparu. Quand finalement la mère croit son fils de retour à sa porte, elle lui offre un paquet d'argent « enveloppé comme une

bonbonnière » (JF, 222). Ce cadeau, évocateur d'une dot ou d'une bonbonnière de noces, renforce l'image matrimoniale qui clôt le conte : « Ensemble ils montèrent en paradis, tant il est vrai que l'amour arrange tout » (JF 222). Avec ce brouillage des images maternelles et érotiques, l'écrivain illustre la primauté de l'amour maternel dans l'existence humaine.

L'érotisation de ces relations leur donne certes un élément incestueux et œdipien, car il s'agit toujours de parents et d'enfants de sexe opposé. Dans ses *Escarmouches*, Jacques Ferron jette un peu de lumière sur cette approche en démystifiant l'interdiction de l'inceste. Il affirme en effet que la société ne condamne point l'inceste entre parents et enfants, mais plutôt celui entre frère et sœur :

L'inceste est un tabou qui n'a pas tellement pour but d'empêcher le père de coucher avec la fille et la mère avec le fils ; il cherche surtout à prévenir l'union des frères et des sœurs, par laquelle la famille se replierait sur elle-même et ne profiterait à la société que du dehors².

Qu'on accepte cet argument ou non, la confusion de l'amour maternel ou paternel avec l'amour romantique évoque surtout, dans ces récits courts, le besoin et la passion que l'on ressent pour sa progéniture. De fait, Jacques Ferron affirme, dans une entrevue avec Pierre l'Hérault : « les grandes amours de ma vie auront été les amours pour mes enfants³. »

²Jacques Ferron, *Escarmouches : la longue passe*, t. I, Montréal, Leméac, 1975, p. 186.

³Jacques 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, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, p. 235.

La relation parentale secondaire

Chez Jacques Ferron, en somme, le rapport entre parent et enfant éclipse souvent la relation conjugale pour prendre une place dominante. L'amour parental, toujours valorisé positivement, est néanmoins éphémère et fragile, souvent menacé par la perte de la mère. Sous la plume de Madeleine, en contrepartie, le rapport entre parents et enfants est presque toujours sain et naturel ; l'amour est inconditionnel et réciproque. Cependant la relation parentale demeure obscurcie par rapport à la relation conjugale. Irène, dans « Les animaux, nos frères », se livre presque entièrement à l'intensité de sa liaison amoureuse, sans pour autant oublier ses enfants. Dans la maison qu'elle partage avec Armand, par exemple, « la rampe de l'escalier extérieur [fut] refaite afin que les enfants ne se blessent pas » (MF, 95). Irène a une attitude toute maternelle lorsqu'elle attend le retour d'Armand, chaque après-midi, « dans une grande berçante, sur la galerie, ses enfants sur ses genoux » (*Ibid*). Madeleine prend le temps, donc, d'illustrer l'image de la maternité, mais elle le fait brièvement ; l'histoire d'amour domine la scène.

La relation entre mère et fille est également décrite comme secondaire, dans « La rentrée », par rapport au portrait de la mère audacieuse, indépendante et érotisée. La narratrice observe une femme venue inscrire sa fille au pensionnat des Ursulines. Par opposition aux autres mères, qui s'habillent et se comportent avec réserve dans l'environnement chaste du couvent, cette femme paraît « insolite ». Elle démolit l'image maternelle traditionnelle : loin de la mère nourricière, câline et conformiste, cette anti-

héroïne habillée en séductrice s'affirme contre l'étreinte de la maternité et de la société traditionnelle. Arrivée au couvent, elle se fait remarquer :

Impassible telle une figure de proue, une femme lentement fendait le groupe des parents et élèves. Dans son sillage, elle tirait par la main une fillette blonde qui hurlait de chagrin. D'un blond jauni, décoloré par le soleil, la femme, camouflée derrière d'énormes lunettes noires, portait des bermudas blancs, un soutien-gorge de toile bleu qui laissait à découvert plus de peau qu'il n'en cachait. Jambes nues, talons hauts, insolite, elle avançait libre de toutes les conventions. [...] C'était intolérable. Nous étions à tout jamais démasquées, nous les mères, les dignes, les gantées, les chapeautées. L'inconnue venait d'abattre l'imposture. Les religieuses du haut de leur lucarne blanche, malicieusement continuaient de sourire. L'inconnu (*sic*) avait projeté pour elles l'image de nos étés. (MF, 48-49)

L'auteure met ainsi en lumière la figure individuelle de la mère face aux conventions imposées par l'Église et par la société en général. Par sa juxtaposition de l'Église chaste avec la sensualité et la fécondité séculières – opposition qui est fréquente dans ce recueil – Madeleine renforce l'érotisme et affirme son audace. En « démasquant » les autres mères, elle suggère que c'est, en fait, la figure de la mère sensuelle et autonome qui représente la vérité de l'existence féminine ; elle condamne l'hypocrisie de la société qui choisit plutôt d'adhérer à ces conventions de pudeur. Estelle Dansereau estime que cet acte déstabilisant constitue un leitmotiv chez l'écrivaine. La critique écrit : « Typique de l'art minimaliste de Madeleine Ferron, un acte de révolte s'accomplit par une entrée désinvolte dans un lieu clos. Rupture subversive, certes [...]»⁴.

Or, le rapport entre la mère et la fille est relativement peu développé dans ce récit : on comprend simplement que la fille, tirée par la main et « hurla[nt] de chagrin »,

⁴ Estelle Dansereau, *op. cit.*, p. 149.

ressemble aux autres nouvelles élèves qui sont angoissées par la rentrée, mais qu'elle entretient peut-être, avec sa mère, une relation légèrement plus antagoniste.

Le pater familias

Le père de famille est plus présent dans les *Contes* de Jacques que dans *Cœur de sucre*. Jacques fait parfois le portrait d'un père de famille puissant, comme, par exemple, le « bon cultivateur » (JF, 155) du « Déluge » qui veille sur son perron et se soulève souvent sur le bâton entre ses jambes (JF, 157). Or, cette virilité autoritaire nuit, d'habitude, à la relation saine avec l'enfant : ce même personnage est un père dur et froid, comme c'est aussi le cas dans « Le chien gris » et « Le vieux payen ». Parfois, le père est également affaibli par l'alcool, par le veuvage ou, comme le père Cadieu, par la transition économique vers le statut de journalier. Lorsque le père joue un rôle plutôt sympathique, il est toutefois impuissant ou aliéné par rapport à sa femme : les deux récits « Retour à Val d'Or » et « La voisine », par exemple, présentent l'image semblable d'un mari qui tient les enfants tendrement dans ses bras, mais qui est abandonné par son épouse (JF, 19, 153).

Pour Jacques, cependant, le père a moins d'influence sur l'enfant que la mère, que cette dernière soit vivante ou décédée, que ce soit une influence positive ou négative. Martine, par exemple, semble prendre en défaut sa mère, bien que son père soit alcoolique et violent. Dans une lettre au psychanalyste Julien Bigras, Jacques Ferron exprime ainsi sa vision de la primauté de la mère sur le noyau familial : « Alain notait

déjà que tout passait par la mère, l'amour du père pour ses enfants et l'admiration de ceux-ci pour lui⁵. » Le romancier poursuit sa pensée dans une lettre postérieure : « Et mon idée du père aboutit à ceci : on ne lui règle jamais son compte parce que les fils, beaucoup plus forts, le rejettent en arrière et se battent entre eux⁶. »

Dans l'œuvre de Madeleine, le père est pratiquement absent, ne s'impliquant dans les affaires de famille que pour féconder sa femme, comme dans « Le peuplement de la Terre », ou pour la tuer, comme dans « Francoune, ma francoune ». Cette lacune a pour effet d'accentuer, de façon d'autant plus explicite, l'influence de la mère sur la famille.

La famille nombreuse et l'accouchement

Pour Jacques, la famille nombreuse traditionnelle représente, en partie, le symbole d'une vie rurale paisible, d'une belle époque perdue. Le personnage de Martine se souvient d'une existence rurale idyllique, où les enfants ressemblaient à un cadeau offert au père par sa femme : « Mon père était naguère un homme exubérant à qui sa femme, généreuse donnait un enfant par année, sans pour si peu se plaindre : elle demeurait belle et rougeaude, avenante comme la maison » (JF, 173). Le narrateur de « Cadieu » décrit également une image euphémisée de sa famille prolifique, comme elle aurait pu l'être avant l'urbanisation :

⁵ Julien Bigras et Jacques Ferron, *Le désarroi. Correspondance*, Montréal, VLB Éditeur, 1988, p. 58.

⁶ *Ibid.*, p. 76-77.

Le père est un gros habitant, la mère une vraie sainte. Ils habitent la plus belle maison de Bellechasse. Bâtiments à l'avenant. Dans la cour pavée d'asphalte les enfants s'amuse en silence au milieu des poules distinguées et des cochons timides. Monsieur Cadieu, assis sur le perron, un nouveau-né sur chaque cuisse, chante des cantiques. (JF, 29)

Or, la famille nombreuse a plus souvent, dans ces deux recueils, une valeur négative. Elle constitue d'habitude un fardeau imposé par la force extérieure de l'Église catholique, fardeau qui entraîne – surtout dans un contexte urbanisé – le malheur féminin ou conjugal, voire la mort. Chez Jacques, l'image rêvée de la bonne famille catholique, « ces Cadieu de l'Ancien Testament » (JF, 30), s'oppose à celle de la famille nombreuse contemporaine, appauvrie et misérable dans la ville ou dans un monde en transition. Quand les Cadieu perdent la terre ancestrale, et le père son gagne-pain, la maison devient rapidement délabrée et les dix enfants constituent finalement « une grappe pathétique » (JF, 23). Corrompu par cet environnement malsain, Cadieu s'en va dans le monde où il ne trouve que déception et dépravation ; il ne revient que pour mettre le feu à la maison familiale et ainsi détruire sa souche pourrie. Le narrateur affirme que la maison flambe « par le dedans », comme si la famille même était combustible.

Dans les *Contes*, le fardeau qui pèse sur la mère est particulièrement lourd. Son aspect las et négligé est mis en valeur ; elle est parfois « laide » ou vêtue de guenilles. Le jeune Cadieu reconnaît le « tourment de [sa] pauvre mère » lorsqu'il observe : « De ses beaux jours passés je n'avais pas la moindre notion, ne connaissant que ses heures de tracassés, ses moments d'impatience » (JF, 23-24). La mère multipare est parfois violente, parfois folle, adultère ou fugueuse ; c'est sans doute pourquoi Martine décide de renoncer entièrement à la maternité, qui lui apparaît presque répugnante : « Je résolu de ne jamais

me marier, le mariage me paraissant avoir un rôle dans la maternité » (JF, 164). De nombreux contes font figurer la mort prématurée de la mère, que l'on présume associée à la maternité.

La douleur de l'accouchement est d'un grand intérêt pour Jacques, qui manifeste une sympathie marquée pour la parturiente. Sa préoccupation est en partie, on le sait, le reflet de sa vie professionnelle : le docteur Ferron a fait un grand nombre d'accouchements à domicile. Au début de sa carrière, il a même rédigé un article à caractère scientifique dans lequel il suggérait un lien entre le passé sexuel de la femme « en travail » et son besoin d'anesthésie gynécologique : si elle avait connu des expériences traumatisantes, selon lui, les contractions, rappels de ce passé, seraient pénibles. Le médecin en conclut que l'anesthésie convenait à la parturiente ainsi conditionnée. Au contraire, la jeune femme « saine », sans antécédents difficiles, accouchait généralement sans douleur et n'avait donc pas besoin de médicalisation. « L'idéal de l'obstétrique », écrit-il, « est de réaliser le plus simplement l'accouchement le moins douloureux⁷. »

Dans la fiction de Jacques Ferron, c'est le conte qui joue le rôle de l'anesthésie gynécologique, car l'accouchement pénible peut être dissimulé derrière une histoire fantastique et distrayante. Le mythe de « La Mi-Carême », raconté au jeune narrateur du conte éponyme, a pour but de « justifier » à ses yeux la douleur et le mystère

⁷ Jacques Ferron, « Les douleurs de l'accouchement », *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. 99.

physiologique de l'enfantement : la sage-femme lui explique que sa « pauvre » mère vient d'être « battue » par la Mi-Carême imaginaire (JF, 90-91). Nelly, dans « Le chien gris », se fait soigner par une sage-femme qui « nie l'accouchement à ses débuts pour mieux l'affirmer ensuite » (JF, 98). Ces exemples illustrent non seulement la souffrance de la mère, mais aussi l'importance que Jacques Ferron accorde à l'imaginaire pour atténuer la souffrance. Il s'agit donc d'une sorte d'euphémisme narratif grâce auquel le récit imaginaire sera plus agréable au personnage – surtout à l'enfant – que le récit véritable des faits. Comme l'écrit Pierre l'Hérault : « Le langage merveilleux permet (à l'enfant) de dénouer elle-même ses angoisses et d'appivoiser la réalité, sans toujours avoir besoin d'une aide extérieure⁸. » Le psychanalyste Bruno Bettelheim consacre, d'ailleurs, un livre entier, *Psychanalyse des contes de fées*, à l'importance du conte dans le développement sain de l'enfant, déclarant dans son introduction : « Le conte de fées alimente l'imagination avec des matériaux qui, sous une forme symbolique, suggèrent à l'enfant quel genre de batailles il aura à livrer pour se réaliser, tout en lui garantissant une issue heureuse⁹. »

L'accouchement, si douloureux pour la femme, est toutefois vécu différemment, dans les *Contes*, par le père. Dans « La Mi-Carême », le père est plutôt « heureux, rajeuni » de voir le nouveau-né. Le narrateur exprime, à la fin du conte, l'inégalité et l'injustice de la situation : « je pensais, moi, le flow, que c'était lui que la Mi-Carême

⁸ Pierre l'Hérault, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, p. 22

⁹ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, traduction de Théo Carlier, Paris, Robert Laffont, 1976, p. 56.

aurait dû battre » (JF, 92). Dans « Cadieu », le père semble garder son sang-froid en serrant les dents et en occupant sa place autoritaire « en haut » des enfants (JF, 23). Dans le contexte de la tradition rurale, en effet, où la reproduction (humaine et animale) est essentielle à une agriculture de subsistance, les expériences de l'accouchement et de la famille nombreuse sont vécues différemment par les deux sexes. Si le père fête chaque naissance, c'est qu'elle témoigne non seulement de sa virilité, mais aussi de sa qualité de bon cultivateur. Dès l'incipit du conte « Le déluge », l'habileté reproductive du père-cultivateur est mise en valeur : « Un habitant, bon cultivateur, qui avait su obtenir de sa femme treize enfants de belle venue quoique d'inégale grosseur, vivait avec sa famille dans une maison d'habitant » (JF, 155). La figure omniprésente du « bâton entre les jambes, sur lequel il se soulevait à l'occasion » (JF, 156) signale la virilité autoritaire de ce *pater familias*. Contre la fierté et la vitalité du père, la mort prématurée de la mère, sans doute écrasée par les exigences de la maternité, semble presque prévisible. Ayant auparavant quitté le domaine familial, comme tous ses frères et sœurs, un seul fils célibataire revient et admet le décès maternel « sans peine, car il [était] parti longtemps » (*Ibid*). La mort de la mère passe ainsi presque inaperçue. Mais la virilité du père est non seulement meurtrière, mais aussi autodestructrice, car il se noiera, finalement, dans le déluge punitif, en brandissant « son terrible bâton » (JF, 157).

Avec *Cœur de sucre*, Madeleine Ferron semble, pour sa part, se désintéresser totalement de l'accouchement. Par ailleurs, pour elle, le phénomène de la famille nombreuse est toujours doté d'une valeur négative. Dans « Le peuplement de la Terre », par exemple, les exigences et les traditions de la vie rurale qui gèrent la reproduction

humaine deviennent une véritable corvée qui accable la mère multipare. Les premières lignes du récit dénoncent l'absurdité d'un mariage traditionnel qui unit deux adolescents : le lendemain de leurs noces, la mariée se réveille « étonnée et confuse » (MF, 37) ; le marié souffre de son ivresse forcée de la veille. La consommation du mariage, qui n'a lieu que le lendemain, met en évidence la naïveté de la jeune fille ainsi que la signification de l'union sexuelle dans le contexte rural, car il s'agit manifestement d'un événement « animal » et utilitaire, comme l'illustre ce dialogue entre les nouveaux mariés qui viennent de se mettre au lit : « – Qu'est-ce que tu fais là? demanda-t-elle. Il répondit doucement : – Tu es la brebis et je suis le bélier » (MF, 38). Comme le mariage évolue, la relation sexuelle animale se transforme en un mécanisme de reproduction automatique et ininterrompu. La femme anticipe l'arrivée des nombreux enfants, se livrant à une activité domestique excessive et compulsive : « Elle tissait des draps, plus que n'en pouvait contenir ses coffres, cultivait ses légumes plus qu'ils n'en pouvaient manger et élevait des veaux plus qu'ils n'en savaient vendre. Et les enfants arrivèrent sans respecter le délai fixé par la nature » (MF, 39). Après avoir donné naissance à vingt-deux enfants, cette mère est épuisée et confuse : elle confond ses enfants avec ses petits-enfants ; elle pleure. Quand finalement elle ne trouve plus sa place dans le monde, elle se fait mener, docilement, dans un hospice. L'auteure dénonce ici une coutume qui fait de la femme un être passif devant son « inéluctable destin » (MF, 39).

Dans le contexte plus contemporain de « Francoune, ma francoune », la famille nombreuse demeure idéalisée par la société traditionnelle. L'avocat exprime les sentiments bienveillants de la communauté lorsqu'il s'étonne devant le meurtrier

Sabourin, comme s'il croyait à une corrélation entre la prolificité et le bonheur : « Tout de même, dit-il, vous avez eu avec elle seize enfants? » (MF, 33). L'accusé sait, au contraire, que la supposition est fausse, qu'en réalité la surfécondité contribue au malheur du couple :

Mais oui, il avait eu seize enfants, confirma-t-il. Les femmes, ça fait des enfants aussi facilement que de la terre, du chiendent. Chaque fois qu'il redescendait du bois, c'était la même chose. Il redescendait pourtant enragé. Elle avait « couru » le temps qu'il n'y était pas. Il n'aurait peut-être pas pu le prouver mais il en était sûr. À chacun de ses retours elle était de plus en plus aigrie, de plus en plus méchante. Et criarde. [...] Et les enfants qui grouillaient, qui criaient. (MF, 33)

La femme, si aigrie soit-elle, ne mérite sûrement pas son destin fatal. Au contraire, les réflexions amères de Sabourin sur sa vie conjugale acrimonieuse révèlent sa propre culpabilité. Tout indique une abdication de responsabilité paternelle : son accusation de surfécondité féminine, ses soupçons d'infidélité, son intolérance des enfants bruyants et, en revanche, le refus éventuel chez ces derniers de contribuer à sa défense légale. Ce refus est exprimé par l'enfant aîné : « nous n'avons pas une cenne à perdre dans cette affaire-là » (MF, 34). À la fin, Sabourin paraît naïf et impénitent. C'est sa victime qui est véritablement écrasée par la corvée de sa famille et par la main de son mari.

« Les termites » propose une autre variante de la mère prolifique et tourmentée. Riche et d'une « autorité despotique » (MF, 44), la mère, dans ce récit, n'est accablée ni physiquement ni moralement par ses enfants, quoique sa bru le soit, comme le témoignent ses bras allongés par le poids des enfants (MF, 43). C'est plutôt de façon matérielle – et posthume, d'ailleurs – que cette mère est « dévorée », car à sa mort ses douze enfants rapaces viennent vider la maison familiale de tous ses meubles. L'auteure

écrit : « La porte, en se refermant sur les talons notariaux, donna le signal de l'attaque. Les héritiers promus termites se lancèrent à l'assaut. Ils mangèrent presque tout. Leur appétit, loin de se satisfaire, se décuplait pendant l'opération » (MF, 44). Ici, en effet, l'accent est mis sur les enfants plutôt que sur la mère, et le récit se termine par l'image hilarante du fils Eugène qui, s'étant coincé dans l'ouverture du grenier, n'en sort que deux vieux oignons et l'anse d'un pot de chambre. Cette approche satirique contraste avec le ton plutôt morne, et quelquefois tragique, des autres histoires de familles nombreuses. Cependant, l'élément fatal de la famille relie ces récits, qui présentent tous la mère multipare aux approches ou à la rencontre de la mort.

Jacques et Madeleine Ferron donnent à la famille et à la reproduction la même valeur essentielle : selon eux, l'amour maternel est naturel, instinctif et nécessaire ; par contre, la famille – surtout la famille nombreuse – et l'accouchement constituent souvent des forces écrasantes. En somme, le bonheur dépend implicitement d'un environnement familial sain. Outre cet accord fondamental, les Ferron divergent considérablement dans leur traitement de ce noyau et dans leur vision ultime. D'abord, Jacques est fort préoccupé par la famille : il examine de près les divers acteurs : la mère nourricière idéalisée, le père vacillant et les enfants impressionnables. Or, sa vision finale est nostalgique et pessimiste. Madeleine, par contre, s'intéresse davantage aux amants qu'à la famille, et trouve davantage d'humour et de truculence dans la séduction et dans

l'infidélité que dans les rapports familiaux. Pour Madeleine, en effet, la réalité de la famille est moins drôle que l'appétit des sens. Chez elle, la mère est idéalisée non pour son rôle nourricier mais plutôt pour son indépendance et pour sa sensualité : la mère est heureuse lorsqu'elle est libérée de ses enfants, de son conjoint et des attentes de la communauté.

Le portrait de la famille est donc dominé, chez Jacques, par la nostalgie maternelle, et chez Madeleine, par le fantasme de l'évasion ; sur ce plan, le frère s'oriente plus clairement vers le passé et la sœur, vers l'avenir. Dans sa biographie de leur mère, Madeleine montre que cet écart entre son propre optimisme et le pessimisme de son frère plonge ses racines très loin dans les souvenirs d'enfance. Devant la mort d'Adrienne, le garçonnet nous est en effet décrit en train de fixer « d'un regard impassible et sévère le visage de sa mère : elle ne venait pas de mourir, mais de l'abandonner¹⁰. » Par contraste, Madeleine se dit « rassérénée », plus tard à l'enterrement, lorsqu'elle aperçoit le cercueil de sa tante Irène, décédée peu avant, dans le fossé creusé pour sa mère. L'auteure conclut : « je n'assistais plus à une disparition, mais à de tendres retrouvailles¹¹. »

La scène familiale, comme elle est décrite par Jacques et Madeleine Ferron, ne représente, bien sûr, qu'une partie de la société traditionnelle du Québec. Nous verrons, au chapitre suivant, comment ces écrivains illustrent la vie sans progéniture.

¹⁰ Madeleine Ferron, *Adrienne*, *op. cit.*, p. 246.

¹¹ *Ibid.*, p. 247.

Chapitre 4 : Le célibat et la stérilité

Comme nous venons de le voir, la famille conventionnelle est considérée, par Jacques et Madeleine Ferron, comme une figure complexe : l'attachement maternel et la famille « saine » sont parfois idéalisés ; mais des forces extérieures, surtout la tradition rurale et catholique, imposent souvent une reproduction excessive et onéreuse. Or, le célibat et la stérilité constituent aussi, dans la société d'autrefois comme dans la vie moderne, une réalité parfois inévitable ; le premier peut même résulter d'un choix volontaire pour éviter les tensions conjugales et familiales. Ces deux écrivains montrent un intérêt assez marqué pour ce phénomène universel et souvent angoissant de l'existence humaine.

Autrefois, bien que le célibat des prêtres ait été respecté, comme il se doit, par la société traditionnelle, le célibat laïc et la stérilité, pour leur part, ne l'étaient pas. Depuis l'époque de la Nouvelle-France, la fécondité et la reproduction étaient impératives au Canada. L'agriculture de subsistance qu'on pratiquait alors demandait beaucoup de main d'œuvre ; le mariage hâtif et la famille nombreuse étaient fortement conseillés, curés et agriculteurs s'entendaient à ce sujet. Il est assez compréhensible que, dans de telles conditions, les Québécois ne se soient pas sentis libres de choisir une vie célibataire en dehors de l'Église ; les couples mariés qui demeuraient sans enfants se trouvaient aliénés, voire culpabilisés. On peut se demander, donc, si Jacques et Madeleine appuient, par nostalgie ou par conservatisme, ces attitudes traditionnelles par rapport à l'infécondité.

Nous examinerons d'abord le traitement accordé par ces auteurs au célibat, qui sera entendu comme l'absence manifeste de vie sexuelle. Il s'agira de personnages non

mariés, veufs, ou même de personnages mariés qui demeurent chastes ; nous ferons, d'ailleurs, la distinction entre le membre du clergé et le célibataire non-clérical. La stérilité, sujet de la seconde partie du chapitre, sera définie comme l'impossibilité de procréer, l'incapacité de concevoir, de mener à terme, ou de donner naissance à un enfant vivant.

Le célibat ecclésiastique : péché et châtement

Jacques et Madeleine partagent une vision similaire du clergé : tolérants en général envers l'Église catholique, ils font toutefois montre d'une légère ironie à l'endroit du célibat ecclésiastique. Dans des contes qui se ressemblent sur plusieurs plans, les deux écrivains décrivent la réaction d'un curé devant un scandale sexuel. Avec « La corde et la génisse », Jacques nous propose une histoire de marins et de prostituées ; Madeleine, dans « Les animaux, nos frères », étudie une relation extra-conjugale. Dans les deux cas, le bouleversement du curé face au scandale paraît exagéré et ridicule. La punition qu'il inflige est, toutefois, révélatrice d'une différence d'attitude entre le frère et la sœur.

Dans « La corde et la génisse », le curé Godfrey et ses paroissiens essaient de résoudre le mystère d'une corde de clocher coupée et d'une génisse volée. C'est Marguerite, la servante du curé, qui découvre la vérité : son neveu Wellie, appelé par le débauché capitaine Bove à lui trouver une « génisse » – par euphémisme, une prostituée – a pris sa demande au pied de la lettre et a volé un animal véritable. Tout en faisant le portrait d'un charmant village gaspésien, qui brille au soleil et qui compte parmi ses

habitants des personnages délicieusement bouffons, Jacques Ferron fait la satire d'un religieux naïf, mais relativement inoffensif. Dans la phrase liminaire, l'auteur met implicitement l'accent sur la chasteté de Godfrey en nous le montrant dans son lit, sous un aspect enfantin, puéril et protégé par une métaphore du ventre maternel : il est « recroquevillé sur lui-même, tout rapetissé et blotti dans le ventre de la nuit » (JF, 232). Godfrey est paralysé devant le mystère de la génisse volée, ne sachant que demander l'aide de Dieu. Lorsque Marguerite révèle finalement la vérité sur le capitaine Bove, Godfrey est « bouleversé », « accablé » et hanté par des cauchemars (JF, 242-243). Il se remet, toutefois, de son émotion pour choisir une punition juste, efficace, fantaisiste même : prenant des attributs divins, il ordonne à une volée de mouettes d'envahir, et ainsi de chasser, le bateau-bordel. De plus, il manifeste sa tolérance envers le jeune Wellie lorsqu'il l'invite à dîner après la messe. Le narrateur explique ainsi cette mansuétude ecclésiastique : « [j]usqu'à ce jour on l'avait jugé un peu sévèrement, sans doute à cause de son ivrognerie. Mais qui n'a pas sa petite faiblesse? » (JF, 244)

Le curé, qui pardonne ainsi à son jeune paroissien, est donc épargné d'une critique sévère. Cependant, sa naïveté et sa relative inaction s'opposent à la sagesse et au pragmatisme de la servante Marguerite, dont le célibat est expliqué, paraît-il, non seulement par son association professionnelle avec l'Église, mais aussi par la bosse dorsale qui la déforme. Figure maternelle, lucide et éveillée, Marguerite nourrit le curé comme elle nourrit, dans la scène initiale, la volaille dans la cour ; elle observe la danse du coq, tout comme elle observe et comprend l'activité des marins libidineux. Elle est efficace et capable de maîtriser les hommes autour d'elle. En effet, Marguerite est

comparée à deux reprises à une araignée : déjà dans l'incipit, devant son maître endormi, « [c]'est la servante qui doit le réveiller. Elle accourt, la grande main osseuse comme araignée à bout de bras ; l'épaule, lui agrippe ; il se débat ; elle ne lâche pas [...] » (JF, 232). Gilbert Durand donne au symbole ancien de l'araignée une valeur négative lorsqu'il cite Rank : l'araignée « représente le symbole de la mère revêche qui a réussi à emprisonner l'enfant dans les mailles de son réseau » (GB, 116). Les qualités de dynamisme et d'autorité dont Marguerite est dotée sont, par contre, valorisées positivement dans ce conte. Épargnée de la satire adressée au clergé masculin, Marguerite révèle l'ambivalence de Jacques Ferron envers l'Église et le célibat.

En fait, l'écrivain a tendance, dans d'autres œuvres également, à valoriser positivement les religieuses et les servantes de religieux. Marguerite ressemble à « Bébé », une autre servante de curé dans le court récit intitulé *Gaspé-Mattempa*. Bébé donne l'impression de tout voir et savoir. Quand le jeune médecin Maski, nouvellement arrivé en Gaspésie, rend visite au curé Vaillancourt, Bébé comprend vite la situation, « des deux yeux visant la scène par le carreau de la cuisine, ayant tout vu, tout deviné¹. » Dans un entretien avec Pierre L'Hérault, par ailleurs, Jacques Ferron insiste sur la valeur des religieuses dans les hôpitaux psychiatriques, où elles étaient remplacées à partir des années 1950 par des infirmières capables d'administrer les nouveaux médicaments anti-psychotiques. Cette médicalisation de la folie

¹ Jacques Ferron, *Gaspé-Mattempa*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, p. 23.

a permis d'éliminer les religieuses qui avaient une longue expérience de ces maisons d'enfermement. Certaines religieuses avaient vingt ans d'expérience et, pour avoir vécu souvent vingt-quatre heures par jour dans les salles avec les malades, les connaissaient tous, pouvaient prévoir leurs crises, leurs besoins. Elles leurs étaient attachées, d'autant plus qu'elles étaient recluses parmi les reclus. Ce que l'infirmière n'était pas².

Enfin, comment ne pas penser ici aux figures de religieuses généreuses – Ursulines, Filles de Jésus, Sœurs de la Providence – qui, des *Confitures de coing* à *L'amélanchier* en passant par *Le ciel de Québec* et *Les roses sauvages*, peuplent l'œuvre ferronienne?

L'épilogue de « La corde et la génisse » crée un certain mystère autour du rôle de Wellie : le jeune homme est désormais considéré comme « un vrai catholique et un bon Gaspésien, oui, bien sûr, mais surtout un fin navigateur » (JF, 244). Jean-Pierre Boucher en déduit que Wellie sait dès le début ce qu'est « une génisse », et que, loin d'être naïf, il sait « rouler » ses compatriotes³. On pourrait aussi bien soutenir que *malgré* sa naïveté, Wellie sait naviguer pour éviter les situations difficiles, et qu'en outre, c'est grâce à un trait familial qu'il peut les éviter : sa mère est « habituée à résoudre en petit, mais sainement, les grands problèmes de la vie » (JF, 239). Selon nous, Ferron nous en révèle davantage, dans son épilogue, sur les perceptions des villageois que sur la vraie nature de Wellie. Les paroissiens ont une confiance naïve en Wellie en tant que catholique, Gaspésien et navigateur, tandis que c'est sa mère et sa tante Marguerite qui l'ont, en réalité, aidé à naviguer autour du problème.

Madeleine aussi sait imprégner d'ironie et de satire l'image du célibat

² Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière*, op. cit., p. 279-280.

³ Jean-Pierre Boucher, *Les « Contes » de Jacques Ferron*, op. cit., p. 41.

ecclésiastique. Comme le curé Godfrey, le prêtre dans « Les animaux, nos frères » est anxieux, hanté par le scandale d'une relation extra-conjugale qui a terni sa paroisse. Cependant, la satire de l'écrivaine est plus acerbe que celle de son frère : le célibat du curé est plus explicitement impliqué ; la punition qu'il choisit – mettre à jeun tous les animaux de la paroisse – est plutôt injuste et inefficace.

Au début du récit, le célibat du curé est déjà mis en évidence et associé à son allure sévère et inquiétante :

Il promena à plat ses longues mains osseuses sur le bord de la chaire et regarda l'assistance de ses yeux perçants, étranges, troublés. Les yeux d'un homme anxieux qui a repoussé héroïquement les revendications de son corps et qui demeure insatisfait des exigences trop communes de son âme. [...] Il était long, gris, avait l'aspect tragique de ceux qui ont le squelette en angles carrés et pointus. (MF, 93)

Par cette association avec des éléments néfastes de l'aspect physique, le célibat du curé acquiert tôt dans le récit une valeur négative. L'auteure conclut ce passage, d'ailleurs, en opposant cette attitude sévère et ascétique à la plénitude de la nature environnante et à la vitalité des paroissiens, qualités dotées d'une valeur positive. Nous nous permettons de citer assez longuement cet extrait afin de bien montrer l'opposition entre l'« attitude » du religieux et « l'atmosphère générale » :

Cette attitude parut d'autant plus insolite qu'elle ne cadrait pas, mais pas du tout avec l'atmosphère générale.

C'était un de ces dimanches doux et soyeux. Par les fenêtres ouvertes sur le petit cimetière, entraient une odeur capiteuse de terre réchauffée et le chant délicat des merles. Sur les taches sombres des habits d'hommes se découpaient les toilettes claires des femmes, un nœud de ruban, un chapeau léger, une fleur d'organza. C'était un de ces dimanches [...] où les hommes, juste avant le sermon, laissent furtivement les derniers bancs et s'en vont fumer sur le parvis de l'église, où ils s'attardent à bavarder après la messe tandis que les femmes s'impatientent et tentent de garder

autour d'elles les enfants qui s'agitent. Un de ces jours bénis, fait plutôt pour écouter les appels mystérieux de ses sens que les rancœurs de son âme. (MF, 93-94)

Ce contraste entre la sensualité bienfaisante et le célibat néfaste est maintenu tout au long du conte. De plus, la moquerie de l'auteure pour une Église pudique reflète une certaine préoccupation pour l'égalité des sexes, car elle fait remarquer que, devant un tel scandale sexuel, les catholiques favorisent l'homme aux dépens de la femme : « Solidaires des péchés de leur sexe, les femmes, toujours coupables, baissèrent la tête [...] Et les hommes, gagnants comme toujours, ne purent réprimer un sourire victorieux » (MF, 94). Si la culpabilisation de la femme est injuste et illusoire, le rituel de la confession est également trompeur, selon Madeleine, car il n'existe que pour « entretenir l'illusion » (MF, 96).

À travers l'opposition entre une Église pudibonde et injuste, d'un côté, et des individus libérés et sensuels, de l'autre côté, le célibat ecclésiastique acquiert, sous la plume de Madeleine, une valeur manifestement négative. Or, cette image du clergé masculin tranche sur celle des religieuses relativement lucides dans « La rentrée », qui, elles, ont des « regards disciplinés », des mouvements « dignes » et l'allure « solennelle » (MF, 49). Sur ce plan, du moins, Madeleine paraît garder ses reproches pour le clergé masculin et abonde dans le même sens que son frère.

Qu'est-ce qui explique la valeur positive accordée aux religieuses par Jacques et Madeleine Ferron? Il se peut que les écrivains voient en elles des femmes en quelque sorte autonomes, qui ont fait le choix de demeurer libres des contraintes conjugales et maternelles afin de se vouer au travail. À une époque où même l'enseignante séculière

était souvent mise à la retraite dès qu'elle se mariait, le couvent et l'hôpital catholique pouvaient constituer les seuls endroits où la femme pouvait s'assurer un travail à vie. Le célibat représentait alors une sorte d'émancipation plutôt qu'une répression cloîtrée.

Le célibat laïc

Tandis que la satire et l'humour caractérisent le portrait du célibat clérical dans ces deux œuvres, Jacques et Madeleine adoptent des voix nettement plus sérieuses et sombres pour décrire le contexte séculier. Comme pour la scène ecclésiastique, d'ailleurs, les Ferron s'accordent sur plusieurs détails : en dehors de l'Église, la privation sexuelle et affective est toujours néfaste car associée à l'étroitesse d'esprit, à l'incommunicabilité, à l'aliénation et parfois à la mort.

Jacques s'intéresse particulièrement au veuf et à la veuve restés célibataires. Il est difficile, certes, de séparer les notions de veuvage et de célibat dans ces histoires, car la seconde est souvent la conséquence naturelle de la première. Nous aborderons plus loin la délicate question du veuvage. Cependant, nous tenons à porter notre attention sur les contes où Jacques met en valeur la sexualité et son absence. De plus, nous allons montrer que son traitement du veuf célibataire ressemble, en partie, à celui du personnage marié chaste.

À l'ouverture du « Chien gris », par exemple, l'auteur suggère un lien entre le célibat et l'alcoolisme du personnage principal : « Peter Bezeau, seigneur de Grand-Étang, devenu veuf peu après son mariage, avait remplacé sa femme par la bouteille de

rhum qu'il buvait chaque soir » (JF, 95). Bezeau descend alors dans un état infernal où, accompagné de ses quatre chiens sataniques, « dur et farouche », il intimide ses employés, dont « nul ne song[e] à l'aimer » (JF, 95) et ne paraît communiquer avec sa fille Nelly que pour lui crier des ordres. À la fin du conte, Nelly donne naissance à un fils, Bezeau meurt et l'amant-commis lui succède : la fécondité s'avère ainsi triomphante et le célibat, fatal.

La mort tragique d'un veuf célibataire constitue, chez Jacques, un leitmotiv. Dans « L'été » et « Le déluge », aussi, des personnages veufs souffrent et meurent de l'absence d'amour. La veuve dans le premier récit semble s'épanouir à la mort de son mari, un homme qui a « bien mérité » d'être oublié parce qu'il n'a pas laissé de souvenir « cuisant » (JF, 93). Cultivant un beau jardin, ainsi qu'un troupeau d'admirateurs, elle demeure voluptueuse, tout en restant chaste, car elle garde « sa sensualité irréprochable » (JF, 94). Or, sa mort subite et prématurée ne peut s'expliquer que par cette lacune dans sa vie que constituent le célibat et l'absence d'amour conjugal. De la même manière, la privation sexuelle est corruptrice et fatale dans « Le déluge », où le père au « terrible bâton » a une allure si virile. Quand son fils – lui aussi célibataire – retourne à la maison après une période d'absence, il ne le reconnaît plus. Le célibat du fils le dégrade aux yeux du cultivateur ; le jeune homme solitaire manque évidemment de valeur dans une société agricole. Or, c'est le père autoritaire, corrompu et frustré qui est finalement puni lorsqu'il quitte la maison familiale, abandonnant son fils indigent, pour courir les filles en ville ; il est alors condamné à la mort, et emporté dans le déluge de l'hiver.

L'abstinence sexuelle est également fatale, selon Jacques, dans le cadre du mariage. Nous avons déjà montré que, dans « La laine et le crin », la chasteté de la reine a pour effet initial de nuire à la libido du roi, qui, pendant sa première année nuptiale, ne désire point sa femme. Pire, cette privation est finalement meurtrière : c'est sûrement pour se débarrasser de son époux libidineux que la reine asexuée lui tricote une armure en crin et l'envoie à la guerre si mal protégé.

Entre les mains de Jacques Ferron, le célibat séculier est donc associé à plusieurs éléments néfastes : la taciturnité, l'alcoolisme, le refoulement, la débauche et finalement la fatalité. Avec *Cœur de sucre*, Madeleine aussi paraît déplorer ce mode de vie infructueux. Elle se montre très critique, par exemple, à l'endroit des deux sœurs célibataires de la nouvelle « La Maladie ». Amélie rend visite à sa sœur Jeanne, hospitalisée pour une « insuffisance hépatique ». Toutes les deux sont bouleversées par les émotions contradictoires qui émanent du lit d'une jeune accouchée, sons et images qui alternent entre la douleur et la joie. Amélie quitte l'édifice accablée de chagrin à cause de sa vie reproductive manquée. L'ironie du titre « La maladie » réside dans l'apparente cause de la maladie du foie dont souffre Jeanne. De fait, l'insuffisance hépatique est généralement jugée dévalorisante, souvent entraînée par un comportement excessif ou autodestructeur, comme l'alcoolisme ou la toxicomanie. Or, la vraie maladie de Jeanne – qu'elle partage, d'ailleurs, avec sa sœur – est une maladie d'abstinence, le célibat, qui est très clairement identifiée et condamnée par l'auteur. Le célibat représente ici la solitude, l'étroitesse d'esprit et la cécité : « Leur célibat était une tour où, depuis cinquante ans, elles vivaient sédentaires. Seule leur imagination en sortait quelquefois. Mais rapportait

peu de chose, ayant la vue fort courte » (MF, 83). Il signifie aussi le dédain et la dénégation : protégée de l'accouchement douloureux, Jeanne croit que « le célibat [a] sa compensation. Consolation très brève. Miroir de mensonges » (MF, 84). Tout comme, chez Jacques, Peter Bezeau remplace sa femme par l'alcool, ces sœurs remplacent leur sexualité par la sexualité des fleurs : « Jeanne et Amélie, dans leur jardin, échangeaient une partie de leur vie contre celle des roses » (MF, 84). La vie chaste ressemble ainsi à un pacte faustien par lequel ces femmes se privent de leur fécondité afin de féconder les fleurs.

Le portrait des sœurs n'est guère ambigu : ces « vieilles filles », surtout Jeanne, sont fort antipathiques. Les parents voisins « dégoûtent » Jeanne ; Amélie porte une jupe « imprimée de roses énormes et laides » ; les deux manifestent un « puritain et hypocrite mépris » (MF, 84). Ces observations péjoratives sont juxtaposées à l'image heureuse et dynamique de la mère voisine : l'accouchée exprime, dans ses gémissements, de la « joie », de la « tendresse » et de l'« espoir » ; elle a des « yeux fiévreux, pesants, heureux » ; elle parle « amoureuxment » à son époux (MF, 84-85). Comme dans son portrait du clergé, Madeleine sait dévaloriser le célibat laïc en le montrant aigri par opposition à une fécondité heureuse.

La Stérilité : malheur conjugal, fatalité et catholicisme

La stérilité se distingue de l'abstinence sexuelle, bien sûr, en ce qu'elle ne résulte pas d'un choix autonome. En fait, elle représente plutôt un drame de couple. Jacques et Madeleine partagent une vision réaliste et compatissante à ce sujet ; ils s'intéressent à l'effet destructeur de la stérilité sur la relation conjugale, et surtout sur l'épanouissement de la femme. La stérilité est associée, chez l'un comme chez l'autre, au regret, à l'amertume, et parfois à la mort.

Jacques nous donne, dans son recueil, une seule histoire de couple stérile, soit « L'enfant ». Ce conte est néanmoins représentatif d'une tendance générale chez l'auteur, qui valorise la reproduction et sympathise avec l'épouse. Ici, une femme s'impatiente devant la mort lente de son mari, accélérant même sa disparition par une surdose de médicaments. Ce n'est que dans la seconde moitié de cette courte histoire que l'on apprend la source de l'amertume évidente de la femme. Dans ses souvenirs de mariage, les événements heureux s'opposent à une seule force destructrice, la stérilité :

C'était une bonne femme, bonne épouse aussi longtemps que l'époux avait semblé bon homme. Ensemble ils avaient bâti une maison, fait des économies et couvé bien à leur aise le désir d'avoir des enfants. Ils n'en avaient pas eu, à qui la faute? Elle s'en accusa ; ce sont toujours des innocents qui ont des aveux. Grâce à quoi elle avait pu supporter durant dix ans et plus les coups de bec d'un coq inutile (JF, 78).

Jacques présente ainsi une vision de la stérilité comme élément doté du pouvoir de nuire, seul, au bonheur conjugal. De plus, il suggère un élément de culpabilité : puisque la femme est « innocente », l'homme est évidemment coupable. Sa mort prématurée – après

dix ans de mariage environ – semble constituer une punition (assez sévère, certes) de sa condition de « coq inutile. »

Madeleine accorde un traitement semblable à la stérilité. Dans le récit « Le cercueil apprivoisé », l'impuissance économique du mari Elzéar s'ajoute à l'impuissance reproductive du couple pour ternir la relation conjugale. C'est en trouvant un substitut aux enfants que Germaine se réconcilie avec son époux : « À défaut de progéniture, Germaine trouva dans l'élevage de chinchillas quelques compensations et des échappées vers des rêves de grandeur. Elle en oublia d'engueuler Elzéar » (MF, 60). Comme son frère, l'auteure associe la stérilité à la mort : quand Elzéar offre un cercueil à son épouse, il suggère qu'elle y range ses confitures. Cette image des confitures nous paraît très féminine : la production de conserves est traditionnellement le domaine de la femme ; et les fruits peuvent être associés à la reproduction. Ranger des confitures dans un cercueil signifie, alors, reconnaître la fin du rêve féminin de se reproduire. La suggestion d'Elzéar nous paraît ainsi brutale et insensible, et l'aspect « craintif » de Germaine devant ce cadeau, parfaitement compréhensible.

Le thème de la stérilité douloureuse et morbide est repris et renforcé par l'enchaînement de ce conte avec le conte suivant, « L'incroyable terminus ». Dans ce récit, Madeleine se distingue de son frère par l'intérêt qu'elle porte à la question de l'attitude du catholicisme envers la stérilité. La mère Léonie meurt à l'âge relativement jeune de soixante ans. Au lieu de pleurer son décès, les visiteuses au salon funéraire expriment la conviction, voire la certitude heureuse, que Madame Léonie sera reçue au paradis avec une « belle couronne » (MF, 67) pour avoir tant souffert de la mort

prématurée de ses dix enfants. La défunte et ses enfants sont comparés à la Vierge :

« [p]arfait, merveilleux, une couronne d'enfants bleus, ce sera joli dans le bleu du ciel.

Bleu comme le manteau de la Vierge Marie et les yeux des anges » (*Ibid*). Or, ce discours n'est qu'« allégorie », selon la narratrice, et le Dieu dont parlent les visiteuses est

« puéril » (MF, 67). Quand le veuf endeuillé répète, devant le cercueil, « [e]lle est morte cette nuit », cette simple observation de la réalité concrète constitue « la seule chose qui fût vraie » ce soir-là (MF, 68).

Ici, Madeleine se sert d'une histoire pathétique de stérilité pour se moquer de l'Église. Le martyre d'une « vieille terrienne », qui a sans doute beaucoup souffert par son infécondité, mais qui est transformée en une belle et sainte Vierge, paraît simplet, cruel même. Au lieu de reconnaître la douleur de la femme et de ses proches, l'Église, qui tente d'embellir cette souffrance, œuvre dans le domaine de l'illusion et du mensonge.

Il est intéressant de noter que Jacques évoque aussi l'image de la femme qui a perdu plusieurs enfants. Dans « Retour à Val d'Or », l'auteur fait appel aux « autres enfants, trois ou quatre, peut-être cinq, morts en Abitibi » (JF, 17). À la différence de Madeleine, Jacques ne précise ni la raison ni le moment des décès ; on ignore si les enfants sont morts à la naissance ou durant leur petite enfance, d'une maladie inévitable ou d'une négligence. On ignore également si la folie manifestée par la mère est le résultat de ces morts précoces ou si elle en est la cause. Comme sa sœur, Jacques fait appel à la foi catholique : la mère croit que si elle abandonne ses enfants à Montréal, « la Sainte Vierge les gardera » (JF, 19). Dans sa satire de l'Église, Jacques brouille ainsi la frontière entre la naïveté catholique et la folie. En même temps, il semble faire une critique plus

sévère que sa sœur de la société traditionnelle rurale : la mère voudrait retourner à la communauté isolée qu'elle idéalise, Val d'Or, mais c'est cette communauté qui a permis ou dissimulé ces morts. En outre, le fait que « Retour à Val d'Or » soit le récit inaugural des *Contes* indique aussi, sans doute, que Jacques Ferron accordait une importance particulière à cette dénonciation de la société provinciale.

La vision de l'infécondité présentée dans *Contes et Cœur de sucre* est assez remarquable pour sa cohérence. Madeleine et Jacques s'entendent sur plusieurs sujets : le clergé chaste est absurdement naïf ; l'abstinence sexuelle en dehors de l'Église est associée à un écart affectif entre individus, avec le malheur et la mort ; la stérilité est toujours douloureuse. Ils s'accordent également dans leur sympathie particulière pour la femme : ainsi, la religieuse vouée à la chasteté est une figure plus puissante et autonome que l'ecclésiastique masculin ; de même, la femme stérile souffre plus que l'homme de son absence de progéniture. En fin de compte, les valeurs négatives attribuées par ces auteurs à l'infécondité renforcent, par antithèse, la valorisation positive de la fécondité, de la reproduction et de la famille. En ce sens, d'ailleurs, le respect que manifestent Jacques et Madeleine pour la tradition québécoise est étonnant, étant donné leur avant-gardisme à d'autres égards. Ils ne s'interrogent pas *encore* sur la notion du célibat ou de la vie sans enfants comme option socialement légitime.

Les divergences entre Jacques et Madeleine, à ce sujet, nous amènent à quelques conclusions possibles. Nous avons montré que Madeleine est légèrement plus critique que son frère par rapport au célibat clérical et non clérical. Cependant, son attitude nous paraît aussi plus optimiste que celle de Jacques car elle trouve toujours une contrepartie heureuse à cette condition malheureuse. Jacques, pour sa part, demeure à la fois nostalgique dans son attachement aux valeurs de l'Église et progressiste dans sa sensibilité aux personnages affectivement aliénés. Bref, l'optimisme de Madeleine paraît coexister avec une vision du monde claire et sans équivoque, tandis que le pessimisme de Jacques se joint à une vision fort ambivalente. Chez lui, la distinction entre le bon et le mauvais côté des choses – pour reprendre la formule de *L'amélanchier* – est parfois ambiguë. Jacques Ferron préfère manifestement étudier et révéler simultanément les multiples facettes des choses.

Chapitre 5 : La jeune génération : un point de départ

La figure du jeune adulte qui quitte le foyer paternel pour commencer une vie indépendante est associée, dans le Québec d'autrefois tout comme dans la vie moderne, à la maturation sexuelle, au mariage et à l'entrée dans la vie active. On peut même concevoir que ces grands événements entretiennent une relation réciproque : la sexualité, le mariage et le travail justifient le départ, alors que le départ, inversement, justifie et facilite les autres étapes. Jacques Ferron suggère, dans « Le déluge », qu'il existe un lien naturel entre la fécondité naissante et la séparation du noyau familial. « Les printemps suivants », écrit-il, « les enfants sortirent par en avant, garçons et filles dans la fleur qui l'un après l'autre prirent le chemin du roi pour aller faire graine ailleurs » (JF, 155).

Le Québec pré-urbain, comme bien d'autres sociétés traditionnelles, ne donnait pas toujours la liberté aux jeunes de partir quand et avec qui ils le voulaient ; la séparation constituait une étape très codifiée par les mœurs, les coutumes et les convenances. Les jeunes avaient toujours, bien sûr, le choix d'entrer en religion. Autrement, les fils et les filles, aînés et cadets, devaient se soumettre à des lois séculaires précises pour ces circonstances. Dans le milieu rural, par exemple, seul le fils aîné pouvait hériter de la maison paternelle ; les autres fils devaient se débrouiller du mieux qu'ils le pouvaient. De plus, l'empiétement de la ville sur le pays agricole obligeait les plus jeunes à partir de plus en plus loin. Quant aux filles, elles travaillaient parfois pour payer les études des fils. Dans *Adrienne*, Madeleine évoque avec un certain cynisme le cas de sa cousine Lucille, qui « est très tôt vouée au service de ses frères, son intelligence

n'étant pas un argument de poids pour lui faire poursuivre ses études¹. » Or, c'était généralement pour se marier que les filles quittaient le foyer ; d'ailleurs, afin d'assurer la fécondité et l'indépendance économique, elles le faisaient aussi tôt que possible.

Nous avons vu, dans le contexte de la séduction, que Jacques et Madeleine Ferron prennent des chemins divergents par rapport à la sexualité des jeunes. La virilité et la séduction sont valorisées négativement dans les *Contes* de Jacques, mais positivement dans l'œuvre de Madeleine ; Jacques est nostalgique de l'enfance innocente et protégée, tandis que Madeleine approuve la sensualité ludique et provocatrice de la jeunesse. Sur le sujet du noyau familial et de la reproduction, par contre, ces auteurs se rapprochent davantage : dans les deux recueils, l'amour maternel a une valeur primordiale mais la tradition de la famille nombreuse est condamnée.

Étant donné leurs visions de la séduction et de la famille, il convient de se demander comment Madeleine et Jacques conçoivent cette étape universellement importante qu'est la séparation du foyer familial.

Le départ hâtif dans le milieu rural

Des deux auteurs qui nous intéressent ici, c'est surtout Jacques qui est préoccupé par le départ des jeunes et par les lois traditionnelles qui le gèrent. Il s'interroge sur tous les points de vue : celui des parents, celui de la fille, celui du fils. Plusieurs contes

¹ Madeleine Ferron, *Adrienne*, *op. cit.*, p. 173.

mettent en scène des jeunes qui se sentent trop tôt repoussés du foyer. Dans « La vache morte du canyon », par exemple, les problèmes d'héritage et d'urbanisation entrent en jeu lorsqu'Esdras Laterrière conspire avec le curé pour exiler François, fils cadet, dans le « Farouest » canadien. Nous savons que, pendant son séjour dans l'Ouest, François est préoccupé par la recherche métaphorique de l'intimité maternelle et par l'attachement à sa patrie, désirs qui l'amènent éventuellement à regagner le Québec. La forme d'intimité qu'il y trouve, cependant, est pervertie et décevante, car il s'occupe à tenir un bordel à Montréal. Persévérant dans sa quête nostalgique, il aboutit finalement dans son coin de pays natal, le rang Trompe-Souris, mais s'y trouve tout aussi aliéné. François prend alors conscience de la cruauté des lois traditionnelles d'exil, et de l'impossibilité du rapatriement :

ce village, ce rang lui étaient étrangers ; il n'y avait plus sa place. [...] Car il faisait partie de ce surplus humain dont la paroisse québécoise se débarrasse continuellement pour conserver sa face traditionnelle, ce masque qu'on montre aux étrangers, qu'on exploite et qu'on vend, cette grimace de putain austère. [...] Il savait qu'on ne l'avait jamais aimé. Il savait aussi qu'une patrie qui se préfère à ses enfants, qui n'hésite pas pour s'en débarrasser, à les chasser au loin [...] ne mérite pas qu'on l'aime (JF, 134).

La figure de la « putain austère », qui symbolise un Québec mesquin et hypocrite, nous rappelle que pour Ferron, les questions de paternité, de maternité et d'érotisme sont toutes liées symboliquement. Aliéné de sa famille et du Québec, corrompu par la rupture hâtive du cordon ombilical métaphorique, François incarne à lui seul le problème d'un Québec qui, selon l'auteur, dégrade et dissipe sa culture, sa langue et son peuple.

Dans l'univers du docteur Ferron, la fille subit parfois une rupture aussi difficile. Deux contes, « Servitude » et « Le bouquet de noce » mettent en lumière les forces socio-économiques qui repoussent la fille du foyer. Dans le premier récit, le négociant Pas-d'Pouce détient un pouvoir oppresseur sur la famille d'Armande, pouvoir qui est symbolisé, comme nous l'avons vu, par sa main et ses doigts autoritaires. Monsieur Pas-d'Pouce est capable de retirer deux fois Armande à son père : d'abord, pour l'engager comme servante (et, faut-il comprendre, pour la séduire) ; ensuite, pour jouer à ses noces le rôle normalement dévolu au père. La scène de fête évoque le chagrin ressenti par Armande, par son père et par la communauté entière devant cet acte de dépossession :

Monsieur Pas-d'Pouce [...] était le seigneur de la fête. Quant à l'habitant, il avait cédé la place, ne sachant plus très bien s'il était encore le père d'Armande. [...] On dansa jusqu'à l'aube. Alors Monsieur Pas-d'Pouce, refermant les quatre doigts de sa main, mit la noce dans sa poche et s'en alla. Tout devint terne. Le violoneux s'arrêta au milieu d'une gigue ; il raclait les nerfs, c'était intolérable. Armande se mit à pleurer. Un petit coq de misère sur la pagée grise chantait matines. (JF, 21-22)

Le mariage d'Armande, qui annonce son départ de la maison familiale, devrait constituer un événement heureux ; il représente plutôt une rupture asservissante.

Le second conte, « Le bouquet de noce », évoque surtout la cruauté des parents qui respectent les lois traditionnelles, et la terrible douleur de leur fille Hortense, dont ils veulent évidemment se débarrasser. Le père répète chaque soir la même phrase humiliante : « Eh, ma fille, comme tu as les bras courts ! » (JF, 161) Hortense, pour sa part, est visiblement traumatisée par son union avec un homme qui écrase son bouquet échappé et qui brandit un fouet ; même les invités au mariage lui imposent leur loi avec le conseil adressé au marié, « Fais-toi obéir » (JF, 162). Le lendemain des noces, lorsque

Hortense rentre chez ses parents, portant « un chagrin plus lourd que les rondins » (*Ibid.*), sa mère la repousse froidement avec ces paroles :

– Bonjour, ma fille, dit la mère. Tu viens sans doute chercher ton bouquet? Le voici. Je l'ai ramassé dans la poussière ; les roues de la voiture avaient passé dessus.

Hortense prit le bouquet. La mère dit au bonhomme :

– Attelle et va reconduire ta fille chez elle. (JF, 162)

L'image finale d'Hortense, tenant le « bouquet défleuri » sous la pluie morne (JF, 163), suggère qu'elle a perdu son innocence psychique et physique, que son bonheur naïf de jeune fille fut échappé, écrasé, et trempé.

Cette scène de retour au foyer ressemble à celle illustrée par Madeleine dans « Le peuplement de la Terre ». Rappelons-nous qu'il s'agit, dans ce conte, d'une fille qui se marie à l'âge de treize ans et qui aura vingt-deux enfants. Encore une fois, la jeune mariée voudrait rester à la maison familiale, mais se fait repousser par sa mère. L'extrait suivant met en lumière d'autres éléments qui rappellent l'ouvrage de Jacques, surtout l'innocence fragile de la jeune fille, et les attentes de la société par rapport à son rôle en ménage :

Les premiers matins de leur vie commune [...] elle courait vite chez sa mère qui lui demandait toujours, soucieuse :

– Tu vas bien au moins.

– Oui, répondait la petite en souriant.

– Ton mari, il est bon pour toi?

– Oh! Oui. [...]

– Retourne maintenant chez ton mari. Va faire le ménage et préparer le repas.

Comme la petite boudait et faisait mine de ne pas comprendre, la mère lui offrait une grande tartine de crème recouverte de sucre et la poussait gentiment vers la porte. La petite prenait la route en mangeant sa tartine et la mère appuyée au mur de la maison, satisfaite, émue mais triste, la regardait aller [...] avec sa grande natte qui se balançait dans le dos. (MF, 38-39)

Ce passage renforce l'image d'une mariée fort immature : « la petite », avec ses cheveux en natte, est cajolée avec une tartine sucrée. La mère, pour sa part, se montre ambivalente par rapport à la séparation, à la fois « soucieuse », « satisfaite », « émue » et « triste ». Cependant, elle exprime clairement les valeurs d'une société traditionnelle lorsqu'elle renvoie sa fille pour s'occuper de son mari, évidemment convaincue qu'une épouse a des obligations à remplir. Cette attitude rappelle le conseil des invités, dans « Le bouquet de noce », qui implique qu'Hortense doit se soumettre à son conjoint.

Madeleine et Jacques se rapprochent, ici, dans leur condamnation d'une société qui accélère le départ des jeunes. Certains éléments distinguent, toutefois, les deux scènes. Entre les mains de Madeleine, la fille est nettement moins malheureuse que l'Hortense du « Bouquet de nocces » : elle boude devant l'idée du ménage à faire, mais sourit en réponse aux questions de sa mère sur son état d'esprit. La mère, chez Madeleine, est d'ailleurs plus chaleureuse et sensible que celle d'Hortense. Elle est astucieuse, car elle sait comment inciter sa fille à repartir, et indépendante, car elle agit entièrement sans le père. Même si cette jeune mariée sera éventuellement épuisée par le mécanisme de la maternité perpétuelle, son départ de la maison est décrit sur un ton relativement léger. Madeleine maintient son esprit optimiste, tout en ridiculisant les obligations morales imposées par son pays. Jacques, au contraire, se montre plutôt pessimiste dans sa condamnation des traditions rurales et des forces économiques qui précipitent la rupture de la famille.

La mère qui languit

Ces scènes révèlent un traitement délicatement équilibré des parents face au départ de leurs enfants adultes. Il y a, dans « Le bouquet de noce », un élément d'ambiguïté dans la réaction du père face au mariage hâtif : il se moque cruellement de sa fille et tient les rênes, littéralement, pour la reconduire vers son enfer. Par contre, au premier coup d'œil jeté à son futur gendre, il « n'est pas content » (JF, 161) ; il paraît sympathiser avec sa fille bouleversée, car il fait de la fumée, nous dit-on, « pour cacher son sentiment » (*Ibid*).

Or, chez ces deux écrivains, la mère souffre généralement plus que le père du départ des enfants. Effectivement, Madeleine ne montre jamais le père dans les scènes de départ ; Jacques le montre surtout indifférent ou soulagé. Dans deux contes, « Mélie et le bœuf » et « La perruche », Jacques évoque une image semblable du désaccord entre le père et la mère à ce propos. Les premières phrases de chaque récit nous montrent la mère bien attachée aux nombreux enfants et le père pressé de s'en débarrasser. Dans le premier, Mélie vit le départ de ses enfants comme une perte ; Jean-Baptiste éprouve, par contre, un sentiment de libération :

Mélie Caron n'a eu que treize enfants. Elle en attendait davantage [...] mais après le treizième, Jean-Baptiste Caron, son mari, lui a dit :

– Arrête-toi, Mélie!

[...] l'un après l'autre ses enfants la quittent. [...] il n'y a plus moyen de les retenir. À la fin, la vieille Mélie les a tous perdus. Elle reste seule avec son vieux.

Celui-ci, alors, tel un forçat la peine purgée, a retrouvé sa liberté.
(JF, 37)

Le thème et la structure de ce prologue sont reproduits dans « La perruche ». La mère mélancolique est de nouveau mise de l'avant par rapport au père « bête » et gagne ainsi la sympathie du lecteur :

Le départ des aînés ne l'avait pas troublée, car elle les remplaçait au fur et à mesure. Une année toutefois elle ne put, ayant l'année d'avant tombé sur le cadet. C'était la fin de sa famille. Le cadet grandissant poussait les plus vieux et ceux-ci s'en allaient, s'en allaient.

– Ils partiront bien tous!

– Je l'espère, répondit le bonhomme.

La femme regarda ce mari et le trouva bête, mais bête! (JF, 158)

Madeleine aussi montre le chagrin maternel devant la séparation, mais elle suggère, en même temps, que cette rupture constitue une sorte de rite de passage naturel et bénéfique. La description du pensionnat des Ursulines, dans « La rentrée », présente une image favorable de la maturation féminine. Cette scène est lourde de symboles du contenant – y compris la malle, la cour, le tunnel et le vase – qui évoquent la sexualité féminine. Au couvent, les parents viennent déposer leurs filles avec leurs « énormes malles » (MF, 47), en passant par les tunnels, pour arriver dans des cours entourées de murailles et percées par des portes. L'auteure suggère qu'en diminuant, petit à petit, la hauteur de la muraille, les Ursulines contribuent à l'émancipation des pensionnaires. On a fait, écrit-elle, « quelques concessions aux exigences du siècle. [...] C'est réconfortant [de voir] que la cour est ouverte, que le vase n'est pas clos » (MF, 47)

Plus loin, l'auteure crée une opposition entre, d'une part, l'angoisse des nouvelles élèves avec leurs mères et, d'autre part, la joie des anciennes qui se revoient après les vacances d'été. « Les nouvelles », écrit-elle, « ont leurs yeux rouges à force de refouler leurs larmes et leurs mères ont la gorge serrée » (MF, 48). Les anciennes, en contrepartie,

« se retrouvent avec des cris de joie » pendant que leurs mères, préoccupées par leur toilette et par l'image qu'elles présentent, échangent des regards et « des sourires compassés » (*Ibid*). Nous avons ainsi l'impression que la douleur de la séparation n'est que passagère. Le personnage qui émerge triomphant du récit est celui de la mère qui affirme son indépendance, qui est capable de laisser au couvent, sans hésitation et sans aucun geste de tendresse, sa fille en larmes. Pour cette mère – qui représente, comme nous l'avons précédemment montré, la vraie image de toutes les mères « démasquées » et sensuelles – la rupture avec l'enfant est un événement heureux qui lui rend la liberté.

Ainsi, la maturation et le départ de l'enfant constituent, pour Madeleine, une étape saine et naturelle de la vie familiale. La mère adopte une attitude équilibrée de tristesse et de soulagement. Elle est généralement sensible aux sentiments de son enfant, mais sait lui donner un petit coup de coude. Cette vision optimiste s'oppose à celle de Jacques, pour qui la séparation est ressentie comme un drame maternel, une manifestation du fossé entre les sexes et une menace pour l'identité québécoise.

L'amour contraignant

À travers ces histoires de séparations douloureuses, Jacques donne implicitement une valeur positive à l'attachement entre parent et enfant. Comme s'il voulait à chaque phrase modérer son discours, cependant, en présentant l'envers des choses, en exposant le péril de l'excès, ce conteur nous montre aussi des parents qui ne veulent pas laisser partir leurs enfants. Trois récits, par leur position adjacente, appuient cette notion du

personnage qui « aime trop » son enfant, qui l'emprisonne littéralement ou métaphoriquement, dans la vie ou même dans la mort.

Le fils du geôlier, dans le conte éponyme, partage son existence, entre les murs d'une prison, avec d'autres êtres qu'on voudrait confiner et apprivoiser : un ourson – reçu en cadeau de son père et attaché à un arbre – et un groupe de prisonniers psychiatriques enfermés dans une salle souterraine. Une tentative pour libérer ses co-prisonniers dans les rues de Montréal s'avère malheureusement vaine ; à la fin, le garçon, les fous et l'ourson doivent tous retourner en prison.

Les premières phrases du conte relèvent la vivacité de l'enfant par rapport à la réserve du père :

Le fils du geôlier était l'enfant le plus vif du monde. Il courait après lui-même et se fuyait en même temps. Quand il sautait à cloche-pied, il avait beau changer de pied, il se doublait, ne tombant jamais sur le bon : c'était sur l'autre, celui qui s'échappait. [...] Le geôlier, lui, ne marchait qu'à petits pas, avec componction et circonspection, en homme velu et surveillé. Il était fier de son fils et l'aimait beaucoup. (JF, 211)

Avec un vocabulaire associé à l'emprisonnement, l'auteur introduit et renforce l'image d'un rapport contraignant entre le père et le fils, un rapport de geôlier à prisonnier. La phrase finale du passage, brève et prosaïque, indique que l'amour du père pour son fils est, comme sa démarche, caractérisé par la « componction » et la « circonspection ».

C'est aussi un père tendre et taquin qui caresse la tête de son fils et se trouve « déconfit » devant sa tristesse apparente (JF, 212). Cependant, le garçon qui voudrait grandir, se libérer et libérer les êtres sauvages ou marginaux, se trouve coincé : « Il se rend compte qu'il n'est qu'un enfant. Et le voici malade de son impuissance, malade de son enfance. Il

faillit en mourir » (JF, 213). L'auteur conclut qu'une telle étreinte est corruptrice, car le fils, écrit-il, « ne fit pas un bon citoyen » (JF, 216).

Les deux contes suivants font ressortir, dès leur ouverture, la notion de l'amour excessif ou oppressant. « Le petit chaperon rouge » commence avec cette affirmation du danger posé par un tel excès : « Une vieille dame, qu'on avait beaucoup chaperonnée en sa jeunesse, avec le résultat qu'elle avait épousé un homme autoritaire dont elle était veuve, Dieu merci, achevait ses jours sans surveillance, libre et heureuse » (JF, 223).

Dans « Les cargos noirs de la guerre », le jugement de l'auteur, appuyé par le complément « trop », est d'autant plus explicite : « Une veuve aimait trop son fils » (JF, 217). Ici, l'amour contraignant est fatal, car le fils, en quête de liberté, part et meurt à la guerre. La contrainte de cet amour maternel se fait sentir dans la vie tout comme dans la mort, car la veuve privait son enfant vivant de toute activité « dangereuse » :

Son fils, un bon petit flow, n'aurait demandé qu'à devenir un homme. Elle l'en avait empêché, toujours à le cajoler. Il avait fini par faire une sorte de mauvais garçon. Un jour, se décidant, lui qui n'avait jamais pu aller à la pêche, aller au bois, parce que c'était dangereux, parce que c'était pénible, il était parti à la guerre. (JF, 218)

La femme continue à retenir son fils après son décès, refusant de le croire mort et empêchant son esprit de passer par la porte du paradis : « Il restait en peine [...] Et les années avaient passé. Il errait dans les pays des Flandres, retenu par sa tombe » (JF, 217).

Ce refoulement de la part de la mère paraît aggraver son deuil, car elle languit, son esprit confus et son visage « vieux et triste » (JF, 220), jusqu'à sa propre mort.

Dans chacun de ces trois contes, Jacques Ferron suggère que le développement du jeune et sa séparation de la famille seront vécus de façon malsaine si l'enfance ressemble

à une prison. Par antithèse, suggère-t-il, l'épanouissement de l'enfant dépend en partie de la liberté qu'il connaît : de nature vive, énergique et curieuse, il a besoin de s'aventurer au delà des confins paternels.

Au bout du compte, Jacques Ferron se montre beaucoup plus préoccupé que sa sœur par le thème du départ de la maison : il n'y a que deux récits dans le recueil de Madeleine qui mettent en question la séparation, par opposition aux huit, chez son frère, qui tournent autour du même thème.

Pour le docteur Ferron, le départ de la jeune génération présente plusieurs dangers : le jeune, exilé à cause des traditions désuètes, est condamné à dépérir ; la mère, heureuse de sa fécondité, regrette la rupture du cordon ombilical ; l'enfant qui est trop retenu par ses parents, en revanche, ne pourra jamais s'épanouir. L'écrivain laisse entendre qu'il appartient aux parents de trouver un juste milieu : ils doivent aimer et protéger leurs enfants de façon constante, tout en leur donnant de l'air et le droit de partir à leur gré. Cependant, cette famille idéale, qui sait satisfaire les besoins contradictoires de chacun, ne se trouve nulle part dans l'univers imaginé des *Contes* ; le bonheur d'une enfance innocente, maternée, mais libre, est insaisissable. On trouve donc, dans ce portrait de la famille fragmentée, la critique sociale d'un Québec également prêt à exiler ses fils et filles, qui eux, veulent tout simplement demeurer attachés au pays maternel.

Le pessimisme de Jacques à l'égard de la séparation contribue de nouveau à la grande cohérence de son recueil. Madeleine, cependant, montre une tout autre vision du départ des jeunes. La séparation de la famille constitue, dans son œuvre, un événement nécessaire, voire « réconfortant », dont la douleur passagère peut éventuellement être transcendée. La mère saine, au lieu de prolonger sa fécondité et de pleurer chaque adieu, sait mettre sa fille sur le bon chemin, pour le bien de tous. Bien que le discours fictif de cette auteure soit moins hanté par la critique sociale implicite qui traverse les récits de son frère, son portrait de la mère émancipée trahit une préoccupation pour la place de la femme dans la société.

L'indépendance de la jeune génération coïncide avec une certaine libération des parents. Cependant, les vieux doivent alors s'apprêter à la mort. Nous allons voir, au dernier chapitre, comment Jacques et Madeleine Ferron abordent le thème du départ ultime.

Chapitre 6 : La fin d'une vie

La fin de l'existence et la mort constituent une étape très importante dans les sociétés traditionnelles. La mort est toujours entourée d'un rituel fortement symbolique et codifié. Le Québec n'échappait pas à ce cérémonial, marqué à la fois par la tristesse et par tout l'apparat dont était capable le catholicisme d'autrefois. Jacques et Madeleine Ferron, héritiers de cet univers en pleine disparition, en ont été profondément marqués, surtout, bien sûr, à travers le décès prématuré de leur mère, survenu alors que les deux enfants n'avaient que neuf et dix ans. Plus de quarante ans après la mort d'Adrienne, par exemple, Jacques relate encore, dans l'appendice aux *Confitures de coings*, son deuil inlassable, ses souvenirs encore vifs de l'événement qui le hante, surtout par le curieux rituel auquel il donna lieu. Il avoue en effet, à trois reprises, sa surprise d'avoir été précédé, dans le cortège funéraire, par des médecins plus ou moins impliqués dans les soins qui avaient été dispensés à sa mère. « Il me déplut un peu, » se souvient-il, « qu'ils eussent le pas sur moi¹. » Et plus loin, plus passionnément : « Ce qui me les rend inoubliable, [ces funérailles,] ce n'est pas ma colère, ma fureur contre Dieu, ses prêtres et ses saints, c'est la présence des deux médecins au premier rang du cortège, lors de la levée du corps². » Quant à Madeleine, elle choisit une voie différente – mais tout aussi

¹Jacques Ferron, *Les confitures de coings. Suivi de L'appendice aux Confitures de coings ou Le congédiement de Frank Archibald Campbell*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 159.

²*Ibid.*, p. 160.

révélatrice – pour exprimer son deuil : elle publie, en 1993, *Adrienne*, la biographie de sa mère et de ses ancêtres maternels.

Terminus de l'existence, la mort constitue donc un thème important pour Jacques et Madeleine Ferron. Avec ce chapitre final, nous verrons à quoi ressemble cette étape ultime, qui fait elle aussi partie, d'une certaine manière, de la vie familiale et matrimoniale. Nous examinerons plusieurs facettes de la mort – telle qu'elle se laisse voir dans les récits brefs des deux auteurs – y compris l'agonie, les sentiments des proches, et l'expérience du veuvage.

Eau de vie, eau de mort

D'un strict point de vue quantitatif, on peut dire que la mort figure, sous une forme ou une autre, dans les deux tiers des *Contes* de Jacques Ferron. Nous avons pu voir, par exemple, que le décès de la mère représente souvent, chez lui, une force dégradante dans la vie des enfants. Le motif de la mort tragique est également très fréquent chez cet auteur : la disparition prématurée peut être assimilable à une punition de la condition humaine, infligée aux personnages qui sont incapables d'aimer ou, au contraire, à ceux

qui font preuve d'une affection trop étouffante³. La figure de la mort fait donc partie du *commentaire social* de l'auteur, qui s'en sert pour condamner certaines actions humaines.

Plusieurs contes présentent la mort comme sujet principal, offrant une image détaillée de l'agonie, des sensations et des sentiments éprouvés par les personnages, ainsi que leurs réflexions métaphysiques. Souvent, comme on le verra, la vie, l'amour et la mort se confondent ; la maternité, la mortalité et la libido se rencontrent en une seule figure synchrétique. Dans son rapprochement de la mort avec la naissance, en effet, l'écrivain s'inscrit dans un courant dominant de l'imaginaire universel, comme le note Gilbert Durand :

Le complexe du retour à la mère vient inverser et surdéterminer la valorisation de la mort elle-même [...] L'on pourrait consacrer un vaste ouvrage aux rites d'*ensevelissement* et aux rêveries du repos et de l'intimité qui les structurent. [...] De nombreuses sociétés assimilent le royaume des morts à celui d'où viennent les enfants [...] Enfin bien des peuples ensevelissent les morts dans la posture du blotissement fœtal, marquant ainsi nettement leur volonté de voir dans la mort une inversion de la terreur naturellement éprouvée et un symbole du repos primordial. (GD, 269)

Chez Jacques Ferron en particulier, des images aquatiques et des sensations de noyade accompagnent fréquemment le décès du héros. Comme on le sait, l'eau tient son rang dans une longue tradition de symbolisme. Carl Jung identifie, en effet, de nombreuses

³Il est intéressant de remarquer que, dans le manuscrit original de « Suite à Martine », Ferron explique, par la voix du médecin Salvarsan, sa vision littéraire de la mort tragique. Salvarsan répond au veuf, dont la femme fut victime d'un microbe fatal : « Le microbe n'est qu'un exécuteur. Si le médecin l'élimine, un autre prend sa place. Les condamnations relèvent de plus haut, de la justice. C'est pourquoi toute mort prématurée engage la responsabilité humaine » (Jacques Ferron, *Contes. Édition critique, op. cit.*, p. 355.)

sources anthropologiques, chrétiennes et freudiennes de cette figure archétypale, en montrant que l'eau représente à la fois la vie, la maternité et la mort :

Le sens maternel de l'eau est une des interprétations symboliques les plus claires de la mythologie. Les anciens disaient [...] la mer – symbole de la naissance. [...] Tout ce qui vit, s'élève, comme le soleil, hors des eaux et s'y replonge à nouveau le soir. Né des sources, des fleuves, des mers, l'homme atteint en mourant les eaux du Styx pour entreprendre la « traversée nocturne ». Les eaux noires de la mort sont des eaux de la vie ; la mort avec son froid enlacement est le sein maternel, comme la mer qui engloutit le soleil, mais le réenfante de son sein maternel. (CJ, 365-366)

La valeur polysémique de l'eau est évidente dans « L'enfant » et dans « La mort du bonhomme », où deux personnages de mourants ont la sensation oscillante de plonger sous l'eau et de remonter à la surface. Le premier, on s'en souviendra, met en scène un mari stérile auquel sa femme amère administre des surdoses de médicaments. Nous apprenons dans la phase inaugurale que le mourant ressemble à un phoque : « Un mari était à l'agonie ; il avait la barbe longue ; il ressemblait à un phoque. [...] Le plus souvent il se tenait sous l'eau, inconscient, cachant son jeu. Lorsqu'il remontait, ouvrant soudain l'œil à la surface, c'était pour prendre sa femme en défaut » (JF, 77). Le mari s'éteint finalement, étranger à sa famille, devant l'apparition de sa femme alors heureuse, tenant dans ses bras un enfant :

le pauvre homme remonta, il avait la vie dure, une bulle d'air creva à la surface de l'eau, il aperçut sa femme, l'enfant et le cierge : sa femme heureuse, l'enfant qui le regardait avec effroi et le cierge à demi consumé. Il ne sut que penser. Qui était-il ? Un phoque, un coq mouillé ? Il n'était sûrement plus le mari. Alors il eut la force de se soulever, d'éteindre le cierge, et de mourir. (JF, 78)

En mourant dans les profondeurs métaphoriques de l'eau, le mari s'évade de « la vie dure » et ouvre la porte à une nouvelle vie. La plongée s'associe donc à la mort et au rêve

d'enfanter, ainsi qu'à la fin du désaccord conjugal. Elle a aussi pour effet d'adoucir, en quelque sorte, une mort qui ressemble un peu à un assassinat⁴.

De la même manière, le « bonhomme » du second conte trouve l'évasion et le renouvellement dans le bercement imaginaire des vagues. Souffrant d'un os disloqué, le vieil homme subit les manœuvres de sa femme acariâtre qui lui attache les mains en une prière permanente. Détaché ensuite avec la complicité de ses fils, le bonhomme meurt finalement, et son âme se retrouve à rire avec ses jeunes libérateurs dans la cuisine. Sur son lit de mort, le vieillard avoue à sa femme qu'il va mal,

mais pas assez mal pour chavirer, tantôt plus bas, prenant encore la houle.
[...] Les vagues courtes secouaient le vieux, cela dura une heure et plus,
puis après la dernière vague, la dernière heure ; le bonhomme enfin repose
dans son lit ; l'os ne le gêne plus ; il est guéri, il va mourir. (JF, 35)

Ferron évoque ici un trajet de la mort qui ressemble à celui de la naissance, où l'être passe, par des vagues douloureuses, de l'espace utérin liquide au lit reposant, bénéfique. Cette interprétation, qui rapproche la mort de la vie par l'intermédiaire de l'eau, aide notamment à donner un sens aux derniers mots du passage ci-haut : « il est guéri, il va mourir. » La mort entraîne non seulement la cessation de douleur, mais aussi une sorte de guérison ; c'est pour le bonhomme le commencement d'une nouvelle vie saine. Sa mort est aussi une libération : libération de sa douleur, des « menottes » que sa femme lui a mises, d'une union discordante.

Pour le « bonhomme », le cycle de la vie recommence métaphoriquement dans la

⁴ Il convient de noter que Jacques Ferron semble disculper l'épouse de cet acte quasi euthanasique, car c'est le médecin qui administre la dose fatale.

cuisine, car cet espace fait partie d'un univers essentiellement maternel, associé à la femme, à la nourriture, à la création et à la chaleur. Par ailleurs, il s'y trouve avec ses fils, détail qui renforce la notion de renaissance. Les derniers mots de ce conte mettent l'accent sur la séparation du corps et de l'âme, car au lieu d'une veillée de mort, il s'agit d'une « veillée de corps » (JF, 36), comme on le disait autrefois. Avec ces images, Ferron paraît souligner son attachement à la croyance chrétienne en l'âme éternelle et au paradis reposant et accueillant.

Dans ces scènes, donc, la mort représente une recherche d'intimité et de renouvellement. Or, Carl Jung maintient que l'eau peut aussi symboliser l'inconscient. « Dans les rêves ou les fantaisies, » affirme-t-il, « la mer, ou toute étendue d'eau assez vaste, désigne l'inconscient. L'aspect maternel de l'eau coïncide avec la nature de l'inconscient en ce sens que ce dernier (surtout chez l'homme) peut être regardé comme la mère, la matrice de la conscience » (CJ, 366). En effet, Jacques Ferron crée également des scènes où la figure de l'eau associée à la mort coïncide avec une prise de conscience au sujet de la vie conjugale et de la sexualité. La mort du mari dans « L'enfant » entraîne des réflexions sur la vie sexuelle, sur la stérilité, et sur son rôle de « coq mouillé ». Tout se passe comme si la mort aidait à révéler l'inconscient chaque fois que le mourant éprouvait la sensation de sortir des profondeurs de l'eau. De la même manière, la narratrice de « L'otarie » qui, sur son lit de mort, se remémore son mariage avec Johnny Waterworth, évoque l'image de cet animal aquatique non seulement dans ses souvenirs de leurs rapports sexuels – comme nous l'avons montré au Chapitre 2 – mais aussi en association avec la mort. La vieille femme songe : « L'otarie, c'était peut-être la mort qui

se dressait au-dessus de moi » (JF, 210). Elle conclut que sa propre disparition l'aide à y voir clair : « Si je ne mourais pas, je pourrais penser que je n'ai jamais aimé » (*Ibid*). En somme, l'érotisme et la mort se confondent, dans ces contes, en une étonnante prise de conscience.

La rencontre métaphorique de la vie avec la mort survient quelquefois, chez Jacques, pendant le rituel funéraire. En plus de constituer une reconnaissance de la mort, les funérailles représentent aussi bien le moment d'une rétrospection sur la vie. Par ailleurs, dans la tradition catholique, la veillée mortuaire ressemble souvent à une fête, figure ambivalente, selon Gilbert Durand ; l'anthropologue note en effet que la fête incarne à la fois le chaos orgiastique et la renaissance. « La fête », soutient-il, « est à la fois moment négatif où les normes sont abolies, mais aussi joyeuse promesse à venir de l'ordre ressuscité » (GD, 358-359). Cette ambiguïté du rituel funéraire se rencontre, par exemple, dans « L'été », où les obsèques de la veuve jardinière ressemblent à un émouvant mariage : « Sur son lit de parade, au milieu des fleurs, elle semblait dormir. Il y eut une foule à son enterrement. [...] Tout le monde semblait heureux. On eût dit une cérémonie nuptiale » (JF, 94). Le vieux payen éponyme reçoit également « d'excellentes funérailles » (JF, 202). Le narrateur précise : « Et la colonie s'était assemblée dans la petite église en bois, non pas pour le pleurer, mais pour le célébrer. [...] Plus que des funérailles ç'avait été une sorte de fête » (*Ibid*).

En effet, Jacques Ferron reconnaît dans sa propre expérience la proximité symbolique de la vie et de la mort, car dans *La créance* il se souvient d'une sage-femme qui s'associait à ces deux grands événements :

Madame Théodora, la sage-femme du vieux docteur Hart, faisait la toilette des morts, mais ce n'était là que le complément de sa tâche. Elle se tenait aux deux extrémités de la vie, près des portes interdites [...] Elle était venue soigner ma mère par deux fois, à dix ans d'intervalle, à ma naissance et après sa mort ⁵.

Bien que la présence de la véritable Madame Théodora au chevet de sa mère soit inventée, comme le montre Marcel Olscamp⁶, ce passage illustre le chevauchement entre la vie et la mort que devaient faire le docteur Ferron et ses collègues et prédécesseurs à l'époque des consultations à domicile.

Vers le désespoir

La mort ferronienne, qui entraîne la renaissance, la guérison et la prise de conscience, a pour ainsi dire une valeur positive. Dans d'autres contes de Jacques, cependant, sa valeur est plus ambiguë, quelquefois négative ; la notion de la rencontre de la vie avec la mort revêt parfois une signification menaçante. Dans « Cadieu » et « La dame de Ferme-Neuve », Jacques aborde un sujet qui le préoccupe beaucoup : l'autodestruction à travers l'alcoolisme ou la toxicomanie. Il présente dans le premier de ces récits un clochard, Mithridate, nommé en l'honneur de la figure historique qui fut roi du Pont ancien. Ennemi mortel des Romains, Mithridate se protégeait contre

⁵ Jacques Ferron, *La créance*, *op. cit.*, p. 121-122.

⁶ Marcel Olscamp, *Le fils du notaire*, *op. cit.*, p. 14.

l'empoisonnement en s'administrant des doses homéopathiques⁷. Le clochard suggère qu'on peut se purifier ou se réinventer en se rapprochant de la mort, et surtout en s'enivrant. Il déclare à Cadieu :

L'eau ne m'intéresse pas, je passe par-dessus le canal, je bois de la robine. Pour vivre il faut se sentir mourir, s'empoisonner à la goutte. Le reste n'est que bagatelle. [...] j'ai eu une existence antérieure [...] je voyageais du déluge à l'antéchrist, entre squelettes et embryons ; je croyais rêver. J'ai sauté du train pour vivre. (JF, 31)

Cadieu, pour sa part, est empoisonné métaphoriquement par son enfance malheureuse, par la gonorrhée et finalement par la bouteille que Mithridate lui tend ; il est ensuite ravivé par son dégrisement et par son dernier traitement médical, car il respire alors l'air « pur » (JF, 32). Son acte final de purification est de mettre le feu à sa maison familiale, action que Mithridate encourage en s'exclamant : « Ah, le bon feu » (JF, 33). Ce geste apparemment violent, anarchique, voire diabolique, devient libérateur à la lumière de ces paroles de Jacques Ferron dans l'appendice aux *Confitures de coings* : « il me semble que le feu convient mieux à la dépouille des morts que la terre humide et la pourriture. Cette terre les garde captifs à jamais dans une profonde horreur tandis que le feu les libère en parcelles aériennes qui dansent dans les rayons du soleil⁸. » Or, donner au geste de Cadieu une valeur positive implique qu'il trouvera maintenant la paix, ce qui n'est pas

⁷ Le roi Mithridate fut immortalisé dans la pièce éponyme de Racine. Il est intéressant de noter que, selon le dramaturge – qui a d'ailleurs insisté sur la fidélité historique de son portrait – Mithridate était un personnage ambigu. Dans sa lutte inépuisable et ambitieuse contre les Romains, c'était le champion des peuples libres ; mais il était aussi mesquin, rancunier et despotique (Robert Laffont et Valentino Bompiani, « Mithridate », *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1960, p. 673-674).

⁸ Jacques Ferron, *Les confitures de coings*, op. cit., p. 160.

nécessairement évident. Nous trouvons, par contre, que le chemin que prend Cadieu dans ce conte l'amène de plus en plus près de l'enfer. Selon nous, le frôlement de la mort par le moyen du poison a l'effet ici de révéler une société corrompue, plutôt que de suggérer un trajet sain vers un lieu accueillant.

De façon semblable, Ferron insinue, dès les premiers mots de « La dame de Ferme-Neuve », qu'il sera question du mauvais côté des choses : « Il y avait le fleuve honteux, probablement sorti des égouts » (JF, 245). À partir de cette image de la ville déchue, l'auteur raconte le décès pitoyable d'une veuve devenue narcomane. La mort est comparée dans le passage suivant à une prostituée, cet autre symbole ferronien de la dégradation urbaine : « Et il y a eut cette dame de Ferme-Neuve, qui est morte en décembre, l'an dernier. [...] jamais la catin ne fut plus vite troussée. [...] La catin, c'est la mort, et non la dame de Ferme-Neuve » (JF, 245-246). La notion de la mort apaisante, avec les symboles de l'intimité et l'espoir d'une vie future meilleure, est maintenant absente. Au contraire, dans ce conte l'avenir est incertain – la mourante se demande : « Que vais-je devenir? » (JF, 251) – et la mort est brutale. Ferron la décrit ainsi :

Le dame se tenait debout près de moi, le bras raide et de tout son corps appuyée. Elle était décidément malade. « Votre bruit dans la tête? » Elle répondit alors à ma question par la sienne, et, aussitôt après, se raidissant de tout un côté de son corps pendant que l'autre lui manquait brusquement, pirouetta de telle sorte qu'elle tomba à pleine face sur le plancher sans retenue ni pitié [...] Sur le moment, je ne l'aimai point, cette femme. Elle me contrariait grandement. Sa robe s'était mouillée, son visage ensanglanté. Je restais là, au-dessus d'elle, la seringue à la main, comme une sorte d'assassin. (JF, 252)

Cette disparition se distingue des précédentes car au lieu d'évoquer l'eau adoucissante, elle projette des images de raideur, de chute et de sang. Loin d'être une belle mort, elle

réunit des éléments de suicide et de meurtre. La mort ressemble ici à une catin en ce que les deux représentent la rencontre sordide, l'évasion honteuse. Si en général, chez Jacques Ferron, la mort ne s'oppose pas à la vie, mais constitue plutôt une extension de la vie, une renaissance ou une libération, dans « La dame de Ferme-Neuve » elle devient un événement brutal et final, une véritable cessation de la vie. Par ailleurs, la position stratégique de ce récit, qui clôt les *Contes anglais*, lui donne une signification d'autant plus marquée : l'auteur semble nous livrer un dernier jugement désespéré.

Une mort très discrète

La mort figure presque aussi fréquemment dans *Cœur de sucre* que dans les *Contes*, c'est-à-dire dans plus de la moitié des nouvelles. Madeleine Ferron s'intéresse à plusieurs aspects de la mort qui préoccupent aussi son frère, par exemple la réponse des survivants, le cas particulier du suicide, le rituel funéraire et la question de la vie future. Par contre, elle est moins préoccupée que lui par le long processus physiologique de la mort, ou par la notion de la mort comme occasion de se remémorer la vie ; elle favorise explicitement la mort expéditive. De fait, la brièveté avec laquelle la mort est annoncée contribue souvent à l'ironie qui caractérise son œuvre.

Nous avons précédemment vu qu'avec « Les termites », Madeleine se moque des héritiers avarés d'une dame riche et despotique. La première scène de la nouvelle rappelle les scènes d'agonie chez Jacques : la dame semble hésiter avant de mourir et ses proches veillent plus ou moins impatiemment, comme le témoigne ce passage :

Tout à coup agitée, la respiration difficile, elle sifflait presque le départ. Puis elle se ravisait. Les fils sortaient, hochant la tête, ballottés par l'ambivalence de leurs sentiments. Un seul point était indiscutable : plus âcre devenait l'odeur de la maladie, plus insinuante était celle de l'héritage. (MF, 43)

Ici, le vacillement entre la vie et la mort ressemble à un mouvement espiègle et provocateur de la part de la mourante, qui est parfaitement consciente de l'impatience de ses enfants-termites. Or, quand la mort survient enfin, elle est signalée avec une économie de moyens très ironique : « Un bon matin la vieille en eut assez de marchander quelques heures supplémentaires. Elle dit au médecin : 'Vous pouvez faire l'addition'. C'en était fait du matriarcat » (MF, 44). Outre son effet humoristique, cet avis de décès abrupt traduit le caractère de la mourante elle-même : femme accomplie et autoritaire, elle a sans doute une prédilection pour l'efficacité. Elle a surtout le pouvoir de commander et de contrôler les gens autour d'elle, même le médecin et même, effectivement, l'agent de la mort.

La mort rapide convient, dans « Les termites » à tous les personnages : à la mourante comme à ses survivants. Tandis que l'impatience des proches et leur empressement à attaquer la maison dès que le notaire est parti témoignent de leur rapacité maligne, c'est plutôt par compassion que la narratrice craint la mort longue dans la nouvelle « La jarre ». Voisine du vieux Noé, elle partage avec lui une passion vivifiante pour le jardinage. Lorsque le vieillard subit une crise cardiaque et qu'il y survit, la narratrice est ahurie par la vision de cet homme qui n'est plus que l'ombre de lui-même. Comme pour soumettre le père Noé à une ultime épreuve, elle renchérit sur lui lors d'un

encan, d'où elle sort gagnante avec la cruche désirée, victoire douce-amère qui lui laisse des remords.

Le passage d'ouverture révèle ce qui semble, à première vue, être un sentiment égocentrique chez un témoin de la mort. « J'aime les gens qui meurent avec une discrète rapidité » (MF, 19), déclare la narratrice d'entrée de jeu. Un décès rapide, précise-t-elle, permet aux survivants de conserver l'image d'un personnage sain et heureux, sinon leurs « souvenirs risquent fort de rester accrochés aux théâtrales péripéties de la dernière maladie » (*Ibid*). Ainsi, la narratrice craint la déchéance physique, et son fardeau psychologique paraît éclipser la douleur présumée du mourant lui-même. Or, un sentiment plus généreux de pitié et de compassion accompagne ce désir de se protéger contre le spectacle de la misère. Le passage suivant témoigne de cette tension ambivalente entre l'« épouvante » du survivant et sa pitié pour un homme « tragique » : « un matin il est apparu de nouveau, le père Noé, séché, recroquevillé. [...] Moi, je ne le croise plus qu'avec épouvante. [...] Je le regarde, tragique, menacé [...] Il me fait froid dans le dos » (MF, 20). Tout indique, en effet, que la narratrice entretient un rapport sensible et respectueux avec son vieux voisin. Avant qu'il ne tombe malade, ils cultivent ensemble des relations « sympathiques » et des conversations aux « fils tendres » ; la narratrice entend « avec plaisir » les jugements de son voisin jardinier ; elle trouve en lui « une politesse exquise » (MF, 19).

Le malaise compatissant devant la mort crée un véritable conflit, dans cette nouvelle, entre les survivants et le mourant, entre la vie et la mort. La narratrice suggère que Noé devrait expirer de façon expéditive, consentant à son destin mortel. Selon elle, la

famille du vieillard, consciente que la mort approche, connaît « la date de l'échéance » (MF, 20) ; elle insiste, lorsque son voisin se présente à l'encan, pour dire que le « délai » est déjà « expiré » (MF, 21). Seulement, Noé, qui tient mordicus à la vie, défend sa volonté de prolonger sa vie ; il résiste à cette échéance comme pour résister à un ennemi envahissant. De plus, la notion d'antagonisme est appuyé ici par un vocabulaire belliqueux : le vieillard mène non seulement une « lutte » contre la mort, mais voudrait également « combattre » (MF, 20).

L'encan représente donc la manifestation publique de cette lutte contre la mort, et la jarre que le père Noé convoite nous semble fortement symbolique de la vie prolongée. La figure de la jarre suggère un objet précieux, une antiquité qui se conserve, qui résiste au temps ; décorée de guirlandes et de fleurs (MF, 21), elle évoque la fécondité de la nature. Son caractère de contenant implique aussi qu'on peut y recueillir des liquides anciens et vitaux : l'eau, l'huile ou le vin. Ce dernier, en particulier, est surtout suggestif de la vie et de l'intimité maternelle, comme le constate Gilbert Durand :

Le vin est symbole de la vie cachée, de la jeunesse triomphante et secrète. [...] L'archétype de la boisson sacrée et du vin rejoint, chez les mystiques, l'isomorphisme aux valorisations sexuelles et maternelles du lait. [...] Le breuvage enivrant a pour mission d'abolir la condition quotidienne de l'existence et de permettre la réintégration orgiastique et mystique. (GD, 298-299)

Le duel qu'engage Noé pour gagner la cruche, duel que la narratrice relève et encourage, représente donc une lutte pour la vie. Or, à la fin de l'enchère, la cruche se révèle « endommagée, écornée » tout comme le vieillard ; Noé, qui retrouve « sa fragile réalité » (MF, 21) paraît finalement voué à la mort.

Le paradis énigmatique

La narratrice de « La jarre » aurait préféré que son voisin meure subitement pour pouvoir l'imaginer « monter en souriant, avec sa brassée de concombres, vers le potager céleste » (MF, 20). Un léger ton d'ironie s'insinue dans cette image charmante d'un paradis idyllique, mais effectivement inaccessible. Comme son frère, Madeleine s'intéresse à la notion du paradis ; elle fait preuve, toutefois, d'un certain scepticisme à cet égard. Nous avons vu que dans « L'incroyable terminus », l'auteure se montre plus compréhensive envers le veuf qui exprime la vérité pitoyable de sa perte – « Elle est morte cette nuit » – qu'envers les visiteuses au salon funéraire qui racontent la version allégorique de l'ascension. Dans « La visite », l'agriculteur José croit voir un fantôme, apparition mystérieuse qui l'amène à s'interroger sur la vie future, à souffrir de « l'angoisse de l'au-delà » (MF, 108). Ignorant l'identité du fantôme, José se demande s'il s'agit là de son père ou de son frère, qui auraient peut-être rencontré des obstacles devant les portes du paradis, et réfléchit avec un soupçon d'irrévérence : « Les formalités et les conditions nécessaires à l'entrée au ciel devaient être si compliquées » (MF, 106). Ces images caricaturales d'un paradis énigmatique contrastent avec celles créées par Jacques, qui évoquent plutôt un lieu reposant, sensiblement meilleur que la vie terrestre.

En effet, le refus du dogme catholique que manifeste Madeleine dans le contexte de l'érotisme émerge également de ces histoires de mort, et on y trouve les traces d'une même rencontre provocatrice entre le sacré et le profane. Dans « Mission ratée », un prêtre absolutiste semble précipiter, par sa « malhonnête concurrence » financière

(MF, 54), la mort d'un paroissien banquier. La narratrice annonce son cynisme dès la phrase inaugurale : « Je n'écouterai plus qu'avec méfiance les spécialistes bilieux qui, l'œil noir et la bouche mauvaise, posent des diagnostics émotifs et extrêmes » (MF, 51). Un dimanche à la messe, raconte-t-elle, son regard tombe sur les bannières liturgiques, illustrées par un cygne et un agneau saignants, tous les deux symboles christiques. La narratrice est « éberluée » par la juxtaposition de la violence et de l'amour, car les bannières sont affublées de la phrase : « Venez, mes bien-aimés » (MF, 52). Elle réfléchit : « J'essayais en vain de référer à mes connaissances du symbolisme érotique et religieux. Heureusement, je fus arrachée de mes pensées malsaines » (*Ibid*). Dans son sermon, le prêtre clame son indignation contre ceux qui « réfléchissent », et demande qu'on donne généreusement à la quête, car la « charité efface la multitude des péchés » (MF, 54). Or, quand le gérant de banque tombe mort, étouffé, l'hypocrisie du curé est révélée : « L'incident avait dérégulé le cérémonial. Dégoûté, le rédemptoriste attendait, le geste imprécis, distrait, vulnérable » (*Ibid*). Dans ce portrait peu flatteur, l'Église voudrait leurrer les humains avec la promesse de l'amour, mais ne répond qu'avec violence.

Le thème du suicide a moins d'importance littéraire pour Madeleine, certes, que pour Jacques, mais il mérite toutefois qu'on s'y arrête brièvement. Alors que Jacques crée des situations relativement ambiguës, qui ne font que suggérer le suicide, Madeleine s'intéresse à une forme de suicide plus explicite. Deux nouvelles successives, « Le créateur » et « Le 'pit de gravelle' », présentent cette solution extrême comme seule échappatoire possible à une existence étouffante. Dans le premier, le jeune Louis-René, dont l'oncle ancien combattant est reconnu pour avoir bloqué des canons contre l'ennemi,

s'avère incapable de dégager son propre esprit inventeur. Il trouve dans le suicide le remède « logique » à sa paralysie créatrice (MF, 112). Dans « Le 'pit de gravelle' », l'interdiction des parents mène au double suicide de la jeune femme et de son amant adultère. Plutôt que d'insister dans ces nouvelles sur les détails de la mort, Madeleine met l'accent sur la pression externe ou interne qui écrase le jeune personnage. Elle semble ainsi réclamer pour la jeune génération la libération des attentes et des contraintes sociales. De cette façon, elle se montre défenseur d'un groupe social quelquefois accablé par le désarroi. En même temps, et de manière caractéristique, elle choisit un style direct et sans euphémisme pour évoquer la vie (et la mort) de cette génération.

Le veuvage : deux solitudes

La signification de la mort se fait souvent sentir, dans ces œuvres, à travers les portraits de veuves ou de veufs, mais Jacques et Madeleine se distinguent, l'un de l'autre, à cet égard. Pour le frère, la veuve et le veuf vivent cette étape de façon radicalement différente ; Madeleine, par contre, trouve de l'égalité dans leur expérience.

Chez Jacques, la disparition de l'homme marque souvent la libération ou l'épanouissement de la femme. Dans les *Contes*, l'écrivain explore plusieurs cas où la veuve est ainsi émancipée. Elle est parfois libérée de l'étreinte d'un mari trop autoritaire : dans « La vache morte du canyon », par exemple, Biouti Rose est libre d'ouvrir un « touristeroume » après la mort de son époux pudique (JF, 123) ; la grand-mère veuve du « Petit Chaperon Rouge » est « libre et heureuse » suite au décès de son époux autoritaire

(JF, 223). En revanche, la veuve se libère parfois d'une relation lacunaire : l'épouse dans « L'enfant » est symboliquement libérée de la stérilité pour se trouver avec un bébé dans les bras.

Si la veuve s'épanouit, c'est effectivement, selon l'écrivain, parce que les hommes sont à la fois superflus et éphémères. On trouve plusieurs exemples de personnages qui remettent en question l'identité ou l'influence de l'homme. Le narrateur de « L'enfant » s'interroge, par exemple : « Qui était-il? [...] Il n'était sûrement plus le mari » (JF, 78). Le mari décédé dans « L'été », dont la veuve devient « la divinité du village » (JF, 94), est tout de suite oublié :

Dès que sa femme l'eut quitté des yeux, il lui sortit subrepticement de la tête, par une oreille ou l'autre, et s'en fut dans les bois [...]. Rien de lui ne subsista si bien qu'au curé la veuve avoua : 'Parfois je me demande si j'ai jamais été mariée.' Le curé lui cita l'Ecclésiaste qui compare la marque de l'homme sur la femme à la trace de l'oiseau dans l'air, du poisson dans l'eau. (JF, 93)

Or, il y a un ton de regret et de malheur dans quelques-unes de ces histoires de veuves émancipées. La libération de Biouti Rose vers une vie de prostitution constitue une trahison des valeurs traditionnelles qui ont, dans cette œuvre, une valeur positive.

François Laterrière crie à Biouti Rose : « Parbleu, [...] mon oncle n'avait pas tort. [...]

Vous l'avez trahi! » (JF, 123) La veuve-divinité de « L'été » connaît une mort prématurée. Avec l'image de la veuve libérée, épanouie et détachée du deuil, Jacques insiste sur la notion du malheur conjugal, et annonce subtilement son regret de l'état des choses.

Par opposition avec la veuve heureuse, Jacques révèle un veuf presque toujours dévasté par sa perte. Il est souvent alcoolique, abusif et antipathique. Le supposé veuf du « Pont » est aperçu « titubant » après la disparition de sa femme (JF, 70). François Laterrière, pour sa part, s'enivre après la mort d'Églantine, dans « La vache morte du canyon » (JF, 119). Tandis que la veuve ne désire pas se remarier, le veuf, comme celui de « La perruche », menace de « convoler » si sa femme meurt (JF, 158). Le veuf malheureux est souvent condamné à la mort lui-même : dans « Le vieux payen », il meurt six mois après la mort de sa femme ; un autre veuf périt dans le déluge du conte éponyme. En somme, dans l'univers du romancier, l'homme, malgré sa déception en amour, dépend de sa femme du point de vue émotif et, sans elle, il sombre dans l'abîme.

Le portrait que brosse Madeleine du veuvage est plus équivoque. Avec les deux veuves de « La chouette » et du « peuplement de la Terre », elle rappelle les femmes libérées des *Contes* de Jacques. La première, nous le savons, est à la fois sage et diabolique, libre de séduire. À la mort de son époux (qui coïncide avec le départ de son fils cadet), la seconde trouve enfin le temps de se reposer : « Son mari enterré et son plus jeune fils marié, elle s'arrêta pour souffler, décidée à s'acheter enfin des pantoufles et une berçante » (MF, 40). Comme chez Jacques, le mari semble vite oublié ; les traces qui restent sur la femme semblent plutôt être celles de la maternité, comme en témoigne le reste du passage : « Le mécanisme ne sut pas s'ajuster à un rythme nouveau. Il se détraqua. Elle se retrouva désorientée, incapable de diriger l'étrangère qu'elle était devenue, qu'elle ne connaissait pas et qui tournait en rond, les bras tendus, de plus en plus troublée » (MF, 40).

C'est dans « Julie » et « L'incroyable terminus » que Madeleine se distingue de Jacques dans son traitement du veuvage car elle y montre des personnages profondément endeuillés. Julie, une veuve conduite à la folie, imagine qu'elle fait exhumer le cercueil de son mari pour l'enterrer à côté de sa galerie, site plus accessible, spirituellement, à la maison chaleureuse. L'auteure révèle sa compassion pour ce personnage accablé et transformé par la tristesse : elle évoque « sa peine incommensurable » et « sa tendre folie » (MF, 29). Le veuf de « L'incroyable terminus » fait montre d'une souffrance semblable. Au salon funéraire, parmi les visiteuses dévotes, la narratrice le trouve ainsi : « Tout près du cercueil, écrasé sur sa chaise, pleurait le vieux de la défunte. Je le saluai. Il ne me répondait pas. Il sanglotait à petits coups ». (MF, 68)

Avec ces deux exemples, Madeleine semble reconnaître l'égalité des sexes par rapport à la perte de l'époux. Elle indique aussi, et pour la première fois dans ce recueil, la possibilité du bonheur conjugal.

Jacques et Madeleine divergent dans leur trajet littéraire vers la mort. Pour Jacques Ferron, le trépas représente d'une part une extension de la vie, un état qui ressemble à la vie en ce qu'il réveille la conscience, rappelle la vie amoureuse et crée une renaissance. En même temps, l'écrivain semble faire la distinction entre la vie et la mort lorsque cette dernière permet l'évasion d'une vie pénible, surtout d'un rapport conjugal malheureux. La mort est parfois associée à un lieu ultime, un paradis, qui est

sensiblement meilleur que la vie terrestre, un lieu reposant qui accueille le personnage las.

Pour Madeleine, par contre, la mort constitue une réalité inévitable mais malheureuse et angoissante. Dans sa biographie *Adrienne*, elle confirme cette vision équilibrée : d'une part, elle reconnaît « l'intolérable chagrin qu'on peut ressentir à la mort prématurée d'un être aimé »⁹ ; d'autre part, elle s'exprime avec beaucoup plus de retenu que son frère au sujet du décès de sa mère, y voyant, comme nous l'avons montré, « de tendres retrouvailles. » Plus optimiste que Jacques par rapport à la vie, Madeleine semble suggérer, par l'intermédiaire de la mort regrettée, que la vie offre la possibilité de l'épanouissement, de la joie, et parfois même du bonheur conjugal.

⁹ Madeleine Ferron, *Adrienne*, op. cit., p. 167.

Conclusion

Avec leurs deux recueils de contes, Jacques et Madeleine Ferron montrent qu'ils partagent un grand nombre de préoccupations associées à la vie de couple et de famille : la primauté de l'amour maternel ; la valeur de la fécondité dans la société traditionnelle ; le fardeau que représente la famille nombreuse ; le drame de la mort. En évoquant de façon constante et cohérente la précarité du bonheur conjugal, Jacques et Madeleine s'entendent avant tout sur ce qu'ils considèrent le plus négatif dans le trajet amoureux : *le mariage*. Il y a effectivement chez les Ferron un rejet de la tradition légale et religieuse du mariage, de l'obligation sociale inhérente à cette union. En refusant ainsi la notion d'un code imposé au couple par la société, ils suggèrent que l'union amoureuse dépend plutôt de l'instinct pur et de l'autonomie individuelle. Par ailleurs, ce rejet du mariage semble lié au rôle qu'y joue traditionnellement la femme, qui, dans leur fiction, paraît souvent écrasée par la corvée domestique, et surtout par ses grossesses à répétition. Jean-Pierre Boucher voit dans l'œuvre de Ferron, en effet, une dénonciation de la servitude féminine traditionnelle: « C'est sûrement le désir de réveiller l'esclave [en la femme] qui a poussé Ferron à écrire tant de contes où la condition de la femme est décrite sans fard¹. » Dans son analyse de « Retour à Val d'Or », Isabelle Bernard, pour sa part, qualifie de rêveuse quasi engagée la femme ferronienne. « La tradition littéraire au Québec », affirme-t-elle, « a perpétué le mythe de la femme dominée, incapable de changer le monde. Chez Ferron, en revanche, la femme est indissociable de la rêverie du

¹ Jean-Pierre Boucher, *Les « Contes » de Jacques Ferron, op. cit.*, p. 47.

Pays². » Nous avons montré que Madeleine dépeint la mère de façon similaire : parfois abattue, parfois érotisée, mais clamant toujours sa liberté. Dans l'univers ferronien, donc, la femme moderne a raison de réclamer son indépendance reproductive et conjugale, même si pour le frère, elle doit à ses enfants de demeurer une « vache affectueuse³ ». Cette attitude, qui appuie la liberté individuelle de la femme et du couple amoureux, est tout à fait conforme au mouvement de libéralisation des mœurs durant les années 1960, et affirme la modernité de ce « couple » littéraire.

Certes, les écrivains ne s'entendent pas toujours ; ils manifestent, par exemple, deux visions distinctes de la séduction, de l'infidélité et de la paternité ; l'érotisme de leurs œuvres se manifeste à travers des langages distincts. Ce qui domine parmi ces différences, c'est surtout la place qu'ils donnent au bon et au mauvais côtés des choses, car Jacques a une vision globalement pessimiste du trajet amoureux et Madeleine s'avère plus optimiste. Dans une lettre au psychanalyste Julien Bigras, le frère exprime aussi, vers la fin de sa vie, sa désillusion face à l'existence humaine : « on ne cesse de descendre à partir de sa naissance, quitte à passer d'abord par un petit enfer⁴. »

Il est intéressant de noter, cependant, qu'avec les quatre « Contes inédits » qui se trouvent à la fin de son recueil – et qui apparaissent donc quatre ans après les *Contes anglais*, et six ans après les *Contes du pays incertain* – Jacques nous laisse des portraits de l'amour et de la famille qui sont légèrement plus prometteurs que les précédents. Dans

² Isabelle Bernard, « Bacchanale à Val d'Or », *Littératures*, n^{os} 9-11, « Présence de Jacques Ferron », 1992, p. 191.

³ Jacques Ferron, *Les roses sauvages*, cité par Marcel Olscamp dans Jacques Ferron, *Laisse courir ta plume...*, *op. cit.*, p. 46.

⁴ Julien Bigras et Jacques Ferron, *Le désarroi*, *op. cit.*, p. 56.

« La tasse de thé », par exemple, une jeune fille part en « snowmobile » chez sa tante qui « aim[e] la jeunesse et favoris[e] l'amour » (JF, 257). La notion de la séduction est valorisée positivement ici, comme l'est aussi la figure de la vie moderne que représente la motoneige. « Le lutin » présente, sous une lumière sympathique, une épouse infidèle. Le conte « Chronique de l'Anse Saint-Roch » fait passer ses personnages par une série d'événements difficiles, voire catastrophiques, mais les montre capables de triompher de l'adversité. À la fin, l'auteur conclut : « Cette chronique rapporte des faits qui ne sont pas toujours convenables, c'est que la vie est souvent inconvenante. Le principal est que tout s'arrange » (JF, 276). Finalement, avec « La sorcière et le grain d'orge », l'écrivain révèle un père qui déplaît à sa fille la nuit, lorsqu'il paraît s'emparer de la mère, mais qui le jour est gentil et surtout attentif. Étant donné l'optimisme qui rapproche ces contes, on pourrait conclure qu'avec quelques années de recul, Jacques a voulu ajouter de l'espoir à son livre.

Si le pessimisme de Jacques est presque constant – ce qui contribue par ailleurs à la cohérence de son œuvre – sa vision du trajet amoureux est aussi paradoxalement plus embrouillée et ambivalente. Au fil des pages qui précèdent, nous avons pu constater que cette ambivalence est omniprésente dans les *Contes* et qu'elle s'étend à toute la vision du monde de l'auteur. Marcel Olscamp a déjà fait remarquer, dans un autre domaine, cette qualité ferronienne : en ce qui concerne ses opinions politiques, Jacques Ferron peut être identifié comme un « nationaliste ambivalent⁵ ». Sans doute, ce réflexe de toujours

⁵ Marcel Olscamp, « Jacques Ferron ou le nationaliste ambivalent », *op. cit.*, p. 195-220.

examiner l'envers des choses vient de sa curiosité intellectuelle, qualité qu'il exige également de son lecteur, qu'il empêche de paresser dans la certitude et la complaisance. Comme le dit Anne Caumartin, le Pays incertain est un « monde où la connaissance populaire est constamment remaniée pour susciter une incessante remise en question⁶. »

Par opposition à l'ambiguïté pessimiste qui domine l'œuvre de son frère, la vision de Madeleine se révèle plus optimiste et claire. Ces qualités nous paraissent appropriées dans le contexte du mouvement féministe, car la femme des années 1960 était vraisemblablement rassurée par la promesse d'un avenir meilleur. Par ailleurs, Madeleine vivait, à l'époque de la rédaction de ses récits, dans un environnement rural relativement « sain », plutôt paisible en comparaison avec la banlieue montréalaise de Jacques. Dans une lettre écrite à celui-ci en 1962, la sœur défend son milieu d'adoption, qu'elle considère « fermé, retardataire, superstitieux, simple et souvent très sain. [...] Et puis, nous sommes des campagnards, nous vivons dans un pays où il se fait de la catalogne, ce n'est peut-être pas brillant mais c'est plus sage de s'intéresser à la catalogne⁷. » Or, il se peut que le positivisme de Madeleine se mêle à la crainte de la perte, car elle écrit dans *Adrienne* : « l'idée de beauté et de bonheur est depuis mon enfance reliée à la précarité⁸. » Son espoir apparent résiderait alors dans un désir de vivre intensément le moment présent tout en sachant que le bonheur peut s'effondrer à tout instant.

⁶ Anne Caumartin, « Retour aux temps primordiaux : les légendes bibliques des *Contes du pays incertain* », dans Patrick Poirier, *op. cit.*, p. 64.

⁷ Madeleine Ferron à Jacques Ferron, lettre [janvier 1962]. Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Jacques-Ferron, MSS-424, boîte 10, n° 1.1.97.57.

⁸ Madeleine Ferron, *Adrienne*, *op. cit.*, p. 237

L'un des paradoxes de l'œuvre ferronienne réside dans le fait que les écrits de Jacques sont imprégnés à la fois par l'imaginaire de l'écrivain et par de menus détails historiques et biographiques. En effet, cet auteur s'apparente, malgré lui, aux psychanalystes, car il partage avec Freud lui-même la conviction qu'une rencontre entre le réel et le merveilleux est naturelle, voire souhaitable. Le psychanalyste a dit : « Nous entretenons tous une vie de fantaisie, qui en réalisant nos désirs, compense les insuffisances de l'existence réelle⁹. » Même au niveau symbolique, la fiction rencontre la réalité. Nous avons vu, par exemple, que le symbole de l'intimité maternelle est omniprésent dans les *Contes* ; dans sa vie quotidienne, Jacques paraît également hanté par le décès de sa mère. Interviewée dans le documentaire *Le Cabinet du docteur Ferron*, Marcelle Ferron se souvient en ces termes de la peine de son frère aîné : « Il ne s'est jamais consolé de ça, Jean-Jacques, de l'amour qu'il avait pour ma mère¹⁰. » Par ailleurs, c'est justement parce que l'écrivain mélange sans cesse la fiction au réel que le lecteur est si souvent amené à puiser dans ses écrits biographiques, journalistiques et épistolaires pour bien saisir les particularités de son imaginaire. Dans l'introduction de son essai biographique sur Jacques Ferron, Marcel Olskamp explique et justifie cette irrésistible recherche multidimensionnelle :

une bonne partie de l'intérêt qu'on porte [aux œuvres de Jacques Ferron] vient précisément du fait qu'il s'y est abondamment mis en scène, les expériences vécues devenant pour lui une sorte de laboratoire littéraire et social. [...] La « curiosité » biographique paraît donc légitime dans son

⁹ Sigmund Freud cité par Janet Malcolm, dans *Un métier impossible : Psychanalyste*, traduction de Sylviane Rué, Paris, Clancier-Guénaud, 1984, p. 36.

¹⁰ Marcelle Ferron dans le film *Le cabinet du docteur Ferron*, réalisé par Jean-Daniel Lafond, Office National du Film, 2004, 81 min. 31 s.

cas : grâce à ses innombrables allusions autoréférentielles, il attire l'attention sur son parcours personnel ; ce faisant, il *invite*, d'une certaine manière, les lecteurs à s'intéresser à son destin¹¹.

Le retour constant de Jacques Ferron sur les détails historiques et biographiques reflète aussi une vraie nostalgie pour le passé. Outre la perte de l'intimité maternelle, le docteur Ferron regrette surtout la disparition d'une vie rurale et de certains éléments du catholicisme. Sans situer l'action de ses contes dans le passé, il s'y réfère pour évoquer une époque idyllique perdue où la famille s'épanouissait sur la terre féconde. S'il s'intéresse aussi à la ville contemporaine, c'est plutôt en sa qualité de médecin-écrivain engagé, et il la présente dans les *Contes* comme un lieu de déchéance et de malheur domestique. Le conte, même, peut être vu comme une forme d'expression nostalgique chez lui : c'est d'ailleurs la notion qu'il exprime, dans « Suite à Martine », par la voix du clochard : « Le pays sans nos contes retourne à la confusion » (JF, 175). Quant à l'Église, Jacques estime qu'elle est en réalité un système égalitaire qui a déjà laissé tomber son autoritarisme. Il évoque, dans *La créance*,

la magie de la religion [...] cette participation théâtrale qui grandissait les petits et faisait qu'on était grand par eux, [...] la religion qui introduisait dans la place les habitants, les bêtes, les divinités, les astres méticuleux, le contretemps de l'éternité, le rétablissement de la justice dans un au-delà irrécusable¹².

Dans un entretien avec Pierre L'Hérault, Ferron appuie cette attitude tolérante :

« Lorsqu'a commencé tout le mouvement pour l'école laïque, après avoir pourtant

¹¹ Marcel Olscamp, *Le fils du notaire*, op. cit., p. 15.

¹² Jacques Ferron, *La créance*, op. cit., p. 124.

participé à ce mouvement-là, j'ai complètement refusé d'en faire partie parce que j'avais déjà compris que le catholicisme n'était plus autoritaire : il n'y avait plus de tyrannie¹³. »

De façon opposée, mais également paradoxale, la fiction de Madeleine est ancrée dans la réalité quotidienne, mais elle s'avère très peu autobiographique. On peut supposer que le décès du docteur Ferron, en 1985, permit à l'écrivaine de sortir de l'ombre littéraire de son frère ; cette disparition la libéra aussi, en quelque sorte, des contraintes du merveilleux, car elle commença alors à donner à ses récits brefs le titre générique de « nouvelles », qui leur convient beaucoup mieux. L'écrivaine est moins hantée que son frère par le passé, et se sépare davantage de sa fiction. Madeleine cherche parfois à respecter la tradition dans un cadre moderne ; si parfois elle s'interroge sur la culture traditionnelle, ce n'est pas par nostalgie, mais plutôt par intérêt ethnographique. Elle observe le couple et la famille à la manière d'une « ethnologue-voyeuse », avec une compréhension sensible de la psyché humaine ou, comme l'exprime Aurélien Boivin, « la connaissance précise des travers humains¹⁴. » Quant à la tradition catholique, nous avons pu voir que l'écrivaine est plus critique à cet égard que son frère.

Il existe une grande concordance, par ailleurs, entre les récits fictifs de Madeleine et l'intérêt qu'elle manifeste pour le petit peuple au milieu duquel elle vit, comme en témoigne l'ouvrage ethnographique qu'elle publie en 1972 avec Robert Cliche, *Quand le peuple fait la loi*. Dans cette étude, elle utilise la même approche réaliste et rationnelle

¹³ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière*, op. cit., p. 113.

¹⁴ Aurélien Boivin, « Introduction » dans MF, 12.

que celle qui se trouve dans ses nouvelles et qui reconnaît la nécessité d'un équilibre entre le respect du folklore et l'ouverture sur la modernité. Les auteurs écrivent :

Il serait intéressant de constater comment dans deux ou trois générations aura évolué la loi populaire. Nous croyons qu'elle existera encore. Elle est faite de coutumes, de rites, de règles nécessaires à la vie harmonieuse d'une collectivité. D'ailleurs chaque groupe nouveau crée ses propres lois les motards et les hippies ont déjà la leur¹⁵.

Sur le plan symbolique, si en général Madeleine est moins nostalgique que Jacques, elle semble toutefois avoir une vision ambivalente à l'endroit de l'enclos maternel ; ses nouvelles révèlent un certain tiraillement entre le désir du confort utérin et celui de l'évasion libératrice.

Comment expliquer que l'œuvre de madame Ferron soit à la fois plus réaliste que celle de son frère et moins imprégnée de faits biographiques et d'évocations nostalgiques? Les portraits humains qu'on trouve dans *Cœur de sucre* trahissent de la compassion pour les personnages, du pragmatisme et du désintéressement ; ce sont des qualités qu'on exige, justement, d'une mère de famille. L'absence de nostalgie s'explique-t-elle par le fait que la société traditionnelle est plus contraignante pour une femme que pour un homme? Qu'est-ce qui explique cette ambiguïté par rapport à l'intimité maternelle? Y a-t-il des tendances opposées dans son environnement social qui influencent l'écrivaine? Après tout, sa vie quotidienne se déroule au sein d'une communauté provinciale et plutôt traditionnelle, mais elle fait sans doute face, dans sa vie intellectuelle, à l'idéologie féministe qui imprègne progressivement la société dans son

¹⁵ Madeleine Ferron et Robert Cliche, *Quand le peuple fait la loi : La loi populaire à Saint-Joseph de Beauce*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972, p. 20.

ensemble. Il se peut que Madeleine se sente menacée par des jugements réprobateurs de ses concitoyens et qu'elle trouve métaphoriquement refuge dans l'espace clos de la maison ; en même temps, en tant que mère de famille au seuil du mouvement féministe, elle chercherait paradoxalement à s'évader de ce même espace parfois si étouffant. Sa critique de l'Église suggère aussi qu'elle embrasse positivement le mouvement anticlérical des années 1960. À cet égard, cette dame qui habite la Beauce connaît profondément la vie « à la croisée des chemins ».

On peut s'interroger, en fait, sur cette hésitation que Madeleine Ferron semble manifester à l'égard du statut de la femme. Bien qu'elle évite, dans son premier recueil, le discours féministe sur le rôle professionnel de la femme, elle réclame, comme le fait son frère, son indépendance par rapport au couple et à la famille, et demande surtout l'égalité des sexes en amour. Estelle Dansereau qualifie madame Ferron d'« émancipatrice » plutôt que de féministe, mais elle ajoute aussi que la romancière *s'insère*, du moins, dans le mouvement féministe des années 1960 :

un grand nombre de ses nouvelles sont contemporaines de cette période de réclamation des droits de la femme, d'une production littéraire féministe radicale, toutes tendances auxquelles elle semble ne pas avoir participé, ouvertement du moins, mais qui sont néanmoins en complément de sa vision émancipatrice¹⁶.

Lucie Joubert abonde dans le même sens en affirmant que cette écrivaine mérite la désignation « périféministe » parce qu'elle a « contourné les 'modes' ou, à tout le moins, les courants du féminisme littéraire au profit d'une écriture qui fait constamment écho à

¹⁶ Estelle Dansereau, *op. cit.*, p. 145.

ce mouvement¹⁷. » Selon Joubert, « l'auteure peut à la fois endosser le discours féministe et le tenir à distance¹⁸. » Madeleine Ferron elle-même donnerait sans doute son approbation à l'appellation « périféministe » car elle décrit, dans *Adrienne*, une tendance similaire chez sa tante admirée Irène : « Cette attitude théâtrale n'est sans doute pas, de la part d'Irène, une revendication inspirée par le féminisme, mais la manifestation d'une liberté qui les sous-entend, assurément¹⁹. »

La quête ferronienne de l'égalité des sexes révèle une dimension sociale importante dans les deux recueils. En effet, on y trouve aussi une revendication similaire de l'égalité des classes, car Jacques et Madeleine partagent une même compassion pour les indigents et un intérêt pour les besoins de la collectivité. Cette attitude libérale et généreuse est parfaitement caractéristique de l'idéologie de la Révolution tranquille, mais elle paraît se manifester assez précocement, du moins chez le frère. Déjà en 1948, celui-ci écrit au journal *Le Clairon* : « L'idéal de l'humanisme est une société sans classe, de liberté, de fraternité et d'égalité²⁰. » Une telle tolérance envers autrui tranche beaucoup avec l'attitude que les deux auteurs adoptent à l'endroit des classes privilégiées : attitude critique, voire satirique. Or, malgré leurs idées modernes au sujet du mariage, de la femme et des classes sociales, Jacques et Madeleine évitent certains sujets encore un peu tabous durant les années 1960 – par exemple, l'homosexualité et le divorce.

Si du point de vue social, Madeleine s'avère plus orientée vers l'avenir que son

¹⁷ Lucie Joubert, « Madeleine Ferron : du regard social à l'auto-ironie », *op. cit.*, p. 250.

¹⁸ *Ibid.*, p. 260.

¹⁹ Madeleine Ferron, *Adrienne*, *op. cit.*, p. 185.

²⁰ Jacques Ferron cité dans Jean-Pierre Boucher, « 'Martine'... et ensuite », *op. cit.*, p. 31.

frère, c'est dans le domaine de la politique que Jacques semble viser l'avenir. En effet, le sens politique de ses contes ne peut être ignoré. Pour lui, il y a une relation symboliquement réciproque entre la famille et le peuple québécois, entre l'attachement à la mère et celui qui le lie au pays natal : le lien entre l'individu et la mère est effectivement aussi essentiel que celui qu'il entretient avec son pays et sa langue. Malgré une certaine hésitation au sujet de l'avenir du pays québécois, qu'il qualifie d'« incertain », son incertitude trahit un soupçon d'espoir. Ferron garde « un rêve secret », selon Marcel Olscamp : « celui d'assister à la fusion des ethnies dans un Québec ouvert et tolérant, enfin réconcilié avec lui-même²¹. »

Malgré de grandes différences entre les *Contes* de Jacques Ferron et *Cœur de sucre* de Madeleine – différences stylistiques, thématiques, sémantiques et autres – on trouve, au bout du compte, une étonnante cohérence entre ces deux ouvrages. Souvent ardue, parfois vaine, la recherche de l'amour paisible, égalitaire et réciproque, l'amour conjugal et familial, s'avère leur tâche littéraire commune. Les deux auteurs suggèrent que l'absence de cet amour constitue un obstacle à l'épanouissement des hommes et des femmes et qu'il leur appartient de trouver le bon chemin amoureux. Carl Jung appuie cette vision ferronienne de l'amour :

Évidemment, il est difficile de croire que ce monde si riche puisse être pauvre au point de ne pouvoir offrir un objet à l'amour d'un être humain. Il offre à chacun un espace infini. C'est bien plutôt l'incapacité d'aimer qui enlève à l'homme ses possibilités. Notre monde n'est vide que pour qui ne sait pas diriger sa libido sur les choses et les hommes et se les rendre vivants et beaux. (CJ, 297)

²¹ Marcel Olscamp, « Jacques Ferron ou le nationaliste ambivalent », *op. cit.*, p. 216.

Jacques et Madeleine Ferron proposent un univers parfois hanté par la misère et la discorde humaines, mais doté d'un appétit éternel pour l'amour.

Bibliographie

MONOGRAPHIES

Corpus à l'étude

FERRON, Jacques, *Contes. Édition intégrale. Contes du pays incertain, Contes anglais, Contes inédits*, présentation de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1993, 298 p.

FERRON, Madeleine, *Cœur de sucre*, introduction de Aurélien Boivin, Montréal, Bibliothèque québécoise, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteure, 1988, 129 p.

Ouvrages théoriques

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1969, 550 p.

JUNG, C. G., *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Georg & Cie, « Librairie de l'Université », 1983, 771 p.

SOURCES SECONDAIRES

Livres

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

BIGRAS, Julien et FERRON, Jacques, *Le désarroi. Correspondance*, Montréal, VLB Éditeur, 1988, 176 p.

BOUCHER, Jean-Pierre, *Les « Contes » de Jacques Ferron*, Montréal, L'Aurore, 1974, 149 p.

---. *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre qu'on dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, 216 p.

BOURASSA, André-G., *Surréalisme et Littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, 375 p.

CANTIN, Pierre, *Jacques Ferron, polygraphe*, Montréal, Bellarmin, 1984, 548 p.

FERRON, Jacques, *L'amélanchier*, Montréal, Typo, 1992, 207 p.

---. *Les confitures de coings. Suivi de L'appendice aux Confitures de coings ou Le congédiement de Frank Archibald Campbell*, Montréal, L'Hexagone, 1990, 195 p.

---. *Contes. Édition critique*, préparée par Jean-Marcel Paquette, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du nouveau monde », 1998, 378 p.

---. *La créance*, dans *Papa Boss suivi de La créance*, Montréal, L'Hexagone, 1990, 147 p.

---. *Escarmouches : La longue passe*, t. I, Montréal, Leméac, 1975, 391 p.

---. *Escarmouches : La longue passe*, t. II, Montréal, Leméac, 1975, 227 p.

---. *Escarmouches*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1998, 351 p.

---. *Gaspé-Mattempa*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1997, 66 p.

---. *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, 127 p.

---. *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, 226 p.

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

FERRON, Madeleine, *Adrienne. Une saga familiale*, Montréal, Boréal, 1993, 253 p.

---. *Le chemin des dames*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, 183 p.

--- et CLICHE Robert, *Quand le peuple fait la loi : La loi populaire à Saint-Joseph de Beauce*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972, 157 p.

GUÈVREMONT, Germaine, *Le Survenant*, présentation de Yvan G. Lepage, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, 225 p.

HÉBERT, Anne, « Un grand mariage », dans *Le torrent. Nouvelles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1976, 173 p.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine*, Montréal, Fides, [1912] 1980, 225 p.

JOUBERT, Lucie, *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires, 25 », 1998, 221 p.

---, (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota Bene, « Littératures », 2000, 286 p.

L'HÉRAULT, Pierre, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1980, 293 p.

MALCOLM, Janet, *Un métier impossible : Psychanalyste*, traduction de Sylviane Rué, Paris, Clancier-Guénaud, 1984, 211 p.

OLSCAMP, Marcel, *Le fils du notaire : Jacques Ferron 1921-1949. Genèse intellectuelle d'un écrivain*, Saint-Laurent, Fides, 1997, 425 p.

POIRIER, Patrick, (dir.), *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, 360 p.

SAVARD, Félix-Antoine, *Menaud, maître-draveur*, Montréal, Fides, « Bibliothèque canadienne-française », 1978, 214 p.

Articles et parties d'ouvrages

BERNARD, Isabelle, « Bacchanale à Val d'Or », *Littératures*, n^{os} 9-11, « Présence de Jacques Ferron », 1992, p. 184-193.

BOIVIN, André, « Introduction » dans Madeleine Ferron, *Cœur de sucre*, Montréal, Bibliothèque québécoise, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteure, 1988, p. 7-12.

BOUCHER, Jean-Pierre, « 'Martine'... et ensuite », dans Patrick Poirier (dir.), *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, p. 25-47.

---. « Présentation : Le chemin de madame Ferron » dans Madeleine Ferron, *Le chemin des dames*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, p. 7-18.

CAUMARTIN, Anne, « 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 présentée par Brigitte Faivre-Duboz, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 4-5 », 2000, p. 49-64.

DANSEREAU, Estelle, « Madeleine Ferron et l'écriture minimaliste », dans François Gallays (dir.), *La nouvelle au Québec*, Saint-Laurent, Fides, « Archives des lettres canadiennes, 9 », 1996, p. 143-160.

JOUBERT, Lucie, « Madeleine et Jacques Ferron : duo ou duel de barons? » dans Brigitte Faivre-Duboz et Patrick Poirier (dir.), *Jacques Ferron : Le palimpseste infini. Actes du colloque international de Montréal*, Outremont, Lanctôt éditeur, « Cahiers Jacques-Ferron, 8-9 », 2002, p. 110-122.

---. « Madeleine Ferron : du regard social à l'auto-ironie », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota Bene, « Littératures », 2000, p. 249-261.

---. « Madeleine Ferron : les hiérarchies bafouées », dans *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise, 1960-1980*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires, 25 », 1998, p. 181-190.

LAFFONT, Robert et BOMPIANI, Valentino, « Mithridate », *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1960, p. 673-674.

LE LAY, Yves, « Préface » dans C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles : Analyse des prodromes d'une schizophrénie*, préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Georg & Cie, « Librairie de l'Université », 1983, p. 9-31.

LEPAGE Yvan G., « Genèse d'un mythe », dans Germaine Guèvremont, *Le Survenant*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1990, p. 7-17.

MERCIER, Andrée, « Entre la métaphore et la métamorphose : 'Bêtes et mari' de Jacques Ferron », *Littératures*, n^{os} 9-10, « Présence de Jacques Ferron », 1992, p. 127-137.

OLSCAMP, Marcel, « Jacques Ferron ou le nationaliste ambivalent », *Littératures*, n^{os} 9-10, « Présence de Jacques Ferron », 1992, p. 195-220.

PAQUETTE, Jean-Marcel, « Introduction » dans Jacques Ferron, *Contes. Édition critique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du nouveau monde », 1998, p. 7-15.

ROSS, Mary Ellen, « Métaphore, métonyme et réalisme merveilleux dans *L'amélanchier* », *Littératures*, n^{os} 9-10, « Présence de Jacques Ferron », 1992, p. 159-169.

Ouvrages inédits

BÉLANGER, Danielle-Claude, « Les modalités de réécriture chez Madeleine Ferron », mémoire de maîtrise, Université McGill, juin 2002, 112 p.

FERRON, Madeleine, lettres à Jacques Ferron [janvier 1962]. Bibliothèque nationale du Québec, Fonds Jacques-Ferron, MSS-424, boîte 10, n^{os} 1.1.97.57 et 1.1.97.69.

PICHÉ, Chantal-Louise, « *Le chemin des dames* ou le temps des femmes : de la frustration à la sérénité », mémoire de maîtrise, Queen's University, 1997, 96 p.

TRUDEL, Hélène, « *La fin des loups-garous* de Madeleine Ferron : de la métamorphose à la métaphore », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, 1999, 138 p.

Sites Web

« André Laurendeau. Un intellectuel d'ici », Presses de l'Université du Québec (9 janvier 2004), 3 février 2004, <http://www.puq.quebec.ca/data/SA-561.html>.

« Anne Hébert : (1916-2000) », Robert Harvey (12 septembre 2003), 25 mars 2004, <http://pages.infinit.net/ahebert2/bibliogr.html>.

« Jacques Ferron, écrivain », Luc Gauvreau, 6 mai 2004, <http://www.ecrivain.net/ferron>.

« Refus global », *Chronologie de l'histoire du Québec*, Claude Routhier (30 décembre 1999), 25 mars 2004, <http://pages.infinit.net/histoire/refus-gl.html>.

« La révolution tranquille », *L'action nationale*, Lucia Ferretti (décembre 1999), 3 février 2004, <http://www.action-nationale.qc.ca/00-1/dossier-ferretti.html>.

Film

Le cabinet du docteur Ferron, réalisé par Jean-Daniel Lafond, Office National du Film, 2004, 81 min. 31 s.

Table des matières

Introduction	2
Chapitre 1 : La séduction	15
Chapitre 2 : Le couple	39
Chapitre 3 : La famille	58
Chapitre 4 : Le célibat et la stérilité	78
Chapitre 5 : La jeune génération : un point de départ	94
Chapitre 6 : La fin d'une vie	107
Conclusion.....	128
Bibliographie.....	140
Table des matières.....	145