

ENTRE LA MÉTAPHORE ET LA MÉTAMORPHOSE: «BÊTES ET MARI» DE JACQUES FERRON

Dans une lettre, publiée dans le journal *Le Devoir* quelques jours avant le référendum québécois de 1980, Jacques Ferron soulignait une fois de plus le lien très étroit unissant la situation politique du pays à son œuvre d'écrivain:

Je ne suis pas tellement fier de mes livres, je ne l'ai jamais été. Je n'ai jamais pensé au monde entier en les faisant. Il m'aurait semblé incongru d'envoyer un manuscrit en France. Mes livres, je les ai faits pour un pays comme moi, un pays qui était mon pays, un pays inachevé qui aurait bien voulu devenir souverain, comme moi un écrivain accompli, et dont l'incertitude est même devenue mon principal sujet, ce qui m'a forcé à mêler au beau livre dont je rêvais de la rhétorique, un discours politique plus ou moins camouflé. Tout cela est assez mal assemblé, avec de l'ambiguïté, de la confusion et même du radotage, comme l'a noté Gérard Bessette qui fut déjà mon ami. En dépit de tout cela, je tiendrais, je tiens, à garder la responsabilité de mes œuvres et de ma vie, et d'en répondre après ma mort si l'on daigne alors me faire l'honneur d'un procès¹.

Il n'était pas nécessaire d'attendre cette lettre-testament de Ferron pour découvrir que l'écriture et l'imaginaire ne se définissent pas, dans son œuvre, en dehors du pays, mais qu'ils s'y inscrivent, au contraire, profondément. L'écriture, le conte en particulier, se voit attribuer très tôt une fonction essentielle, celle de résister aux forces qui menacent de désintégrer le pays incertain: «le pays sans nos contes retourne à la confusion», affirme le robineux dans «Suite à Martine»² déclaration bien connue, reprise plus d'une fois par la critique ferronienne.

L'incertitude ne se limite toutefois pas au pays. Ferron le mentionne clairement dans sa lettre au *Devoir*, elle est aussi celle

de l'écrivain qui doute constamment de sa vocation et de ses moyens, à l'image d'ailleurs du personnage du médecin que l'on rencontre si souvent dans l'œuvre, et qui entretient également bien des doutes face à sa profession, s'indignant de la «froide certitude» d'autres collègues... Mais pour celui ou celle qui aborde l'œuvre de Ferron, l'incertitude est plus encore, cependant, ce qui l'attend inévitablement au cours et au terme de sa lecture. D'autres l'ont remarqué avant moi (je pense, entre autres, à Jean-Pierre Boucher dans son ouvrage consacré aux contes³ et à Jean Marcel dans *Jacques Ferron malgré lui*⁴): lire les textes de Ferron, c'est se sentir dérouté, c'est se voir peu à peu envahi par l'incertitude, l'incertitude de celui ou de celle qui ne comprend plus très bien où le mène le texte qu'il ou elle est en train de lire. L'œuvre apparaît ainsi pour le moins paradoxale puisque, présentée comme un moyen de faire cesser la confusion, l'écriture s'avère pourtant elle-même productrice de confusion. Ferron ne s'y est d'ailleurs pas trompé, lui qui voyait dans l'incertitude le principal sujet de son œuvre et déplorait, en même temps, qu'elle en soit un important effet.

Le texte ferronien suscite de plusieurs façons l'incertitude. Celle-ci, par exemple, peut surgir au détour d'une phrase dont la syntaxe est particulièrement complexe⁵, ou au fil d'un récit qui semble, tout à coup, suivre une voie d'évitement. Elle peut surgir aussi quand le lecteur, privé de l'érudition de l'auteur, n'arrive pas à saisir les multiples sous-entendus qui parsèment le discours ou quand il s'avère difficile de démêler les fils des références historiques et de la plus pure fantaisie. L'incertitude surgit, en fait, chaque fois que le lecteur se heurte à une forme ou à un contenu dont les contours ne sont pas nets, dont la cohérence lui échappe; chaque fois qu'une ambiguïté apparaît et ne se laisse pas résoudre facilement. Un court texte de Jacques Ferron, intitulé «Bêtes et mari», me paraît justement jouer à fond le jeu de l'incertitude. Je vous propose d'en suivre avec moi les méandres, non pas dans le but de résoudre l'ambiguïté fondamentale qui caractérise ce texte, mais plutôt pour tenter de saisir, d'une part, les stratégies d'écriture qui créent un tel effet de sens et, d'autre part, les répercussions de cet effet de sens sur la trame narrative et les réseaux de signification du texte. On aura compris que la question de l'incertitude se limitera ici à l'espace textuel, même s'il va de soi, bien sûr, qu'elle déborde

les strictes frontières de ce champ.

Publié dans l'édition intégrale des *Contes*, «Bêtes et mari»⁶ n'a rien d'un texte illisible ou hermétique. Le mode de narration choisi, par exemple, en est simple: les événements sont à peu près tous présentés dans un ordre chronologique, un seul narrateur assume la relation du récit, et c'est ce même narrateur qui règle le point de vue et constitue le personnage principal de l'histoire. «Bêtes et mari» comporte, néanmoins, un problème de lecture important puisque, truffé du début à la fin de doubles sens, le récit se prête à une lecture merveilleuse autant qu'à une lecture métaphorique, selon que l'on y voit ou non des métamorphoses d'humains en bêtes. D'où finalement deux histoires possibles, mais deux histoires contradictoires, dans la mesure où l'une et l'autre ne semblent pas vraiment cumulatives. En effet, contrairement à une histoire drôle fondée sur un double sens ou à un texte allégorique, qui développerait chacun clairement deux isotopies superposées et conciliables, «Bêtes et mari» paraît plutôt aller et venir constamment entre ces deux lectures, sans jamais prendre parti franchement pour l'une ou l'autre, ou pour les deux; les deux parcours se développant ainsi davantage sur un mode d'exclusion que sur un mode cumulatif.

Quand dans «Cadieux», par exemple, le narrateur raconte qu'il a une maladie vénérienne, une «honorée» pour le médecin, mais pour lui «un éléphant» qui, chaque jour, doit tremper sa trompe «dans un jus de betterave à la potasse», l'image est claire et l'on comprend très bien de quelle trompe il s'agit⁷. Mais quand, dans «Bêtes et mari», le narrateur raconte qu'il fréquente l'Allumette et revient de ses visites «mélancolique, suivi d'un éléphant pensif, la trompe triste», les choses se présentent différemment. Non pas que l'isotopie sexuelle ne soit plus perceptible, elle est toujours évidente, mais bien parce que l'éléphant ne se réduit pas ici à une simple image. L'animal se voit doté, en effet, d'un statut actoriel et s'infiltré dans la diégèse à titre de personne grammaticale et de personnage distincts du héros. L'homme, précise le texte, *est suivi* d'un éléphant et non pas *comme* ou *tel* un éléphant, il n'est pas non plus *précédé* d'un éléphant, ce qui d'un point de vue physiologique rendrait la

relation métonymique sinon plus évidente, du moins plus juste... De sorte qu'il n'y a clairement, ici, ni simple apposition, ni simple métaphore, ni simple comparaison, mais un énoncé complexe qui suggère bien sûr une isotopie sexuelle, mais aussi une lecture littérale pour le moins incongrue, quoique bel et bien linguistiquement proposée: un pachyderme pensif marche derrière un jeune homme mélancolique... D'où, pour le lecteur, l'impression d'entrer dans un univers merveilleux où les éléphants peuvent circuler à leur guise, mais sans que cette impression soit tout à fait assurée, toutefois, du fait que l'isotopie sexuelle tend à maintenir l'éléphant dans l'ordre du métaphorique, du fait également qu'aucune autre preuve textuelle ne permet d'affirmer qu'il y a oui ou non un éléphant qui circule dans le rang Fontarabie. Les autres personnages, comme les habitants du rang ou encore le médecin, ne seront jamais montrés, par exemple, en train de voir l'éléphant ou de lui parler. Le narrateur a beau raconter que «les gens de Fontarabie me voyant passer *ainsi* trouvaient que j'exagérais», rien ne permet de saisir si c'est le fait d'être mélancolique qui est jugé exagéré, ou si c'est celui d'être suivi par un éléphant, ou même si c'est le nombre de visites rendues à l'Allumette, sinon les fréquentations elles-mêmes, qui dépassent l'ordre normal des choses.

L'incertitude est d'autant plus forte qu'elle ne surgit pas de façon ponctuelle dans «Bêtes et mari» mais se développe sur toute la surface du texte sans jamais être tout à fait résolue. À aucun moment, en effet, le merveilleux n'apparaît de façon incontestable pas plus qu'il n'est incontestablement nié. L'ambiguïté est finement entretenue et si, au détour d'une phrase, l'éléphant et le héros finissent par ne faire plus qu'un («il *me* guérit si bien, si vite», ajoute le narrateur), c'est presque en catimini que l'éléphant perd son statut diégétique et que le merveilleux se voit ainsi mis en doute.

L'épisode de la licorne se garde bien de résoudre une telle ambiguïté en prenant parti franchement pour l'une ou l'autre lecture, ou pour les deux. Une fois guéri, poursuit le narrateur, le héros retourne à Sainte-Ursule de Maskinongé, «sans éléphant à cheval sur une licorne», accompagné de «trois grands chiens noirs», «les yeux rouges, la gueule en feu». Si l'isotopie

sexuelle, on le voit, continue de s'affirmer dans le passage de la trompe à la corne, les marques d'un univers merveilleux continuent aussi d'apparaître. La licorne, animal fabuleux, évoque évidemment d'emblée un tel univers; l'allure diabolique des trois chiens noirs aussi⁸. Le merveilleux se montre toutefois de façon plus nette au moment de la visite au curé. Ce dernier, en effet, accueillera son ouaille de bien curieuse manière: «Un bel animal», d'affirmer le prêtre à l'arrivée du convalescent; de sorte que, soit le curé se trouve bel et bien à reprendre à son compte une image du narrateur (l'idée de l'animal contenue dans la licorne), ou il a bel et bien sous les yeux un animal, c'est-à-dire une licorne, d'où, en ce cas, mise en place d'un univers merveilleux et nulle transgression d'une règle de vraisemblance des plus élémentaires: le personnage n'a pas normalement accès au savoir du narrateur et moins encore aux images que ce dernier peut employer. Il est intéressant de constater que Ferron s'amuse ailleurs avec cette règle narrative, dans «Le chien gris» par exemple, de même que dans «Mélie et le bœuf», d'autres contes tirés du même recueil que «Bêtes et mari», et qu'il en tire exactement le même effet⁹: une certaine impression de merveilleux qui, pas plus dans ces contes que dans «Bêtes et mari», n'est invalidée ou confirmée par la suite du récit. Ainsi la fameuse licorne disparaîtra-t-elle bien avant que l'on puisse décider hors de tout doute si elle appartient ou non à la diégèse.

Avec le mariage, la tranquillité et le bonheur s'installent. De la licorne, on passe au «gros rat blanc», surnom affectueux donné par l'épouse:

Elle m'appelle son gros rat blanc, quoi de plus reposant après l'éléphant et la licorne! Je suis content, je suis heureux. Ma femme fait de moi ce qu'elle veut. Un beau matin sur l'oreiller elle trouve un rat, un gros rat blanc: c'est moi. La voici tout à son aise: enfin elle peut ouvrir le placard, où, prise à l'improviste par ma demande, elle avait enfermé son amant quelques jours auparavant. L'amant sort, ma femme l'époussette. Ils sont contents de se revoir. Moi, je me promène sur l'oreiller.

Encore une fois, bien qu'avec plus de force cependant, un univers merveilleux semble vouloir prendre place ici. Sans jamais être énoncée directement, l'idée de métamorphose surgit

en effet: simple surnom, la figure du gros rat blanc paraît tout à coup se concrétiser et désigner une véritable petite bête. Cette impression de merveilleux repose, tout comme l'épisode de la licorne, sur la transgression d'une règle, non pas de narration cette fois mais linguistique. On sait, depuis Gustave Guillaume, qu'une fois passé de l'indéterminé à la détermination, tout retour à l'indétermination initiale est psychomécaniquement impossible. Si je vous raconte au cours d'une conversation, par exemple, que j'ai pour voisin un vieil homme et que, l'hiver, cet homme se promène tous les jours vêtu d'un long manteau rouge, vous ne croirez pas que je vous parle toujours de mon voisin si, un peu plus loin dans la conversation, je vous signale que j'ai rencontré aujourd'hui dans l'autobus un vieil homme qui portait un long manteau rouge. En effet, après avoir introduit, dans le discours, un personnage qui porte une marque déterminative (*cet* homme), un retour à l'indétermination (marqué par l'article indéfini, *un* homme) est impossible s'il s'agit du même sujet. D'où, dès lors, l'impression que l'on vient plutôt d'introduire un autre sujet, soit un autre vieil homme qui, par coïncidence peut-être, porte tout comme mon voisin un long manteau rouge.

L'épisode du gros rat blanc exploite justement cette règle linguistique pour susciter l'idée de métamorphose. Si l'on suit attentivement le fil du récit, on observe en effet que, d'entrée de jeu, le rat se voit déterminé par une marque de possession («Elle m'appelle *son* gros rat blanc»), mais qu'il réapparaît plus loin sous une forme indéterminée, deux fois plutôt qu'une d'ailleurs, («Un beau matin sur l'oreiller elle trouve *un* rat, *un* gros rat blanc: c'est moi»), ce qui a pour effet, d'une part, de distinguer ce second gros rat blanc du surnom initial et de donner l'impression, ce faisant, qu'on a bien affaire ici à un animal¹⁰. Cette impression, le narrateur ne fera d'ailleurs que la renforcer, en indiquant plus loin qu'il se promène sur l'oreiller: on imagine mal en effet un homme, même petit, aller et venir sur une surface aussi restreinte; cela convient sans doute mieux à un rat, tout comme le fait, d'autre part, de mordiller les oreilles, activité qui viendra à bout, on le sait, de la patience de l'amant...

Bien qu'elle s'impose à la lecture, la métamorphose du mari en rat ne fera jamais partie explicitement de la trame

événementielle du récit. Contrairement aux contes qui développent franchement un univers magique, «Bêtes et mari» ne recourt jamais aux traditionnelles représentations du surnaturel: aucune baguette magique, aucun maléfice, aucun pouvoir extraordinaire ne sont, à un moment ou à un autre, introduits dans la fiction. Si, dans «Le Chat botté» par exemple, la métamorphose de l'ogre-magicien en souris ne fait aucun doute, puisque le chat botté aura tôt fait de croquer la souris et de débarrasser ainsi le royaume d'une terrible menace, tel n'est pas le cas de la métamorphose du mari en rat. Bien que suggérée par un usage particulier des marques déterminatives, la transformation n'a pas de répercussions fictionnelles. Elle sera, au contraire, aussitôt mise en doute par la question de l'amant qui, à la vue du rat, plutôt que de demander à sa maîtresse «qu'est-ce que c'est que ça?», demandera bien «qui est-ce?», usant ainsi d'un pronom interrogatif de personne et non pas d'une forme interrogative neutre telle qu'on l'attendrait normalement s'il s'agissait d'une bête.

La suite du récit continue de construire une telle ambiguïté. L'amant se transforme-t-il en chat? Le mari se transforme-t-il à son tour en chien pour mieux chasser son rival? Que faut-il comprendre quand l'épouse demande à son mari d'«être un homme»: qu'il doit prendre une apparence humaine ou qu'il doit cesser ses enfantillages? Qu'en est-il enfin de tous ces avatars dont parle le narrateur? Une suite de métamorphoses, au sens premier du terme, ou une suite de mésaventures, au sens le plus courant? Pas plus que dans les épisodes qui précèdent, l'épisode final ne fournit matière à résoudre la dualité fondamentale du récit. Rien ne permet d'affirmer qu'il y a vraiment des événements merveilleux, comme rien ne permet davantage de le nier. Le lecteur ne peut donc compter sur une définition stable et cohérente, qu'elle soit plurielle ou non, des énoncés et, ce faisant, sur une saisie claire des événements et de l'univers diégétique dans lequel ils s'inscrivent.

Cette ambiguïté est d'autant plus particulière qu'elle finit par susciter deux histoires distinctes difficilement réductibles en une structure unifiée. L'effet de merveilleux et l'effet de métaphore tels qu'ils se présentent ici ne forment pas, comme dans «Mélie et le bœuf» par exemple, les versants opposés d'une même

quête, celle d'un sujet et d'un anti-sujet qui se disputeraient un même objet de valeur, la réussite de l'un entraînant l'échec de l'autre. Dans son ouvrage consacré aux contes, Jean-Pierre Boucher montre bien, en effet, comment cet autre récit, qui recouvre lui aussi les deux parcours repérés dans «Bêtes et mari», les articule toutefois de façon étroite, tous les deux constituant en fait un point de vue différent et même opposé sur les événements¹¹: l'effet de merveilleux représenterait ainsi le point de vue de Mélie, vieille femme naïve qui accepte tout naturellement qu'un veau puisse aller étudier au séminaire et devenir un avocat, point de vue qui fait de Jean-Baptiste, le mari de Mélie, «l'agresseur» et de Mélie «la victime»; alors que l'effet métaphorique représenterait plutôt le point de vue plus rationnel du mari et du curé, qui tentent de se débarrasser d'un veau pour lequel Mélie a un attachement excessif, point de vue qui, à l'inverse du précédent, voit dans le mari «l'agressé» et dans l'épouse «l'agresseur». Pour être opposées, les deux lectures de «Mélie et le bœuf» n'en seraient donc pas moins concomitantes puisqu'elles constitueraient les faces complémentaires de la même histoire: la quête et le point de vue de la vieille femme apparaissant simplement comme la forme inversée de la quête et du point de vue de son mari.

Tel n'est pas le cas de «Bêtes et mari», cependant, dont les deux lectures tendent à développer des histoires distinctes qu'on ne peut apparemment ramener à un même univers narratif de valeurs et de transformations à l'exemple de «Mélie et le bœuf». La lecture merveilleuse pas plus que la lecture métaphorique ne constituent ici les faces complémentaires d'une même histoire, tels les points de vue des différents personnages sur une même suite de faits. Fondé sur un dispositif textuel capable d'imposer simultanément une lecture littérale et une lecture figurée, «Bêtes et mari» ressemble plutôt à un long jeu de mots, à un long double sens, où un même «signifiant» (un même texte) générerait deux signifiés (deux histoires), mais deux signifiés contradictoires. On aurait en somme un long «jeu de mots» où l'«homonymie» s'avérerait conflictuelle, où chaque effet de sens du «double sens» tendrait à exclure l'autre plutôt qu'à s'y conjoindre, la similitude au plan du signifiant recouvrant, singulièrement, une opposition au plan du signifié.

J'ai développé ailleurs (c'est-à-dire dans ma thèse de doctorat¹²) une analyse narrative de chacun des parcours de «Bêtes et mari», montrant ainsi de façon détaillée, et convaincante, je l'espère, le caractère irréductible de ces deux lectures sur le plan narratif, caractère irréductible qui tient plus précisément à l'impossibilité de définir un univers de valeurs fondamentales capable de rendre compte des différentes transformations d'état du héros, et de prendre en charge l'ambiguïté sémantique qui unit les deux lectures et leur différent parcours narratif. J'ai aussi proposé à cette occasion un modèle figuratif capable de recouvrir les deux lectures et de respecter, surtout, leur relation conflictuelle, travail qui m'a amenée à réfléchir sur certains postulats de la théorie sémiotique greimassienne (qui constitue pour moi le lieu théorique où je me situe). Bien que j'ai préféré faire ressortir ici la description des stratégies d'écriture qui créent une ambiguïté fondamentale dans «Bêtes et mari», plutôt que de développer les réflexions théoriques extrêmement stimulantes qu'une telle ambiguïté peut susciter chez le praticien du texte, il m'apparaît toutefois que dans un cas comme dans l'autre, l'incertitude reste au centre du sujet: j'ai simplement choisi de m'arrêter à l'incertitude du lecteur de Ferron plutôt qu'à l'incertitude, plus spécifique, du praticien du texte.

«Bêtes et mari» est sans doute un cas singulier, dans la mesure où peu de contes ferroniens poussent aussi loin l'ambiguïté sans jamais vraiment la résoudre. Il m'apparaît néanmoins représentatif de ce que j'appellerais une «rhétorique de l'incertitude» que l'on retrouve constamment à l'œuvre dans l'univers ferronien. Cette rhétorique de l'incertitude prend, je l'ai déjà dit, de multiples formes et ne consiste pas seulement, bien sûr, en une hésitation entre la métaphore et la métamorphose. Si elle prend sa source souvent, comme on l'a vu ici, dans le mot à mot même du texte, elle tient souvent aussi à la composition plus générale du discours (à sa *dispositio* pour reprendre un terme de rhétorique ancienne) dont on ne saisit pas toujours d'emblée la cohérence ou la ligne directrice; comme elle peut prendre la forme également d'un élément anecdotique étrange, telle la perte de mémoire du narrateur, au début du conte «L'été»¹³ qui avoue avoir oublié le nom du village où se déroule l'histoire qu'il raconte et qui, le retrouvant inopinément

à la fin de son récit, ne fournit apparemment pas au lecteur un élément qui pourrait lui être utile dans sa quête du sens¹⁴. Si cette rhétorique de l'incertitude ne couvre pas toujours l'entière surface des textes, si elle ne constitue pas non plus l'unique sujet de l'œuvre, elle en constitue tout de même un thème et un enjeu stylistique importants, qui me semblent former un réseau de signification suffisamment complexe et développé pour qu'on tente d'en saisir le fonctionnement et les principes.

- 1 Jacques Ferron, «L'alias du non et du néant», *Le Devoir*, 19 avril 1980: 21, dans *Jacques Ferron: dossier de presse 1950-1981* (Claude Pelletier compilateur), Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981, (s.p.).
- 2 Jacques Ferron, «Suite à Martine», dans *Contes*, édition intégrale, 2e édition revue et corrigée, préface de Victor-Lévy Beaulieu, Montréal, Hurtubise HMH («L'Arbre»), 1985, pp. 137-144.
- 3 Jean-Pierre Boucher, *Les «Contes» de Jacques Ferron*, Montréal, Éd. de l'Aurore («L'Amélanancier-essai»), 1974, 150p.
- 4 Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, édition revue et augmentée, Montréal, Parti Pris («Frères chasseurs»), 1978, 288p.
- 5 Telle la phrase d'ouverture du *Paysagiste*: «Un paresseux doublé d'un simple d'esprit, celui-ci pensant pour celui-là qui travaillait pour l'autre, vivait tout étonné au milieu d'un grand loisir» (Jacques Ferron, *Contes*, *op. cit.* p. 59).
- 6 Jacques Ferron, «Bêtes et mari», *Contes*, *op. cit.*, pp. 115-116.
- 7 Jacques Ferron, «Cadioux», dans *Contes*, *op. cit.*, p. 12.
- 8 Dans l'œuvre de Ferron, les chiens aux yeux rouges, grands, de couleur grise ou noire, appartiennent toujours à l'ordre du surnaturel. Voir par exemple «Le chien gris», dans l'édition intégrale des *Contes*, *op. cit.*, pp. 73-77. Voir aussi *Le Ciel de Québec*, dans lequel les chiens représentent, pour Mgr Cyrille et l'abbé Bessette, des êtres diaboliques (Montréal, VLB Éditeur, 1979, pp. 43 et 149 en particulier).
- 9 Voir Aline Côté-Lachapelle, *Une stylistique narrative et discursive appliquée dans les «Contes du pays incertain» de Jacques Ferron*, thèse, M. A., Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1975, pp. 154-155.
- 10 Dans *Jacques Ferron malgré lui*, Jean Marcel montre comment la règle définie par Guillaume semble apparemment détournée dans *Cotnoir*. Bien que cette transgression ait aussi pour conséquence de créer une certaine incohérence (et, ce faisant, une incertitude chez le lecteur), celle-ci n'est toutefois pas liée à un effet de merveilleux. Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, *op. cit.*, pp. 216-218.

- 11 Jean-Pierre Boucher, *op. cit.*, pp. 106-118.
- 12 Andrée Mercier, *Écriture et/ou narrativité dans les contes de Jacques Ferron. Analyse d'un conflit*, thèse, Ph. D., Montréal, Université du Québec à Montréal, 1991, 313 feuillets.
- 13 «L'été», *Contes, op. cit.*, pp. 71-72.
- 14 Quelle importance, en effet, que l'histoire racontée se déroule à Saint-Agapit plutôt qu'à Sainte-Ursule ou Saint-Anselme? C'est toutefois là-dessus que se clôt le récit.