

JACQUES FERRON DEVANT LA POÉSIE ET LES MYTHES DU POÈTE

Jacques Ferron a pratiqué tous les genres littéraires, sauf la poésie. Même ses premières publications de collégien, d'étudiant¹, sont d'un moraliste (néo-classique), non d'un versificateur. Et pourtant Ferron s'est intéressé directement, radicalement, à la poésie et aux poètes. Il en a lu, il en a cité, il en a rêvé. Il en a même écrit (sans les publier). Par exemple, ce «poème à l'ancienne, fidèle par la forme, la tendresse, l'élégance au style des salons du XVIII^e siècle», qu'évoque en ces termes un condisciple de Brébeuf: «Je jugeai que je venais de lire une merveille. C'en était peut-être une. Ce poème, je le lui ai redemandé beaucoup plus tard, mais il ne s'en souvenait plus»². Le «charme», la «finesse» du jeune Ferron poète ne sont pas seulement ceux de Valéry, un de ses dieux, mais ceux de Proust avant *La Recherche*, suivant Vadeboncœur, témoin et juge compétent, qui se penche alors sur les textes de son ami Jacques «comme un musicien lit une partition».

La Conférence inachevée est comme une symphonie baroque ou romantique interrompue, cassée, béante, ouverte sur les contradictions et la cohérence du délire lucide, sur les lumières de la nuit, de la folie, de l'humiliation, de l'enfance. Vadeboncœur reconnaît chez Ferron conteur, essayiste et autobiographe une «écriture appuyée sur trois siècles». Mais il le peint surtout en artiste, en poète, en musicien de la prose. Plus encore que des philosophes et encyclopédistes, c'est de la musique du XVIII^e siècle qu'il le rapproche, en particulier de Mozart³, entre l'enfance et la mort, le rire et le requiem. «Artiste, poète, jusqu'assez profondément dans son personnage de tous les jours»⁴, non sans une certaine pose, un certain masque («c'était un masque et ce n'en était pas un»⁵), moins bohème qu'aristocratique et anarchiste, avec «la sensibilité amère de Baudelaire».

Ferron est «un écrivain tragique, inquiétant, et parfois même funéraire». La mort, chez lui, est figurée par «un destin dont l'œuvre parle surtout en se tournant vers le silence ou vers le chant»⁶. Ferron est une sorte de poète épique, homérique, plutôt que virgilien. C'est visible dans ce très grand conte qu'est *Le Ciel de Québec*, dans les rituels funéraires de *Cotnoir*, dans les discours faustiens et l'odyssée⁷ du *Saint-Élias*, dans le cérémonial distancié des *Grands Soleils*. Il n'y a pas de commencement ni de fin dans cette œuvre dont le commencement et la fin, l'enfance et la mort, sont les thèmes essentiels. La «conférence» humaine est interminable, comme ces adieux⁸ qui sont une salutation inaugurale. Le «pays perdu» ne l'est peut-être pas définitivement, si «incertain» soit-il.

Familles

En plus des comptines, cantiques de Noël et autres chansons-poèmes de la tradition populaire, Ferron cite avec plaisir ce parfait alexandrin qu'il a recueilli en Gaspésie de la bouche d'une sage-femme lavant un nouveau-né:

Ainsi te voici donc dans ton pays natal.

Dans le même article, sur «Le mythe d'Antée», Ferron évoque, par-delà sa mère, d'«une origine relativement distinguée», sa grand-mère, qui parlait la langue de *Francion* (de Sorel), la langue d'«avant Malherbe, avant les lexiques et les dictionnaires, entre Rabelais et Vaugelas, entre le parlé et l'écrit»⁹. C'est dans le rang des Ambroises, à Saint-Léon de Maskinongé, que Jacques a «connu le conte», en l'écoutant. «D'ailleurs il ne s'agissait pas de contes, mais d'histoires, d'histoiettes, plus précisément», qu'on se relance toute la nuit, d'une «bien bonne» à une «meilleure encore», jusqu'à la barre du jour qui marque «l'accomplissement d'une prouesse» que Ferron n'hésite pas à qualifier de «poétique».

L'écrivain, qui admet avoir contribué «au passage d'un patrimoine oral à une littérature écrite», regrette de n'avoir pu cueillir, enregistrer, analyser le «vieux fonds traditionnel», «périssable», «infiniment plus riche que tout ce qu'on a pu écrire au Canada» (35). Il s'invente un double mythe dans la

personne (fictive) de l'abbé Surprenant, anthropologue. Il est jaloux de l'ethnologue et folkloriste Marius Barbeau, compilateur-auteur du *Rêve de Kamalmouk*, «le seul livre poétique, c'est-à-dire véritable», qui rend compte du «conflit des civilisations européenne et canadienne». «C'est le premier [...] Un grand livre dont on ne parle jamais parce que sa beauté est d'une infinie tristesse» (73).

En bon ethnologue, Ferron s'intéresse à des familles littéraires, aux structures de leur parenté, à leur parole commune aussi bien qu'individuelle, à leurs mythes. Les Garneau sur quatre générations, les Nelligan franco-irlandais, l'amicale de *La Relève*, le clan Borduas avec le fils-père Gauvreau au premier plan. Ces quatre familles ont d'innombrables cousins, alliés, adversaires, qui peuplent l'arrière-scène, l'«arrière-cuisine» de la maison Ferron. Les abbés Ferland et Groulx sont de grands-oncles conteurs, Louis Dantin est un parrain, le jeune comédien et dramaturge Sauvageau (qui ne voulait pas de prénom) un petit frère à la fois de Gauvreau et du Sauvageau amérindien des *Grands Soleils*.

La consanguinité, les liens de parenté, pourtant affichés, avérés historiquement, ne sont littérairement jamais sûrs. François-Xavier Garneau, lui-même fils intellectuel du père de Charlevoix, a-t-il bien eu une descendance? Ces poètes intimistes, Alfred, Saint-Denys, Anne, sont-ils bien issus de l'historien — de l'histoire — national(e)? Sans compter les curés, un bon nombre de vrais ou faux célibataires cassent les branches de l'arbre généalogique. Alfred Garneau est une «vieille fille», comme Anne Hébert. Saint-Denys Garneau est un adolescent sans chair, tout en os, en «cage d'os». S'il est un fils, Saint-Denys n'est que le fils d'un père absent et d'une «fofolle» (*Le Saint-Élias*), ou un «grand boutonneux en lettres tourné vers le prestige» (*La Chaise du maréchal ferrant*). «Dans *Le Cœur d'une mère*, il prend la forme de Septime, sculpteur-poète, écrivain replié sur lui-même, à la recherche d'un idéal mystique, souffrant, dans la maison familiale, du «préjugé aristocratique»¹⁰.

Ferron, lui, a un préjugé anti-bourgeois, national-populaire. Il préfère les voix de Jean Narrache, Alfred DesRochers et Clément Marchand à celles des poètes individualistes, intimistes, métaphysiques. Même le titre de *La Relève* est jugé par lui «conservateur» parce que trop élitiste. Ces «privilegiés d'une société en perdition», «gens de loisir et non de chômage», ne connaissent pas la fraternité, l'inégalité, les contraintes du travail. Ils «vont en retraite à la Trappe d'Oka pour communiquer directement avec le Boss sans passer par les Foremen»¹¹. Or, les «petits boss» sont souvent pires que les grands: le syndicaliste Michel Chartrand l'apprendra après avoir passé un an, non pas quelques jours, dans le silence trappiste.

Poètes et pays

Ferron caractérise d'un mot, d'une formule, un grand nombre de poètes québécois: Fréchette, «métis, moitié peuple, moitié bourgeois»¹²; Paul Morin, «Européen de vocation» (140), traducteur impeccable, dont il évoque la «flûte de paon» et le dernier beau vers:

Le jet d'eau antique n'est pas encore redescendu (205).

«Rina Lasnier n'était pas grand-chose; elle passe par Haïti et devient un bon poète» (163). Gérald Godin, «à partir du joul», «réinvente le français» (169). Ferron revient à plusieurs reprises sur la «folie» et la «beauté» (149), inséparables, du récit-poème *Les Voyageurs sacrés*, de Marie-Claire Blais, qui lui rappelle le «monde moyenâgeux, ésotérique» de Villiers de l'Isle-Adam (90): «Du Romaine Petit-Sage¹³ signé Marie-Claire Blais», écrit-il, en qualifiant de «poésie névrotique» (92) le recueil en prose *Vivre! Vivre!* second volet de la trilogie des *Manuscrits de Pauline Archange*. Il voit dans le long «discours solitaire» de *La Fille de Christophe Colomb*, «où le charme est drôlement bien régenté», une «réplique écrite», délirante, «des grands orateurs politiques» (87) qu'il connaît lui-même si bien.

«Il y a *le réel absolu* et le p'tit train quotidien, il y a la vérité et les mensonges de la réalité», écrit Ferron au début d'un article qui se termine en proclamant «la supériorité de nos poètes sur nos romanciers» (163-167). Deux figures antithétiques,

antinomiques, servent de démonstration: Paul-Marie Lapointe, «peut-être le grand poète du pays» — «Arbres», son «bréviaire», plonge Ferron «dans le ravissement» —, et son «repoussoir», «le contraire d'un poète», Pierre-Elliott Trudeau, désigné ici sous le nom de Pierre Sinclair. Là où Lapointe sème, plante, nomme et déploie, «l'anti-poète» d'Ottawa continue, en appelant maman (et en s'appelant comme maman), à édifier les «ruines laborieuses» de Mackenzie King.

Guy Monette¹⁴ a montré comment *La Nuit* et *Les Confitures de coings* deviennent un «instrument de guérilla culturelle» par l'usage et le détournement des œuvres des pères-poètes de la Confédération, qui constitueraient «une appropriation abusive et illusoire du domaine québécois». Ferron les connaît par cœur (comme le Frank du roman¹⁵), il les cite, les traduit, les interpole, les parodie, les assimile de toutes les façons. Le pays leur échappe parce que la langue, c'est-à-dire la Vie, leur échappe: «seul le français peut exprimer l'imaginaire du pays québécois». Chauvinisme, racisme? Non, car le narrateur-auteur de *La Nuit* (81) et des *Confitures* (186-187) a cette question-réponse: «Frank, que serons-nous aux yeux de cet homme nouveau, sur le point d'apparaître? Verra-t-il une différence entre un Écossais et un Canadien français? J'en doute, et si j'ai peine à te haïr, c'est peut-être que ma haine est déjà périmée...». La haine est dépassée non par un «humanisme anhistorique», mais par une histoire et une littérature qui sont aussi une politique.

Ce que Ferron admire, par exemple, chez Ringuet, médecin et Mauricien comme lui, qui «a commencé par de fort mauvais poèmes», c'est d'avoir «su concilier son pays tout en restant fidèle à lui-même», de «rester au cœur des contradictions où cette attitude le mettait» (113). Arthur Buies avait compris, à son époque, que «dans un pays comme le nôtre qui n'a pas été dit, le sujet de l'écrivain, c'est le pays lui-même» (78). Bien entendu, le sujet parlant ou écrivant fait partie du pays à dire. Avant d'être un objet, une idéologie ou un projet politique, le pays est un espace intérieur à reconnaître, à dégager. Vers 1945, selon Ferron, «le Québec n'avait pas encore les moyens de se payer un Valéry», «un poète pur» (79).

Ferron présente Nelligan comme un «écrivain engagé, le premier que nous ayons eu»¹⁶ (141). Il reproche à Jules Fournier, lors de sa controverse avec ab der Halden, d'avoir voulu renvoyer à la France ce Montréalais qui pour Ferron est «plus qu'un poète», un «héros au sens irlandais du mot», c'est-à-dire familier des morts, de la mort, du clair-obscur, de l'errance, des fantômes et des mythes. Par *engagé*, Ferron entend ici situé, identifié, et surtout donné «tout entier à la poésie», envers et contre tous, y compris contre l'École littéraire de Montréal, «où la poésie n'était qu'un prétexte à confrérie, un subterfuge [...] pour s'embourgeoiser». Le seul poème «engagé» que cite alors Ferron est ce quatrain de «La romance du vin» où Nelligan triomphe, s'épuise, flambe et tombe:

Pendant que tout l'azur s'étoile dans la gloire,
Et qu'un hymne s'entonne au renouveau doré,
Sur le jour expirant je n'ai donc pas pleuré,
Moi qui marche à tâtons dans ma jeunesse noire!

«À dix-neuf ans, tout est dit. Et rien ne sera dédit: pendant quarante-deux ans sa démente témoignera de sa cohérence. De son héroïsme aussi... Ceux qui ont opiné qu'il eût pu guérir devraient se faire soigner», conclut Ferron (141).

Pour Ferron, Nelligan est d'abord un «beau grand garçon irlandais» qui détestait en son père, non pas le mari de sa mère, comme l'a cru le psychocritique Gérard Bessette, mais «l'homme de nulle part, l'homme qui avait troqué son âme irlandaise contre un poste de fonctionnaire et qui n'avait pas accédé pour autant à la nationalité de sa femme. Le véritable aliéné, ce fut le père. Et son comportement normal ne prouve rien contre cela: son aliénation était à ce point fondamentale qu'il n'était même pas fou» (76). David Nelligan était seulement un «zombie américain». Transféré à Longue-Pointe en 1925, Émile «fut mis, bien entendu, dans la salle Saint-Patrick. Et son état s'améliora» (137). Irlandais parfaitement québécoisé, Émile Nelligan «n'a pas voulu devenir un homme comme son père. La folie était à la mode alors parmi les poètes qu'il chérissait. Il est devenu fou comme de nos jours on deviendrait hippie» (76). C'est ce que n'a pas compris le cinéaste, procureur et juge, Claude Fournier.

Claude Gauvreau et son double

Beaucoup plus que Borduas, chef et maître d'école, c'est son disciple et prophète Gauvreau qui fascine Ferron. Le long texte qu'il lui consacre constitue, avec «Les Salicaires», où il est également question de lui comme de son jeune émule Sauvageau, le noyau dur du recueil *Du fond de mon arrière-cuisine*¹⁷. Ferron, qui avait lu Sartre dès 1939, fait d'abord sa propre biographie intellectuelle: «je n'ai jamais pu accorder aux arts et aux lettres cette prédominance absolue où Claude Gauvreau les hissait et les maintenait à force de bras» (206). Une figure d'athlète, de géant, se dessine; sorte de héros de légende, de conte, d'épopée, entre Héraklès, Antée et le Cyclope.

Ferron use d'un terme apparemment péjoratif, «poète officiel», pour désigner l'activité et le rôle de Gauvreau. En fait, ici, poète officiel ne veut pas dire reconnu par les académies, l'État, mais poète proclamé et institué par lui-même, engagé totalement et exclusivement dans son art: poète absolu. Ferron, qui n'a jamais pu souffrir Breton, affirme n'être jamais allé plus loin qu'Apollinaire dans la poésie moderne. «Je n'étais donc pas armé pour affronter Claudel dont les dieux n'étaient pas les miens et qui m'en imposait beaucoup par son absolutisme» (206-207). Au pape des surréalistes, au roi-soleil du *Partage de midi*, Ferron préférera donc leur double équivalent montréalais, le poète et dramaturge, orateur et comédien Claude Gauvreau, dont il trace ce portrait entre *Refus global* et le départ de Borduas pour New York et Paris:

Quel étrange garçon c'était! Dans les compagnies, impérieux, plus absolu que Louis XIV, plus infaillible que le pape, et parlant de haut nécessairement, il ne se taisait qu'en présence de Borduas et ne le faisait pas à moitié: se contentant de se tenir à sa droite, il se taisait ce qui s'appelle se taire, pas un mot, pas un son [...]. En présence de ce substitut paternel, si différent de lui, il marquait la plus grande déférence, la plus absolue soumission (210-211).

En l'absence de Borduas, retenu à Saint-Hilaire, puis à l'étranger, «toute l'autorité du Maître se trouvait reportée sur Claude Gauvreau», parfaitement fait pour ce rôle d'animateur et

même d'«âme de l'Automatisme». Dans *Les Oranges sont vertes*, Borduas sera une «manière de Dieu évanescant ou de Précurseur qui reste dans les coulisses» (211). Précurseur dont le Messie est Yvirnig-Gauvreau, poète martyr et critique extralucide.

Pour Claude Gauvreau, le docteur Ferron n'est que le frère de Marcelle, une des signataires de *Refus global*. Lorsque l'apprenti-écrivain lui offre «un exemplaire sur Japon impérial» de sa première pièce, *L'Ogre*, le jeune automatiste n'y relève comme élément valable que cette phrase, sept mots: «Attention! elle a trois rangées de dents» (209). Pour Jacques Ferron, Claude Gauvreau, ni adversaire, ni ami, est une énigme familière mais fascinante, un étranger proche, une sorte d'alter ego, de double tragique: «je n'étais pas de la même sorte d'homme que lui», dit-il (209), et pourtant il le rencontre toujours sur son chemin, dans le hangar de la place Christin, dans le salon de sa mère, dans les couloirs ou les jardins de Saint-Jean-de-Dieu, au sortir d'un internement à Bordeaux. Leurs relations sont à la fois un peu mondaines, sociales, professionnelles, médicales, mais surtout esthétiques et éthiques. C'est le problème des rapports entre la création et la vie, entre la liberté et son absence, entre l'œuvre et la folie, qui chez Gauvreau intéresse, fascine Ferron. «S'il éprouva quelques doutes sur l'état de ses esprits¹⁸, [Gauvreau] n'en eut point sur son génie», écrit Ferron. Il était prêt à tout «souffrir pour sa gloire», «sa terrible gloire», «une gloire absolue, assez inhumaine, sans pitié, au-dessus du monde, plus importante que la vie» (219).

Sacrifiant sa personne à son personnage, c'est en même temps à son œuvre, à l'Œuvre qu'il se sacrifie. *Les Oranges sont vertes* ont la structure dramatique de la Passion, «une passion tronquée, non rédemptrice, hélas!» Rien ne manque à cette Passion du Christ-Gauvreau, du divin Poète incarné: ni les Romains, ni les Pharisiens ni Marie-Madeleine, ni Judas, ni le Père éternellement absent. Yvirnig cherche-t-il à être tué, à se tuer, à se donner mort et (re)naissance à lui-même¹⁹? Gauvreau *mythocrate*, sujet-objet, maître-esclave de son mythe, voudrait gouverner son image, être son propre fils-père. C'est dans cette perspective, je crois, que Ferron attache autant d'importance aux

«anomalies sexuelles» de Gauvreau, au tabou de l'inceste, à l'impuissance, sans oublier les raisons sociales de la «folie».

Le Gauvreau de Ferron est toujours très physique, charnel, en même temps que psychique, idéal et idéaliste. Il souligne son «torse bombé», sa «moustache tartare», le volume et l'«emphase» de sa voix, sa démarche de «militaire» et de «danseur». Or, ce roi, ce prince était un enfant, ce superbe animal était un albatros. Entre une «larve-mère» et une «maîtresse-papillon», il n'a jamais pu embrasser qu'une ombre, célébrer ses amours «dans le théâtre de sa mort». «Les fous sont avec les enfants les gens les plus logiques du monde. Et à la fin de sa vie Claude n'était plus un marginal, un extravagant. On avait réussi à en faire un grand fou, un homme tragique et émouvant» (227).

Un homme, un personnage, un poète. C'est à celui-ci que Ferron revient, longuement, dans le troisième volet de son texte, après avoir opposé plus haut sa modeste carrière de «notaire» des Lettres («Mes livres m'importent moins que mes enfants», dit-il) au «grand jeu» sacré de Claude Gauvreau. «Si je cherche à me voir avec les yeux de Claude, je ne suis qu'un profanateur» (221). Ferron cherche à se voir par les yeux de Claude, et par les yeux des poètes en général:

La Victoire avant tout sera
De bien voir au loin
De tout voir
De près
Et que tout ait un nom nouveau.

Ferron cite cette strophe d'Apollinaire (236) pour regretter, lui, de n'avoir «jamais inventé de mots», sauf quelques mots à la Queneau, à la différence des enfants-fous Nelligan et Gauvreau. Mais «l'on ne sait jamais qui est le véritable innovateur» (237). C'est peut-être le meilleur tricheur, le plus ancien imitateur. On peut ainsi remonter du Jack Kérouac de *Docteur Sax*, «via Miller peut-être», à Céline, à Apollinaire, et «via l'admirable Marcel Schwob», à Villon «et aux premiers beaux écrits en langue vulgaire» (239).

C'est ici, au confluent de l'oral et de l'écrit, de la tradition populaire et de la langue littéraire, que Ferron attend et rejoint Gauvreau, «bel orateur», «bon conteur» (243), et, ajoute Ferron, «par conséquent bon lecteur» (250). Qu'étaient ces «poèmes-machins», ces «poèmes de bruit» et de fureur écrits «dans l'antichambre de la mort, auprès d'une mère qui l'avait tant aimé» (246)? Ce n'étaient pas seulement «dans le genre des petites choses parfaites», des «bijoux sonores» (248), mais à travers l'exploration phonétique et non-figurative, la recherche génétique du visage absent, ou plutôt de l'absence comme visage, du silence ou du cri comme parole natale et inaugurale. Il n'y a, je pense, chez Gauvreau, pas plus que chez Saint-Denys Garneau, «aucune fascination d'image. Au contraire, c'est l'absence d'image qui le sollicite, ce mouvement irréversible en vertu duquel l'image cesse de représenter les choses, en accélère la dissolution et nous les restitue dans le présent absolu de leur apparition»²⁰.

Saint-Denys Garneau entre ciel et mer

Ferron place Saint-Denys Garneau dans notre petite bourgeoisie «apatride», «boursière et bilingue», à côté du jeune Lomer Gouin²¹ qui, lui, «s'est pendu dans son salon, conférant un peu de vérité à son œuvre»²². L'ayant pourvu d'une trinité de pères improbables et contradictoires — le juge Routhier, l'abbé Groulx, le colonel-ministre Pierre Sévigny —, Ferron comble Saint-Denys Garneau de frères²³ ennemis parce que trop amis, trop lointains ou trop proches: Robert Charbonneau, distillateur d'ennui qui avait «quelque chose d'un maire de village», Robert Élie, «prince de l'ineptie, vampire de Saint-Denys Garneau», et surtout Jean Le Moyne, son «équivalent prosaïque». Ferron n'oublie qu'André Laurendeau, lui aussi fils de Groulx, de la musique, de la littérature française, qu'on ne saurait honnêtement placer du même côté que l'auteur et les chantres d'*Ô Canada*.

D'une part, Ferron oppose aux tombeaux, aux «mises en boîtes», aux «chambres de bois», aux squelettes de Saint-Denys Garneau et d'Anne Hébert les arborescences de Paul-Marie Lapointe et les lactescences de Gemma Tremblay:

c'est ainsi qu'on empoigne un pays
jusqu'à l'épuisement de son chant

dit-il en citant *Les Seins gorgés*²⁴. D'autre part, l'auteur du *Salut de l'Irlande* salue le *nonsense*, la désorientation essentielle de Lewis Carroll, dont un personnage, dans *La Chasse au snark*, «avait de la mer acheté une carte ne figurant le moindre vestige de terre et les marins, ravis, trouvaient que c'étaient une carte qu'enfin tous ils pouvaient comprendre»²⁵. «C'est le comble de la déraison», c'est-à-dire de la liberté, commente Ferron. C'est la seule façon de voyager en pleine mer, entre ciel et terre, sans ciel et terre, lorsqu'on est poète.

Saint-Denys Garneau figure parmi les «naufragés du ruisseau», «noyé dans deux pieds d'eau» pendant que «sur la terre ferme la poésie est flamboyante et victorieuse»²⁶. On se demande si Ferron reproche ici au naufragé de la rivière Jacques-Cartier d'avoir quitté la «terre ferme», pas si ferme que cela, ou de ne s'être pas vraiment perdu en haute mer dans des *Noces* cosmiques à la Grandbois. Il y a beaucoup d'ambiguïté, ou plutôt d'ambivalence, dans le sort que fait Ferron à Garneau, collégien et Orphée. Un village comme Sainte-Catherine, fondé par des Irlandais, dont un certain Carroll²⁷, ne saurait être entièrement mauvais, même si on lui ajoute la particule nobiliaire de Fossambault, qui deviendra plus simplement de Portneuf.

Saint-Denys Garneau, familier des jardins, des aquarelles, des ruisseaux, des lacs et des rivières, n'est pas assez fou pour être un grand poète, perdre la terre de vue, «briser l'écrou du golfe» (comme la goélette du *Saint-Élias*), s'embarquer pour Cythère, disparaître corps et biens en mer. Ferron préfère-t-il au rameur, au canotier Garneau son contemporain et concitoyen (de Portneuf) qui est aussi son antipode, l'élégant dandy Alain Grandbois, qui «s'est laissé porter par des bateaux» et par des «sinécures»²⁸? L'auteur du *Ciel de Québec*, si dur envers Garneau, le prend au mot, au mythe, au sérieux, au tragique, alors que dans ses *Escarmouches* il évoque avec une ironie légère le nom et le personnage de Grandbois, qualifié quasi automatiquement de «grand poète», mais poète «plus modeste»

que Saint-Denys Garneau, et qui, «au lieu de mourir pour son œuvre, fuira le génie en voyageant beaucoup, aussi longtemps que son héritage le lui permettra»²⁹.

Du haut en bas de l'Échelle de Jacob: chronique d'une poésie annoncée

Au-delà du «portrait féroce» d'Orphée-Garneau, de la charge³⁰ contre «toute poésie exotique ou métaphysique indifférente aux problèmes immédiats du monde», Andrée Mercier a montré, au niveau fictionnel du *Ciel de Québec*, une «intégration et récupération» du poète, de l'écrivain Garneau comme personnage qui participe pleinement à «l'organisation narrative et figurative du texte»³¹, à côté des hiérarchies politiques, religieuses, et des représentants amérindiens, métis, irlandais, écossais et autres enquébécoisés. Saint-Denys Garneau est lui-même un mixte, un métis: fils de bourgeois et artiste pauvre, westmountais et portneuvien, isolé et couvert d'amis (sinon de femmes), ascétique et mystique, idéaliste pessimiste, universaliste individualiste, qui se juge lui-même (sévèrement) et demeure toujours en attente de jugement.

Ce sont les contradictions du personnage et de son œuvre qui attirent, retiennent Ferron. Saint-Denys Garneau est un mort-vivant qu'on n'a pas besoin de ressusciter ou de susciter; il est présent dans l'imaginaire collectif. Crever sa «boursoufflure de renommée», ce n'est pas crever le poète et les poèmes, mais ce qui les entoure, les détourne, les déforme. Ce n'est pas crever un mythe — les mythes sont increvables —, mais le relancer, le lester de chair et de sang, et d'abord d'histoire, d'images. De la caricature d'un éternel adolescent, victime impuissante d'une «société d'épiciers», Ferron tire une figure orphique, grécolatine, dantesque, shakespearienne. Un Saint-Denys Garneau de la littérature universelle, que Ferron oppose à «notre petit Saint-Denys Garneau» local. Loin de rapetisser le mythe à la légende ou aux souvenirs — comme le fait Robert Charbonneau avec le trousseau de clefs de sa *Chronique de l'âge amer* —, Ferron l'agrandit. Il en fait un récit, il lui donne une histoire, une mémoire concrète et immémoriale. Il le rapatrie pour mieux

l'exiler, le différencier. Il le critique radicalement pour mieux le voir résister. Ce que Saint-Denys Garneau oppose à Ferron, c'est autre chose que les idées de Le Moyne ou de Charbonneau.

Même si Ferron dit lui préférer Nelligan comme poète «engagé» — engagé dans sa poésie —, la «folie» plus subtile, plus adulte, de Saint-Denys Garneau l'inspire visiblement davantage. Le texte et les contextes sont plus riches: le «grand tournant» des années trente au lieu du petit tournant du siècle, *La Relève* au lieu des cours du soir de l'École littéraire de Montréal. C'est à travers les parcours opposés et complémentaires d'Orphée et de Frank-Anacharcis Scot que l'auteur du *Ciel de Québec* présente sa conception de la poésie, de l'écriture. L'«échec narratif» d'Orphée — à la fin, «l'opacité fondamentale des choses est passée dans les mots. Il se tait» — est l'envers de la «réussite» un peu facile de Frank. Ferron réussit à «problématiser» l'échec poétique de Garneau dans la diégèse et aussi dans le discours, les discours du *Ciel de Québec*, qui «viennent faire la leçon aux poèmes»:

Si ces discours ajoutent peu, semble-t-il, à l'action du récit, ils entretiennent toutefois des rapports certains avec les quelques textes versifiés qui traversent l'ouvrage. Les poèmes d'Alfred Garneau et de Saint-Denys Garneau, en particulier, trouvent dans les envolées oratoires du cardinal et de la capitainesse leur exacte contre-partie. Manifestement construites pour s'opposer à la poésie de Garneau, ces démonstrations d'éloquence constituent tout à la fois une critique et une réécriture des poèmes retenus par le narrateur³².

Il y a, par exemple, un rapport précis entre la harangue ou la «longue oraison» de la capitainesse Eulalie et le poème de Saint-Denys Garneau cité au chapitre XXX du *Ciel de Québec*. Au «c'est eux qui m'ont tué» interprété et exploité d'un point de vue socio-politique par Jean Le Moyne, la vieille Amérindienne oppose la blessure historique de son peuple: «toute une vie à recevoir des coups de gens distraits». Au caractère accusateur et guerrier du poème de Garneau, ou du commentaire de Le Moyne, Eulalie oppose un désir de paix, de pardon. Le poème de Garneau a été lu comme une nouvelle Passion du Christ et une attaque contre un peuple faussement «élu»; le discours de la

capitaine, bien reçu par l'auditoire et les prélats du *Ciel de Québec*, est déjà une réconciliation des peuples et de leurs élites, un métissage de la pensée et de l'action, de la parole et de l'écriture, de la poésie et de l'histoire.

Ferron veut enlever Saint-Denys Garneau de la liste des martyrs pour le replacer parmi les prophètes. Il ne le dépouille de certains clichés — le tronc dénudé, le cœur et le corps percés de flèches — que pour lui redonner la parole.

D'une façon analogue, le sermon du cardinal se pose en antithèse et en critique du poème d'Alfred Garneau cité au même chapitre (XXX) du *Ciel de Québec*. Tous deux s'adressent au pauvre, à l'illettré, mais celui-ci l'admoneste, le traite avec condescendance — «Malheur au pauvre aigri...» —, alors que celui-là rend hommage avec respect au chef amérindien Moïse Chrétien dont l'éloquence l'a touché: «Si vous dites ce que pensent vos nations et votre peuple, en vérité, en vérité, je ne connais pas de village plus catholique que le vôtre». Ce «village catholique» ne paraîtra péjoratif qu'aux non-lecteurs de Ferron. Les autres savent à quel point les «petits villages», les petits peuples et leur(s) petite(s) histoire(s) sont grands à ses yeux. «C'est par le municipal, par exemple, que le culte des Patriotes a pu s'inscrire dans la Cité», écrit-il dans *Le Ciel de Québec*; ou encore, dans la bouche de Joseph Fauché: «Notre coin de terre est petit mais il porte un grand ciel...»³³.

L'échec de la poésie des Garneau, petit-fils et grand-père, aux niveaux fictionnel et discursif du *Ciel de Québec*, marque-t-il l'impasse de toute écriture poétique? Aucun autre poète ne vient offrir une «contrepartie positive» dans le roman, puisque François-Anacharcis deviendra un écrivain en prose, un chroniqueur. Il se trouve cependant que l'«enquébécoisement» de Frank, accompli par un acte charnel, sexuel, n'est «pas véritablement narré», mais versifié, poétisé:

Vois de tout mon corps l'arc obscène
Tendre à se rompre pour darder
Comme son trait le plus infâme
Implacablement au ciel l'âme
Que mon sein ne peut plus garder³⁴.

Le Verbe ne s'est pas seulement «fait chair pour prendre bouche et mieux s'exprimer», comme le disait le cardinal aux Chiquettes, il s'est fait poème érotique, poème très proche de la sculpture, du dessin, du tableau — comme l'extrait d'Apollinaire cité en exergue.

Ferron sort donc la poésie de son musée, de l'école et des anthologies, pour la «regarder de près», l'offrir à un plus large public, la faire circuler dans la prose, dans le rire, dans la rue. La victoire d'Eurydice sur Orphée est celle de l'amour, de la chair, de la terre, non pas contre³⁵ mais avec l'âme et le ciel. La terre monte et le ciel descend, les amants se joignent, les mots de l'amour proclament, célèbrent l'amour des mots, de la langue, de la parole, d'une nouvelle Bible poétique. Celle, par exemple, de ce poème en prose (proverbe, fable, cantique) qu'est le conte «L'été», où à la belle veuve fleurie et fleurissante qui «devint la divinité du village», le curé cite «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»³⁶.

Lors de la «fastueuse, populaire et joyeuse» cérémonie finale du *Ciel de Québec* pour la consécration de l'église de Sainte-Eulalie, la bien nommée, «au milieu d'un grand déploiement de couleurs et de verdure»,

beaucoup de gens apercevront dans le ciel, à contre-jour, une immense échelle et croiront y voir descendre Dieu, surpris de ne trouver par après, lorsqu'ils auront couru vers le pied de cette échelle, aussitôt vue, aussitôt disparue, que le fils du charpentier Joseph Fauché, le petit Rédempteur qui, jouant dans le sable, lèvera sur eux un regard étonné, tout aussi surpris qu'eux-mêmes (404).

Ce regard étonné, c'est celui que Ferron pose sur toute poésie. La poésie a besoin de la prose comme du pied de son échelle de Jacob.

Lettres d'A(r)mour

Aux grandes familles littéraires qu'il met en scène et en cause parmi d'autres réseaux historiques, ethnologiques,

mythologiques, Jacques Ferron en ajoute une, plus romanesque, plus politique, épique, dans *Le Saint-Élias*. Ferron «ne fait pas de l'écriture l'objet principal de son roman», affirme Neil B. Bishop, qui ne lui accorde guère d'importance dans son aperçu «Vers une mythologie de la renaissance: *Le Saint-Élias* »³⁷, entièrement tourné vers le bateau, vers les «gens de Batiscan», synecdoque et symbole du «pays-nation (ou pays-peuple)». Et pourtant: «J'écris et je refais la réalité de mon pays à mon gré», déclare à la fin³⁸, le médecin-écrivain Mithridate III. Sans doute, *Le Saint-Élias* «ne raconte pas un livre en train de s'écrire»³⁹, comme c'était la mode vers 1970; il fait mieux, il crée une filiation littéraire, il montre une dynastie nouvelle en train de se constituer.

À côté des notables protagonistes, le chanoine Tourigny, le Dr Fauteux, l'homme d'affaires Philippe Cossette, se dessine un couple étrange formé de Marguerite⁴⁰, épouse Cossette, d'origine abénakise (159), de sang très mêlé (cinq ou six nations), et de son amant d'un soir — un soir pour toute la vie —, l'abbé Armour Lupien. Ils ont ensemble un fils prénommé également Armour — ardeur et amour: «la consonance ne déplaisait pas» (97) —, et surnommé Mithridate II. Cette dynastie des Mithridate (I, II, III, IV), du nom d'un roi du Pont qui s'opposa aux Romains, «les Anglais du temps» (55), est inaugurée apparemment par Philippe Cossette, malgré lui, en dehors de lui; en fait, par le vicaire Lupien qui, après avoir assimilé du haut de la chaire l'armateur et péager de Batiscan au roi du Pont-Euxin, engendre avec Marguerite un petit Armour qui n'a de Cossette que le nom et le surnom, la couronne mais non le sang et le royaume.

Le maigre petit abbé⁴¹, «abstrait, livresque» (54), soumis et révolté, timide et téméraire, que les mots «emportent» (56) et transportent, est «un poète, un philosophe» (30), «excessif», en tout — «trop religieux pour l'être vraiment; il se force» (31) —, peu doué pour le ministère paroissial et que ses supérieurs destinent à l'enseignement des Lettres à l'Université Laval. Il mourra trop tôt, au moment où dans ses lectures il «en était rendu à Rotrou qui le charmait plus que le grand Corneille»:

Fuis sans regret le monde et ses fausses délices,
Où les plus innocents ne sont point sans supplices
Dont le plus ferme état est toujours inconstant,
Dont l'être et le non-être ont presque un même instant (63).

Plus tard, devant son mari Philippe qui «l'écoutait avec l'admiration béate du grand paysan», Marguerite Cossette récitera au chanoine Tourigny plusieurs vers de Rotrou sur le combat qui se termine par la mort:

N'épargne point ton sang en cette sainte guerre;
Prodigues-y ton corps, rends la terre à la terre...
(131-132).

Ces vers, transcrits sans commentaires, sont les seules lettres d'amour envoyées de Saint-Thuribe, où il a été exilé, par le jeune curé Lupien, qui voulut se pendre après son adultère et qui mourra de pneumonie après avoir porté secours à un «supposé mourant» (64).

Sur son lit d'agonie, Armour Lupien revoit, refait son enfance et sa vie adulte, adultère, où le réel se conjugue au rêve, l'âme à la chair et au sang. Il confond toutes les femmes: Isola, la ménagère qui le soigne, sa mère, perdue à l'âge de trois ans, Marguerite, qu'il a aimée, Estelle, qu'il avait inventée au collège, dans un «roman dit d'action et d'aventures» (79), qui n'était que d'amour. Classiquement, Estelle aimait David qui par devoir ne pouvait «répondre à sa passion»; David la sauva des eaux et Armour mourant voudrait la ressusciter.

Armour Lupien ne publie aucune œuvre, n'en termine aucune, mais sa vie est une œuvre d'art romantique, une tragédie, une épopée, un roman à la Bernanos. Cette vie de «cénobite»⁴², qui est celle de tout écrivain, est prophétique. Lupien, personnage type du XIX^e siècle, le déborde de tous côtés. Il représente exemplairement la conception ferronienne de la poésie et d'une histoire littéraire du Québec qui aurait cassé ses «écrous».

Né à Saint-Justin de Maskinongé, microcosme sociologique décrit par Léon Gérin, son «aîné prestigieux» et pour lui un

«modèle» (78), aidé dans ses études par Antoine Gérin-Lajoie et son frère, Armour était le fils d'un sellier qui «dirigeait le chœur de chant» et il fut orphelin d'une mère qui avait été musicienne, organiste. Très proche de la tradition populaire, le séminariste a «de la passion pour la rhétorique» (15), l'éloquence, l'interprétation historique, les contes et surtout la poésie. Mais, trop tôt sevré de l'amour maternel («... il n'avait pas été bercé. Il était foncièrement farouche», [43]), naïf, idéaliste, apolitique, Armour avait besoin de prendre corps et terre.

Il faisait partie des oiseaux rares pour qui la réalité ne compte guère, à laquelle ils ne se soumettront jamais et qui ne cesseront pas par contre, tout au cours de leur vie, de se la soumettre, soit par leurs idées, soit par leur pouvoir. Ils deviennent des artistes, des saints, des fous, des criminels, quand il parviennent à vivre (42).

Lupien parviendra à vivre, un certain temps, et à se survivre à travers son fils, son petit-fils, et dans la mémoire de Marguerite. Il deviendra à la fois artiste, fou, saint, pécheur ou «criminel» (par sa tentative de suicide). Amant et enfant de Marguerite, dont il sera rapidement séparé, orphelin pour la seconde fois, Armour ne réussit son insertion dans l'histoire, sa marque sur le monde, que par le pouvoir de ses lectures, de ses rêves.

«Ah! quel poète c'était!» se souvient la belle veuve, qui cite un quatrain largement inspiré de Rotrou:

J'ose à présent, ô ciel, d'une vue assurée,
Contempler les brillants de ta voûte azurée⁴³.

Armour lui avait adressé, dédié, recopié bien des vers, qu'elle refusait d'ordinaire de réciter à son tour. «Hélas! Messire, la Poésie est morte», avait-elle répondu au chanoine Tourigny qui lui demandait de poursuivre après

Et nier ces faux dieux qui n'ont jamais foulé
De ce palais roulant le lambris étoilé (132).

Si le fils d'Armour et de Marguerite n'est qu'un «bel homme puissant et brutal», élevé «sans écritures, sans livres, ignorant et

présomptueux» (184), il eut au moins le mérite de mourir fou, ruiné, veuf inconsolable, et d'avoir engendré un Mithridate III, médecin qui «faisait des livres durant ses loisirs», qui «ressemblait à son grand-père naturel et exerça l'art de son parrain, le docteur Fauteux» (185). Ici, un des principaux leitmotivs du *Saint-Élias* — «C'est le Fils qui a engendré le Père...»⁴⁴ — prend tout son sens.

Le premier à accepter comme nom son sobriquet de Mithridate III, ce fils, ce petit-fils d'une lignée bâtarde en devient le numéro un, le père historique et littéraire. «Pourquoi ne serais-je pas roi? [dit-il.] J'écris et je refais la réalité de mon pays à mon gré — ce n'est pas un privilège» (185), c'est un droit, une liberté à assumer. «Peu en usent parce qu'il est plus facile de parler. On écrit seul comme un roi» (186). Roi d'un «pays incertain», d'un royaume qui mystérieusement «s'agrandit de défaite en défaite». Dans le mythe de Faust que reprend et adapte Ferron, c'est Armour Lupien qui est le héros. Marguerite Cossette est Marguerite. Malgré l'origine de son nom (Faustus), le Dr Fauteux, petit-fils d'un sous-officier du régiment de Riedsel, est Méphisto⁴⁵.

Quant au petit Mithridate IV, encore un enfant à la dernière page du livre, son arrière-grand-mère Marguerite l'imagine «roi d'un plus grand royaume», «assurément roi du monde». Le royaume des Mithridate s'agrandira «de défaite en défaite», comme dans les «Châteaux en Espagne» de Nelligan, les *Îles de la nuit* de Grandbois, l'*Étal mixte* de Gauvreau, les malemers, les tombeaux, les ronces, les vies agoniques, les chutes paternelles et les suites filiales, fraternelles, de la poésie québécoise.

«Le monde, hein, quel désastre!», et il n'y a pas d'autre façon, d'«échapper à son désastre» que de revenir aux sources, à Batiscan, pour reprendre la mer sur un trois-mâts dont la figure de proue est «un ange aux ailes déployées», d'aller «de pays en pays sur les eaux qui sont à tous et à personne» (186). Idole mutilée par un fanatique, brûlée à l'embouchure de la rivière et du fleuve, la grande statue peule importée du Sénégal renaîtra de ses cendres. La poésie n'est pas un ange, c'est un phénix.

- 1 Voir Pierre Cantin, *Jacques Ferron, polygraphe. Essai de bibliographie suivi d'une chronologie*, Montréal, Bellarmin, 1984, pp. 60-61.
- 2 Pierre Vadeboncoeur, préface à Jacques Ferron, *La Conférence inachevée. Le Pas de Gamelin et autres récits*, Montréal, VLB, 1987, p. 10.
- 3 Ferron parle aussi de la joie, «peut-être vulgaire, du moins banale», qu'il prend à Beethoven, à Brahms, et, dans sa Louiseville natale, aux «chants choraux de la messe qu'on donnait en plein air, sous les grands ormes, parce que l'église venait d'être incendiée» (*Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, pp. 214-215).
- 4 Vadeboncoeur, *op. cit.*, p. 9.
- 5 *Ibid.*, p. 15.
- 6 *Ibid.*, p. 14.
- 7 Voir aussi les contes «Ulysse», «Les Sirènes», etc.
- 8 «Contes d'adieu», «Sornettes et contes du pays perdu» sont les deux premiers titres auxquels pensait Ferron pour ce qui deviendra *La Conférence inachevée* (*ibid.*, p. 225). «Ce n'est que l'adieu que j'ai adressé à mes enfants», répond Ferron, en 1979, à Vadeboncoeur qui avait parlé de l'art, de la poésie, du «divin dépaysement», du «miracle» du «chef-d'œuvre» qu'est *L'Amélanchier* (*ibid.*, p. 17, et *Les Deux Royaumes*, Montréal, l'Hexagone, 1978, pp. 149-156).
- 9 *Escarmouches 2: La longue passe*, Montréal, Leméac, 1975, p. 33.
- 10 Donald Smith, «Jacques Ferron et les écrivains», *Voix et images*, 8, 3 (printemps 1983): 439.
- 11 *Le Ciel de Québec*, Montréal, Éditions du Jour, 1969, p. 175.
- 12 Les chiffres entre parenthèses, dans cette section, renvoient aux pages d'*Escarmouches, 2, op. cit.*
- 13 Il faut sans doute lire Petit-Page, du nom d'un personnage catholico-romantique de la trilogie romanesque, où le refuge final des rêveurs est l'asile Notre-Dame-des-Fous.
- 14 Guy Morette, «Les poètes de la Confédération dans *Les Confitures de coings* de Jacques Ferron», *Voix et images*, 8, 3 (printemps 1983): 421-426.
- 15 Ferron met dans la bouche de Frank Archibald Campbell, en les attribuant tous à son père, «des extraits de Duncan Campbell Scott, de Bliss Carman, de Frederick George Scott et de Charles G.D. Roberts» (*ibid.*, p. 422). D'autre part, contre les puritains capitalistes, il cite le poème satirique de Samuel Butler, «A Psalm of Montreal», dont la traduction d'un des vers s'améliore — devient «plus française» — de *La Nuit aux Confitures*, en n'étant plus attribuée à Frank (*ibid.*, pp. 424 et 426 n. 25). Ferron fera encore référence à Butler (Erewhon) dans *Le Ciel de Québec* et *Le Saint-Élias*.

- 16 Ferron répètera la formule — ajoutant que Nelligan n'est pas un «châtre social», contrairement à Saint-Denys Garneau, «qui se disait d'un espace irréel et de nulle part» — dans une interview à Donald Smith (*loc. cit.*, p. 453 n. 27). Mais peut-on dire qu'«en règle générale, Ferron trouve que toute poésie qui décrit un drame personnel est défaitiste, constitue une lâcheté» (*ibid.*, p. 445)?
- 17 Les références à cet *op. cit.* sont données entre parenthèses dans cette section.
- 18 «Du moins jusqu'aux derniers mois de sa vie» (218), à la suite de l'échec de *La Charge de l'original épormyable*, «qu'il subit comme une mort plus terrible que la mort» (231).
- 19 Après *La Charge...*, «Claude ne semblait survivre que pour mieux vivre l'atrocité de sa mort» (222). «Il a tenté de refaire sa vie par le théâtre» (228).
- 20 Yvon Rivard, «Qui a tué Saint-Denys Garneau», *Liberté*, 139 (janvier-février 1982): 84.
- 21 Petit-fils homonyme d'un Premier ministre du Québec, auteur d'un «Polichinelle» créé en 1950.
- 22 *Escarmouches*, 2, *op. cit.*, 1975, p. 24.
- 23 Ferron en ajoutera d'autres, apparus plus récemment: l'homme d'affaires Jean-E. Racine, auteur de *Poèmes posthumes 1958-1969*, dont l'expression rappelle celle d'un «Saint-Denys Garneau qui vaincrait sa morbidité, tirant effet de sa solitude pour refaire des ponts», selon André Gaulin (*Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, t. 4, Montréal, Fides, 1984, p. 700). «De son pays, il n'a aucune connaissance», dit Ferron (*ibid.*, p. 108).
- 24 *Ibid.*, pp. 95-96.
- 25 Cité *ibid.*, p. 94.
- 26 *Ibid.*, p. 96.
- 27 Voir *ibid.*, pp. 126-127.
- 28 Sous le mécénat de Duplessis, «qui était prébendé, son patronyme ou sa poésie?» (*ibid.*, p. 143).
- 29 *Ibid.*, p. 142.
- 30 Mais, chez Ferron, «l'historiette est un “conte à charge”» [...], qui n'utilise l'histoire que comme appoint d'une liberté plus haute» (Jean Marcel, *Jacques Ferron malgré lui*, Montréal, Parti pris, 1978, p. 82).
- 31 Andrée Mercier, «Le salut de la chair et de la poésie dans *Le Ciel de Québec* de Jacques Ferron», *Urgences*, 28 (mai 1990): 21.
- 32 *Ibid.*, 26-27.
- 33 *Le Ciel de Québec*, *op. cit.*, pp. 182 et 402.
- 34 *Ibid.*, p. 367. «Selon toute vraisemblance, ce poème serait de Ferron» (Andrée Mercier, *loc. cit.*, p. 28, n. 9).

- 35 La conclusion d'Andrée Mercier — «poésie de chair», qui «donne clairement son congé au mysticisme d'Orphée de Saint-Denys Garneau» (p. 29) — est plus étroite et catégorique que la finale du *Ciel de Québec*. Voir aussi Pierre Nepveu, «La prose du poème», *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, pp. 25-42; Jean Larose, *L'Amour du pauvre*, Montréal, Boréal, 1991, pp. 203-247.
- 36 *Contes*, Montréal, HMH, 1970, pp. 68-69.
- 37 Neil B. Bishop, «Vers une mythologie de la renaissance: *Le Saint-Élias*», *Voix et images*, 8, 3 (printemps 1983): 455-464.
- 38 Jacques Ferron, *Le Saint-Élias*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 185. Références entre parenthèses dans cette section.
- 39 Neil B. Bishop, *loc. cit.*, p. 463.
- 40 Bishop (*ibid.*, p. 460) hésite: après avoir présenté Tourigny comme le «personnage principal» du roman, il voit en Marguerite Cossette son «personnage le plus important», à cause de «son écart par rapport aux personnages traditionnels» et de «sa capacité de contribuer à l'élaboration d'une nouvelle mythologie québécoise». Or, l'«écart» et la «capacité» (onomastique, fantasmatique, dynastique) d'Armour Lupien sont encore plus grands.
- 41 Ce «petit vicaire de cul», dit le cocu Philippe à sa femme (57).
- 42 Voir l'entrevue avec Ferron, *Voix et images*, 8, 3 (printemps 1983): 400.
- 43 p. 171; version légèrement différente de celle de la p. 132.
- 44 Voir pp. 48, 112, 183.
- 45 Voir pp. 21, 23, 27, 110-113.