

Petr Kyloušek

## L'IMAGINAIRE SPATIAL DE JACQUES FERRON: LE CIEL DE QUÉBEC

La cartographie de l'imaginaire ferronien a été décrite, il y a un quart de siècle, par Pierre L'Hérault et son inventaire a été récemment dressé par Luc Gauvreau.<sup>1</sup> Que la spatialité joue, dans les œuvres de Jacques Ferron, un rôle essentiel est un fait évident. Si le présent exposé y revient c'est moins pour constater les faits connus que pour cerner certains facteurs corollaires qui contribuent à renforcer la spatialité.

Notre propos est d'aborder la problématique de la spatialité non pas par le seul côté thématologique. Dans un récit, la représentation de l'espace est liée à celle du temps, des personnages et des événements, elle dépend de la narration et partant du narrateur. C'est donc par le biais de la narratologie que nous tenterons d'entrer dans l'espace ferronien. Pour évaluer la fonction de la spatialité, il faudra donc examiner les autres éléments constitutifs de l'univers romanesques et de l'économie narrative de Ferron. Le roman *Le ciel de Québec* (1969), un des plus complexes et des plus ambitieux de l'œuvre romanesque ferronienne, offre un excellent terrain d'investigation.

Il s'agira donc, avant d'aborder la spatialité, d'examiner le caractère de la temporalité et les particularités de la narration. Le fonctionnement narratif de la spatialité et la signification de l'espace que nous tenterons de dégager dans un deuxième temps nous permettra d'aboutir à certaines spécificités de l'axiologie ferronienne. La conclusion essaiera d'élargir le propos à l'ensemble de l'œuvre.

### Temps et récit

La problématique de la temporalité ne concerne pas seulement la représentation du temps, mais également les modalités de celle-ci. La morphologie du temps tient donc aussi bien de l'histoire que du récit<sup>2</sup> et comme telle elle est liée à la nar-

<sup>1</sup> L'HÉRAULT, Pierre, *Jacques Ferron, cartographe de l'imaginaire*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal 1980; GAUVREAU, Luc, *Noms et encyclopédie dans l'œuvre de Jacques Ferron* (texte conforme au mémoire de maîtrise réalisé à l'Université de Montréal sous la direction de Laurent Mailhot, 1994), [www.ecrivain.net/ferron](http://www.ecrivain.net/ferron).

<sup>2</sup> Cf. la distinction entre le temps de l'histoire et de le temps du récit développée par le formaliste russe Victor Borissovitch Chklovski (*Théorie de la prose*, 1925; ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič, *Teorie prózy*, Praha, Melantrich 1993) qui parle de la « fable » et du « sujet », termes qui correspondent *grosso modo* à ce que Gérard Genette désigne comme « histoire » et « récit ». Cf. GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil 1983, p. 10.

ration. On s'accorde généralement à considérer la charpente temporelle comme l'armature essentielle du récit. Or, certains critiques tentent de démontrer que la logique du récit engage aussi bien la temporalité que la causalité et qu'il serait possible d'envisager un récit à temporalité affaiblie, voire inexistante et où la causalité serait remplacée par d'autres procédés.<sup>3</sup>

Jacques Ferron semble confirmer, partiellement du moins, le fait. La cause en est le positionnement du narrateur ferronien. *Le ciel de Québec* en a deux: en simplifiant, on peut constater que les trente-quatre chapitres du roman sont prises en charge par le narrateur extra- et hétérodiégétique à la troisième personne, alors que la « Conclusion » est narrée par le « je » intra- et homodiégétique du personnage de Frank/François-Anacharsis Scot. Or, à plusieurs reprises, le régime narratif est brouillé, voire désorganisé, et cela de deux manières. La première consiste à effacer la fonction de contrôle et de construction du narrateur<sup>4</sup> par l'introduction de longs passages dialogués, procédé que Jacques Ferron pratique aussi dans *La Charrette*. La place est accordée à la mise en scène de la parole des personnages, alors que le narrateur s'éclipse. L'autre procédé, non moins fréquent, interrompt la narration par l'intervention de l'auteur. Il ne s'agit pas du narrateur auctorial, mais bien du « je » de l'auteur métadiégétique qui s'exprime directement en quittant la narration. La rupture la plus marquée coïncide avec le commentaire de la *Chronique de l'âge amer* (1967) de Robert Charbonneau, publié trois décennies après les événements narrés (1937–38). Elle s'inscrit dans les formes verbales qui reflètent la disparité entre le récit (ici marqué par le passé simple) et le régime du discours du commentaire de l'auteur (marqué ici par le futur): « *Cette crise retarda leur établissement ou, comme l'écrivit Robert Charbonneau [...]* » (CQ 175; il est question du groupe de la *Relève* au moment de la crise des années 1930). Plus loin, le roman formule une critique du poète Orphée (alias Hector de Saint-Denys Garneau, un autre membre de la *Relève*) laquelle semble être tout d'abord menée intradiégétiquement, par le truchement de deux personnages – le curé Rondeau et Camille Roy – pour être à nouveau frappée par un étrange basculement entre le passé simple et le futur: « *Au patronyme naturel et légal d'Orphée, on en accrocha un autre auquel il n'avait pas*

<sup>3</sup> Cf. TRÁVNÍČEK, Jiří, *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy (Le récit serait-il mort? Schismes et dilemmes de la prose moderne)*, Brno, Host 2003. En effet, l'importance de la temporalité s'affaiblit dans les romans modernes qui mêlent la fiction et l'essai et où le récit cède au discours. La cohésion de l'agencement des motifs, souvent juxtaposés, est assurée par le réflexion métadiégétique de l'auteur-narrateur. C'est le cas par exemple de la plupart des romans de Milan Kundera.

<sup>4</sup> DOLEŽEL, Lubomír, *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press 1973 (la version tchèque *Narativní způsoby v české literatuře*, Praha, Český spisovatel 1993); *Kapitoly z dějin strukturální poetiky*, Brno, Host 2000. Lubomír Doležel (*Narrative modes in Czech Literature*, pp. 6-8) distingue en fait, dans la distribution des fonctions, entre les fonctions primaires et secondaires. Les fonctions primaires du narrateur sont celles de construction (représentation) et de contrôle, les secondaires celles d'interprétation et d'action. Pour le personnage, l'ordre de distribution des fonctions est inversé. Le narrateur peut donc assumer, en plus de ses fonctions primaires, ses fonctions secondaires, celles qui incombent, comme primaires, au personnage, et vice versa. Voir aussi la conception de l'éthos élaborée par la pragmatique: cf. MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas 1990. Voir aussi MERCIER, Andrée, *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron*, Québec, Nota bene 1998.

droit. [...] Eva Kushner fera de cette portion de patronyme, de cette moitié d'alias, un nom unique. » (CQ 184) À la page suivante, le « je » de l'auteur-critique se manifeste enfin ouvertement: « *Voire! Je préfère une relation du prédécesseur de Charbonneau, qui montre que l'effroi et la panique d'Orphée n'avait rien de littéraire.* » (CQ 185). De tels cas sont une quinzaine en tout qui rompent et la chronologie et la narration.

La voix du narrateur – tantôt affaiblie au profit de la parole, tantôt supplantée et déstabilisée par le « je » de l'auteur – peut s'effacer du récit et cet effacement se traduit par le heurt insolite des formes verbales. Le dérèglement temporel de la narration s'inscrit dans l'univers diégétique. C'est le cas du récit d'Orphée qui raconte sa descente aux enfers à Mgr Roy: « *L'hiver passa, personne ne vint me chercher, simple sursis. Hier soir, je ne serai pas surpris d'entendre le roulement sourd d'une lourde voiture. Du carreau elle me fit l'effet, longue et noire comme un corbillard, d'une voiture d'ambassadeur. Je ne douterai pas un seul instant qu'elle vint du royaume des morts, de la part d'Eurydice.* » (CQ 386)

À la dislocation de la référence chronologique s'ajoute le brouillage du repérage temporel: « *Si le 29 octobre 1937 ne fut pas un samedi, on se demande par quel hasard; [...]* » (CQ 83; en fait ce fut un vendredi). Et la trame chronologique du roman, située entre 1937–1938, est interrompue par les chapitres XXIV et XXVI situés aux enfers après 1960 (la mort de Paul-Émile Borduas). Le dérèglement temporel est illustré également dans la scène de la prédication de l'abbé Bessette (CQ 292 sqq.) qui, dans la conscience des auditeurs, introduit comme présents les événements héroïsés et rhétorisés des zouaves du pape, une histoire fictionnalisée.

Si l'Histoire tient une place importante dans *Le ciel de Québec*, ce n'est sans doute pas dû au traitement que l'écrivain fait subir à la temporalité. Celle-ci, en effet, subit un dérèglement qui l'empêche de constituer une armature diégétique.

### Espace et récit

La construction en réseau dispersé de motifs disparates reçoit son unité du cadre qui, s'il comporte une dimension temporelle, est avant tout spatial: c'est la marche de Mgr Camille, un matin de mars 1938, qui ouvre le chapitre I et qui s'achève au chapitre XXXIV, le temps de descendre de la Haute-Ville de Québec dans la Basse-Ville et de rencontrer Orphée qui, émergeant d'une des maisons de la Basse-Ville, remonte de l'achronie – espace intemporel – des enfers québécois.

En effet, tant la morphologie du récit que sa signification reposent sur la charpente spatiale qui en assure la cohésion. Cette charpente réunit la verticalité à l'horizontalité, la fermeture à l'ouverture, la fixité au dynamisme. L'espace est construit selon certains principes qui s'impriment dans le récit.

C'est ici que l'écrivain travaille dans le détail. À preuve l'accident de la voiture des prélats qui se rendent au village des Chiquettes: la limousine quitte la route et s'enfonce dans le ruisseau des Chians. Cette catabase, ironisée, est commentée à la

fin du chapitre III par un des personnages: « *Je sens le froid..., le froid de la mort... me monter dans le dos.* » (CQ 34) La remontée se poursuit par la sortie de Mgr Camille sur la berge et continue par l'incipit du chapitre IV: « *Le soleil brillait en vedette dans un ciel sans nuage [...]* » (CQ 35). Et deux pages plus loin:

Voilà ce que Mgr Camille aurait voulu expliquer au Seigneur, mais plus de Seigneur, il reste **au milieu** d'une route de gravelle [...]. **Derrière** lui cette route n'offrirait aucun intérêt: elle **s'en retourne** à Québec. **Par devant** c'est différent: elle **descend** telle une avenue [...] et l'avenue ne mène pas à un **château** mais au **village** des Chiquettes qui doit se trouver **en contre-bas**, à une vingtaine d'arpents d'ici. [...] La rivière Etchemin coule sans doute **au bas** de ces deux pentes. Mgr Camille, grâce au Seigneur, n'est plus **désorienté**. Le voilà replanté au **point exact** où il se trouve sur la **carte** du diocèse de Québec, pas très loin du **lieu de destination**. (CQ 37; souligné par nous).

Écoutez-moi bien: moi, cardinal-archevêque de Québec, primat de l'Église canadienne entre les trois océans, je promulgue que dorénavant le **nombril** de mes diocésains n'est plus un nombril mais la **médaille du ruisseau** des Chians. Dixi, amen... (CQ 39; souligné par nous)

Tous les éléments constitutifs de l'organisation de la spatialité du roman sont ici réunis: l'axe vertical, l'axe horizontal, l'opposition entre l'immensité d'un espace ouvert et la fixité relative d'un point d'orientation ou d'ancrage créé par la parole (*je promulgue*), à valeur axiologique (centre du monde), le temps sous forme de mémoire spatialisée (la médaille commémorative).

Plus loin, une disposition analogue caractérise l'arrivée des prélats au village même dont les habitants se rassemblent à l'entrée, « *au pied de la côte* » (CQ 61) ; elle structure l'épisode de l'Épiphanie où l'enfant Rédempteur Fauché, prétendument écrasé par la voiture, est soulevé par l'archevêque (CQ 62–63); on la retrouve dans la harangue de la capitanesse Eulalie (CQ 77–81), etc.

Plusieurs motifs récurrents corroborent la charpente spatiale. Il s'agit avant tout de la disposition des lieux entre château (manoir, Haute-Ville, montagne) et village (ville, Basse-Ville) avec une rivière enjambée par un pont. Telle est la topographie de Québec, celle des Chiquettes (voir ci-dessus la mention du château absent), de Sainte-Catherine et d'Edmonton/Calgary.<sup>5</sup>

Ajoutons-y la « *colonne aérienne* » (CQ 103, 402) qui accompagne le personnage de Frank/François-Anacharcis Scot dans ses déplacements horizontaux ou bien le motif de *l'échelle* (CQ 65, 265, 354, 387 sqq.) qui se retrouve également dans un autre roman de Ferron *La Charrette*. Au niveau symbolique, une opposition structurante s'établit entre le chien (le coyotte) et le cheval, animal haut et noble, désigné comme un être aérien (CQ 325).

<sup>5</sup> La ville d'Edmonton figurant dans les éditions de 1969 et 1979 a été remplacée par Calgary dans l'édition de 1999, à la suite de la traduction anglaise. En effet le traducteur Ray Ellenwood avait fait remarquer à l'auteur que les Montagnes Rocheuses ne font pas partie du paysage edmontonais et qu'il est convenable de situer l'action à Calgary. Jacques Ferron a accepté cette modification pour le texte anglais. Cf. les « Notes » de l'édition du *Ciel de Québec* de 1999 Montréal, Lanctôt, p. 457.

La spatialité imprègne les métaphores comme celle qui caractérise le temps : « *Tu aurais beau être un saumon, le passé ça ne se remonte pas.* » (CQ 54) Le dialogue d'où est tirée la citation est mené par les hommes politiques – dits « *Olympiens* » et « *Prométhéens* » (CQ 85) – qui ont échoués au village des Chiquettes. Il se déroule sur le pont de la rivière Etchemin peu avant que les passagers ne descendent de la voiture pour « *pisser* ». La scénographie est, ici encore, complète dans ses composantes et coordonnées spatiales du schéma actionnel.

Le même schéma actionnel, combinant la verticalité à l'horizontalité s'applique, aux séquences narratives majeures : le transport des chevaux des plaines de l'Ouest vers l'Est; la descente des prélats de Québec vers le village des Chiquettes; celle de Frank/François-Anacharsis Scot qui quitte la Haute-Ville afin de s'enquêter dans la Basse-Ville dans le but de partir au village où il construit la nouvelle église; la descente d'Orphée du haut de son manoir aux enfers, sa remontée et retour dans la voiture de Mgr Camille; la chevauchée d'Eurydice, commencée au manoir et terminée par sa chute mortelle au bout de l'impasse du Chemin des Larmes; l'enterrement d'Eurydice dans une « *fosse [...] sous un ciel d'octobre* » (CQ 267); la noyade du docteur Cotnoir (CQ 332–333).

L'implication du temps inscrit dans les images spatiales est renforcée par les oppositions comme celle qui accompagne les deux figures de chevaux emblématiques – l'Étoile Noire du chef Mandan et l'Étoile Blanche d'Eurydice – séparés par la distance d'un siècle, par l'espace canadien Ouest-Est (Edmonton/Calgary – Sainte-Catherine), par l'opposition des saisons (printemps – automne), par la météorologie (sécheresse – tempête de pluie, ici intensifiée par le récit de la « tempête » de chevaux effarés). Malgré les apparences, du point de vue du récit, la composante qui domine et qui s'avère intégratrice n'est pas temporelle, mais bien spatiale, liée dans le premier cas à la descente du spectre du chef Mandan dans les rues d'Edmonton/Calgary (ch. XVI) et dans l'autre cas à la chevauchée d'Eurydice et ses conséquences (ch. XXVII et XXIX).

En effet, c'est dans la dynamique spatiale, non temporelle que le récit puise. Le voyage et le déplacement dans l'espace (voir ci-dessus) sont corroborés par le motif de la rencontre: celle de Frank/François-Anacharsis Scot avec le spectre du chef Mandan à Edmonton (Calgary), l'un descendant du grand nord, l'autre remontant du passé (CQ 141), celle aussi de Mgr Camille avec Orphée (CQ 384), l'un descendant de la Haute-Ville, l'autre remontant des enfers de la rue Saint-Vallier. S'y joint le motif dynamisant et non moins symbolique du bateau, qui revient récurremment sous différentes formes y compris celle de l'image de la limousine cardinalice qui « *tangue* » (CQ 29).

### Signification de l'espace

Malgré les coordonnées qui semblent fixes, la spatialité ferronienne est dynamique, relativisante, instable. Le « *point exact* » (CQ 37) où se situe Mgr Camille au début du roman et la « *capitale du monde* » de la capitanesse (CQ 81) ne sont que provisoires, car les deux dépendent du « *point de vue* » (CQ 62).

En effet, la particularité de la spatialité ferronienne consiste non seulement dans son caractère intégrateur ou dans la polysémie de l'imaginaire qu'elle suscite et qui plonge dans l'inconscient jungien; elle est fondamentale par ses implications axiologiques au niveau ontologique, noétique, éthique et politique.

La problématique du point de vue et de l'invention de la perspective sont expliquées par le peintre Patterson Ewen dans la scène qui se déroule aux enfers québécois:

Qu'est-ce que voir? C'est d'abord se mettre au centre du monde. [...] Par après, quand on a pu dissocier l'espace du temps, celui-ci cessa de tout charrier vers l'éternité. L'homme mit pied à terre, n'étant plus emporté comme un poisson; à partir d'un point fixe, le seul qui fût possible, il put enfin considérer ce qu'il voyait, et ce point fixe, ce droit de regard, il le trouva d'abord devant le tableau qui, par l'exacte représentation de l'espace, l'avait soustrait à la durée, projeté hors du temps. C'en était fini des théologies, des eschatologies. Les peintres de la Renaissance, aussi grands que Prométhée, enchaînèrent l'homme à sa place, au milieu du monde. (CQ 234, 235)

Seulement, l'emprise n'est pas absolue, mais relative. La subjectivité de l'individu moderne rend le « *milieu du monde* » mouvant, instable. La parabole de l'art, au sens large, s'applique à l'axiologie de la connaissance et de l'existence, alors qu'au sens strict elle décrit le positionnement de l'écriture. Et Ferron, par la bouche de Patterson Ewen, d'en tirer les conséquences: « *Il fallut désormais créer, inventer son monde [...]* » (CQ 237).

Plus loin, le « je »-auteur développe l'idée par un long commentaire métadiégétique:

À vrai dire, cette organisation souterraine [= enfers québécois], au cœur d'une chronique des années 1937-38, n'a pas d'autre but que de lui servir d'encadrement, d'assise. Insidieusement, en dessous du temps convenu, mettant à profit les enfers que le sujet imposait, on a peut-être triché avec sa convention et privilégié quelques personnages de plus de durée que ne leur accordait la chronique. L'auteur propose et le récit dispose selon le principe de créé-créditeur, tel qu'énoncé par le grand saint Malachie au risque de mettre l'hérésie bien avant l'Angleterre et l'Écosse, à savoir que Dieu aurait mieux fait de rester célibataire, tel un puceau endormi dans la connerie cosmique, et qu'en se mettant en frais de créer, créer vraiment, il a suscité, bien entendu, des créatures qui, par participation divine, ont modifié à leur tour le créateur; celui-ci a réagi, celles-là en ont fait autant; ainsi s'est constituée la fameuse série, dite créé-créditeur, qui, à toute fin pratique, remet sans cesse en cause la création... (CQ 247)

La solution que *Le ciel de Québec* propose est justement l'importance du point de vue, la nécessité de l'imposer, de le construire et reconstruire « en situation »,

à l'instar de l'archevêque de Québec qui « garde le point de vue de Québec » (CQ 47) tout en envisageant la relativité de la théologie en fonction du « pays » (CQ 73–76), opinion que Mgr Camille confirme en constatant que « chaque pays a[vait] sa théologie » (CQ 289). La parole, sous différentes formes – Verbe, écriture, église de Sainte-Eulalie –, est le fondement de l'acte créateur qui institue le point de vue: « La dimension spatiale, respiration de l'orateur, pensa Mgr Camille, permet à l'auditeur de faire le point. » (CQ 74). L'importance de la parole est soulignée par une sorte de théologie inversée: « 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, car tout a commencé par le Verbe, et le Verbe s'est fait chair pour prendre bouche et mieux s'exprimer... » (CQ 73–74). L'idée, sans doute chère à Ferron, se retrouve, modifiée, dans *Le Saint-Élias* (SE 14, 54, 99). Alors que dans ce dernier roman, elle se réfère entre autres au thème de l'émergence de l'écrivain et de l'écriture, *Le ciel de Québec* l'incorpore dans une problématique axiologique générale, celle de l'inversion et de la relativisation des valeurs.

L'espace, encore une fois, y est engagé. Sur l'axe horizontal il s'agit de l'inversion entre l'Est et l'Ouest, comme le montre le menu détail de l'argumentation ferro-nienne au sujet du manuscrit de saint Malachie qui « a pris le bon chemin qui de l'est va vers l'ouest » (CQ 248). Ainsi l'ancien Occident – l'Europe – se transforme en Orient, tandis que le vrai Occident se déplace à Montréal. Le déplacement horizontal, accompagné de l'inversion des valeurs est également illustré par le thème de l'acheminement des chevaux de l'Ouest vers l'Est (voir ci-dessus). Ce voyage – de la mort vers la vie – est en fait la cause de l'autre voyage – de la vie à la mort – d'Eurydice et du docteur Cotnoir, voyage qui conduit vers l'Ouest, selon la mythologie indienne évoquée.

Toutefois, c'est l'axe vertical qui domine. Du point de vue axiologique, on pourrait considérer le titre *Le ciel de Québec* comme une antiphrase, car c'est la catabase qui semble dominer dans les séquences actionnelles évoquées plus haut. Or la catabase est accompagnée ou suivie d'une remontée – positive ou négative. Une des oppositions significatives, structurantes – entre Orphée et Scot – montre que l'issue dépend, encore, du principe de l'inversion relativisante de l'échelle des valeurs. À l'axiologie élitiste, construite d'en haut, Ferron oppose – par la bouche de Frank/François-Anacharsis, en voie d'enquébécoisement – une axiologie plébéienne:

Il n'en reste pas moins qu'à part la fierté innée et les avantages aristocratiques, il n'y a rien dans le grand village, absolument rien, car il ne se définit pas en lui-même mais par rapport au petit village. [...] C'est donc dans le petit village, c'est-à-dire au bas de la société que se trouve la sève de la vie, la substance poétique dont se nourrissent les esprits religieux. (CQ 264–265)

La réponse du père, évêque anglican, va dans le même sens:

[...] vous êtes exactement l'homme dont Monseigneur Camille aurait besoin. Sans compter que la mission ne saurait vous déplaire: Il s'agit du village des Chiquettes qui,

si je vous ai bien compris, François-Anacharcis, serait le lieu géographique où, d'après vos calculs, porte le pied de l'échelle sociale qui s'élève dans les cieux de Québec et dont le haut est si haut qu'on ne sait pas trop comment elle tient. (CQ 265)

Il est évident que le point d'appui n'est, encore, qu'un point de vue, un point relatif, à « stabilité instable », qui peut se déplacer et qui se déplace, comme la « *colonne aérienne* » de Frank/François-Anacharcis Scot (voir ci-dessus). Les valeurs demandent à être renouvelées, refondées, refaites, dans un processus de création et recréation, comme l'illustre l'image de « l'église de la parole », consacrée à une sainte Eulalie multiple – à la fois Eulalie martyre; Eulalie, sage-femme et capitaine; Eulalie Durocher, congrégationiste, musicienne et pédagogue (CQ 404). En effet, l'église est érigée à partir de rien (CQ 401) ou plutôt avec des ruines d'une ancienne église anglicane (CQ 402).

## Conclusion

L'importance de la spatialité dans *Le ciel de Québec*, mais aussi dans les autres romans de Jacques Ferron, découle de la puissance narrative, sémantique et partant axiologique accordée à l'espace. Plus que la temporalité, la spatialité structure le récit. Voire, elle influence la temporalité en en soulignant les traits cycliques (jour/nuit, saisons) au détriment de la chronologie. En syntonie avec la narration ferronienne caractérisée par l'effacement ou l'instabilité du narrateur, elle détermine la logique de l'histoire narrée.

C'est l'espace ferronien qui est intégrateur et générateur de sens – qu'il s'agisse de l'intersection de la verticale et de l'horizontale dans *Le ciel de Québec*, de la disposition en cercles concentriques dans *Cotnoir*, de l'opposition entre l'espace fermé et ouvert dans *Les Roses sauvages*, *La Chaise du maréchal ferrant*, *L'Amélan-chier* et *Papa Boss*, ou bien de la scénographie montréalaise reliant la plaine de la banlieue au Château au-delà du pont dans *La Nuit*, *Les Confitures de coings* ou *La Charrette*.

La spatialité, enfin, est un intégrateur et générateur axiologique. C'est elle qui facilite le caractère polymorphe de l'écriture ferronienne et permet d'incorporer, dans le discours littéraire, le non-littéraire – à savoir la dimension historique, sociologique, ethnographique, médicale, politique, biographique et autobiographique – sans pour autant le faire dévier de la finalité littéraire. Ses caractéristiques portent la marque de la quête ferronienne: quête des origines, des racines, de l'identité, mais aussi conscience de l'instabilité, de la duplicité et de la multiplicité, eschatologie de la création et recréation.

Serait-il sensé de parler d'une « littérature spatiale » dans le cas de la littérature québécoise? Certains écrivains comme Jacques Ferron, mais aussi Savard, Ringuet, Roy, Poulin, Audet, Rochon, Lise Tremblay pourraient nous y faire penser.

**Bibliographie des oeuvres consultées de Jacques Ferron**

*L'Amélanchier*, Montréal, Éditions du Jour 1970

*Contes*, Montréal, Hurtubise 1985

*Cotnoir*, Montréal, VLB éditeur 1981

*Le ciel de Québec* (CQ), Montréal, Éditions du Jour 1969 (édition citée); Montréal, Lanctôt 1999

*La Chaise du maréchal ferrant*, Montréal, Éditions du Jour 1972

*La Charrette*, Montréal, Bibliothèque québécoise 1994

*Les Confitures de coings*, Montréal, TYPO 1990

*La Nuit*, Montréal, Parti pris 1979

*Papa Boss* suivi de *La créance*, Montréal, Hexagone (TYPO) 1990

*Les Roses sauvages*, Montréal, Montréal, Éditions du Jour 1971

*Le Saint-Élias* (SE), Montréal, TYPO 1993