



L'atmosphère de mystère dans le conte « Le pont » de Jacques Ferron

Leandro de OLIVEIRA NERIS

Cygne noir, no 3, 2015 : « Sémiotique des mystères »

Résumé

La notion de *mystère* implique une forme d'expression dont le noyau commun s'organise autour des nuances sémantiques du secret, de l'énigme, de l'ombre, de la dissimulation, du silence, de l'incertitude et de l'inconnu. Le mystère intègre donc l'horizon de l'inconnaissable et de l'insondable, mais aussi une représentation affective qui, par son caractère inattendu, menaçant, étrange, irréel ou fantastique, crée une atmosphère énigmatique. Ce sont précisément les modes de fonctionnement des dispositions affectives, fondatrices d'une « atmosphère pathémique » de mystère, que je propose d'étudier dans cet article. En ce sens, j'entends mener ici une réflexion qui mettra en évidence les effets de sens passionnels très particuliers responsables d'une « ambiance » énigmatique, d'une « senteur » obscure, d'un « parfum » incertain qui peuvent émaner d'un texte. Dans ce contexte, il me semble nécessaire de rattacher l'émergence d'une atmosphère de mystère à un mouvement affectif, à une structure émotionnelle inextricablement liée au sujet *sentant* et *percevant*. Afin d'observer la dynamique des dispositifs pathémiques qui caractérisent la sphère affective du mystère, j'examinerai le conte « Le Pont » de Jacques Ferron.

Pour citer cet article

OLIVEIRA NERIS, Leandro de, « L'atmosphère de mystère dans le conte "Le pont" de Jacques Ferron », *Cygne noir*, no 3, 2015. En ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/mystere-le-pont-jacques-ferron>> (consulté le xx/xx/xxxx).



Cet article de *Revue Cygne noir* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons : Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.5 Canada.

L'ATMOSPHÈRE DE MYSTÈRE DANS LE CONTE « LE PONT » DE JACQUES FERRON

Tous les ponts du monde, des plus anciens aux plus récents, comme celui sur lequel, voyageur, tu es en train de passer, ont un trait commun : ils vibrent. Si tu arrêtes ta voiture, que tu en descends et appuies ta joue sur le parapet, tu en percevras parfaitement le tremblement. Parmi l'infinité des types de construction, le pont représente celui où l'homme a transmis une partie de son trouble, ses angoisses, ses espoirs, sa terreur et ses rêves.

Ismail Kadaré¹

Selon le dictionnaire *Le Petit Robert*, la notion de « mystère »² s'organise autour de trois grands axes définitionnels : I. *Didact.* Rite, culte, savoir réservé à des initiés ; II. *Cour.* Chose cachée, secrète et III. *Littér.* Genre théâtral qui mettait en scène des sujets religieux. Toutes ces définitions, dérivées du grec ancien *μυστήριον* (*mustêrion*), s'enracinent dans les verbes *μυέω* (*muéô*) « initier » et *μύω* (*múô*) « fermer la bouche, joindre les lèvres pour se taire ou pour exprimer un son sourd »³. Sous les dépendances du langage courant, la deuxième acception semble monopoliser les usages : « le mystère de la vie », « le mystère de la nature », « lieux baignés de mystère », « la clé du mystère », « ce n'est un mystère pour personne », etc. Cette acception comprend donc l'horizon de l'inconnaissable et de l'insondable, de ce qui ne peut être expliqué par l'esprit humain dans la nature ou dans les destinées humaines.

Les textes littéraires exploitent fréquemment, aussi bien sur le plan thématique que structurel, le langage du mystère par des moyens très divers : l'évocation d'une énigme à résoudre, l'évidence d'une intrigue, la recherche de la vérité, l'enquête d'un crime, la représentation du monde des rêves et de la mort, etc. Ces horizons de sens appellent une configuration textuelle spécifique qui, fondée sur les caractères de l'inattendu, de l'incertain, du menaçant, de l'étrange ou de l'irréel, peuvent créer une « atmosphère » de mystère. Et ce sont précisément les modes très particuliers de fonctionnement de cette « atmosphère » que j'aimerais étudier dans le conte « Le pont »⁴ (1962) de Jacques Ferron.

Jacques Ferron a pratiqué plusieurs genres : théâtre, roman, conte, récit, historiettes à saveur pamphlétaire et écrits polémiques. Selon Pierre Cantin :

Des premiers écrits publiés dans des journaux étudiants (*le Brébeuf* et *le Carabin-Laval*), durant les années 1930 et 1940, jusqu'aux plus récentes collaborations au *Courrier médical* et aux recensions dans *Livre d'ici*, Jacques Ferron a fait paraître près de 1 200 textes dans la presse périodique du Québec et du Canada anglais. Une quarantaine d'œuvres publiées ou rééditées s'ajoutent à cette impressionnante production⁵.

L'auteur québécois, dont l'œuvre romanesque se nourrit de la question de l'identité territoriale

et de la mémoire historique, privilégie dans l'ensemble de sa production littéraire le thème de *pays incertain*. L'incertitude soutient ainsi la problématique identitaire qui intègre à la fois l'idée de langue, de culture et d'écriture. Or, le sentiment d'incertitude dans le conte « Le pont » se rattache à des éléments textuels variés, tels que la nuit, l'étrange ou l'irréel, et inscrit l'écriture ferronienne dans l'espace sémantique du doute, de l'indétermination, de l'obscurité, de l'indécision, etc. Ce qui m'intéresse donc, c'est surtout d'observer comment ces traits saillants de la pensée, de la sensibilité voire de l'imaginaire de Ferron participent à l'émergence d'une « atmosphère » de mystère.

Quelques études critiques réalisées sur Jacques Ferron ont déjà révélé certains aspects de la figure de l'incertitude dans son œuvre. Je pourrais reprendre ici l'ouvrage d'Andrée Mercier intitulé *L'incertitude narrative dans quatre contes de Jacques Ferron*⁶ (1998). Dans le but de montrer davantage le déploiement et le brouillage sous-jacents à une cohérence narrative, les analyses d'Andrée Mercier restent limitées au plan narratif du discours : « Le titre de l'ouvrage l'indique clairement, c'est essentiellement de l'incertitude narrative dont il sera question [...] »⁷. L'incertitude demeure ainsi circonscrite à la logique et au fonctionnement du récit et de l'histoire qu'il raconte, sans pour autant être abordée dans son rôle fondamental d'articulation d'une atmosphère de mystère. Puisque le mystère engage une relation affective entre le lecteur et le texte littéraire, ma réflexion essaiera de mettre en évidence les rapports entre les configurations des passions, telles que développées par la sémiotique d'inspiration greimassienne, et les effets de sens pathémiques responsables d'une « ambiance » énigmatique, d'une « senteur » obscure, d'un « parfum » incertain qui émanent du conte « Le pont » de Jacques Ferron.

Bref retour sur l'épistémologie des passions en sémiotique greimassienne

Même si l'on ne trouve pas de conceptualisation concernant l'analyse des passions dans le premier tome du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*⁸ de A. J. Greimas et J. Courtés, les réflexions sur ce domaine de recherche faisaient déjà partie des préoccupations des sémioticiens de la fin des années soixante-dix. À ce sujet, Anne Hénault constate que ce nouveau champ épistémologique, « démarré en sourdine », commençait à se développer par « l'annonce des deux années de séminaire sur les passions et par la publication, dans les tout premiers numéros du *Bulletin*, des thèses lancées alors par Greimas sur ce thème : les passions sont des effets de sens des structures modales (1978-1980)⁹ ». Avec *Du sens II*¹⁰, la voie théorique dès lors entrouverte cherchait à se consolider. Greimas a proposé d'exploiter les enseignements syntaxiques des passions-lexèmes afin de constituer des modèles de prévisibilité pour d'autres analyses discursives.

Cette voie heuristique privilégiée par la sémiotique greimassienne a conséquemment révélé par la définition de séquences types qu'il y avait une dimension profondément modale dans l'organisation des passions. La modalité, entendue comme « ce qui modifie le prédicat » d'un énoncé, était au centre de la sémiotique structurale de l'École de Paris. C'est ainsi que la mise en évidence de la dimension syntagmatique des valeurs modales a circonscrit les analyses des passions aux multiples concaténations d'un *vouloir*, d'un *savoir*, d'un *pouvoir* et d'un *devoir* afin de montrer le déploiement de désirs et de volontés, d'obligations et de nécessités,

d'intentions et de jugements des actants sujets des discours. En d'autres termes, contrairement à l'orientation « taxinomique et classificatoire adoptée par la plupart des philosophes des siècles classiques élaborant leur théorie des passions¹¹ », la démarche des sémioticiens était fondée sur des règles d'enchaînement des modalités. Cependant, malgré l'optimisme scientifique grandissant, Francesco Marsciani, dans le second volume du *Dictionnaire*, signalait certains obstacles à surmonter puisque le modèle fondateur initial de la sémiotique devait construire un concept de *passion* « opératoire et dérivé [...] fidèle à un souci de cohérence avec l'ensemble de son métalangage et aux besoins internes de développement de la théorie¹² » et ainsi se dissocier des concepts que d'autres disciplines ont fait des passions. Francesco Marsciani constatait encore que

[t]oute passion relève d'une dimension du discours dont le statut n'est pas encore tout à fait clair. Il s'agit là d'une décision importante, à savoir si l'on doit concevoir une *dimension pathémique* à côté, et au même titre, des deux dimensions déjà connues : la *pragmatique* et la *cognitive*. L'on voit bien que cela correspondrait, par substitution, à la place du proprioceptif (thymique) à côté de l'intéroceptif et de l'extéroceptif¹³.

L'évolution des débats autour des passions, favorisée par le mouvement collectif de la recherche du groupe sémio-linguistique de l'École de Paris, a permis à la sémiotique d'élargir et d'approfondir son domaine d'investigation. Avec la publication de *Sémiotique des passions*¹⁴ par A. J. Greimas et J. Fontanille il y a plus de vingt ans, la problématique du passionnel a été définitivement intégrée au champ de pertinence théorique. À ce sujet, Denis Bertrand affirme que l'ouvrage de Greimas et Fontanille se proposait « de construire une sémantique de la dimension passionnelle dans le discours, c'est-à-dire de considérer la passion non pas en ce qu'elle affecte l'être effectif des sujets *réels*, mais en tant qu'effet de sens inscrit et codifié dans la langue¹⁵ ». Au sein de la sémiotique générale, dite du *discontinu*, qui privilégiait le niveau rationnel et logique des représentations de l'action dans le discours, la tentative d'appréhension de la dimension affective, caractérisée par les sentiments, les passions et les émotions, a inévitablement réorienté la posture méthodologique de la sémiotique. Alors que la sémiotique de l'action (les états de choses) avait pour objet le monde de l'articulation, de la discrétisation et de la catégorisation, la sémiotique de la passion (des états d'âme) impliquait la prise en compte de la signification selon l'espace du continu. Ainsi, la première systématisation méthodique de la conception passionnelle « qui a été originellement élaboré[e] *comme* une théorie de l'action, attribuant à des sujets une capacité d'agir et d'évaluer l'action, s'est progressivement transformé[e] en une théorie qui considère des sujets cognitifs agissants, dotés d'un caractère et d'un tempérament¹⁶ ».

L'analyse des passions inaugurée par *Du sens II* se trouvait toutefois fortement soumise à la théorisation du plan de la « syntaxe intermodale » qui subsumait les diverses articulations et les interdéfinitions successives de la structure modale fondamentale. On ne pouvait parler de passions en termes de modalités que si elles portaient sur l'« identité » des actants-sujets (définie en tant que relation qui unit le sujet à l'objet) et si cette identité se concevait comme un syntagme modal profond. Greimas et Fontanille, sans tomber dans les travers du dogmatisme

modal, ont parfaitement compris que l'appréhension logique ne suffisait pas pour approcher les passions d'un point de vue sémiotique ; il fallait encore s'occuper de l'« excédent modal » qu'elles représentaient. Afin de rendre compte des tensions, des degrés et des fluctuations qui affectent l'enchaînement et le déploiement des phénomènes passionnels, la sémiotique a dû toucher aux problématiques liées à la sensibilisation et à la moralisation. La sensibilisation pose le sujet comme un « interactant » qui a pour vocation d'opérer, grâce à son corps sensible, la médiation entre l'intéroceptivité et l'extéroceptivité. La moralisation, à son tour, concerne surtout la sanction, donc l'appréciation apportée au parcours passionnel. Dès lors, ce type de recherche sémiotique se base sur les différentes composantes qui peuvent participer à la mise en œuvre des passions et essaie d'explorer la soumission des modalités aux tensions, au rythme et à l'aspectualité, surtout en rapport avec le corps et ses manifestations somatiques.

Affectivité et atmosphère

Ces brèves incursions dans l'histoire du procès de conceptualisation de la théorie sur les passions en sémiotique ne font que situer la problématique entourant toute expression capable de manifester l'affectivité. Dans ce contexte, au-delà d'une application méthodique des principes de décomposition des passions au sens strict de l'organisation modale traditionnelle, il me semble nécessaire de rattacher l'émergence d'une atmosphère de mystère à un mouvement affectif, à une structure émotionnelle inextricablement liée au sujet *sentant* et *percevant*. Mais qu'est-ce qu'une « atmosphère » ? Comment est-il possible de l'appréhender ? Bien que la notion d'« atmosphère » se prête difficilement à une définition précise, elle se dirige vers ce qui se trouve en deçà ou au-delà des formes, c'est-à-dire vers l'informe. L'informe, terme théorisé en 1929 par Georges Bataille¹⁷, regroupe tout ce qui échappe à la forme, tout ce qui va à l'encontre de la « bonne forme ». Paul Valéry, dans un ouvrage intitulé *Degas Danse Dessin*, montre qu'il y a des choses « qui n'ont, en quelque sorte, qu'une existence de fait : elles ne sont que perçues par nous, mais non sues, nous ne pouvons les réduire à une loi unique, déduire leur tout de l'analyse d'une de leurs parties, les reconstruire par des opérations raisonnées¹⁸ ». En ce sens, l'informe ne trouve « en nous rien qui permette de le remplacer par un acte de tracement ou de reconnaissance nets¹⁹ ». Même si l'informe ne se réduit pas aux relations de structures, il n'est pas saisissable hors de la forme qui l'exprime, il dépend d'un point de concentration formel à partir duquel un ensemble de manifestations phénoménales est susceptible d'être ressenti, d'être vécu à sensation.

Une atmosphère, s'inscrivant dans les principes des phénomènes informes de signification vécue, incontestables dans l'expérience sensible, serait ainsi une émanation (« un battement ou une pulsation²⁰ ») « perçue », mais non « sue », qui signale sa présence par la sensation éprouvée. Il y a alors communication de quelque chose qui semble se dégager d'un lieu identifiable, comme si ce lieu était le responsable de la modulation d'un flux sensible constitutif d'un *invisible* absolu, ou encore, selon Juan Jiménez, d'une « inquiétude pensive et sensitive²¹ ». Ce caractère intangible, mais non moins perceptible, n'est pas chaos ou contingence, il présente une épaisseur qui s'ouvre aux formes du sentir, de l'événement ou de l'expérience.

En effet, une atmosphère pathémique, en tant qu'espace d'accueil d'une totalité sensitive, acquiert son existence à partir de la projection d'un « état logico-sentimental²² » qui émerge secrètement à la surface des objets, des êtres, des personnes. Greimas et Fontanille dans *Sémiotique des passions* faisaient déjà mention d'une « senteur équivoque » résultant des « dispositifs pathémiques qui outrepassent les simples combinaisons de contenus modaux qu'ils associent et qui échappent [...] à la catégorisation cognitive²³ ». Pouvoir parler d'atmosphère, c'est donc essayer de déterminer les relations nécessaires entre « connaître » et « sentir » qui, d'une certaine façon, sont à la base d'une zone sensible à l'intérieur de laquelle l'impalpable cherche à se codifier. L'acte de *percevoir*, homologué aux instances du *sentir*, contribue ainsi à définir les valeurs affectives comme un mode de la connaissance sensible.

De ce point de vue, les « atmosphères », les « ambiances » ou les « climats » prennent la forme d'un *enveloppement* porteur d'effets de sens très particuliers et dont le mode d'organisation est tributaire des *pathèmes*²⁴ ou encore des tonalités pathémiques qui, dans l'ordre des relations qu'elles établissent, constituent le soubassement des mouvements intérieurs liés aux sentiments les plus intimes. Sans entrer ici dans les débats littéraires ou philosophiques, je considère les tonalités comme tout élément appartenant à la composante pathémique du discours et, pour reprendre les paroles de Georges Molinié, comme « la part des sens, depuis le sensible et le sensuel jusqu'aux raffinements du cœur²⁵ ». Dans la perspective de Molinié, je propose une définition ouverte de la tonalité pathémique, capable d'accueillir tout ce qui relève du sentiment, du pulsionnel et de l'affectif. Ces tonalités induisent non seulement un traitement spécifique des modalités énonciatives selon une manière de dire, mais aussi selon une manière de sentir un état affectif complexe lié à des représentations fictionnelles. Il convient d'imaginer ici un palier de « pressentiment » où la parole de l'écrivain, loin d'être une technique pour *faire voir*, assure une certaine manière de *faire éprouver* ce qui émane du texte et qui, par conséquent, l'environne tel un halo. C'est ainsi qu'une atmosphère, grâce à son pouvoir d'innover nos perceptions et nos appréciations sensibles, se montre « dans sa nudité, comme la négation du rationnel et du cognitif, et que le "sentir" déborde le "percevoir"²⁶ ». Tout se passe comme si la sensation transportait le sujet dans un ailleurs imprévisible à l'abri de toute rationalité instaurée par la perception.

En ce qui concerne la dimension pathémique du mystère, l'atmosphère permet à l'affect de traverser toute la diégèse et de recouvrir l'ensemble du texte littéraire de sa charge déséquilibrante, de son « timbre », de sa « vibration » ou de sa « tonalité ». De toute évidence, les résonances profondes d'un « climat énigmatique » s'actualisent lors de la *saisie* de la signification. Il est question ici d'un investissement affectif qui met de l'avant l'émotion exprimée par le texte (ou l'auteur) et l'expérience interlocutive, perçue et vécue, du lecteur. Les rapports de réceptivité engagent forcément un moment de pathémisation où le lecteur, sur un mode de participation et de coappartenance au texte, se retrouve dans une situation d'expérience sensorielle qui se transforme progressivement en conscientisation affective. C'est un processus créateur d'objets de valeur (des connaissances, des souvenirs, des compétences, des empreintes, etc.), dont le critère décisif est l'*immédiateté* de la relation au texte. Il s'agit d'un « éprouver²⁷ » qui, pour le lecteur, dégage des valeurs expérientielles. Autrement dit, l'« atmosphère

pathémique » du mystère, observée selon ses dimensions « interactionniste » et pragmatique, actionne forcément des dispositifs interprétatifs passibles de susciter des réactions affectives-émotives chez le lecteur, qui se laisse entourer, englober et en dernière instance « contaminer »²⁸ par les affects de l'espace fictionnel. De l'ordre de l'événement textuel, une atmosphère s'offre à l'appréhension par l'acte de lecture qui devient fondamentalement transformé par la diffusion, par la propagation « d'effets signifiants difficilement isolables et même perceptibles, indiscrétisables²⁹ ». Dans cette perspective, une atmosphère de mystère, définie comme un produit de la *praxis énonciative*, ne serait pas seulement affaire de « structure », elle aurait le caractère d'un état diffus et latent qui sollicite l'attention du lecteur.

Le mystère dans le conte « Le pont » de Jacques Ferron

Dans le conte « Le pont » de Jacques Ferron, le narrateur-conteur, qui habite la Rive-Sud de Montréal, se plaît à aller se promener sur le pont Jacques-Cartier, où il voit une étrange Anglaise et sa lugubre charrette de rebuts : « Je dépassais parfois un équipage. Le cocher était une femme. Dans une charrette elle transportait des rebuts de Montréal et revenait ensuite vers Coteau-Rouge [...] Aller retour, son expédition lui prenait environ quatre heures³⁰. » Un jour, l'Anglaise disparaît mystérieusement : « Elle, on ne l'a jamais revue, ni son cheval, le dernier à traverser régulièrement le fleuve³¹. » L'Anglaise et sa charrette résumant pour le narrateur la signification profonde associée aux échanges entre les deux rives. Cette rencontre entre le narrateur et le mystérieux cocher instaure une intention narrative qui, selon un jeu d'ombre et de lumière créé par des zones de transparence et d'opacité³², permet l'ouverture de l'espace imaginaire du discours aux effets de sens pathémiques du mystère. Dans cette perspective, afin de dévoiler l'atmosphère de mystère qui émerge du conte de Ferron, je me propose d'explorer fondamentalement trois aspects : la configuration modale de l'incertitude, la construction figurative du personnage de l'Anglaise et le paramètre temporel de la nuit.

L'incertitude, l'indétermination et le doute

L'analyse du fonctionnement perceptif et du statut des éléments diégétiques mis en coprésence dans le conte de Ferron permettent d'éclairer quelques propriétés énonciatives responsables de la manifestation du mystère.

Le jour, l'Anglaise parcourait les rues du faubourg avant le passage des vidangeurs. Vieux sommiers, débris de lessiveuses et de poêles, toute ferraille lui était bonne. Elle se donnait un mal infini pour gagner bien peu. C'était peut-être afin d'utiliser son cheval, un assez bel animal. Mais qu'en sais-je? Qu'ai-je jamais su d'elle? Tout était énigmatique, même son âge. Avait-elle vingt-cinq, trente, trente-cinq ans? Maigre, osseuse, les cheveux roux, sans coquetterie, elle n'inspirait pas le désir ni même la pitié. Elle ne semblait rien attendre de personne, parfaitement étrangère à tout. C'était peut-être une folle. Elle avait de beaux traits et la peau fort blanche. Vulgaire elle ne m'a jamais paru ; au contraire, par une étrange autorité, elle commandait plutôt le respect³³.

L'activité perceptive du narrateur, modalisée elle-même en termes de *pouvoir voir* et de *vouloir savoir*, affiche la négociation entre le sujet du regard et celui qui se laisse regarder (l'Anglaise). La perception, s'accordant à une façon de saisir l'intuition d'une réalité sous-jacente au monde visible, détermine un va-et-vient pulsionnel circonscrit autour des dualités sémantiques de l'insaisissable qui, matérialisées par les questions du narrateur, avouent une ébauche d'intentionnalité, une tentative d'appréhender le secret de la forme émergente de l'*autre* : « Mais qu'en sais-je? Qu'ai-je jamais su d'elle? Tout était énigmatique, même son âge. Avait-elle vingt-cinq, trente, trente-cinq ans? » Ces interrogations, dont le parcours cognitif met en cause une certaine convention sécurisante à la faveur d'un brouillage identitaire, ont pour fonction de bouleverser les rapports entre le visible et l'énonçable. En effet, les questions posées par le narrateur, en présupposant que la saisie ne peut être qu'incomplète, installent un écart irréductible entre l'objet visé et l'objet appréhendé. Dans cette perspective, Jacques Fontanille affirme que le *mystère* « est une figure cognitive qui se donne comme une manifestation indirecte et incomplète d'un secret ; quelque chose se donne à sentir, qui est la *présence* d'un objet cognitif, et dont le contenu reste inaccessible³⁴ ».

L'incapacité de *connaître* du narrateur suscite une activité intense d'investigation doublement dépendante des régimes de l'*être* et du *paraître*. Derrière ce mode opératoire ouvert et spéculatif, la nature du *savoir* oscille entre l'obscurité de l'ignorance et la clarté de la connaissance, de sorte que l'impossibilité de tout saisir permet à l'imagination de demeurer toujours en mouvement. L'appel de sens révélateur du mystère se situe donc dans l'entrecroisement entre un *savoir* et un *croire*, dont le résultat épistémique fondé sur « l'insécurisation perceptive » projette des valeurs non acquises, perdues ou suspendues en faveur d'une quête de légitimation de la potentialité de l'*autre*.

Le mystère est en effet caractéristique d'une situation où les actants n'ont pas encore acquis un statut sémiotique et narratif plein : un quelque chose indéfini affecte la sensibilité du sujet jusqu'à l'inquiéter ; une présence insaisissable (l'informateur) se fait sentir et provoque une agitation et une émotion indéfinies (chez l'observateur)³⁵.

Ces paroles de Jacques Fontanille exposent ainsi l'existence d'un état « logico-sentimental » qui, explicité par le mouvement de constitution réciproque et solidaire entre sujets, signale en profondeur la représentation des liens fragiles entre le narrateur du conte de Ferron et l'Anglaise.

L'énonciateur joue avec les instances de la perception puisque, au lieu d'intensifier des caractères de l'Anglaise en fonction d'un *excès de présence*, il impose au lecteur un *affaiblissement du sujet représenté* qui, de son côté, perd son poids d'existence et, à l'instar du fictionnel, tend à s'irréaliser dans sa présentation. En plus, les interrogations du narrateur manifestent une pratique d'écriture basée sur les ambivalences de l'inachèvement, de l'imperfection, de la latence et de l'inaperçu : des conditions inhérentes à la fois au langage et à la vision et indispensables à la création d'un climat mystérieux. Dès lors, sous les dépendances du régime de la perception, une forme d'incertitude, créatrice d'une dynamique diffuse, sous-tend le fonctionnement de l'atmosphère énigmatique du conte. Une telle atmosphère se nourrit de la trajectoire existentielle attribuée par le narrateur au personnage de l'Anglaise : « Elle ne

semblait rien attendre de personne, parfaitement étrangère à tout. C'était peut-être une folle. » Les positions cognitives du narrateur, parachevées par la tension entre le *croire-être* et le *ne pas croire-être* (« c'était peut-être »), confirment le *doute* comme l'expression d'un sentiment, d'un état affectif qui procure au discours une certaine coloration et confère à l'univers fictionnel le climat de mystère.

Passion épistémique dès le départ, dans son face à face avec l'indécidable, le doute, selon Paolo Fabbri, « a donc à voir avec la connaissance³⁶ » et, plus précisément, avec le fonctionnement de l'organisation modale de l'incertitude cognitive du *ne pas croire être*. À ce propos, Herman Parret affirme qu'il n'existe pas de « frontière claire et précise entre la connaissance et la croyance, et toutes les propositions doivent être évaluées sur l'axe de la certitude vers la probabilité et enfin vers l'incertitude³⁷ ». L'effet de sens passionnel s'enracine, en ce cas, dans un simulacre et non dans un « état de choses » attestées. Une telle représentation permet de considérer *le doute* non seulement comme une passion associée à un état de sujet, mais surtout comme le principe de la pathémisation du mystère qui garantit le climat affectif installé dans l'espace-temps discursif. Conformément à la définition du *Petit Robert*, le doute désigne l'état de celui qui est « incertain de la réalité d'un fait, de la vérité d'une énonciation, de la conduite à adopter dans une circonstance particulière³⁸ ». Cette définition en trois temps met l'accent sur le parcours pathémique qui va de l'état d'âme du sujet à sa conduite potentielle, où la conjonction (ou la disjonction) demeure teintée d'hésitation en regard du référent et de l'énonciation.

Le doute, chez Ferron (« Tout était énigmatique »), se confirme comme un ressort dramatique par lequel le sujet convertit ce qu'il ne peut pas comprendre en une organisation signifiante et intentionnelle :

En effet, comprendre et identifier la source, c'est la maintenir dans son statut d'objet ; c'est, en conséquence, pouvoir la localiser, l'approcher ou la tenir à distance, l'accepter ou la refuser. Mais l'incompréhension en fait un sujet latent, un actant menaçant mais incertain, hostile, mais pas nécessairement localisable³⁹.

L'orientation du champ perceptif, déployée par le narrateur du conte pour essayer de comprendre la structure affective de l'Anglaise et de déterminer sa force et ses intentions, affiche les conditions d'une confrontation polémique, d'une tension entre l'incomplétude de la perception et la complétude (voire l'incomplétude) de l'objet. De l'intimité de cette tension, un horizon d'inaccessibilité provoque un climat mystérieux directement conditionné au mode d'appréhension de « l'Anglaise » : ce qu'elle montre, ce qu'elle dissimule, ce qu'elle donne à comprendre. L'enjeu de ce champ perceptif repose alors sur le phénomène de réglage modal qui fixe les stratégies d'appréhension de ce personnage en isolant des détails sur son extériorité et en s'interrogeant sur les aspects d'une totalité autrement inaccessible. L'impossibilité du sujet cognitif d'accéder au savoir dit « intérieur » révèle donc un mode de construction discursive qui laisse toujours en suspension l'édification de l'individualité et de l'identité. Ce *savoir partiel*, placé comme moteur modal de la stratégie identitaire, est encore attesté par un discours qui évite de nommer les personnages du conte et qui, selon Andrée Mercier, « s'en

tient, pour les désigner, à leur seule fonction sociale [...] En l'absence de noms propres qui assureraient aux personnages un simulacre d'individualité, de telles catégories génériques entretiennent de l'indétermination⁴⁰ ». Or, cette indétermination se manifeste même en ce qui a trait à l'expression linguistique. L'incertitude se trouve ainsi lexicalisée par l'emploi de l'adverbe « peut-être », dont le statut sémantique comprend la « modalité marquant le doute, indiquant que l'idée exprimée par la proposition ou une partie de la proposition est une simple possibilité⁴¹ », qui est utilisé trois fois dans un seul paragraphe : « C'était peut-être afin d'utiliser son cheval [...] », « C'était peut-être une folle » et « Mais cette autorité lui venait peut-être de son origine [...] ». Et même la présence du verbe *sembler* (« Elle ne semblait rien attendre de personne ») ajoute à la représentation un degré d'imprécision, une *impression d'être*. Le recours au verbe *sembler* et à des expressions adverbiales procure l'impression qu'il existe à propos de l'Anglaise une vérité cachée qui échappe, un secret à demi dénudé.

L'Anglaise

La sensibilité perceptive du narrateur, liée aux fondements cognitifs et modaux de l'incertitude, profite de la plasticité et de l'ambivalence de l'image du personnage de l'Anglaise pour établir des rapports de sens entre les phénomènes susceptibles de constituer l'atmosphère de mystère.

Mais qu'en sais-je? Qu'ai-je jamais su d'elle? Tout était énigmatique, même son âge. Avait-elle vingt-cinq, trente, trente-cinq ans? Maigre, osseuse, les cheveux roux, sans coquetterie, elle n'inspirait pas le désir ni même la pitié. Elle ne semblait rien attendre de personne, parfaitement étrangère à tout. C'était peut-être une folle. Elle avait de beaux traits et la peau fort blanche. Vulgaire elle ne m'a jamais paru ; au contraire, par une étrange autorité, elle commandait plutôt le respect⁴².

L'organisation figurative (« maigre », « osseuse », « les cheveux roux », « sans coquetterie », « la peau fort blanche »), dans un mouvement progressif du réalisme au fantastique, soutient l'émergence du corps fantomatique et, par conséquent, d'une sorte de *mysterium tremendum*. Au corps physique de l'Anglaise se greffe un corps symbolique qui, rattaché par isotopie intertextuelle au mytheme païen de la *faucheuse* (femme squelettique vêtue d'une grande cape noire à capuchon, avec une faux à la main, conductrice d'une charrette), affiche une expression figurative fondée sur la collaboration des valeurs visuelles et cognitives des puissances surnaturelles. Le symbolisme de cette organisation discursive, de nature à manifester la nécessaire médiation de l'*Anthropos* et du *Cosmos*, s'impose au lecteur comme une stratégie identitaire du narrateur qui, d'après Anne Caumartin, « s'avère toutefois vaine : il tente de se définir par rapport à l'Anglaise, elle-même insaisissable par son association au monde incertain, impalpable du fantastique⁴³ ». L'aspect mythique, fondateur des dualités de l'existence, des croyances et des valeurs du conte, s'appuie particulièrement sur l'absence vivifiée de l'Anglaise et sur son immersion antérieure dans un passé immémorial et irréversible : « Elle, on ne l'a jamais revue, ni son cheval, le dernier à traverser régulièrement le fleuve. La charrette est devenue comme l'autre : une charrette fantôme. »

L'ensemble des figures individuelles caractérisant l'Anglaise (« maigre », « osseuse », « les cheveux roux », « sans coquetterie », « la peau fort blanche »), loin de raviver le prototype des *belles filles* des contes de fées, détermine un jeu de différences sémantiques qui redonne sens aux catégories du *divers* et de l'*étrange*. De ce fait, la caractérisation du personnage donne à voir une forme d'altérité selon laquelle la présence même de l'*autre* est convoquée au nom d'une incessante remise en question. Or, la figurativité, dans son fonctionnement créateur, ne fait pas qu'indiquer un *pur être là* constitué par la logique de l'identique et du différent ; au contraire, elle sous-tend la problématique de l'altérité, en la fondant, selon Éric Landowski, comme « matière radicalement étrangère – indiscernablement attirante et repoussante –, et cependant déjà capable, en tant qu'ensemble de qualités sensibles, d'imposer au sujet la spécificité irréductible de son mode de présence⁴⁴ ». La tonalité d'étrangeté qui se dégage du texte tient à la capacité du personnage de l'Anglaise d'être à la fois mort et vivant puisque, comme le souligne Anne Caumartin,

l'Anglaise du conte, misérable et fière à la fois, se rapproche-t-elle de cette image surnaturelle, en étant en totale maîtrise de sa pauvre existence [...] Elle reste hors du monde réel, vidée de tout processus modal et émotionnel, la douleur ne pouvant la rattacher aux humains [...] Loin du monde temporel, non-affectée [*sic*] par les préoccupations et les douleurs terrestres, l'Anglaise se présente véritablement comme le fantôme du temps et de la mort⁴⁵.

Le motif du double fonde alors avec tant d'autres jeux sur la langue la dynamique médiatrice du mystère qui, aux allures d'indécidabilité, apparaît au moment où le narrateur cherche à éprouver une forme étrangère, insaisissable : « Elle ne semblait attendre rien de personne, parfaitement étrangère à tout. » Le climat fantastique et mystérieux affecte la sensibilité de la lecture dans la mesure où cette *présence insolite* est provoquée par le sentiment de « reconnaissance et de méconnaissance », par le « processus mi-étranger et mi-familier qu'est l'inquiétante étrangeté⁴⁶ ». On voit ici se dessiner le sentiment d'inquiétante étrangeté, sentiment auquel Freud a consacré, comme on sait, une importante étude⁴⁷. Aux antipodes d'un rapport de confiance au monde, les tonalités de l'étrangeté, comme le souligne Antonio Rodríguez, « impliquent un souci existentiel. Le monde est senti comme antipathique, dans un rapport d'écart et de séparation⁴⁸ ». L'inquiétante étrangeté prend donc la forme d'une variété particulière de l'effrayant qui remonte au familier et qui constitue la figure du double. C'est à mon sens exactement ce sentiment qui se dégage du conte « Le pont » quand la frontière entre la fantaisie et la réalité se trouve effacée : « La charrette est devenue comme l'autre : une charrette fantôme. Si je la revois jamais, une nuit, sur le pont désert, je penserai que je viens d'avoir un accident⁴⁹. »

Dans l'extrait suivant, l'énonciateur insuffle au texte une scénographie parsemée de non-dits, de silences, de paroles étouffées et de gestes empêchés⁵⁰ qui participent fondamentalement au déploiement discursif d'un climat énigmatique :

J'avais remarqué qu'elle bedonnait. Une nuit, je suis appelé chez elle ; elle avait accouché seule. Je coupai le cordon et achevai sa délivrance. Elle ne prononça pas un mot, ne fit pas un signe. Elle semblait penser à autre chose. Cette troisième maternité ne l'empêcha pas de reprendre

son métier. Mais, quelques mois après, elle disparaissait. [...] Elle, on ne l'a jamais revue, ni son cheval, le dernier à traverser régulièrement le fleuve. La charrette est devenue comme l'autre : une charrette fantôme. Si je la revois jamais, une nuit, sur le pont désert, je penserai que je viens d'avoir un accident⁵¹.

Entre révélations interdites et suggestions de l'invisible, la subtilité de cette écriture réside en ceci qu'elle arrive à montrer un état affectif incertain qui, dans une sorte de sensibilisation *englobante*, participe au « parfum » thymique du conte. Par opposition à une plénitude effective des significations, l'écriture matérialise un espace où les perturbations de l'*éprouver* font émerger le sentiment d'absence, de vide en soi d'une femme qui ne peut pas se dédoubler en un sujet intérieur par le moyen de signes sûrs de son identité. Parallèlement au corps dont l'intériorité n'est pas accessible, le verbe disparaît et emporte avec lui le sujet qui ne peut pas dire « je » : « Elle ne prononça pas un mot, ne fit pas un signe. » Il convient de noter que la mise en présence du narrateur et de l'Anglaise implique un effort de proximité immédiate, sinon même quelque forme d'intimité qui n'arrive pourtant jamais à s'établir à cause de la distance épistémique créée par l'impossible appréhension d'une intéroceptivité (le noologique, la conscience, la pensée) : « Elle semblait penser à autre chose. »

Il est possible d'observer ici tout le travail de Ferron sur l'ambivalence de la pathémisation dans la mesure où le narrateur, à la rencontre de cet *autre* tout à la fois inconnu et indicible, affronte l'abîme établi entre le fait de *percevoir* et le fait de *connaître* qui, dans les paroles de Claude Ziberlberg, « se recouvrent et le champ dévolu à *savoir* est dans la dépendance de celui dévolu arbitrairement, contractuellement, à *voir*⁵² ». Or, s'organisant autour d'un champ de présence clos et infranchissable, ce sentiment d'absence qu'éprouve le lecteur soutient l'émergence de l'atmosphère pathémique du récit et, de façon corrélative, d'un « pressentiment » d'éloignement, d'asthénie morale, qui unit l'âme aux « choses muettes ». Dans ces conditions, le mystère est subordonné à une sorte d'effet déceptif puisque le narrateur ne peut pas vivre en harmonie avec l'Anglaise dans un univers stable et se voit contraint d'expérimenter le désenchantement de la séparation⁵³ : « Mais, quelques mois après, elle disparaissait. [...] Elle, on ne l'a jamais revue, ni son cheval, le dernier à traverser régulièrement le fleuve. »

Le paramètre temporel de la nuit

À ce stade de l'analyse, je tiens à préciser que la tonalité mystérieuse du texte de Ferron s'élabore aussi grâce à la représentation d'un « paysage nocturne » auquel se relie les séquences narratives et le parcours isotopique (thématique et figuratif) du surnaturel. Le monde nocturne joue un rôle de première importance dans la mesure où il fonctionne comme ambiance aux rencontres et aux échanges : l'obscurité aide à créer l'incertitude puisque les contours s'effacent, la vision est moins claire et le mystère prend naissance.

Le pont, enveloppé par la nuit et perçu comme une frontière où s'actualise la distinction entre deux mondes ambigus, se transforme en un théâtre d'illusions : « La charrette est devenue comme l'autre : une charrette fantôme. Si je la revois jamais, une nuit, sur le pont désert, je penserai que je viens d'avoir un accident. » Le conte désigne alors ce moment de retour à la

mort, à l'indifférenciation originelle où le chaos laisse place au néant. La mort, figure du retour aux origines, est la plus troublante des obsessions de l'esprit humain. Elle s'inscrit dans une perspective de dépense radicale et se constitue par conséquent en abîme, en énigme concrète, en mort donnée par le *mystère* et par la *profondeur inquiétante du noir*. Selon Benoît Conort, par le noir,

l'origine et la fin se confondent en une identique absence au monde, à la vie, à l'incarnation ; nuit de la conscience, signe du mal triomphant et des forces obscures inconscientes, et moment privilégié de l'Opération de transmutation. Ce faisant, il n'est pas fin ultime mais passage, nécessaire retour sur soi que doit accomplir toute âme en son labeur de sublimation et spiritualisation⁵⁴.

Dans cette même perspective, Titaua Porcher affirme que certains espaces bien précis condensent « le mystère au sein de leurs ténèbres tandis que d'autres l'excluent : les lieux d'ombre, parce qu'ils abritent l'invisible et l'illimité, présentent un contraste frappant avec les lieux lumineux, par nature limitants⁵⁵ ». La nuit, paramètre temporel et élément figuratif de l'ombre, des ténèbres et de l'inconnu, favorise la transformation modale du regard du narrateur en instaurant un univers *onirique* qui redouble la réalité.

Lieu potentiel de la contrariété, du *vouloir-faire* non réalisable en l'instant, ou, en d'autres termes, espace mythifié par un sujet privé justement du *savoir* (« Mais, quelques mois après, elle disparaissait »), le pont vient établir une crise véridictoire entre une réalité ordinaire et celle qui la perturbe. Cette crise affecte la modalité intime de la foi perceptive puisque, la vision déstabilisée par « la nuit », « le pont désert » et la « charrette fantôme », l'espace du *croire* du sujet se range du côté d'une impression hallucinée. Gouvernées par cette impression, les « valeurs sensibles s'en tiennent à l'état de révélation incomplète et fragmentaire. La relation entre le sujet et son croire est disjonctive⁵⁶ ». Dans les chemins ombreux, une telle « révélation incomplète » s'opère à la faveur d'un univers mythique diffus et manifesté en surface à l'aide des figures du discours qui reconstituent le « pont » comme le lieu de croisement du quotidien et du fantastique.

*

Loin de progresser vers l'élucidation, puisqu'il n'y a plus de parcours épistémique possible allant du non-savoir au savoir, le mystère dans le conte « Le pont » ne perd pas son essence ; au contraire, il investit l'environnement fictionnel d'effets signifiants indiscretisables. Plus généralement, il faut comprendre que la configuration affective, présente dans les extraits analysés, affiche sa dépendance aux contours flottants de l'activité perceptive du producteur du discours. Le lien étroit qui unit énoncé et énonciation ordonne la catégorie de l'intensité pathémique qui regroupe et individualise la conflictualité créatrice, doublement dépendante d'un *voir* et d'un *sentir*. En ce sens, rendre compte de l'élaboration diégétique de l'atmosphère du mystère implique d'affronter le sensible, et surtout les transitions qui mènent du sentir au connaître. Au-delà d'événements purement linguistiques, c'est la présence d'une épaisseur

émotionnelle *invisible* qui fait écran et qui détermine une sensation particulière de mystère.

Mon approche du conte « Le pont », engagée dans la perspective théorique de l'affectivité abordée d'après la sémiotique des passions de l'École de Paris, a mis en évidence quelques principes textuels et discursifs qui soutiennent l'émergence des paysages pathémiques dont le trait isotopant se caractérise par une tonalité énigmatique, surréelle, fantomatique et incertaine. Le doute et l'étrangeté, constitués en valeurs dynamiques de l'atmosphère de mystère, régissent un « état logico-sentimental » inhérent aux multiples niveaux de sens du conte et expriment une subjectivité pensée non seulement en termes de représentation, de volonté et de savoir, mais aussi en termes de perception et de sensation⁵⁷. La dimension passionnelle du texte de Ferron se montre ainsi coextensive à l'action narrative elle-même, action à l'intérieur de laquelle les strates émotionnelles de l'incertitude et de l'étrangeté renforcent les phénomènes de mise en récit de l'atmosphère du mystère.

Bibliographie

- BATAILLE, Georges, « Informe », *Documents*, vol. 1, no 7, 1929.
- BERTRAND, Denis, « Style et atmosphère », *Galaxia*, no 24, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012, p. 255-263.
- , *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000.
- , « Vision, hallucination et figurativité », dans P. Ouellet (dir.), *Action, passion et cognition d'après A. J. Greimas*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 193-208.
- BOIS, Yve-Alain & Rosalind E. KRAUSS, *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.
- BRANDT, Per Aage, *Dynamiques du sens. Études de sémiotique modale*, Aarhus, Aarhus University Press, 1994.
- CANTIN, Pierre, « Bibliographie sélective de Jacques Ferron », *Voix et images*, vol. 8, no 3, 1983, p. 465-473.
- CAUMARTIN, Anne, *Mythocritique des contes de Jacques Ferron*, mémoire de maîtrise dirigé par J.-P. Boucher, Université McGill, 1998.
- CONORT, Benoît, « Paysage du seuil », dans J.-M. Maulpoix (dir.), *Le nouveau recueil – revue trimestrielle de littérature et de critique*, Seyssel, France Champ Vallon, no 36, 1995, p. 117-130.
- Conseil de l'Europe, *Écrire les frontières de l'Europe, le pont de l'Europe*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1999.
- FABBRI, Paolo, *Le tournant sémiotique*, Paris, Hermès science publications/Lavoisier, 2008.

- FABBRI, Paolo & Paul PERRON, « Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle. A. J. Greimas et J. Fontanille : *Sémiotique des passions* », *Protée*, vol. 21, no 2, 1993, p. 7-12.
- FERRON, Jacques, *Contes du pays incertain*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1962.
- FONTANILLE, Jacques, « Lumières, matières et paysages », *Protée*, vol. 31, no 3, 2003, p. 17-30.
- , *Sémiotique et littérature : essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens II : essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- GREIMAS, Algirdas Julien & Joseph COURTÈS, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome II, Paris, Hachette, 1986.
- , *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette, 1993 [1979].
- GREIMAS, Algirdas Julien & Jacques FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- HÉNAULT, Anne, *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994.
- , « Observation de la dimension passionnelle d'un discours impassible », dans P. Ouellet (dir.), *Action, passion et cognition d'après A. J. Greimas*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 29-45.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Cartas. Antología*, Espasa-Calpe, coll. « Astral », 1992.
- LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1956.
- LANDOWSKI, Éric, *Passions sans nom*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.
- LEMELIN, Jean-Marc, « Énonciation, rythme et passion », dans P. Ouellet (dir.), *Action, passion et cognition d'après A. J. Greimas*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 329-345.
- L'HÉRAULT, Pierre, « Relisant Ferron... », *Spirale : arts, lettres et sciences humaines*, no 200, 2005, p. 33-35.
- MERCIER, Andrée, *L'incertitude narrative dans l'œuvre de Jacques Ferron*, Québec, Nuit blanche éditeur, « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », série Études, 1998.
- MICHAUD, Ginette, « Ferron critique et lecteur », dans B. Faivre-Duboz & P. Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Actes du colloque de Montréal, Outremont, Lanctôt éditeur, 2002, p. 123-142.
- MOLINIÉ, Georges, *Hermès mutilé : vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, 2005.
- PARRET, Herman, *Le sublime du quotidien*, Paris, Hadès ; Amsterdam, Benjamins, 1988.

- PORCHER, Titaua, « Pour une typologie de la littérature du secret : mystère et sens dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve », thèse, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Doctorat en littérature générale et comparée, 2009.
- RALLO DITCHE, Élisabeth, Jacques FONTANILLE & Patrizia LOMBARDO, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005.
- ROBERT, Paul, *Le Petit Robert de la langue française*, rédaction dirigée par A. Rey & J. Rey-Debove, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990.
- RODRÍGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Éditions Mardaga, 2003.
- VALÉRY, Paul, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1983.
- WATTEYNE, Nathalie, « Tout comme elle : l'intime et le non-dit », *Voix et images*, vol. 34, no 2, 2009, p. 87-96.
- ZILBERBERG, Claude, « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, no 23-24, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1992.

Notes

- 1 I. KADARÉ, « Le Pont », dans *Écrire les frontières de l'Europe, le pont de l'Europe*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1999, p. 74.
- 2 P. ROBERT, « Mystère », dans *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1990, p. 1250.
- 3 A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1956, p. 495-496.
- 4 J. FERRON, « Le pont », dans *Contes du pays incertain*, Montréal, Éditions d'Orphée, 1962, p. 95-98.
- 5 P. CANTIN, « Bibliographie sélective de Jacques Ferron », *Voix et images*, vol. 8, no 3, 1983, p. 465.
- 6 A. MERCIER, *L'incertitude narrative dans l'œuvre de Jacques Ferron*, Québec, Nuit blanche éditeur, « Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise », série Études, 1998.
- 7 *Ibid.*, p. 15.
- 8 A. J. GREIMAS & J. COURTÉS, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome I, Paris, Hachette, 1993 [1979], p. 454.
- 9 A. HÉNAULT, « Observation de la dimension passionnelle d'un discours impassible », dans P. Ouellet (dir.), *Action, passion et cognition d'après A. J. Greimas*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 29.
- 10 A. J. GREIMAS, *Du sens II, essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- 11 *Ibid.*, p. 225.
- 12 A. J. GREIMAS & J. COURTÉS, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome II, Paris, Hachette, 1986, p. 162.

- 13 *Ibid.*, p. 163.
- 14 A. J. GREIMAS & J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- 15 D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000, p. 225.
- 16 P. FABBRI & P. PERRON, « Sémiotique actionnelle, cognitive et passionnelle. A. J. Greimas et J. Fontanille : *Sémiotique des passions* », *Protée*, vol. 21, no 2, 1993, p. 8.
- 17 G. BATAILLE, « Informe », *Documents*, vol. 1, no 7, 1929, p. 382.
- 18 P. VALÉRY, *Degas Danse Dessin*, Paris, Gallimard, 1983, p. 66.
- 19 *Ibid.*
- 20 Selon Yve Alain Bois et Rosalind E. Krauss, l'informe en tant que battement ou pulsation vise à créer une opposition à l'idéal de permanence de la configuration et de la stabilité de la forme. Cf. Y. A. BOIS & R. E. KRAUSS, *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 28.
- 21 J. R. JIMÉNEZ, *Cartas. Antología*, Espasa-Calpe, coll. « Astral », 1992, p. 236.
- 22 P. A. BRANDT, *Dynamiques du sens*, Aarhus, Aarhus University Press, 1994, p. 217.
- 23 A. J. GREIMAS & J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, *op. cit.*, p. 22.
- 24 Les *pathèmes* sont définis comme l'ensemble des conditions discursives nécessaires à la manifestation d'une passion-effet de sens.
- 25 G. MOLINIÉ, *Hermès mutilé : vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 109.
- 26 A. J. GREIMAS & J. FONTANILLE, *Sémiotique des passions*, *op. cit.*, p. 18.
- 27 Selon Anne Hénault, l'éprouver (à l'infinif) met l'accent sur une passion qui est en train de se vivre, c'est-à-dire sur le mouvement intérieur encore en acte, alors que l'éprouvé, sous la forme de participe passé, décrit le résultat de cet acte. Cf. A. HÉNAULT, *Le pouvoir comme passion*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1994, p. 7.
- 28 É. LANDOWSKI, *Passions sans nom*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 180.
- 29 D. BERTRAND, « Style et atmosphère », *Galaxia*, no 24, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012, p. 257.
- 30 J. FERRON, « Le pont », dans *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 96.
- 31 *Ibid.*, p. 98.
- 32 G. MICHAUD, « Ferron critique et lecteur », dans B. Faivre-Duboz & P. Poirier (dir.), *Jacques Ferron : le palimpseste infini*, Actes du colloque de Montréal, Outremont, Lanctôt éditeur, 2002, p. 134.
- 33 J. FERRON, « Le pont », dans *Contes du pays incertain*, *op. cit.*, p. 97-98.
- 34 J. FONTANILLE, « Lumières, matières et paysages », *Protée*, vol. 31, no 3, 2003, p. 20.
- 35 J. FONTANILLE, *Sémiotique et littérature : essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 60.
- 36 P. FABBRI, *Le tournant sémiotique*, Paris, Hermès science publications/Lavoisier, 2008, p. 103.
- 37 H. PARRET, *Le sublime du quotidien*, Paris, Hadès ; Amsterdam, Benjamins, 1988, p. 63.
- 38 P. ROBERT, « Doute », dans *Le Petit Robert de la langue française*, *op. cit.*, p. 574.
- 39 É. RALLO DITCHE, J. FONTANILLE & P. LOMBARDO, *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris, Belin, 2005, p. 223.
- 40 A. MERCIER, *L'incertitude narrative dans l'œuvre de Jacques Ferron*, *op. cit.*, p. 51.
- 41 P. ROBERT, « Peut-être », dans *Le Petit Robert de la langue française*, *op. cit.*, p. 1419.

- 42 J. FERRON, « Le pont », dans *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 97-98.
- 43 A. CAUMARTIN, *Mythocritique des contes de Jacques Ferron*, mémoire de maîtrise dirigé par J.-P. Boucher, Université McGill, 1998, p. 102.
- 44 É. LANDOWSKI, *Passions sans nom*, op. cit., p. 146.
- 45 A. CAUMARTIN, *Mythocritique des contes de Jacques Ferron*, op. cit., p. 100.
- 46 J.-M. LEMELIN, *Œuvre de chair, de l'âme et du corps*, Montréal, Éditions Ponctuation/Triptyque, 1990, p. 70-71.
- 47 S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 211-263.
- 48 A. RODRÍGUEZ, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Hayen, Éditions Mardaga, 2003, p. 110.
- 49 J. FERRON, « Le pont », dans *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 98.
- 50 N. WATTEYNE, « Tout comme elle : l'intime et le non-dit », *Voix et images*, vol. 34, no 2, 2009, p. 87.
- 51 J. FERRON, « Le pont », dans *Contes du pays incertain*, op. cit., p. 98.
- 52 C. ZILBERBERG, « Présence de Wölfflin », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, no 23-24, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1992, p. 7.
- 53 *Ibid.*, p. 40.
- 54 B. CONORT, « Paysage du seuil », dans J.-M. Maulpoix (dir.), *Le nouveau recueil – revue trimestrielle de littérature et de critique*, Seyssel, France Champ Vallon, no 36, 1995, p. 119.
- 55 T. PORCHER, « Pour une typologie de la littérature du secret : mystère et sens dans l'œuvre romanesque de Pierre Jean Jouve », thèse, Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, Doctorat en littérature générale et comparée, 2009, p. 41.
- 56 D. BERTRAND, *Précis de sémiotique littéraire*, op. cit., p. 160-161.
- 57 J.-M. LEMELIN, « Énonciation, rythme et passion », dans P. Ouellet (dir.), *Action, passion et cognition d'après A. J. Greimas*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 339.

