

Vincent Roberge

L'IMAGINAIRE POPULAIRE ET LES ÉCRIVAINS-CONTEURS DU
XIX^e SIECLE. ÉTUDE COMPARATIVE DU CONTE QUÉBÉCOIS ET
DU CONTE BRETON

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention
du grade de maître ès arts (M. A.)

Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL

NOVEMBRE 1998

© Vincent Roberge, 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-38182-X

Résumé

Le mémoire propose une étude littéraire sociologique comparative des contes écrits d'inspiration populaire québécois et bretons de la fin du XIX^e siècle. Il s'agit, à l'aide des concepts en sociologie de la littérature énoncés par Lucien Goldmann et Jean-Charles Falardeau, de saisir quelle est la vision du monde développée dans les textes étudiés. L'intérêt est avant tout porté sur la perception qu'ont les écrivains-conteurs de l'univers populaire. L'analyse des formes langagières, utilisées par ces écrivains afin de recréer l'ambiance nécessaire à l'évocation d'un milieu populaire, permet de distinguer la nature du regard que porte un groupe social sur un autre.

Table des matières

Introduction.....	3
Spécificité du conte.....	6
1.1 Historique de la recherche.....	7
1.2 Du conte et des récits brefs.....	10
1.3 Conte oral et conte écrit	
De la transcription à la création.....	16
1.4 La performance.....	19
Sociologie de la littérature et conte écrit d'inspiration populaire.....	25
2.1 Recherche de valeurs authentiques et conte écrit.....	26
2.2 La vision du monde du conte écrit d'inspiration populaire.....	29
2.3 Idéologies et conte écrit d'inspiration populaire.....	32
2.4 La représentation de l'imaginaire populaire.....	35
Le regard de l'écrivain sur le conte.....	39
3.1 Folkloriste et écrivain.....	40
3.2 Imaginaire populaire et conte québécois.....	41
3.3 Imaginaire populaire et conte breton.....	61
Conclusion.....	79
Bibliographie.....	88

Introduction

Une étude comparative des contes ne surprendra pas le lecteur qui s'intéresse à cette matière. Cette voie déjà tracée par Anti Aarne et Stith Thompson a été suivie pendant plus d'un siècle par plusieurs chercheurs qui ont désiré explorer la nature du conte. C'est au nom de l'universalité du contenu et de la forme de ce genre que ce type d'étude suivit le développement qu'on lui connaît¹. C'est justement en cela que notre recherche diffère sensiblement de l'ensemble des travaux comparatifs qui traitent du conte. L'intérêt particulier que nous portons au conte écrit d'inspiration populaire explique notre approche différente, notre projet n'étant pas, contrairement à la majorité des travaux qui étudient la matière traditionnelle, de nous livrer à une analyse du conte oral et des multiples transformations qu'il subit en passant de locuteurs en locuteurs — ou d'un support à un autre (de la parole à l'écrit). Notre propos n'est donc pas ici d'atteindre un fond universel, commun aux corpus breton et québécois que nous étudierons. Certes, certains récits semblent avoir des origines communes ; les sociétés bretonne et québécoise, de par leur étonnante ressemblance structurelle sociale, ont permis aux récits populaires d'évoluer, de se transformer d'une manière semblable. Mais nous ne chercherons pas à cerner explicitement comment une matière commune a pu emprunter des chemins similaires ou dissemblables. Ce qui a plus particulièrement attiré notre attention est le travail des écrivains-contes s'intéressant à la matière populaire. Nous nous attarderons ainsi plus à l'étude du regard que portent ces écrivains sur le populaire qu'à la matière même qu'ils présentent.

L'étude comparative que nous proposons tient plus d'une mise en parallèle des corpus étudiés que d'une réelle confrontation de ceux-ci. Il s'agit, par la présentation de la vision du monde populaire des écrivains

¹ Geneviève Calame-Griaule, « De la variabilité du sens et du sens de la variabilité », *Le conte pourquoi? comment?*, Paris, Éd. du C.N.R.S., 1984, p. 201-202.

québécois et bretons du XIX^e siècle, de situer dans un ensemble plus vaste la nature du regard qu'ils posent sur un groupe social particulier. Il sera alors possible de saisir, entre autres, comment le travail de l'écrivain-conteur a été profondément marqué par les études ethnographiques qui se sont développées dans la deuxième moitié du XIX^e siècle en Occident. De manière plus implicite, nous nous attarderons aussi au statut de l'écrivain dans la société, c'est-à-dire au rôle qu'il joue (consciemment ou inconsciemment) dans celle-ci par la création d'un discours qui participe à la définition des différentes sphères sociales.

Nous nous livrerons en tout premier lieu à une présentation générale qui visera à mettre en lumière les divers éléments constitutifs de la nature du conte. Après un bref inventaire des travaux qui y ont été consacrés, nous chercherons à cerner ce qui différencie ce genre des autres types de récits brefs. La distinction entre le conte oral et le conte écrit, de même que la mise en relief du caractère essentiel de la performance dans la constitution du genre, nous permettra de mieux saisir notre objet d'étude.

Il s'agira par la suite de préciser notre approche théorique. Nous déterminerons en quoi une étude sociologique de la littérature peut permettre d'éclairer le conte écrit d'inspiration populaire sous un angle nouveau. En nous inspirant des concepts qu'ont développés Lucien Goldmann et, à sa suite, Jean-Charles Falardeau, nous chercherons à saisir, grâce au texte, la nature du regard que les écrivains-conteurs du XIX^e siècle posent sur la matière populaire et sur les gens qui la véhiculent. Il nous sera alors possible de cerner la vision du monde des écrivains-conteurs en nous intéressant aux marques langagières populaires et aux commentaires sur la langue livrés par les différents textes à l'étude.

Nous nous attarderons finalement à l'exploration des corpus québécois et breton qui auront été préalablement circonscrits. Notre

approche des récits retenus suivra alors les voies d'analyse telles que définies dans notre exposé méthodologique.

CHAPITRE I

Spécificité du conte

1.1 Historique de la recherche

L'intérêt pour l'étude des contes est né en Allemagne au début du XIX^e siècle. Jacob et Wilhem Grimm peuvent être considérés comme les initiateurs de la recherche sur ce genre en Europe. Leur travail a d'abord consisté dans la cueillette sur le terrain de récits traditionnels allemands. À la suite de cette opération et du classement de la matière recoltée s'inscrivait l'étape de la réécriture des contes qui, sous leur forme première, ne répondaient pas aux exigences des collecteurs. Par cette recherche, les deux frères espéraient sauver de l'oubli un riche patrimoine populaire qu'ils considéraient comme un témoin de premier ordre de la spécificité du peuple allemand. C'est sous un angle dit « génético-historique » que les Grimm ont abordé la matière recueillie. Les contes étaient alors considérés comme des « mythes dépourvus de leur contenu religieux et destinés à divertir² ». Les deux frères recherchaient, pour chacun des contes nouveaux qu'ils découvraient, la version la plus complète à leurs yeux, celle qui devait se rapprocher le plus du mythe originel, c'est-à-dire de la version perçue comme parfaite parce que n'ayant pas encore subi l'inévitable dégradation engendrée par le passage à travers le temps. Le travail des folkloristes consistait entre autres à pallier cette dégradation en réécrivant au besoin les contes alors perçus comme des débris de mythes. Bien qu'aujourd'hui critiquable, cette démarche des Grimm apparaît néanmoins de première importance, ne serait-ce que pour l'impulsion qu'elle a donnée aux recherches sur le conte. C'est à la suite de leurs travaux que s'est développé en Europe l'intérêt pour les matières traditionnelles.

Il faut attendre la fin du XIX^e siècle avant de voir se dessiner une autre approche du conte populaire. Bien entendu, les méthodes de travail des frères Grimm ont été modulées tout au cours du XIX^e siècle, d'une société à l'autre, s'adaptant à chacun des corpus étudiés. Elles ont été transformées selon l'air du temps et le changement des mentalités.

² Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1990, p. 33.

Les méthodes de travail des Grimm, développées avec le courant romantique, sont devenues, à la fin du siècle, plus « scientifiques », car les collecteurs se refusent à réécrire à leur manière les récits oraux recueillis, préférant leur garder leur forme originale.

Tout comme les Grimm, Antti Aarne et Stith Thompson ont vu dans le conte la dégradation d'une forme primordiale qui aurait été plus complexe, plus riche de sens. Ils ont ainsi décrit leur projet d'étude : « Le chercheur tente de savoir comment était le conte à l'origine, avant qu'il ne débute son long itinéraire. De manière vague il essaie de savoir à quel endroit il débuta et de faire quelques estimations sur la datation de la période d'origine³ ». On perçoit bien ici les concepts premiers sur lesquels s'appuie l'école « géographico-historique », dont Aarne et Thompson sont les fondateurs. Ces derniers cherchaient à situer l'origine des contes étudiés dans l'espace et dans le temps afin de parvenir à la matière archétypale, celle d'où toutes les variantes d'un même conte émaneraient. Ce souci de localisation de l'origine des contes a inévitablement contribué à l'élargissement du corpus d'étude. Aarne et Thompson ne se sont pas limités à l'étude d'un corpus national, comme l'avaient fait leurs prédécesseurs. Leur champ d'étude s'est trouvé élargi au monde entier, ce qui a permis de développer l'analyse comparatiste des contes. La création d'un immense catalogue où sont répertoriés par types et motifs (contes-types) les différents contes recueillis est à la base de tout le travail comparatiste des chercheurs se réclamant de cette école. Au Québec, des chercheurs importants comme Marius Barbeau et Luc Lacourcière se sont inspirés, pour leurs travaux sur la littérature orale, des outils développés par l'école « géographico-historique ». Paul Delarue et son successeur, Marie-Louise Ténèze, ont exploré avec la même méthode le corpus français.

³ Stith Thompson, « Studying folklore », *Four Symposia on folklore*. Cité par Veronika Görög-Karady, « Comment varie la variabilité? », *D'un conte... à l'autre, la variabilité dans la littérature orale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, p. 23.

La démarche cherchant à reconstituer la « version idéale » écrite d'un conte type, chère aux adeptes de l'école « géographico-historique », est contestée au début du XX^e siècle. Roman Jakobson critique cette approche, précisant le rôle important de la création de la parole : la littérature orale n'est pas réductible à un modèle écrit sans perte de signification. En reproduisant un conte, le conteur opère un tri, choisit les motifs, organise le récit en fonction de l'auditoire. Le conte est donc une matière en éternel remodelage, fondamentalement différente de la matière fixe qu'est l'écriture. Jakobson donne ainsi à l'acte de reproduction (le travail du conteur) le statut d'acte de création⁴.

Les travaux de Vladimir Propp ont aussi participé à la redéfinition des paramètres de l'étude des contes. Celui-ci a critiqué la démarche de Aarne et Thompson, soulignant les problèmes de classification de cette école. Dans *Morphologie du conte*, il a exposé ce qu'il reproche aux travaux de ses prédécesseurs : « L'étude du conte était surtout abordée dans une perspective génétique et dans la plupart des cas sans la moindre tentative de description systématique préalable⁵ ». Plutôt qu'un classement basé sur des critères souvent externes à l'œuvre, Propp a proposé la recherche de critères « universels » menant à une classification fondée sur les mêmes éléments structuraux. Ainsi il s'est appliqué à déterminer la structure même du conte merveilleux. Il s'est intéressé à ce qu'accomplissaient les personnages dans les contes (les actions), ce qui l'a amené à la définition d'un ensemble de trente et une *fonctions* qui permettent de circonscrire, par-delà les différences de contenu, le canevas, la matrice originelle de tout conte merveilleux.

Plusieurs autres travaux sur le conte ont vu le jour au cours du XX^e siècle. Il serait ici audacieux de vouloir présenter un panorama complet et nuancé de toutes ces recherches. D'ailleurs notre but n'est pas de

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Points »), 1973 [1^{re} édition : 1970], p. 11.

démêler dans le détail ce qui distingue une méthode d'une autre. Nous ne voulons que rappeler la diversité croissante des points de vue à partir desquels sont maintenant étudiés les contes. Plusieurs chercheurs, tels les structuralistes A. J. Greimas et Joseph Courtés, ont marqué des étapes particulièrement importantes dans le développement des études sur les récits courts. De nos jours, des chercheurs de formations diverses s'adonnent à l'analyse des contes. Anthropologues, littéraires, sociologues, pédagogues et psychologues abordent maintenant cette matière avec des instruments et avec un regard propres à leur discipline. Depuis plus de vingt ans se multiplient les travaux, les rencontres multidisciplinaires autour de ce genre. Beaucoup a été fait dans le domaine, plusieurs pistes ont été ouvertes, mais beaucoup reste encore à faire.

À la différence des recherches antérieures s'attardant au conte oral populaire, nous nous proposons d'étudier le conte écrit d'inspiration populaire. Ce sont les contes d'auteurs et non pas les versions « scientifiques » recueillies dans le but de constituer un recueil ethnographique qui ont retenu notre attention. Cet intérêt pour le conte écrit d'auteurs nous amènera à mettre de côté l'approche folkloriste au profit d'une approche plutôt littéraire, la matière que nous étudions s'offrant beaucoup mieux de par sa nature aux instruments d'analyse qu'ont développés les chercheurs en littérature.

1.2 Du conte et des récits brefs

Il nous paraît essentiel de nous interroger d'abord sur l'objet de notre étude, sur la nature même de la forme littéraire sur laquelle nous allons travailler. Qu'est-ce que le conte ? Cette question banale ne semble pas mériter que l'on s'y attarde indéfiniment. Prenons le dictionnaire *Le Robert* et nous aurons vite réglé ce problème de définition. On y parle d'abord du conte comme d'un « récit de faits réels », d'une « histoire ». Puis on y présente une autre définition précisant que le conte est un « récit de faits, d'aventures imaginaires,

destinés à distraire⁶ ». On nous renvoie aussi à divers autres termes, tels « nouvelle », « récit », « histoire », « chanson », afin, semble-t-il, d'éclairer notre lanterne, de nous révéler la véritable épaisseur sémantique du mot « conte ». Mais nous voilà bien embarrassés devant cette débauche de vocables qui semblaient jusqu'alors présenter pour chacun des termes une matière particulière. Nouvelle et conte ne paraissent plus faire qu'un, tout ce qui est un récit court (une forme simple) semble pouvoir être rangé sous les mêmes termes, sans nuance aucune. Les définitions données par *Le Robert* ne permettent pas de bien saisir ce que l'on peut entendre par conte. Elles montrent plutôt le flou terminologique entourant cette notion employée çà et là de diverses manières. Qu'est-ce que le conte? Nous ne saurons bien y répondre qu'en confrontant différentes formes de récits courts.

Il faut attendre le début du XX^e siècle afin de percevoir la volonté de certains chercheurs ou écrivains de cerner ce que pourrait être le « conte » en tant que genre ou forme particulière. Longtemps les termes « nouvelle » et « conte » ont été pris l'un pour l'autre sans distinction précise. C'est au XIX^e siècle que la confusion entre les deux mots connaît son apogée. Pensons, en France, aux *Contes cruels* de Villiers de L'Isle-Adam, aux *Contes du jour et de la nuit* de Guy Maupassant, et, au Québec, aux *Contes de Jos Violon* de Louis Fréchette ; voilà un ensemble d'œuvres se servant d'un terme qui ne représente pas tout à fait le même type d'écrit. C'est en confrontant la matière populaire recueillie par les collecteurs aux récits d'écrivains contemporains de cette époque que l'on se rend compte du réel problème de définition du genre. Comment deux types d'écrits aussi différents que les *Contes du jour et de la nuit* de Maupassant et les recueils de contes populaires du breton François-Marie Luzel peuvent-ils utiliser le mot « conte » sans qu'il y ait confusion à propos du genre ? Car le conte des folkloristes n'est pas tout à fait semblable à celui des écrivains. Certains auteurs intéressés aux recherches sur la littérature orale en sont venus à recréer une littérature écrite évoquant le conte tel

⁶ Alain Rey [directeur], *Le Robert*, Paris, Le Robert, 1990, p. 377.

que le perçoivent les folkloristes. Ces écrivains ont ainsi participé de manière implicite à l'élaboration d'une définition plus juste du conte, permettant ainsi d'éclairer la frontière entre ce que l'on peut entendre par nouvelle et ce que l'on devrait entendre par conte.

Le vide terminologique laissé autour du terme conte et l'ambiguïté possible avec d'autres genres, tels la nouvelle ou la légende, par exemple, ont amené plusieurs chercheurs à s'interroger sur la nature du type de récit sur lequel ils travaillaient. Dans un article de la revue québécoise *Nord*, publié en 1977, Raynald Talbot présente un essai de spécification des genres cherchant à résoudre le problème de définition qui entoure la nouvelle et le conte. Il ne s'intéresse au conte oral que dans la mesure où ce dernier lui permet de mieux circonscrire ce que peut être le conte écrit. Il présente ainsi comme élément constitutif et distinctif du genre les traces de l'oralité, la présence et la mise en scène de la parole conteuse :

Dans le conte, la narration présente un caractère oral. Essentiellement, le conte est un texte parlé. En gros, il s'agit d'une histoire débitée de vive voix par quelqu'un à un auditoire qui n'en a pas le texte écrit entre les mains. Il en va tout autrement de la nouvelle. Elle connote l'idée d'un texte écrit⁷.

L'étude de la nature du narrateur dans les récits courts permet de dégager quelques éléments constitutifs des genres. Le conte présente en général un narrateur-conteur bien présent, lui-même un vecteur incontournable de l'histoire, un « filtre » indispensable par lequel s'écoule et se transforme le récit. En revanche, la nouvelle offre, en général, un narrateur-conteur qui ne désire pas imposer sa voix aux lecteurs. Souvent anonyme, le narrateur de la nouvelle cherche à s'effacer au profit de son histoire, il aspire à la transparence afin de confronter les lecteurs aux faits qu'il présente. Dans le conte, le narrateur accompagne constamment le lecteur, lui rappelant au besoin que ce qu'il leur raconte est bien un conte. Le jeu entre les frontières du

⁷ Raynald Talbot, « Le conte et la nouvelle : essai de spécification », *Nord*, n° 7, automne 1977, p. 138.

réel et de l'irréel propre à la nouvelle, ce doute quant à la réalité des faits présentés que l'on retrouve par exemple dans les « contes » de Maupassant, n'existent pas dans le conte populaire traditionnel. Le narrateur précise dès le commencement que ce qui va suivre est une histoire et qu'avec lui, en tant que lecteurs (ou auditeurs), nous allons quitter le monde réel pour un autre, celui de l'imaginaire.

Raynald Talbot s'attarde au temps du conte et de la nouvelle, autre élément permettant la différenciation des genres. Ces derniers n'ont pas, selon lui, la même structure spatio-temporelle:

Ainsi le temps du conte est-il élastique, discontinu, tandis que celui de la nouvelle est donné dans une seule coulée [...]. Dans le conte, l'espace peut être constitué d'îlots séparés par de vastes distances. Le conte peut se situer dans des lieux que l'homme ne sera jamais à même de visiter. La nouvelle, au contraire, s'enracine dans des lieux réels qui garantissent la crédibilité de l'action et la rapprochent de l'actualité du lecteur⁸.

Le conte populaire traditionnel offre souvent en guise d'introduction une formule bien connue qui invite le lecteur (ou l'auditeur) à se préparer à quitter le monde qui l'entoure afin d'entrer dans une autre dimension régie par d'autres règles: « Il était une fois... ». Dès la première phrase, le conteur convie les lecteurs ou les auditeurs à pénétrer dans un univers spatio-temporel différent. Plus aucune référence n'est faite au temps réel tel que le perçoivent normalement les auditeurs-lecteurs. Le conteur transporte son auditoire dans un autre temps indéfini, un espace où il peut, selon ses désirs, étirer ou réduire le temps. Le retour au monde réel s'effectue de la même manière dont il l'avait quitté, c'est-à-dire à l'aide d'une formule qui souligne que le récit prend fin et qui enjoint les auditeurs à réintégrer la réalité. Contrairement à la nouvelle, aucun souci de vraisemblance n'est recherché dans le conte traditionnel. Le caractère ludique paraît comme un aspect distinctif du conte. Bien qu'il ait

⁸ *Ibid.*, p. 144.

souvent une portée symbolique ou moralisatrice, le conte veut avant tout divertir.

L'emploi anarchique du mot conte au XIX^e siècle à propos de plusieurs types différents de récits courts prouve un manque de définition des genres. Ce que Maupassant appelait « conte » tient plus, nous l'avons vu, de la nouvelle. L'existence d'un autre genre, touchant à la fois au conte par son caractère oral, mais rappelant aussi la nouvelle par son attachement au monde réel et son souci de légitimation du récit, ajoute à la difficulté de classification des diverses formes de récits courts. Il s'agit de la légende. Toujours dans le but de mieux définir la notion du conte, Jeanne Demers et Lise Gauvin ont cherché à saisir ce qui faisait l'essence même de la légende:

[...] la légende considérée comme récit suivi, et par opposition au mythe et au conte, suppose un fait historique qui en est le sujet ou le prétexte: voilà le premier élément essentiel du genre. Ce fait historique est orné ou défiguré par l'imagination populaire: voilà le second. Les deux éléments peuvent être combinés à doses très inégales et selon que la prépondérance se trouve du côté de la réalité ou de la fiction, un même récit pourra être classé dans l'histoire ou dans la légende⁹.

Bien que s'intéressant davantage à la forme orale de la légende, Bertrand Bergeron, dans sa thèse de doctorat, avance une définition qui ajoute à celle de Demers et Gauvin : « [...] est légendaire la mise en narration ou la métanarration d'un événement localisé, personnifié, daté et réalisant une unité thématique forte qui ressortit au merveilleux pris dans son acception théologique, ce qui en fait un objet oral de croyance¹⁰ ». Par merveilleux, l'auteur entend ici ce qu'en dit Joseph de Tonquédec : « Nous appellerons merveilleux [...] les phénomènes,

⁹ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Dossier: Autour de la notion du conte écrit », *Études françaises*, vol. 12, n^{os}1-2, Les Presses de l'Université de Montréal, avril 1976, p. 170-171.

¹⁰ Bertrand Bergeron, « Imaginaire populaire du Saguenay-Lac-Saint-Jean : la croyance légendaire et sa transmission », Thèse de doctorat, Faculté des lettres, Université Laval, 1985, f. 129. L'auteur de la thèse présente de façon détaillée ce qui caractérise la légende, f. 118-122.

extérieurement vérifiables, qui peuvent suggérer l'idée qu'ils sont dus à l'intervention extraordinaire d'une intelligence autre que l'homme¹¹ ». Toujours dans le but de mieux saisir la forme du conte, Bergeron précise ce qui distingue ce dernier du mythe, une autre forme associée à la matière populaire :

Ce qui distingue dès l'abord le conte du mythe, c'est la finalité particulière qu'il poursuit : il se propose en effet comme une pure fiction destinée à divertir l'auditoire [le mythe propose un enseignement, des modèles à imiter]. Le narrateur élabore à l'adresse de ceux qui l'écoutent un récit qui instaure un univers clos et achevé. La vérité qu'il propose n'a cependant de validité que pendant la narration. Elle a donc un caractère éminemment ponctuel et demande pour se maintenir l'assentiment des auditeurs qui doivent consentir à être l'objet d'une illusion pendant un temps déterminé [contrairement au mythe qui est toujours d'actualité et vécu réellement par l'auditoire]¹².

Dès le XIX^e siècle, les folkloristes ont établi une certaine distinction entre le conte populaire traditionnel et la légende populaire en invoquant sensiblement les mêmes éléments que ceux que nous avons mentionnés. Toutefois, le travail sur la matière orale populaire n'amenait pas le folkloriste à se questionner sur l'ensemble des formes de récits courts existants. L'étude de la littérature écrite était alors séparée de celle de la littérature orale. C'est lorsque l'on parle de conte écrit que se présentent les réels problèmes de définition des genres ; c'est alors que la nouvelle, la légende et le conte peuvent être réduits à un seul signifiant. Le conteur populaire contait sans se soucier de la nature du récit qu'il offrait à son public :

Pourtant, quant à ce que je vais vous conter, vous lui donnerez le titre que vous voudrez ; vous le nommerez histoire, conte ou

¹¹ Joseph de Tonquédec, *Introduction à l'étude du merveilleux et du miracle*, Paris, Beauchesne, 1923, p. XIII, cité par Bertrand Bergeron, *op. cit.*, f. 161.

¹² B. Bergeron, *op. cit.*, f. 108. Pour une étude détaillée de la nature du mythe (voir la présentation du même auteur, f. 94-108). Pierre Maranda présente un tableau comparatif entre le mythe et le conte dans son article « Le conte, modèle réduit de l'imaginaire », *Le conte. Études réunies par Pierre Léon et Paul Perron*, Ville LaSalle, Didier (coll. « Studia Phonetica »), 1987, p. 248-249.

légende, peu importe, le nom n'y fait rien, mais ne doutez pas de la véracité du fait : mes auteurs étaient incapables de mentir¹³.

Que ce soit légende ou conte, l'important était de faire plaisir à l'auditoire. Ce sont donc les chercheurs ou les écrivains travaillant sur la « forme savante » qu'est le conte écrit qui sont parvenus à saisir l'essence du genre.

1.3 Conte oral et conte écrit: de la transcription à la création

Il existe deux types de contes bien différents : le conte que l'on entend et celui que l'on lit. Mais, encore là, la frontière entre le conte écrit et le conte oral n'est pas imperméable. L'écrivain-conteur peut sans difficulté emprunter sa matière à la littérature orale, de même que le conteur traditionnel peut s'inspirer d'une lecture afin d'enrichir son corpus. Désireux de créer un conte rappelant les contes traditionnels, l'écrivain-conteur rencontre une difficulté de taille et doit déployer tout un art de simulation. L'oralité, un des caractères fondamentaux du conte, doit être traduite en écriture. Comment concilier deux états apparemment si éloignés l'un de l'autre ? C'est tout le travail des folkloristes-compileurs et des écrivains-conteurs du XIX^e siècle.

Les collecteurs du siècle dernier ont été les premiers confrontés aux problèmes de l'écriture de la matière orale. La démarche des premiers collecteurs était de sauver de l'oubli la culture populaire, l'esprit du peuple. C'était alors le fond, la matière même des récits qui intéressait les chercheurs. Le travail de retranscription qu'ils effectuaient ne tenait pas compte de la forme sous laquelle leur étaient livrés les contes. Les collecteurs du début du XIX^e siècle s'adonnaient à la réorganisation formelle des œuvres qu'ils recueillaient et ne se gênaient pas pour réécrire au besoin certains passages jugés incomplets ou trop confus. Cette façon de travailler la matière orale a été assez

¹³ Alphonse Poitras, « Histoire de mon oncle », dans Aurélien Boivin [compileur], *Le conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides (« Bibliothèque québécoise »), 1987, p. 50.

rapidement remise en question. De nouveaux collecteurs, dont François-Marie Luzel en Bretagne, se sont aperçus de l'importance de respecter l'intégrité des récits oraux lors du travail de transcription. Le désir de conserver des témoins significatifs d'une littérature orale les a amenés à modérer leur intervention sur la matière des contes qu'ils recueillaient. Mais le désir « scientifique » de rendre par écrit la littérature orale en respectant la source et en évitant le plus possible les transformations a vite été refréné ; une forme orale ne peut devenir une forme écrite sans perte de signification ou alors sans transformation majeure. Les codes de l'oralité ne sont pas les mêmes que ceux de l'écriture. Le passage de l'un à l'autre implique nécessairement un recodage, donc plus qu'une simple transcription des mots, mais bien plus une transcription-recréation. La transcription des contes oraux à l'écrit s'apparente au travail du compositeur qui transcrit, par exemple, une œuvre orchestrale pour un quatuor, c'est-à-dire un travail complet de réécriture destiné à rendre une même œuvre dans une forme complètement différente. En recueillant la tradition orale, les collecteurs ont bien souvent évidé les récits traditionnels de leur contenu sémantique :

Les textes dits que nous livrent les translittérations des folkloristes [...] se trouvent dans une situation également fautive par rapport à l'oral dont ils émanent que face à l'écrit qu'ils adoptent. Indépendamment du problème des variantes et de la traduction, la transcription littéraire, le plus souvent, élimine la situation du discours propre à chaque actualisation du conte: entourage physique et social de l'acte d'énonciation, identité des interlocuteurs, échanges de paroles, gestes et mimiques du locuteur, etc.¹⁴

Conscients du problème, certains folkloristes ont essayé de composer avec cette situation en recourant à diverses astuces. Ainsi on peut trouver des informations concernant le contexte d'énonciation des contes dans le discours du préfacier, ou dans un texte de présentation précédant chacun des récits. Le collecteur présente alors sa transcription d'un conte oral sans avoir travesti le texte original, livrant

¹⁴ Jeanne Demers et Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 6.

mot à mot ce que le conteur lui a transmis. L'information complète nécessaire à la compréhension du conte (le contexte énonciatif) est donnée dans le hors-texte (la préface ou la présentation, par exemple). D'autres folkloristes ont intégré dans leurs transcriptions des éléments qui renseignent le lecteur sur le contexte de transmission des contes. Bien qu'offrant une lecture plus agréable, cette méthode implique des remaniements plus importants des textes recueillis. La transcription scientifique perçue comme un calque parfait de la matière amassée se révèle ainsi des plus utopiques. Le texte écrit à partir d'une performance orale, si fidèle soit-il, n'est toujours qu'une adaptation du texte oral, une recreation par écrit d'une performance qui tient sa vitalité de l'oralité. Ainsi le conte écrit suggère toujours plus le conte oral qu'il ne le restitue.

Nous distinguons trois types de contes : le conte littéraire qui est le texte d'un auteur diffusé à partir d'un texte imprimé ou écrit, le conte populaire traditionnel, qui est un « texte oral » n'appartenant à personne en particulier, si ce n'est que momentanément au conteur et aux auditeurs lors de la recreation du conte pendant les veillées et transmis de bouche à oreille, et, finalement, le conte écrit de folkloristes, à mi-chemin entre le conte littéraire et le conte populaire, utilisant le support de l'écriture pour sa diffusion (et sa conservation) tout en désirant rester fidèle au texte oral avec le moins d'intervention possible de la part du collecteur. Notre recherche nous amènera à travailler sur le conte littéraire. Nous mettrons délibérément de côté les textes écrits de folkloristes qui ne sont que des transcriptions phonétiques d'une matière orale.

Le conte populaire est souvent perçu comme synonyme de conte merveilleux. L'ampleur des travaux consacrés à ce dernier laisse entendre qu'un seul type de conte régnait en maître lors des veillées de nos ancêtres. Bien qu'occupant une large place lors de ces réunions, d'autres types de récits, tels la légende, le fabliau ou d'autres sortes de contes, pouvaient être dits par le conteur. L'écrivain-conteur du XIX^e

siècle a été apparemment plus attiré par ces autres récits que par le conte merveilleux¹⁵. Tout comme le conteur populaire qui ne cherchait pas à faire de distinction précise entre les différents types d'histoires qu'il racontait, l'écrivain-conteur du XIX^e siècle ne s'est pas appliqué à déterminer si les récits qu'il présentait appartenaient à un genre plutôt qu'à un autre. En s'inspirant de ce que pouvait raconter le conteur traditionnel, il a rangé sous le vocable conte tous les récits rappelant de près ou de loin le type d'histoire raconté lors des veillées traditionnelles.

1.4 La performance

Ce sont, à notre avis, les écrivains intéressés à la littérature populaire qui ont su garder dans leurs récits une meilleure image de ce que pouvait être le conte oral. Nous l'avons vu, le conte écrit (qu'il soit de folkloristes ou d'écrivains) transforme, module inévitablement le conte oral qu'il se propose d'enregistrer, de traduire. Le passage d'un état à un autre implique naturellement certains ajustements. En voulant restituer le conte oral dans sa forme originelle, les folkloristes se sont rapidement gardés d'intervenir sur la matière qu'ils réécrivaient. Ce faisant, ils ont souvent éliminé des éléments de significations livrés, par exemple, dans les gestes, le ton du conteur. L'écrivain-conteur qui ne voulait pas faire œuvre scientifique s'est donné plus de liberté face à la matière traditionnelle, en se permettant de recréer à l'écrit l'esprit des veillées de contes. Le contexte énonciatif, souvent mis de côté par les folkloristes, a été intégré au conte écrit par les écrivains.

¹⁵ Aurélien Boivin a identifié les différents types de conte littéraire que l'on rencontre dans la littérature québécoise au XIX^e siècle. On y trouve les contes anecdotiques, qui s'apparentent à la nouvelle (récits réalistes); les contes historiques, basés sur de grands événements ayant marqué l'histoire; les contes surnaturels présentant des événements insolites sans recherche d'une explication rationnelle sous lesquels sont regroupés (d'après le travail de catégorisation de Tzvetan Todorov) les contes « étranges », les contes « fantastiques-étranges », les contes « fantastiques-merveilleux » et les « contes merveilleux purs ». Pour plus de détails, je vous renvoie à l'ouvrage d'Aurélien Boivin, « Inventaire et analyse du conte littéraire québécois suivi d'études sur la littérature régionale et de quelques chroniques », Québec, Université Laval, 1984, f. 33-40.

Nous sommes au mois de novembre. Le temps des récoltes est terminé, il ne reste plus qu'à attendre la venue des neiges et le rude hiver. Le jour est tombé, il est bientôt dix-neuf heures. Autour d'un pétillant feu de foyer est assemblé un groupe de personnes venant d'un peu partout dans le voisinage. Que font ces gens tous ensemble un soir si noir et si froid d'automne ? Ils attendent patiemment l'heure de la communion, l'heure où tous ne formeront plus qu'un autour de feu, l'attention fixée sur un envoûtant enchaînement de mots leur ouvrant les portes d'un autre monde, celui de l'imaginaire. Près du foyer, à la meilleure place du logis, fixant la flamme, un homme attend. Et le silence se fait. Le vieil homme jusqu'alors silencieux balaie du regard toute l'assemblée, il prend une gorgée d'alcool et entame la formule sacramentelle: « cric, crac ... ». La cérémonie du conte peut enfin se dérouler.

La veillée est au conte ce que la salle, la scène, le décor sont au théâtre. Sans le rideau qui marque la frontière entre le public et les comédiens, sans le jeu des projecteurs, sans les costumes, les décors puis toute la mise en scène, ce que l'on appelle théâtre n'est plus. Il en va de même pour le conte, qui tire toute sa vitalité du contexte d'énonciation, c'est-à-dire de la parole du conteur, de l'interaction entre ce dernier et son auditoire. Des règles implicites régissent aussi la marche d'une veillée ; on ne conte pas n'importe où, n'importe quand ni n'importe comment. À la tombée du jour, un homme ou une femme, qui inspire respect et confiance de par son âge relativement avancé, est investi d'un pouvoir par une assemblée : celui de prendre la parole. Comme le mentionne Ducrot, l'acte de prise de parole n'est ni libre ni gratuit : « Il n'est pas libre, en ce sens que certaines conditions doivent être remplies pour qu'on ait le droit de parler, et de parler de telle ou telle façon. Il n'est pas gratuit, en ce sens que toute parole doit se présenter comme motivée, comme répondant à certains besoins ou

visant certaines fins¹⁶ ». Ainsi, comme un prêtre investi par Rome du pouvoir de parler de Dieu, le conteur, fier de l'appui de son auditoire, a en quelque sorte le pouvoir de raconter des histoires mettant en scène le monde tel qu'il le perçoit. Il peut, grâce à la bénédiction de son auditoire qui se laisse emporter avec lui, ouvrir les portes de l'imaginaire humain. Lors de cet instant privilégié de la veillée, qualifié si justement par Pierre Jakez Hélias d'*office laïque*¹⁷, le conteur use de toutes les ressources que lui offrent la parole et la mise en scène.

Le conteur traditionnel présente à ses auditeurs un spectacle complet. Il choisit d'abord les mots pour leur couleur particulière, il les assemble en un certain ordre afin de créer l'effet recherché. Pour captiver son auditoire, pour ajouter à l'histoire une texture nécessaire, il joue avec toutes les possibilités que lui offre la voix, c'est-à-dire avec l'intonation, le ton, le rythme suggéré par le débit, l'emploi de pauses et du silence. Puis il ajoute à cet art du langage verbal un langage non verbal qui participe tout autant à la création du récit que peut le faire la parole. La gestuelle du conteur ponctue son récit, permet au besoin de souligner un passage, de mettre l'accent sur l'action qu'il rapporte à l'auditoire. Tout le langage corporel est au service de celui qui raconte. Les différentes mimiques, les grimaces du conteur sont porteuses d'éléments de signification qui enrichissent le récit oral. Un mot dit d'un ton grave mais avec le sourire n'est pas perçu comme celui qui est dit avec le même ton mais avec une expression d'angoisse. L'environnement immédiat de la veillée, la salle commune et son foyer peuvent aussi être mis à profit afin de créer l'atmosphère que recherche le conteur. Ce dernier peut ainsi, tel l'éclairagiste au théâtre, jouer avec l'intensité lumineuse enveloppant la pièce: « Et pendant qu'il parlait, l'homme jouait avec le feu, avec les ombres portées sur le mur du fond. Il savait faire flamber la souche au moment le plus dramatique

¹⁶ O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972, p. 8, cité par Priskas Degras, « L'écrit et l'oral: jeu et enjeu de la communication », *Itinéraires — L'écrit et l'oral*, Paris, L'Harmattan, 1982, p. 64.

¹⁷ Pierre Jakez Hélias, *Le quêteur de mémoire*, Paris, Plon (coll. « Terre humaine »), 1990, p. 237.

du conte, ramener progressivement la cendre sur la braise quand il se préparait à finir¹⁸. » Le conteur fait plus que rapporter verbalement une histoire. Il n'hésite pas à se livrer corps et âme afin de parvenir à toucher l'imaginaire de ses auditeurs. C'est lors de cette performance, lors du déploiement de toutes les ressources mises à la disposition du conteur, que le conte peut enfin prendre vie.

Tout en intégrant la notion d'oralité, la performance permet, nous semble-t-il, d'embrasser en son ensemble ce qui fait le caractère distinctif du conte. C'est par la performance que le conte prend forme : « Comme la langue, l'œuvre folklorique est extra-personnelle et n'a qu'une existence potentielle. Elle n'est qu'un assemblage complexe de certaines formes, de certaines impulsions, un canevas de la tradition du moment qu'animent les interprètes¹⁹... » Ce que Jakobson avance à propos de la matière traditionnelle est tout aussi valable pour le conte littéraire. L'écrivain-conteur, comme le conteur traditionnel, puise dans un répertoire souvent populaire la matière qui l'intéresse, l'organise et, finalement, recrée une histoire qui sans son concours ne resterait qu'une matière à l'« existence potentielle ». En écrivant un conte inspiré de la culture populaire, l'écrivain réalise une performance écrite. Il emploie tous les outils que peut lui livrer la langue afin de stimuler l'imagination du public lecteur. Afin de recréer le conte d'inspiration populaire, il doit, par son écriture, évoquer les circonstances d'énonciation. Par sa performance écrite, il doit suggérer la performance orale :

« Sur-écrivain » son texte, d'une certaine façon, et reconstituant, par l'intermédiaire du narrateur le contexte du conte oral, il présentera au lecteur, dans un premier récit, le cadre — salon, cuisine, jardin, selon les besoins de l'atmosphère — où sera raconté le second, celui qui véhicule le contenu du conte proprement dit²⁰.

¹⁸ Pierre Jakez Hélias, *Les autres et les miens*, Paris, Plon, 1977, p. 118.

¹⁹ Roman Jakobson, « Le folklore, forme spécifique de création », *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973. Cité par Veronika Görög-Karady, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ Jeanne Demers et Lise Gauvin, « Le conte écrit, une forme savante », *op. cit.*, p.17.

Cette surécriture répond à l'exigence première du genre, « le conte se devant de rappeler constamment à son lecteur qu'il est conte, c'est-à-dire récit raconté à quelqu'un²¹ ». Par la mise en scène de la parole conteuse, par la représentation de tout le contexte énonciatif, c'est-à-dire aussi bien ce que dit le conteur que ce qu'il fait, le conte écrit conserve le caractère qui détermine la nature même du conte. La performance doit donc être perçue comme un élément constitutif du genre. Le conte littéraire d'inspiration populaire trouve dans la représentation de cette dernière le meilleur moyen de faire vivre au lecteur ce que pouvait vivre l'auditeur des veillées. Ceci nous amène à percevoir ce qui paraît avoir brouillé les pistes terminologiques autour du genre conte au XIX^e siècle et à exposer de façon claire le type de conte littéraire qui retiendra notre attention dans ce travail.

Nous l'avons vu, le terme conte a été employé au XIX^e siècle pour plusieurs types de récits différents. Nous nous sommes penchés sur le problème de définition et avons essayé de mieux saisir ce qui détermine la nature de différents récits courts. Notre aventure terminologique, bien que ne visant pas à l'exhaustivité, nous aura permis de saisir ce que l'on devrait entendre par conte, nouvelle et légende. Nous aurons de même tenté de cerner ce qui caractérise le conte oral et le conte écrit afin de dégager les éléments de parenté et les différences de chacun de ces récits. Notre attention accordée à la performance a mis en lumière l'importance capitale de cette dernière lors des veillées traditionnelles. L'auteur du siècle dernier s'inspirant de la matière populaire semble avoir perçu bien avant nous la place de choix que prenait la performance dans l'art de conter. L'écrivain-conteur, en voulant recréer l'esprit des veillées d'antan, ne paraît pas s'être attardé outre mesure au choix du genre des récits qu'il nous rapporte. Il a mis avant tout l'accent sur les circonstances entourant l'acte de conter. Ce souci de suggestion par l'écrit de ce que peut être le

²¹ Jeanne Demers, « Jehan de Paris, Roy de France ou le conte écrit, une forme fixe? », *Le conte*, Ville LaSalle, Didier (coll. « Studia Phonetica »), 1987, p. 75.

conte oral a certainement amené les différents auteurs s'intéressant à cette matière à chercher ce qui la caractérisait le mieux afin de parvenir à une évocation efficace. Leur travail d'écrivain ne les a manifestement pas portés à élire un genre comme étant représentant de la veillée. Sous le vocable « conte » pouvaient se glisser des récits d'une autre nature. C'est, somme toute, la performance qui, pour les écrivains-conteurs s'inspirant de la littérature populaire comme pour les conteurs traditionnels, occupe la place centrale, indépendamment du genre de récit qu'ils présentent.

Nous nous attarderons dans notre étude à ces textes évoquant la veillée traditionnelle par la présentation de la performance. Nous considérerons les récits mettant en scène la parole conteuse, qu'il soit légende, conte fantastique ou merveilleux. Peu importe la nature du genre, ce sera l'évocation par le récit de la veillée traditionnelle et donc, par le fait même, de la représentation d'un certain imaginaire populaire qui retiendra notre attention.

CHAPITRE II

**Sociologie de la littérature et conte écrit d'inspiration
populaire**

2.1 Recherche de valeurs authentiques et conte écrit

Dans l'approche sociologique du roman qu'il propose, Lucien Goldmann a développé, à la suite de Georges Lukács, un concept fondamental autour duquel s'organise son système. Il perçoit le héros romanesque comme un être problématique en quête de valeurs authentiques dans un monde où ne prime que la valeur d'échange, où la réelle valeur des choses et des hommes ne compte plus. Il trouve dans cette observation ce qui caractérise le genre romanesque :

Le héros *démoniaque* [terme que Goldmann emprunte à Lukács] du roman est un fou ou un criminel, en tout cas, comme nous l'avons dit, un personnage *problématique* dont la recherche dégradée, et par là même inauthentique, de valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention, constitue le contenu de ce nouveau genre littéraire que les écrivains ont créé dans la société individualiste et qu'on a appelé « roman »²².

Bien que s'appliquant presque exclusivement à l'analyse de ce genre, les instruments qu'a développés Goldmann peuvent, à la suite de légères modifications, servir à l'analyse du conte écrit d'inspiration populaire. Il s'agit de saisir en quoi les notions de Goldmann peuvent être appliquées aux contes d'écrivains.

Mise à part quelques travaux sur le théâtre — tel son premier ouvrage d'importance, *Le dieu caché* — et son travail sur le roman, Goldmann ne s'est guère attardé, lors de ses analyses sociologiques, aux autres formes de textes littéraires. Les éléments pouvant s'appliquer au conte se font donc rares et sont pratiquement inexistantes. Ce n'est qu'en procédant à de succinctes comparaisons afin de mieux cerner la nature du roman qu'il s'étendra à la présentation d'autres genres :

Le roman étant un genre épique caractérisé, contrairement à l'épopée ou au conte, par la rupture insurmontable entre le héros et le monde, il y a chez Lukács une analyse de la nature des deux dégradations (celle du héros et celle du monde) qui

²² Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard (coll. « Idées NRF », n° 93), 1970 [1^{re} édition : 1964], p. 24-25.

doivent engendrer à la fois une *opposition constitutive*, fondement de cette rupture insurmontable et une *communauté suffisante* pour permettre l'existence d'une forme épique. La rupture radicale seule aurait en effet abouti à la tragédie ou à la poésie lyrique, l'absence de la rupture ou l'existence d'une rupture seulement accidentelle aurait conduit à l'épopée ou au conte²³.

Les pistes qu'offre l'auteur sont minces et demandent un travail d'exploration. Parce que là n'est pas le but de son étude, Goldmann ne s'attarde pas à la définition du conte. Il semble entendre sous ce vocable ce que nous considérons comme le conte oral traditionnel. En effet, ce type de conte paraît bien se différencier des autres genres que sont le roman, le théâtre ou la poésie, et par là même exiger une modulation de la forme de rupture entre le héros qu'il met en scène et le monde qu'il présente. Goldmann souligne donc l'absence de rupture ou la rupture accidentelle comme caractéristique du conte traditionnel. Mais le conte que nous étudions, le conte littéraire d'inspiration populaire, ne saurait tout à fait trouver l'expression de sa forme dans les éléments que présente Goldmann. Une modulation de la lecture goldmannienne du conte est essentielle si nous voulons mieux cerner l'objet particulier de notre étude.

Contrairement au roman, le conte, de manière générale, ne met pas en scène un monde dégradé où les valeurs authentiques sont moribondes. Il ne saurait être la présentation d'une quête de valeurs authentiques, ces dernières régissant encore l'univers qu'il présente. Il est en fait un exposé de ces valeurs vraies, un renforcement de l'ordre et de la morale. Habituellement, dans le conte, la société prime sur l'individu, celui-ci étant considéré comme le maillon destiné à l'élaboration de la chaîne. L'individu en tant que tel n'y est pas célébré. C'est la société et son ordre qui dominant. L'être problématique du conte est donc celui qui brise ou qui menace la cohésion sociale. Ce dernier symbolise la perte des valeurs authentiques et sa condamnation inévitable ou sa rédemption participe à asseoir l'ordre social. Le conte

²³ *Ibid.*, p. 24.

écrit d'inspiration populaire semble sur ce point identique à celui dont il tire sa matière et son esprit, c'est-à-dire le conte traditionnel oral. C'est le statut particulier du conteur-écrivain au XIX^e siècle et son rapport avec la matière dite traditionnelle qui modulent la relation qu'il entretient avec le conte, rapport qui diffère sensiblement de celui que cultive le conteur oral avec son répertoire. Nous l'avons vu dans le chapitre précédent ; le médium sur lequel travaillent les deux types de conteurs est différent : l'un fige par écrit sa matière, l'autre présente une matière portée par la voix qui ne vit qu'à l'instant de l'énonciation. La démarche du conteur-écrivain se situe dans la foulée des chercheurs (folkloristes) investis de la mission de sauver de l'oubli un patrimoine menacé. Ce désir de faire plus qu'une œuvre littéraire, mais de faire aussi œuvre de sauveteur de l'esprit populaire, nous oblige à pousser la réflexion de Goldmann sur le roman à un niveau extrafictionnel afin de saisir, dans la démarche des écrivains-conteurs du XIX^e siècle, une quête des valeurs authentiques — recherche faite au moyen du conte populaire — dans un monde dégradé qui est le leur.

Cette idée nous amène à traiter de la situation de l'écrivain dans la société québécoise ou bretonne de XIX^e siècle. En effet, ce dernier, évoluant dans une société en transformation où naissent des idées nouvelles découlant de l'ère industrielle, se présente comme un être problématique, le créateur qu'il est ne pouvant que s'inscrire en réaction à la société de consommation où règne l'état d'anomie²⁴ :

[...] il nous semble qu'il n'y a de création littéraire et artistique que là où il y a aspiration au dépassement de l'individu et recherche de valeurs qualitatives trans-individuelles. [...] Dans la société liée au marché, l'artiste est, comme nous l'avons déjà dit, un être problématique, et cela signifie critique et opposé à la société²⁵.

²⁴ Pierre V. Zima, dans son *Manuel de sociocritique* (Paris, Picard, 1985), explique en se référant aux travaux de Durkheim, ce qu'il faut entendre par anomie : « Durkheim appelle « anomie » cette situation dans laquelle les échelles de valeurs et de normes changent rapidement et deviennent indéfinissables. Évidemment, il ne s'agit pas de la disparition de toutes les normes, mais de l'impossibilité de leur définition univoque et stable » (p. 20).

²⁵ L. Goldmann, *op. cit.*, p. 55-56.

Certes, le Québec et la Bretagne de la fin du XIX^e siècle ne sont que très peu industrialisés et offrent plutôt l'image de contrées rurales où les centres urbains ne dominent pas encore. Il serait toutefois malaisé d'évacuer de ces régions du monde tout esprit lié à l'industrialisation. Le Québec et la Bretagne vivent leur exode respectif ; les uns courent en grand nombre vers les usines de la Nouvelle-Angleterre, les autres délaissent leur terre attirés par la vie parisienne et ses mirages. L'écrivain québécois ou breton du XIX^e siècle ne reste donc pas insensible au vent nouveau qui balaie tout l'Occident.

Ainsi l'idée de recherche de valeurs authentiques, si chère à Goldmann pour son étude du roman, n'est pas sans intérêt pour l'étude du conte écrit d'inspiration populaire. Il s'agit de voir cette quête non pas au niveau fictionnel — nous l'avons vu, le conte ne présente pas de rupture entre le héros et le monde (il est plus question de renforcement des valeurs authentiques que d'une recherche de celles-ci) —, mais bien dans la démarche même de l'écrivain, dans son rapport avec la société et la matière qu'il traite.

2.2 La vision du monde du conte écrit d'inspiration populaire

La démarche sociologique de Goldmann en regard du texte littéraire a amené le théoricien à vouloir saisir, par-delà la structure de différentes formes littéraires, les marques de la conscience du groupe social dont elles émanent. Cette structure mentale, appelée « vision du monde », ne peut être le fruit de la réflexion d'un seul individu créateur. L'écrivain par son œuvre ne fait que pousser à un degré élevé de cohérence la conscience du groupe auquel il appartient²⁶. Goldmann précise que seul un ouvrage exceptionnel peut révéler dans son ensemble la conscience d'une collectivité. Le texte est alors considéré comme une totalité homogène pouvant ainsi être réduit à un système conceptuel précis, c'est-à-dire la notion de *vision du monde*.

²⁶ *Ibid.*, p. 42.

Cette conception du texte littéraire peut être critiquée en regard de notre objet d'analyse. Il s'agit d'abord de voir dans toute œuvre littéraire l'expression de la conscience d'un groupe social, indépendamment d'un jugement esthétique lié à ces dernières. Ainsi, à la suite de Jean-Charles Falardeau, nous élargirons la conception présentée par Goldmann :

[...] nous définissons la vision du monde d'une œuvre romanesque comme une saisie totalisante de l'existence humaine et du monde, des normes qui les régissent, des pôles qui leur donnent orientation, des valeurs qui y ont cours, des relations qu'ils entretiennent ou non avec un au-delà du monde.

Non seulement la grande œuvre ou l'œuvre géniale, mais toute œuvre romanesque, quels que soient ses mérites, réèle une vision du monde²⁷.

Dépasant ici le genre romanesque, nous étendrons ces propos aux récits brefs que sont les contes d'écrivains du XIX^e siècle. Le texte doit aussi être saisi comme une totalité hétérogène où s'entrecroisent (voire s'entrechoquent) différents discours émanant d'une même société :

Loin d'exprimer une idéologie cohérente (celle de la bourgeoisie, par exemple), le texte révèle, malgré lui et malgré les intentions de l'auteur, les contradictions idéologiques qu'il est impossible de résoudre dans la réalité sociale. Il ne représente pas l'idéologie, mais l'expose en faisant apparaître ses contradictions et ses lacunes²⁸.

Il ne saurait donc être question de percevoir la vision du monde que révèle un texte, mais bien de saisir plutôt les visions du monde s'affrontant dans une même œuvre. La conscience d'un groupe social particulier expose un ensemble de voix ne s'exprimant pas toujours à l'unisson. Il importe, dans notre analyse du conte écrit d'inspiration populaire, de bien cerner la nature de chacune d'elle afin de circonscrire les différents discours.

²⁷ Jean-Charles Falardeau, *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1974, p. 95.

²⁸ P. V. Zima, *op. cit.*, p. 42.

Le conte d'écrivain du XIX^e siècle relate la plupart du temps des anecdotes présentant des personnages issus du milieu populaire. L'intérêt manifeste pour le folklore, pour l'esprit populaire dénote, de la part de ces textes, un véritable désir de présentation d'un certain groupe social et de son imaginaire. Il serait toutefois trop facile de voir dans ces contes la représentation réelle de la conscience populaire. Serait-il possible de percevoir le conte écrit d'inspiration populaire comme le témoin d'une vision du monde collective ? Le problème se situe dans l'illusion d'une vision du monde unique et englobante. Il faudrait alors inévitablement comprendre, dans cet ensemble unifiant, toutes les divisions sous-jacentes, toutes les contradictions ayant cours dans la société, ce qui amènerait à entendre la contradiction dans l'unité et donc de proposer, par le fait même, l'existence de la multiplicité des voix. L'idée d'une vision collective du monde devient, à ce moment-là, à moitié vidée de son sens, l'homogénéité nécessaire faisant défaut. C'est pourquoi il paraît difficile de saisir dans le conte d'écrivain une exposition véritable de cette vision du monde mythique. Il s'agit dès lors, afin de guider notre lecture de ces textes, de saisir le rôle important que joue l'écrivain.

Tout comme l'anthropologue s'avance à la rencontre d'un autre peuple, l'écrivain conteur aborde la matière populaire avec son regard propre, c'est-à-dire celui d'un homme de lettres issu d'un milieu particulier. Il faut ainsi voir avant tout dans les contes écrits d'inspiration populaire l'exposition de la vision du monde d'un groupe social particulier (les écrivains) sur un autre groupe social. La notion de vision collective du monde peut alors être perçue comme celle d'une collectivité bien définie, d'un groupe déterminé et non de la société dans son ensemble.

Contrairement à Goldmann qui amorce son analyse par l'étude de la société pour ensuite chercher à saisir une homologie entre les structures de cette dernière et le texte, nous fonderons notre recherche sur un travail d'abord formel en nous attardant aux signes que livrent les

textes étudiés. Grâce à ces différents indices, il sera alors plus facile de dégager les différentes visions du monde que présentent les œuvres.

2.3 Idéologies et conte écrit d'inspiration populaire

Sans réduire la notion d'idéologie à celle de vision du monde (ou vice versa), nous considérons ces deux termes comme proches parents et remarquons aussi la difficulté de saisir quelle notion précède l'autre ; le réseau d'influence paraît trop dense. Falardeau parvient, au niveau théorique du moins, à percevoir ce qui différencie chacune de ces notions :

La vision du monde est de l'ordre de la perception ou de l'intuition, l'idéologie est de l'ordre du système de pensée, souvent de la doctrine. Toute idéologie est constituée par un ensemble de postulats et de propositions, érigés en un système plus ou moins élaboré, qui a pour raison d'être de définir et de guider un projet collectif d'existence : ainsi les idéologies d'un parti politique, d'un mouvement syndical, d'un plan de réforme sociale²⁹.

L'idéologie pourrait alors être considérée comme la fille d'une ou de plusieurs visions du monde. Il demeure néanmoins hasardeux de circonscrire aussi rapidement deux concepts si intimement liés. L'idéologie, parce qu'issue de la vision du monde, recèle sa part d'intuition ; elle ne saurait être totalement séparée de l'idée de perception. Nous ne chercherons pas ici à faire la lumière sur ce problème qui touche davantage à la réflexion métalinguistique. Tout comme le fait P. V. Zima dans son *Manuel de sociocritique*, au risque peut-être de mettre quelques enjeux de côté, nous considérons les deux concepts présentés comme semblables, ce qui nous permet d'élargir notre champ de recherche sur la vision du monde à ce qui a été dit sur la notion d'idéologie.

Notre désir de saisir les visions du monde émanant des contes écrits d'inspiration populaire nous amène à faire une étude attentive

²⁹ *Ibid.*, p. 96.

des discours présents dans ces œuvres. L'examen de cet « espace polyphonique de confrontations³⁰ » que forment les textes s'appuiera sur une analyse de la langue des contes. Ces derniers présentent un intérêt particulier par rapport à l'utilisation de la langue : l'écrivain-conteur tente de réconcilier en une seule œuvre deux pôles éloignés, le savant et le populaire, et par là même le langage associé à chacune de ces catégories, c'est-à-dire l'écrit et l'oral et leurs codes respectifs. Cette tentative d'unir ces deux états est plutôt périlleuse car, comme le précise Falardeau : « L'œuvre écrite cherche à s'écarter de l'usage commun du langage : or, cet écart est lui-même prévu et son orientation canalisée par des conventions et des contraintes³¹ ». L'écriture forge son propre système distinctif, participant au découpage de la langue en strates définies répondant généralement à celles qui sont instituées dans la société. Il sera intéressant de voir de quelle manière se manifeste dans les contes étudiés cet essai de réconciliation du savant et du populaire.

Sans tomber dans une sociosémiotique pointue comme peut la pratiquer P. V. Zima, nous chercherons à aborder les œuvres en nous souciant d'abord des marques langagières créant le texte afin de pouvoir, par la suite, rejoindre l'idée plus englobante des visions du monde. Partant ainsi du particulier pour atteindre le général, notre démarche emprunte le chemin tracé par la logique inductive.

L'étude de la langue, lors d'une analyse sociologique de contes d'inspiration populaire, nous paraît d'une importance première, la langue étant intimement liée à tout système idéologique. Le choix du lexique, le travail stylistique, de même que l'organisation de la trame narrative révèlent, de la part de l'écrivain, une prise de position inévitable par rapport à la sphère sociale : « [La langue] est aussi un réservoir de formes de l'aperception du monde social, de lieux communs, où sont déposés les principes de la vision du monde social

³⁰ Edmond Cros, « Sociologie de la littérature », dans *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, P.U.F., 1989, p. 146.

³¹ J.-C. Falardeau, *op. cit.*, p. 121.

communs à tout un groupe (ordinaire/distingué, simple/compliqué, rural/urbain, etc.)³² ». Dans son ouvrage *Ce que parler veut dire*, Pierre Bourdieu perçoit dans l'acte même de la parole un positionnement dans l'échelle des représentations qui construisent l'ordre social :

Les usages sociaux de la langue doivent leur valeur proprement sociale au fait qu'ils tendent à s'organiser en systèmes de différences (entre les variantes prosodiques et articulatoires ou lexicologiques et syntaxiques) reproduisant dans l'ordre symbolique des écarts différentiels le système de différences sociales. Parler, c'est s'appropriier l'un ou l'autre des styles expressifs déjà constitués dans et par l'usage et objectivement marqués par leur position dans une hiérarchie des styles qui exprime dans son ordre la hiérarchie des groupes correspondants³³.

Suivant l'idée déjà lancée par Bakhtine et Volochinov, ces propos démontrent qu'il y a une homologie entre le système linguistique et le système social, l'idéologie coordonnant d'une manière semblable la structuration de ces derniers :

En réalité, la forme linguistique [...] s'offre toujours aux locuteurs dans le contexte d'énonciations précises, ce qui implique toujours un contexte idéologique précis. Dans la réalité, ce ne sont pas des mots que nous prononçons ou entendons, ce sont des vérités ou des mensonges, des choses bonnes ou mauvaises, importantes ou triviales, agréables ou désagréables, etc. Le mot est toujours chargé d'un contenu ou d'un sens idéologique ou événementiel³⁴.

Lors de notre analyse textuelle, nous chercherons les traces de ce que Zima appelle les « sociolectes ». Ces derniers, en regard de notre travail, offrent une piste de recherche particulièrement intéressante : « [...] un sociolecte peut être défini comme un répertoire lexical codifié, c'est-à-dire structuré selon les lois d'une pertinence collective particulière³⁵ ». Le lien entre les indices livrés par le texte au niveau

³² Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 185.

³³ *Ibid.*, p. 41.

³⁴ M. Bakhtine et V. Volochinov, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977 (©1929), p. 102-103.

³⁵ P. V. Zima, *op.cit.*, p. 134.

du langage et le rapport avec les structures sociales est ici évident. Il s'agit de voir les différents « sociolectes » comme l'exposition de types de discours associés à un groupe social particulier :

[...] la langue apparaît comme un système historique dont les changements (lexicaux, sémantiques, syntaxiques) s'expliquent par rapport à des conflits entre des collectivités sociales et partant entre des langages de groupe (sociolectes) plus ou moins clairement institutionnalisés³⁶.

C'est à partir de l'étude des sociolectes que nous pourrions atteindre les visions du monde exposées dans un texte. Il s'agit de voir quel langage les écrivains-conteurs mettent dans la bouche des personnages de leur récit. Nous pouvons à partir de là nous poser différentes questions : le paysan présenté dans les contes parle-t-il vraiment comme ceux que l'on trouve dans les campagnes ? Peut-on réussir à déceler dans ce langage recréé la représentation que se fait l'écrivain du monde populaire ? Y a-t-il normalisation du langage au profit d'un sociolecte dominant ?

Notre intérêt pour la langue des contes ne se limite pas aux niveaux lexical et syntaxique, mais aussi à un niveau plus large, celui des structures narratives des œuvres étudiées afin de mieux percevoir, à l'analyse de la délégation de la narration, la position qu'occupe un discours par rapport à un autre. Pour ce faire, nous utiliserons les outils développés par Gérard Genette et Mieke Bal sans toutefois nous livrer à une étude narratologique poussée ; seuls les éléments pouvant servir à l'avancement de notre recherche seront retenus et présentés.

2.4 La représentation de l'imaginaire populaire

Notre démarche sociologique s'intéresse avant tout au texte littéraire. C'est à partir de ce dernier que toute notre analyse est fondée. Toutefois, nous l'avons vu lors de l'exposition de la recherche de valeurs authentiques en regard de l'écrivain-conteur, il paraît difficile, voire

³⁶ *Ibid.*, p. 130.

impossible, d'évacuer toutes les notions concernant la sociologie externe de la littérature, c'est-à-dire le rapport entre l'écrivain et sa société lors de la création de l'œuvre (conditionnement social de la création), la place qu'occupe l'écrivain dans la société (son rôle), de même que la réception de ses écrits par les différents groupes que forme la collectivité.

Parce que la nature des contes implique par essence un rapport marqué entre le narrateur et le narrataire, l'idée d'une approche sociologique de la réception paraît évidente. Le conte oral place le conteur en étroite relation avec son auditoire ; la qualité et l'efficacité de sa performance dépendent de sa capacité d'improvisation dans le canevas liée à l'écoute des désirs de son public. Un conteur traditionnel doit pouvoir s'adapter selon les circonstances, modifiant au besoin la tournure de l'histoire qu'il raconte :

Tous s'accordent pour constater que les textes maintes fois reproduits subissent peu de changements dans leur structure narrative et que les modifications sont plutôt d'ordre linguistique, stylistique et moins compositionnel (omission ou ajout d'un épisode ou d'un motif, longueur variable [...]). Un large consensus règne également sur le rôle primordial des qualités personnelles des conteurs-créateurs, en particulier de leur adresse à se projeter dans le récit et à répondre à la demande de leur public³⁷.

Le conte écrit d'inspiration populaire, ayant pour but la transmission/recréation de l'esprit populaire, tâchera souvent de reconstituer les conditions de délivrance des contes en présentant un narrateur (le conteur fictif) qui livre à un auditoire l'histoire qui est en fait la matière première du récit. L'écrivain-conteur du XIX^e siècle a bien compris le rôle capital de la relation entre le conteur et son public. Il a cerné, du moins instinctivement, les différences entre la forme de transmission orale des contes et la forme écrite ; le travail de création « artificielle » à l'écrit de la performance en témoigne.

³⁷Veronika Görög-Karady, « Comment varie la variabilité? », *D'un conte... à l'autre, la variabilité dans la littérature orale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, p. 131.

Il faut voir de la part de l'écrivain, que ce soit fait inconsciemment ou non, une démarche naturelle pouvant s'apparenter à celle du conteur traditionnel. Tout comme ce dernier raconte pour certains auditeurs, l'auteur écrit pour certains lecteurs. Certes, les modalités de réception paraissent beaucoup plus complexes à l'écrit qu'à l'oral, ne serait-ce que par la non-immédiateté du contact entre celui qui donne et celui qui reçoit. Les livres (ou les périodiques) créent une distance rendant plus difficile l'observation directe de la modulation du discours du narrateur en fonction des attentes d'un cercle défini de narrataires.

Les écrivains-contes du XIX^e siècle sont issus d'un milieu social favorisé. Ils ont une culture plus imposante que le cultivateur ou que l'ouvrier qui assistent généralement aux veillées traditionnelles. Leur rapport à cet événement ne peut donc être tout à fait le même. La relation de l'écrivain avec l'événement populaire se fait souvent à partir d'observations récentes en tant que collecteur ou bien de lointains souvenirs de jeunesse. On observe une coupure sociale entre l'état de l'écrivain et celui de l'homme du peuple qui participe à une soirée de contes, les deux individus n'appartenant pas à la même classe. Ainsi Maurice Lemire mentionne l'inévitable transformation de l'imaginaire populaire lorsqu'il est perçu par les écrivains : « [...] nous pouvons affirmer que les écrivains ont fait des choix dont les implications ne leur étaient probablement pas connues, mais qui convergeaient dans le sens de l'idéologie particulière à leur classe³⁸ ». La matière populaire que présentent les écrivains-contes ne saurait être garante d'une authenticité parfaite, d'un reflet précis du monde populaire. Il s'agit aussi, pour les lecteurs de ces récits, d'une évocation d'un certain milieu associé à un temps souvent révolu, la tradition orale laissant maintenant place à l'imprimé par lequel est justement véhiculé le conte d'inspiration populaire qu'ils ont sous les yeux. La confrontation d'une matière populaire, habituellement associée à l'oralité, à un nouveau

³⁸Maurice Lemire, *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec 1764-1867*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Essais littéraires »), 1993, p. 207.

support, l'imprimé, — par lequel elle est maintenant diffusée —, confère inévitablement à cette dernière un certain caractère suranné.

CHAPITRE III

Le regard de l'écrivain sur le conte

3.1 Folkloriste et écrivain

Comme nous l'avons mentionné, le conte écrit (littéraire) d'inspiration populaire retient plus particulièrement notre attention. Ce sont d'abord les textes présentant le contexte d'énonciation des contes qui feront l'objet de notre étude. C'est souvent dans ces derniers que sont le mieux représentés ce que nous nous proposons d'atteindre, c'est-à-dire la vision du monde d'un groupe particulier de la société, à savoir celui des écrivains, sur l'univers populaire au XIX^e siècle. Tous les textes d'écrivains de cette époque, offrant aux lecteurs une certaine présentation de récits brefs propres aux veillées traditionnelles, ne montrent pas le même intérêt quant au but recherché par notre analyse. En effet, plusieurs d'entre eux, surtout dans le corpus breton, s'apparentent plus à un travail ethnologique de collectes qu'à une œuvre de création où l'écrivain peut, de manière consciente ou non, livrer sa perception du monde populaire. Mais de façon générale, le rapport de l'écrivain à la matière populaire n'est pas toujours facilement identifiable, celui-ci se livrant souvent tant au travail de folkloriste qu'à celui d'écrivain.

Le XIX^e siècle, en regard de la matière traditionnelle, se cherche encore. La frontière entre le travail de folkloriste et celui d'écrivain sur le conte n'est pas clairement définie. Car, si les récits brefs traditionnels se prêtent merveilleusement bien au jeu de l'écriture, parce qu'ils sont d'abord et avant tout des œuvres d'imagination, il n'en demeure pas moins que l'impulsion première, celle qui moussa l'intérêt pour cette matière, a ses racines dans un désir scientifique de sauvegarder le patrimoine, démarche mise de l'avant par les frères Grimm et soutenue pendant tout le XIX^e siècle par plusieurs « antiquaires ». Il ne sera pas rare de rencontrer certains écrivains s'adonnant à temps perdu à quelques travaux de folkloristes (Louis Fréchette et Honoré Beaugrand, par exemple), de même qu'il ne sera pas étonnant de lire sous la plume de tel folkloriste reconnu un conte d'inspiration populaire tenant davantage du travail de l'écrivain (F.-M. Luzel). Toutefois les contes écrits d'inspiration populaire ne sauront être tout à fait vidés de l'esprit

des recherches folkloriques de cette période. Les écrivains-conteurs abordent la matière populaire sous le même angle que les ethnologues du XIX^e siècle ; il s'agit de sauver le patrimoine. Le mot d'ordre des *Soirées canadiennes* : « [...] soustraire nos belles légendes canadiennes à un oubli dont elles sont plus que jamais menacées[...] »³⁹, suivant celui du Français Charles Nodier, donne le ton à toutes les œuvres qui traitent du folklore. Cette approche mène à la célébration d'un temps passé, celui où la littérature orale paraissait jouir d'une vigueur réelle. Les folkloristes associent ainsi la matière populaire aux choses du passé. Leur travail de collecteurs (bien que souvent accompli sur le terrain, en présence de vrais conteurs traditionnels) ne saisit pas, ou très peu souvent, l'actualité des récits livrés par leurs informateurs, car il vise avant tout la sauvegarde des prétendues ruines d'une littérature orale. Les chercheurs du XX^e siècle qui se sont intéressés à ce sujet ont mieux su cerner cette capacité de renouvellement, d'actualisation des récits traditionnels⁴⁰.

Au XIX^e siècle, la notion de folklore se caractérise par un goût prononcé pour les choses du passé. Les écrivains-conteurs ne manquent pas non plus de se livrer souvent à la représentation d'un passé pré-industriel où l'esprit populaire nimbait presque toute la société.

3.2 Imaginaire populaire et conte québécois

Afin de saisir quelles visions du monde peuvent livrer les contes écrits québécois d'inspiration populaire, nous avons dû inévitablement faire une sélection parmi le nombre assez important de récits de ce type au XIX^e siècle, dans le but d'en arriver à un échantillonnage représentatif à partir duquel nous pourrions travailler à notre aise. Ainsi

³⁹ Tiré du «Prospectus des éditeurs» des *Soirées canadiennes*, n° 1, 1861, p. I-II, cité par Réjean Robidoux, « *Les Soirées canadiennes et Le Foyer canadien dans le mouvement littéraire québécois de 1860* », thèse (D.E.S.), Université Laval, 1957, f. 31.

⁴⁰ Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1990 [1^{re} édition : 1981], p. 194-195.

nous nous pencherons sur les contes d'Honoré Beaugrand dans *La chasse-galerie*, sur ceux de Pamphile Lemay dans les *Contes vrais* et sur ceux de Louis Fréchette dans *La Noël au Canada* et dans le recueil posthume *Masques et fantômes*. Notre attention sera davantage portée sur les récits de ces recueils mettant en scène un narrateur conteur ou présentant une matière qui évoque l'esprit populaire.

Le *Rapport Durham*, par ses commentaires dépréciatifs sur la culture québécoise, semble avoir donné à cette dernière le coup de fouet qui allait secouer les hommes de lettres du pays. En 1845, près de sept ans après le terrible « peuple sans histoire et sans littérature », voici qu'est publié le premier volume de *l'Histoire du Canada* de François-Xavier Garneau : l'honneur des Canadiens français est sauvé... Cet ouvrage peut être saisi comme une étape importante dans la construction de l'identité québécoise à l'aube de l'ère industrielle. Dans la conclusion, l'auteur expose déjà un projet de société fondé sur la préservation du patrimoine :

Que les Canadiens soient fidèles à eux-mêmes ; qu'ils soient sages et persévérants, qu'ils ne se laissent point séduire par le brillant des nouveautés sociales et politiques! Ils ne sont pas assez forts pour se donner carrière sur ce point. C'est aux grands peuples à faire l'épreuve de nouvelles théories... *Pour nous, une partie de notre force vient de nos traditions ; ne nous en éloignons et ne les changeons que graduellement*⁴¹.

La deuxième moitié du XIX^e siècle de même que le début du XX^e sont marqués au Québec par cette idéologie conservatrice. Ce discours est repris par différents groupes dans la société et se module selon les intérêts de chacun. La formation de la nouvelle littérature canadienne-française n'échappe pas à ce désir de construction, de consolidation de la nation, de l'identité nationale. La tradition se présente comme le maître pilier de cette recherche identitaire. L'intérêt pour les contes oraux traditionnels et leur transposition sous une forme littéraire à

⁴¹ François-Xavier Garneau, *Histoire du Canada*, cité par Fernand Dumont, *Idéologies au Canada français 1850-1900*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971, p. 4. C'est nous qui soulignons.

l'écrit participent à la célébration de la particularité canadienne-française.

Au XIX^e siècle de grands bouleversements s'opèrent en Occident ; l'industrialisation transforme le mode de vie agraire et les villes attirent de plus en plus de travailleurs. La jeune société québécoise n'est qu'en périphérie de cette nouvelle activité, mais le rayonnement étatsunien atteint le Québec. L'exode massif vers les usines de la Nouvelle-Angleterre en témoigne. La mise en garde de Garneau contre les périls de changements brutaux pour notre culture est bien entendue. En réponse à ces grands changements structurels de la société se développe, en Europe comme en Amérique, une opération de sauvetage du patrimoine. Au Québec, comme nous l'avons mentionné, les études sur le folklore prennent une dimension particulière : la mise à jour d'une tradition se conjugue avec la formation d'une culture. Le travail des écrivains-conteurs, fidèle à l'appel lancé par les dirigeants des *Soirées canadiennes*, participe à l'élaboration d'un corpus national.

Il est aisé de percevoir dans la démarche des écrivains-conteurs une quête de valeurs authentiques dans un monde en proie à l'état d'anomie. La présentation de contes où l'on met en scène un temps passé souvent idéalisé témoigne de cette recherche de valeurs authentiques. Parmi les écrivains que nous avons retenus, Pamphile Lemay, dans ses *Contes vrais*, est probablement celui qui offre la plus convaincante restitution du passé axée sur l'idée de pureté de ses mœurs. En mettant en garde le lecteur de « La maison hantée » contre les avantages du progrès apparent en agriculture, le narrateur encense les anciens moyens de travailler la terre, ces derniers donnant du travail et du pain à plusieurs familles : « C'est le progrès, mais ce n'est pas la richesse. Ce n'est qu'un déplacement de forces, et il y a souffrance partout en attendant que l'équilibre se rétablisse⁴² ». Dans le conte

⁴² P. Lemay, *Contes vrais*, éd. critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 1993, p. 90.

« Fantôme », le narrateur y va d'une déclaration élogieuse du temps jadis :

En ce temps-là la vie des champs était plus rude qu'aujourd'hui, mais elle était plus belle. Les rapports entre les voisins étaient plus intimes ; les mœurs avaient encore quelque chose de patriarcal. [...] L'industrie dormait. La machine n'avait pas remplacé les bras et la corvée florissait⁴³.

Au dire du narrateur, la structure sociale semble elle-même menacée, le tissu social, attaqué par la gangrène du progrès. Le retour à la tradition s'impose et paraît offrir le seul rempart efficace pouvant stopper l'avancement des nouvelles valeurs menaçantes. Honoré Beaugrand et Louis Fréchette participent aussi, mais sur un autre registre, à la célébration de la tradition. L'intérêt qu'ils portent à la matière populaire par la création de leurs contes démontre l'importance qu'ils accordent au folklore québécois. Leur démarche respective participe à la création d'une littérature canadienne-française distinctive, mais elle s'inscrit aussi dans un désir ethnologique de recueillir ce qui forme les assises d'une société. D'ailleurs, en 1888, lors de la fondation de la filiale montréalaise de l'American Folklore Society, on trouve parmi les premiers membres inscrits Louis Fréchette et Honoré Beaugrand⁴⁴ ; leur intérêt pour la matière folklorique ne saurait être démenti.

Dans son œuvre polémique et satirique, Fréchette a consacré quelques articles à l'éducation et à la langue française⁴⁵. On connaît la position de l'auteur quant au français du Canada dans *À propos d'éducation. Lettres à M. l'abbé Baillairgé du Collège de Joliette* publiées en 1893. Fréchette expose clairement ce qu'il entend par un français correct : « Chaque élève doit apprendre au collège à parler et écrire correctement sa propre langue. [...] Je parle du français, du vrai français,

⁴³ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁴ George A. KLINCK, *Louis Fréchette prosateur*, Lévis, Le Quotidien, 1955, p. 128.

⁴⁵ Louis Fréchette, *Satires et polémiques ou l'École cléricale au Canada*, tome I, éd. critique par Jacques Blais, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 1993, p. 279-519.

du français de France, ce qui est bien différent du canayen⁴⁶ ». Il trouve le français du Canada médiocre, abâtardi par des anglicismes et des résidus du « bas » parler populaire. Devant la menace que représente l'Amérique anglophone pour la survie du français au Canada, Fréchette unit sa voix « libérale » à celle des ultramontains. Ainsi on le voit un moment (si court soit-il...) aux côtés de Jules-Paul Tardivel. Ils seront pour une fois du même côté de la barricade : « L'anglicisme est le grand, le seul véritable ennemi de la langue française au Canada⁴⁷ ». Fréchette va toutefois un peu plus loin que Tardivel pour qui les néologismes, les fautes de syntaxe et d'orthographe ne sont que des « peccadilles » en comparaison des anglicismes qui sont « péchés contre nature »⁴⁸. Certes, Fréchette condamne les anglicismes, mais à ses yeux les « barbarismes populaires [icitte, ben, itout] qui s'introduisent dans la conversation des classes réputées instruites devraient être sévèrement proscrits [...] au même titre que les anglicismes⁴⁹ ».

En 1890, dans sa préface de « Fautes à corriger », Fréchette sent le besoin de justifier l'usage du parler français dans une Amérique du Nord majoritairement anglophone ; l'attachement à la langue française de France est alors quasi essentiel, cette dernière cautionnant par son prestige l'existence d'une telle langue dans un continent où elle pourrait sembler inopportune :

C'est contre cette bifurcation fatale [la marche vers l'anglicisation] et presque inévitable qu'il faut réagir ici [...] si nous ne voulons pas donner raison à nos compatriotes d'une autre nationalité, et aux Américains des États-Unis, qui prétendent que nous ne parlons, ni n'écrivons le français de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 474.

⁴⁷ Jules-Paul Tardivel, « La langue française au Canada », *La Revue canadienne*, n° XVII, 1881, p. 259-267.

⁴⁸ J.-P. Tardivel, *L'anglicisme, voilà l'ennemi*, Québec, Imprimerie du « Canadien », 1880, p. 7. On voit tout de suite dans les propos de Tardivel son attachement aux ultramontains. La langue française est ici avant tout un rempart contre la montée de l'esprit protestant (et libéral) anglophone...

⁴⁹ Oscar Dunn, *Glossaire franco-canadien*, préface de Louis Fréchette, Québec, Côté & cie, 1880, p. 5-6.

France, mais un français à nous, une langue hybride, un patois déguisé, Canadian French⁵⁰.

L'importance du regard de l'étranger sur notre culture semble avoir profondément marqué les défenseurs de l'identité canadienne-française. Camille Roy développe ainsi sensiblement la même idée en 1928 lorsqu'il écrit:

N'y a-t-il pas encore des peuples que l'on croit n'être pas barbares, puisqu'ils vivent autour de nos Grands Lacs, et qui ignorent que notre parler soit celui de France, et qui croient que nous nous servons [...] d'un patois laurentien, inconnu encore des lexicographes, et qu'ils ont dénommé le *Canadian patois* ?⁵¹

Toutefois, Roy s'inscrit dans la foulée des régionalistes, travaillant par le fait même à une certaine réhabilitation du parler populaire (voire d'un certain parler populaire). Pour sa part, Fréchette n'a jamais de mots tendres pour la langue du peuple canadien-français. Il la critique sévèrement, va même jusqu'à la condamner. La lecture de ses *Contes*, et en particulier ceux qui mettent en scène Jos Violon, éclairée par les propos de l'auteur sur la langue française au Canada (propos d'ailleurs partagés comme nous l'avons vu par la majorité de l'élite bien pensante de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle), prend alors une tout autre dimension.

Le but de Fréchette dans ses contes n'est pas d'instruire, ni même de faire « œuvre littéraire » au sens noble du terme. C'est avec sa poésie, d'ailleurs primée en France, qu'il pense faire ce « quelque chose » de grand et de respectable: la Littérature. Majoritairement publiés dans les journaux, les contes de Fréchette n'ont été avant tout pour lui, de même que pour ses lecteurs, qu'un lieu privilégié de divertissement. La portée ludique du conte, que ce soit pour l'écrivain ou le lecteur, ne peut être niée. Fréchette se donne aussi tous les droits

⁵⁰ Louis Fréchette, « La Patrie », préface de «Fautes à corriger», 22 mai 1890, cité par G. A. Klinck, *op. cit.*, p. 157.

⁵¹ Camille Roy, *Études et croquis*, Montréal et New York, Louis Carrier et cie, les Éditions du Mercure, 1928, p. 72.

d'écriture ; la gratuité dans l'acte d'écriture amène alors à la recreation vivante d'une certaine époque et de certaines gens.

Les *Contes de Jos Violon*⁵² mettent en scène des personnages populaires, en majorité des forestiers, avec leur parler bien typique. Le narrateur premier, qui utilise une langue correcte, délèguera rapidement la narration au conteur Jos Violon, qui raconte, dans une langue reconstruisant le parler populaire, ses souvenirs de voyages dans les pays d'en haut. La langue des chantiers occupe donc une place de choix. Cependant, la langue correcte du narrateur premier, si effacée, si discrète soit-elle, transforme complètement la perception du parler populaire mis dans la bouche du conteur Jos Violon.

C'est sans doute dans le conte « Tom Caribou » qu'est le mieux marqué ce que j'appellerais « l'influence » de la langue correcte sur le français torturé du conteur des pays d'en haut. La langue de Jos Violon n'est pas tout à fait aussi affranchie des bonnes manières du français correct que l'on pourrait le croire. La langue du narrateur premier l'encadre, la présente et va même jusqu'à la critiquer discrètement. Ainsi, pour bien faire sentir la non-appartenance de sa langue à celle du personnage qu'il présente, le narrateur premier utilise un français correct où les mots populaires, tirés de la bouche de Jos Violon, sont mis en italique ou entre guillemets : « Il [Jos Violon] avait été « compère » le matin, suivant son expression⁵³ », et un peu plus loin, « Et Jos Violon, qui se vantait de connaître les égards dus au *sesque*, avait tout de suite débuté par les paroles sacramentelles que j'ai rapportées plus haut⁵⁴ ».

Les *Contes de Jos Violon*, bien que représentant un certain exemple de plurilinguisme — tant dans le discours du narrateur extradiégétique

⁵² Huit contes de Louis Fréchette présentent le conteur Jos Violon. Ils ont été réunis en 1974 dans un même recueil : *Contes de Jos Violon*, préface de V.-L. Beaulieu, notes de Jacques Roy, Montréal, L'Aurore, 1974, 143 p.

⁵³ Louis Fréchette, *Contes I. La Noël au Canada*, préface de M. Lemire et Jacques Roy, Montréal, Fides (coll. « du Nénuphar »), 1974, p. 145.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 146.

qui offre des morceaux tirés de la langue d'une autre sphère sociale, que dans le discours du conteur qui s'approprie des mots anglais —, ne semblent pas rendre compte de la notion de « construction hybride » de Bakhtine définie comme

un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques⁵⁵.

Sauf peut-être dans le cas du narrateur second (Jos Violon) où l'utilisation de termes anglais se fond à l'ensemble du texte (boss, foreman, etc.), on n'assiste pas à un entrecroisement de deux langues sans « aucune frontière formelle⁵⁶ ». L'utilisation de l'italique, des guillemets et la délégation « totale » de la narration, lorsqu'on passe à la langue populaire, marquent bien la différence entre les deux discours, entre les deux principales « langues » présentées dans les contes de Fréchette.

La langue populaire n'est donc pas livrée sans préambule, le narrateur premier posant toujours en un français correct — que l'on pourrait presque qualifier d'avertissement au lecteur — les assises du récit. Ainsi la raison de la délégation de la narration à Jos Violon est souvent expliquée. Dans « Tipite Vallerand », le narrateur extradiégétique précise : « Il me revient à la mémoire une de ses histoires, que je veux essayer de vous redire en conservant, autant que possible, la couleur caractéristique et pittoresque que Jos Violon savait donner à sa narration⁵⁷ ». Cette phrase résume bien la démarche de Fréchette dans les *Contes de Jos Violon*. La présentation d'une langue

⁵⁵ Jacques Pelletier [éditeur], *Le social et le littéraire*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984, p. 194.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 194.

⁵⁷ Louis Fréchette, *Contes II. Masques et fantômes et autres contes épars*, introduction par Maurice Lemire et Aurélien Boivin, Montréal, Fides (coll. « du Nénuphar »), 1975, p. 155.

populaire de même que le portrait d'un certain milieu ne visent qu'un seul but : divertir par l'« exotisme » de nos anciens bûcherons.

Fréchette ne fait pas l'apologie du parler populaire. S'il y a présentation d'une morale, elle est faite de façon implicite et n'occupe qu'un espace limité. Contrairement aux *Contes vrais* de Lemay, l'aspect moralisateur, didactique des contes de Fréchette ne paraît pas ici occuper une place centrale. Le but est de divertir par la présentation du pittoresque. L'auteur offre une galerie de « types très amusants⁵⁸ » d'une autre époque (d'une autre époque aussi pour les lecteurs de la fin du XIX^e siècle), la distanciation nécessaire permettant de présenter des personnages avec des tares langagières s'est opérée. C'est sans doute la raison pour laquelle Fréchette s'accorde le droit de mettre dans la bouche de ses personnages des termes qu'il condamne dans ses chroniques sur la langue.

L'attitude de Fréchette à l'égard de la matière traditionnelle peut être aisément perçue à travers cet extrait des *Mémoires intimes* :

Néanmoins, il est de mes souvenirs d'enfance [dont ceux d'un conteur ayant travaillé dans les pays d'en haut] qui, s'ils ne sont pas d'intérêt bien général, indiquent au moins le caractère d'une époque, en font revivre quelques lignes effacées, donnent la couleur spéciale d'un certain milieu⁵⁹.

La démarche du folkloriste amateur se fait sentir à plusieurs reprises. Dans « Une relique », l'auteur s'intéresse à l'histoire de la Corriveau en auscultant le corps de la célèbre légende canadienne fondée sur une trouble histoire de mœurs de l'époque de la Conquête. Que ce soit par la présentation d'histoires de loups-garous, de feux follets (« Les marionnettes », « Les mangeurs de grenouilles »), de petits êtres maléfiques (« Les lutins »), par la suggestion de la présence de Satan et de ses suppôts (« Le diable des forges ») ou même par l'étude détaillée de ce qui frappe l'imaginaire du peuple

⁵⁸ Louis Fréchette, *Contes I. La Noël au Canada*, op. cit., p. 145.

⁵⁹ Tiré de G. A. Klinck, op. cit., p. 118.

(« Le chiffre 13, et le vendredi »), Fréchette montre son intérêt pour les croyances populaires. En contrepartie, il offre au lecteur un bon nombre de contes dans lesquels il s'attaque directement aux superstitions ; il cherche alors une explication rationnelle aux faits extraordinaires déformés par l'imaginaire populaire. Ainsi, dans « Nuit d'alarme », le narrateur vivant dans une maison apparemment hantée finit par trouver une explication rationnelle à tous les bruits mystérieux. Le narrateur du récit « Un fantôme », après avoir démystifié la nature de l'apparition fantastique — ce ne sont en fait que les jeux de la lumière sur une vieille souche déracinée —, fournit une explication sur la naissance des histoires extraordinaires : « [...] si je m'étais enfui à la première alarme, j'aurais pu raconter — et de bonne foi — une des plus belles histoires de revenant qui aient jamais donné la chair de poule aux amateurs de “contes à ma grand'mère”⁶⁰ ». L'enveloppe mystérieuse formant tout texte à caractère fantastique est ici attaquée, disséquée par l'œil du folkloriste amateur. La matière populaire et leurs acteurs sont étudiés par l'écrivain qui, inévitablement, juge à partir de son observatoire privilégié : « Comme tous les campagnards de sa classe et de son instruction, il était fort superstitieux⁶¹ ». L'écrivain ne participe donc pas à la croyance, il la met en scène, la folklorise. La distance entre le sujet regardant et le sujet regardé est bien marquée.

L'utilisation d'une langue colorée dans les contes cherche avant tout à reconstituer l'« esprit d'autrefois » et celui d'un groupe social particulier. Fréchette utilise, dans ses *Contes de Jos Violon*, la suppression des voyelles atones (« à c't'heure »), une morphologie et des expressions particulières (« icitte », « étout »), use de la palatisation du « t » et du « d » devant « ié » (« chanquier », « quarquier »), de conjugaisons archaïsantes (« j'avions ») afin de créer l'effet d'oralité.

⁶⁰ Louis Fréchette, *Contes II. Masques et fantômes et autres contes épars*, p. 140.

⁶¹ *Ibid.*, p. 124.

L'auteur construit donc une langue populaire. Ce qu'il présente n'est pas garant d'une réalité linguistique. Ce n'est pas un calque du parler populaire canadien, mais une recreation qui cherche à suggérer par l'écriture la vigueur du parler des hommes d'un milieu social particulier.

L'approche d'Honoré Beaugrand dans son recueil *La chasse-galerie*, publié en 1900, est sensiblement la même que celle de son ami Fréchette. L'auteur, dans l'avant-propos du récit éponyme « La chasse-galerie », met en garde l'éventuel lecteur contre la rudesse de la langue de certains passages de son conte : « Si j'ai été forcé de me servir d'expressions plus ou moins académiques, on voudra bien se rappeler que je mets en scène des hommes au langage aussi rude que leur difficile métier⁶² ». Pourquoi Beaugrand se verrait-il « forcé » d'utiliser ce langage qu'il condamne à mots couverts si ce n'est que pour ajouter au pittoresque, à l'efficacité suggestive de son récit ? Car ce dernier doit évoquer un certain esprit populaire, et, pour y arriver, l'écrivain peut et doit se lancer dans une terrible aventure : tenter de livrer à l'écrit ce qui tient toute sa vivacité de l'oralité. Pour ce faire, Beaugrand joue avec la langue écrite, la travestit en une forme suggérant la langue parlée. Ce jeu de maquillage est réalisé par la présentation d'expressions populaires ou de mots déformés par l'usage (« parsouête »), par l'incorporation au récit de mots anglais utilisés dans le langage courant (« tough », « sheer », « blackeye »), par un travail sur le rythme (suppression des voyelles atones : « j'vas » ; « à c'te heure cite » ; etc.). La mise en scène du conteur (Jos le cook) s'adressant à un auditoire ajoute à la création d'une dynamique qui rappelle la langue parlée. Toutefois, dans la légende « La chasse-galerie », en alternance avec des formes suggestives de l'oralité, le narrateur second (Jos le cook) use du passé simple, une forme davantage associée à la langue écrite. Il en résulte un étrange mélange, un état hybride où le récit chancelle tantôt du côté du code lié à

⁶² Honoré Beaugrand, *La chasse-galerie*, préface de François Ricard, Montréal, Fides (coll. « du Nénuphar »), 1973, p. 17.

l'écriture, tantôt du côté du code lié à la langue parlée⁶³. La création de l'effet d'oralité demeure néanmoins efficace.

Comme pour Fréchette dans ses *Contes de Jos Violon*, Beaugrand établit dans certains récits une distance entre le narrateur premier, usant d'une langue écrite « académique », et le narrateur second — Jos le cook dans « La chasse-galerie » ; le père Brindamour dans « Le loup-garou » — emploie une langue plus « rude », libérée de quelques-unes des contraintes du code de l'écriture littéraire. Cette différence dans la nature des discours exprime de manière indirecte la relation privilégiée de l'auteur (souvent associé au narrateur premier) avec la matière qu'il présente. Celui-ci marque une distance entre la forme de son discours et celle des autres narrateurs populaires à qui il délègue la narration. La retenue de l'écrivain en regard du langage populaire de ses personnages l'amène même à mettre entre guillemets ou en italique certains mots issus de la langue du peuple. Ainsi, par exemple, dans « La chasse-galerie », presque tous les mots d'origine anglaise sont écrits en italique. Certains termes francophones mais spécialement canadiens ou ayant une prononciation particulière subissent un traitement semblable. Dans « La bête à grand'queue » on trouve mis en italique le mot *pendard* (p. 45) et le verbe *gossait* (p. 47) ; dans « Le loup-garou », *fi-follets* (p.40) ; dans « Macloune », le mot « blonde » (p. 61) est mis entre guillemets, *bluets* en italique (p. 58) ; dans « Le père Louison », on trouve mis en italique les termes *varveau* (p. 71), *cage* (p. 75), *crapets* (p. 77) ; dans « Le fantôme de l'avare », on trouve l'expression « *pousser les chevaux* » (p. 83) et le mot « brelot » (p. 85) entre guillemets. Mais toutes les expressions populaires ne sont pas soulignées de la sorte. Certaines, mises dans la bouche de narrateur issu du milieu populaire, sont incorporées dans le discours sans démarcation. Pourquoi donc avoir attiré notre attention sur des termes plutôt que sur d'autres ? Cette manière sporadique de souligner des mots particuliers renforce notre idée selon laquelle l'auteur désire avant tout présenter, grâce au conte écrit d'inspiration

⁶³ *Ibid.*, p. 23-24.

populaire, une œuvre pittoresque, celui-ci travaillant un peu à la manière du joaillier qui met en évidence dans sa vitrine les plus belles pierres de sa collection.

Le récit intitulé « La bête à grand'queue » offre sans doute l'exemple le plus clair de présentation, à l'aide des jeux langagiers, de deux sphères sociales différentes. Le lecteur assiste à la fin du récit à une « coupure stylistique » ; le narrateur premier rapporte *in texto* la sentence d'arbitrage qui diffère sensiblement de la narration colorée de Fanfan Lazette. Le discours judiciaire se veut rationnel et ne participe donc pas à la croyance populaire ; tout au plus, pour le besoin de la cause, il la présente et l'analyse :

Considérant que l'existence de la *bête à grand'queue* a été de temps immémoriaux reconnue comme réelle, dans nos campagnes, et que le seul moyen de se protéger contre la susdite bête est de lui couper la queue comme paraît l'avoir fait si bravement Fanfan Lazette⁶⁴.

En réponse à ce paragraphe pouvant expliquer l'acte de l'intimé, le texte expose les faits entourant la mort d'un taureau à la queue coupée. La croyance en l'animal fantastique est par le fait même attaquée. D'ailleurs le terme de « bête à grand'queue », qui est incorporé au récit sans démarcation lorsqu'il est mis dans le bouche de Fanfan Lazette, est mis en italique pour la première fois dans le texte de la sentence d'arbitrage. L'esprit populaire, propulsé à l'avant-scène lors de la narration de Fanfan, est soudainement transformé par le discours du pouvoir en une simple fantaisie de campagnard victime de croyances.

Les classes sociales sont ainsi bien définies. La confrontation de deux sociolectes — l'un associé à l'esprit populaire et à sa crédulité, l'autre à la pensée élitiste de l'époque caractérisée par son rationalisme —, trouve son expression la plus évidente dans « Le loup-garou ». Le père Brindamour, dès le début du récit, s'attaque à l'incrédulité de son auditoire : « Oui ! Vous êtes tous des fins-fins, les

⁶⁴ *Ibid.*, p. 53.

avocats de Montréal, pour vous moquer des loups-garous⁶⁵ ». L'intérêt des avocats pour les récits fantastiques du père Brindamour tient avant tout au désir de divertissement. Encore une fois le récit fantastique, confronté au scepticisme de l'auditoire, perd de sa réelle efficacité ; le lecteur ne peut se laisser complètement emporter par le récit extraordinaire, les interventions des incrédules participent à ironiser sur les croyances populaires. Ricard, dans la préface à l'édition de 1973 du recueil *La chasse-galerie*, a bien cerné le rapport particulier qu'entretient l'écrivain avec la matière populaire des contes :

[...] l'écrivain utilise [certaines données empruntées à la légende] dans une intention ironique ou comique, sortant pour cela du cercle des auditeurs attentifs et soumettant la parole fantastique du conteur à sa propre parole réaliste, sceptique ou amusée. Cette intervention de l'écrivain est d'ailleurs figurée, dans le récit même, par la distance qui se creuse entre le merveilleux évoqué et ceux qui écoutent⁶⁶.

Nous ne pouvons donc voir dans l'œuvre de Beaugrand un polaroïd du monde populaire et de son imaginaire. Il s'agit davantage d'une peinture où l'écrivain expose, filtrée par sa conscience, sa propre perception d'un groupe social distinct du sien et souvent associé à un temps révolu. L'auteur, tout en voulant sauver de l'oubli le patrimoine, participe à la folklorisation et à une certaine idéalisation d'un milieu particulier.

Par la création de récits d'inspiration traditionnelle, Fréchette et Beaugrand, des libéraux reconnus, semblent participer à l'idéologie agriculturiste mise de l'avant par les ultramontains. C'est dans le Québec agraire que ces derniers voient le salut de la province et c'est sur cet état garant de stabilité que repose leur système idéologique. Ainsi tout travail de représentation, de sauvegarde des traditions peut être perçu comme participant, de près ou de loin, au programme conservateur des ultramontains :

⁶⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 14.

[...] l'emprise de cette idéologie sur notre société ne lui venait pas d'une faculté d'*expliquer* la réalité sociale sous-jacente [le propre de l'idéologie libérale], mais de son extraordinaire aptitude à *justifier* cette réalité. Cette idéologie a confirmé la *folk society* ; elle l'a promue au rang de l'idéal⁶⁷.

Les contes écrits d'inspiration populaire de Fréchette et de Beaugrand se distinguent toutefois des visées ultramontaines par la présentation d'un milieu populaire autre que celui des campagnes. La mise en scène de personnages de chantiers (Jos Violon chez Fréchette ; Joe le cook chez Beaugrand), de voyageurs jouissant « d'une liberté pré-institutionnelle où la loi et la morale ne sont pas encore instaurées⁶⁸ » ne saurait répondre à l'appel des ultramontains qui recherchent l'ordre et la stabilité. Ces derniers personnages sont, au contraire, témoins d'un germe de dissension dans une société où l'institution cherche à rejoindre et à contrôler l'ensemble de la société. Sans doute désireux de peindre à titre de folkloristes amateurs un portrait « authentique » de la société traditionnelle québécoise, Fréchette et Beaugrand, dans leurs contes, ont voulu offrir au lecteur des récits qui présentent la vie d'hommes de chantiers et cela, contrairement à ce que prônaient les ultramontains, sans les discréditer. Si leurs contes condamnent l'action de certains voyageurs, il s'agit de personnages problématiques ciblés qui sont punis parce qu'ils ont menacé l'ordre même de la vie dans les chantiers. Ce sont ainsi des personnages déviants qui sont condamnés et non pas directement la vie des hommes des bois. Le mode de vie de ces hommes donne l'image d'une société plus libérale bien qu'encore régie par certaines lois. De plus, la récurrence de l'alcool dans les contes de Beaugrand, lorsque le conteur s'apprête à livrer son histoire, ne peut être associée à une idéologie ultramontaine prônant la tempérance. Cette transgression de

⁶⁷ Fernand Dumont, *Idéologies au Canada français 1850-1900*, op. cit., p. 9.

⁶⁸ Maurice Lemire, « Le discours répressif dans le conte littéraire québécois au XIX^e siècle », *Canada ieri e oggi*. Atti del 6e convegno internazionale di studi canadesi, Selva di Fasano 27-31 marzo 1985, vol. I : *sezione francofonia*, Selva di Fasano, Schena editore, 1986, p. 107.

l'ordre, représentative de l'imaginaire populaire, est exposée sans condamnation de la part de l'auteur.

Pamphile Lemay est sans doute un des auteurs de contes écrits d'inspiration populaire qui appuie le plus l'idéologie ultramontaine. Ses récits présentent une idéalisation des mœurs paysannes et offrent souvent un discours moralisateur explicite visant à appuyer l'ordre établi. Dans une allocution publiée en 1881, l'auteur expose clairement ce que devrait être le projet littéraire des écrivains canadiens-français :

Nous devons [...] par nos écrits, inspirer l'amour du travail, le respect des lois, le culte des beaux-arts ; un peuple qui travaille est un peuple chaste et fort, et un peuple chaste et fort résiste aux persécutions, grandit vite, et se prépare un bien-être durable ; un peuple qui respecte les lois n'est point la victime de perturbations sociales et il jouit de la paix, le plus grand des biens⁶⁹.

L'idéologie conservatrice dominante de l'époque, permettant, au dire de ses partisans, la survie du peuple francophone et catholique en Amérique, peut facilement être perçue à travers les textes de Lemay. La littérature se doit donc d'être au service de la société ; elle doit participer à consolider les structures sociales. Le recueil de Lemay, *Contes vrais*, répond à cet appel de consolidation et de structuration par la littérature de l'identité canadienne-française. L'auteur s'applique à représenter les éléments qu'il perçoit comme distinctifs de la société québécoise de l'époque. Ainsi il s'adonne, dans plusieurs de ses contes, à une peinture des mœurs paysannes (dans « La maison hantée », le narrateur présente une scène de marché (p. 93) ; dans « Baptême de sang », il nous fait assister à une journée de « levage » (p. 166-167) ; dans « Mariette. — Conte de Noël », le lecteur assiste à momentanément aux travaux du « temps des foins » (p. 217-219) ; dans « Fantôme » est présenté le travail de foulage des étoffes de laine (p. 341-342)), puis sont rappelés certains faits historiques ou

⁶⁹ Publié dans J.-B. Chouinard, *Fête nationale du Canada français célébrée à Québec en 1880*, Québec, Imprimerie A. Côté et cie, 1881, p. 376, cité par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve dans l'introduction des *Contes vrais*, *op. cit.*, p. 10.

sociologiques qui ont marqué la société canadienne-française. À plusieurs reprises le narrateur principal, qui peut être facilement identifié à l'auteur, entretient son lecteur de l'important exode canadien vers les États-Unis, dans « La maison hantée » (p. 150-158), dans « Mariette. — Conte de Noël » (p. 219), dans le conte « Fantôme » (p. 338 et 351), et relate des événements relatifs au soulèvement des Patriotes de 1837-1838 (« En marchant », « Petite scène d'un grand drame », « Patriotisme »).

La religion catholique, ou plutôt la morale issue de celle-ci, occupe aussi dans les récits de Lemay une place de choix. Il faut d'ailleurs comprendre que la représentation de cette dernière et de ses préceptes prend part au désir de saisir l'essence du peuple canadien-français, c'est-à-dire de cerner ce qui le distingue des autres nations. On pouvait déjà trouver, dans le journal les *Mélanges religieux* du 27 juin 1843, l'idée selon laquelle la religion catholique participe à la construction de l'identité nationale : « Notre religion, c'est notre première distinction nationale⁷⁰ ». Les *Contes vrais* de Lemay avec leurs importantes digressions moralisatrices paraissent appuyer la démarche des ultramontains. À maintes reprises, tout au long de ses contes, l'auteur tient à rappeler à l'ordre les personnages déviants⁷¹. Ainsi l'utilisation de récits légendaires rappelant les croyances populaires ne semble être qu'un prétexte à l'élaboration d'un discours moraliste condamnant le chrétien qui n'accomplit pas correctement ses devoirs religieux. L'esprit carnavalesque — esprit de contestation du pouvoir, de l'institution —, si cher à l'imaginaire populaire⁷², semble, dans les contes de Lemay, complètement évacué. Il y a, pour ainsi dire, « répression » de l'imaginaire populaire et récupération de ce dernier au profit d'un discours institutionnel. Il ne saurait donc être question de saisir dans

⁷⁰ Cité par Fernand Dumont, *op. cit.*, p. 11.

⁷¹ Aurélien Boivin, « La littérisation du conte québécois : structure narrative et fonction moralisante », dans *Le conte*, Ville LaSalle, Didier (coll. « Studia Phonetica »), 1987, p. 111-113.

⁷² Maurice Lemire, « Le discours répressif dans le conte littéraire québécois au XIX^e siècle », *loc. cit.*, p. 106-107.

les *Contes vrais* une réelle exposition de l'esprit populaire. Bien que ceux-ci présentent moins des mots ou d'expressions tirés du langage du peuple que les autres recueils de contes québécois étudiés, il demeure toutefois possible de saisir dans les récits de Lemay quelques indices révélateurs de la nature du regard que porte l'écrivain sur un groupe social particulier.

Les *Contes vrais* de Lemay n'offrent pas ou très peu d'exemples de traitements particuliers de la langue visant à lui donner la couleur du terroir québécois. De manière générale, l'auteur use d'une langue littéraire correcte, respectant les règles usuelles de la langue écrite. Mais, par la présentation de dialogues et d'un travail sur la syntaxe, l'auteur parvient à l'occasion à créer un rythme rappelant celui du parler. En témoigne la conversation entre la mère Fanfan, le narrateur principal et Célestin Brindamour dans « La maison hantée » (p. 72-74). Aussi, plusieurs contes offrent la présentation de termes tirés de l'usage populaire. Ces derniers sont toutefois toujours utilisés avec prudence, l'auteur prenant soin de souligner le caractère particulier de ces mots par l'utilisation des guillemets. La légende « Le loup-garou » est sans doute celle qui illustre le mieux notre propos. Le narrateur premier entend rapporter l'histoire extraordinaire que Geneviève Jambette avait racontée lors d'une veillée chez le père Beudet. Lors de la narration, plusieurs mots ou expressions populaires sont alors offerts aux lecteurs, participant ainsi à la création d'une certaine peinture d'un groupe social ciblé et au désir de représentation efficace d'un milieu avec ses caractéristiques propres. La recherche du pittoresque, à la suite de l'étude du traitement de la langue populaire dans les contes de Lemay, paraît évidente. La distanciation apparemment anodine créée par l'usage des guillemets, lors de l'utilisation de termes populaires, nous informe de la nature du regard de l'écrivain sur cette matière à laquelle il ne saurait se livrer totalement. Même dans la bouche du paysan certaines expressions du terroir sont mises entre guillemets : « [...] il faut aller à confesse et faire ses pâques. Celui qui est sept ans

sans faire ses pâques « court » le loup-garou⁷³ ». Les mots de vocabulaire proprement canadiens-français qu'utilise le narrateur principal subissent le même traitement, tels « carriole », « lisses » et « jamaïque »⁷⁴. On peut saisir encore une fois ici chez l'écrivain-conteur un certain désir de faire œuvre folklorique, de fixer par écrit de belles expressions « typiques » des Canadiens de nos campagnes du XIX^e siècle. Les guillemets présentent une frontière linguistique témoignant d'une frontière sociale, celle de classes bien distinctes.

L'éloge du mode de vie traditionnel et de la morale religieuse ne semble viser qu'un seul but, le maintien de l'ordre social et de ses institutions. Dans son roman *Picounoc le maudit*, Lemay a clairement exposé ce discours par lequel il invite l'« habitant » à se satisfaire de la place qu'il lui revient en société :

Qu'ils ne se laissent point aveugler par une basse jalousie contre les classes élevées de la société, et qu'ils se souviennent que c'est Dieu qui a établi, dès le commencement, les différentes couches qui composent l'humanité. Que chacun soit à sa place ; que chacun travaille dans la sphère et sur la scène où la Providence l'a placé, et le monde ira bien⁷⁵.

Il est possible de retrouver ce discours sur l'ordre social dans les *Contes vrais*, mais de manière implicite. Le récit « Les marionnettes » offre, par la mise en scène d'un spectacle de ces dernières, la possibilité pour l'écrivain d'exposer ses idées sur la société comme peut le faire le caricaturiste. Le spectacle présente donc une assemblée d'électeurs assistant aux discours de candidats. Cette description de la foule amène le narrateur à nous entretenir brièvement de ce qui semble être, à ses yeux, un germe d'instabilité sociale : le droit de vote des femmes. En insistant sur l'idée d'invraisemblance, de jeu qu'est la représentation du spectacle de marionnettes, le narrateur ridiculise ou du moins banalise la démarche des femmes : « Là aussi, dans ce peuple de carton,

⁷³ P. Lemay, *op. cit.*, p. 277.

⁷⁴ P. Lemay, *op. cit.*, p. 279.

⁷⁵ Pamphile Lemay, *Picounoc le maudit*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972 [1^{re} édition : 1878], p. 211.

l'émancipation de la femme jetait ses racines. Une invraisemblance!⁷⁶ ». Dans « La dernière nuit de Père Rasoy », le narrateur renforce, par son discours, l'ordre établi en faisant l'éloge du rôle traditionnel de la femme :

Et comme la jeune fille qui aime sait bien arranger, dans ses rêves, l'existence du bien-aimé! Jamais homme n'aura reçu tant de baisers sur son front serein! Jamais âtre où la flamme pétille n'aura entendu plus aimable entretien! Jamais plus invitants sourires n'auront salué le travailleur revenant de l'ouvrage! [...] Elle sera l'esclave heureuse, il sera le maître noble et bon⁷⁷.

Les *Contes vrais* de Lemay sont plus apparentés au récit didactique moralisateur qu'à un récit de pur divertissement. La mise en relief du caractère pittoresque du monde populaire n'y occupe pas une place de premier ordre, mais elle demeure néanmoins la marque privilégiée du conte écrit d'inspiration populaire.

La démarche folklorisante des auteurs étudiés peut aisément se conjuguer avec un désir — qu'il soit conscient ou non — d'asseoir l'ordre social. L'époque industrielle amène ses changements et menace les structures de la société traditionnelle. Les écrivains, faisant partie d'une certaine élite canadienne, participent donc, par leur quête de valeurs authentiques à l'aide de la matière traditionnelle, à un renforcement de leur position dans la société et, de manière plus générale, de l'ordre social dans son ensemble. Par-delà la confrontation de sociolectes ultramontains et libéraux, souvent associés à un discours élitiste, les contes écrits d'inspiration populaire présentent avant tout l'affrontement d'un sociolecte savant et d'un sociolecte populaire. Ce dernier se trouve toutefois encadré par le premier et, en quelque sorte, subordonné aux visées du sociolecte savant. La vision du monde populaire que développent les écrivains-conteurs témoigne plus d'une crainte à l'égard d'importants changements structurels que d'un réel désir de représentation authentique d'un milieu.

⁷⁶ P. Lemay, *Contes vrais*, 1993, p. 245.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 203.

3.3 Imaginaire populaire et conte breton

L'intérêt pour les études de la matière populaire en Occident s'est d'abord manifesté en Europe. C'est sans aucun doute le travail des frères Grimm qui influença le plus, au XIX^e siècle, les travaux ou écrits sur le folklore. Leur démarche est certes nouvelle et donne aux études des « antiquités » populaires un souffle nouveau, mais on ne saurait imputer aux seuls Allemands l'attention donnée à cette matière en France. Dès le XVII^e siècle, Charles Perrault avec ses *Contes de ma mère l'Oye* s'est appliqué à l'écriture de contes de fées puisés à même la tradition populaire orale. Il faut cependant attendre le début du XIX^e siècle avant de voir renaître un réel intérêt pour cette matière que l'on qualifie alors de « littérature orale », expression témoignant d'une certaine réhabilitation des traditions populaires aux yeux des intellectuels de l'époque.

La Bretagne occupe, dans cette opération de sauvetage du patrimoine, une place de premier ordre. Dès 1807, l'Académie celtique met de l'avant la première tentative française de collecte systématique et raisonnée de mœurs, de croyances, de traditions, de récits issus d'une culture populaire propre⁷⁸. Le regard des savants se tourne alors vers de nouveaux horizons de recherche ; on sort des cabinets de travail et des bibliothèques pour aller sur les routes de France en quête de la matière tant convoitée. L'idée d'une culture populaire empreinte des traditions des anciens Celtes frappe l'imagination romantique. Que ce soit Chateaubriand avec quelques passages dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Balzac avec *Les Chouans*, Hugo avec *Quatre-vingt-treize*, plusieurs écrivains marquants du XIX^e siècle se sont intéressés à la Bretagne, à ses paysages, à ses habitants. Cette dernière, dans un siècle en proie à d'importants changements structurels, représente la stabilité, un espace où le temps aurait stoppé sa marche, préservant ainsi l'esprit et les mœurs d'une autre époque. Dans son roman *Béatrix*, Balzac

⁷⁸ Donatien Laurent, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, Tours, Armen, 1989, p. 15.

exprime clairement la perception que pouvaient avoir les intellectuels de ce coin de pays : « La France, et la Bretagne particulièrement, possède encore aujourd'hui quelques villes complètement en dehors du mouvement social qui donne au dix-neuvième siècle sa physionomie⁷⁹ ». La Bretagne, mythique ou réelle, stimule l'imaginaire d'écrivains souvent en quête d'un certain exotisme.

Le succès de l'œuvre de Théodore Hersart de La Villemarqué, le *Barzaz-Breiz*, publié en 1839, marque un point tournant dans l'étude de la matière populaire bretonne. Il s'agit d'un important recueil de chants populaires de la Bretagne celtique traduit en langue française par le jeune collecteur. Avec cet ouvrage, la France a maintenant ses *Poèmes d'Ossian*, son œuvre aux étranges reflets de temps anciens forgés par une mythologie singulière. Le *Barzaz-Breiz* participe en fait à donner à la matière populaire ses lettres de noblesse. La publication de ce recueil influence la perception que le Français scolarisé pouvait avoir de la Bretagne et de ses gens. Le peuple breton et son génie propre sont ainsi réhabilités :

Jusqu'aux alentours de 1833, le paysan bas-breton est un être ignare et grossier, à la complète discrétion du clergé qui le tient soigneusement à l'écart des villes, dispensatrices des lumières de la Charte [sous la Monarchie de Juillet]. Ensuite, jusqu'à 1840, c'est un honnête cultivateur, naïvement attaché à ses traditions, illettré certes, mais protégé par son bon sens contre l'influence dissolvante des agglomérations urbaines⁸⁰.

La nature même du *Barzaz-Breiz* représente bien l'état particulier dans lequel se trouve la conception du travail de collecteur. D'abord encensé par la critique et le milieu des recherches en folklore, le recueil et son auteur sont bientôt l'objet de virulentes attaques de la part d'un groupe de collecteurs s'intéressant aussi à la matière basse-bretonne (François-Marie Luzel en tête). On reproche à La Villemarqué le manque

⁷⁹ Cité par Jean Balcou, Yves Le Gallo [directeurs], *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, tome 2, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, p. 184.

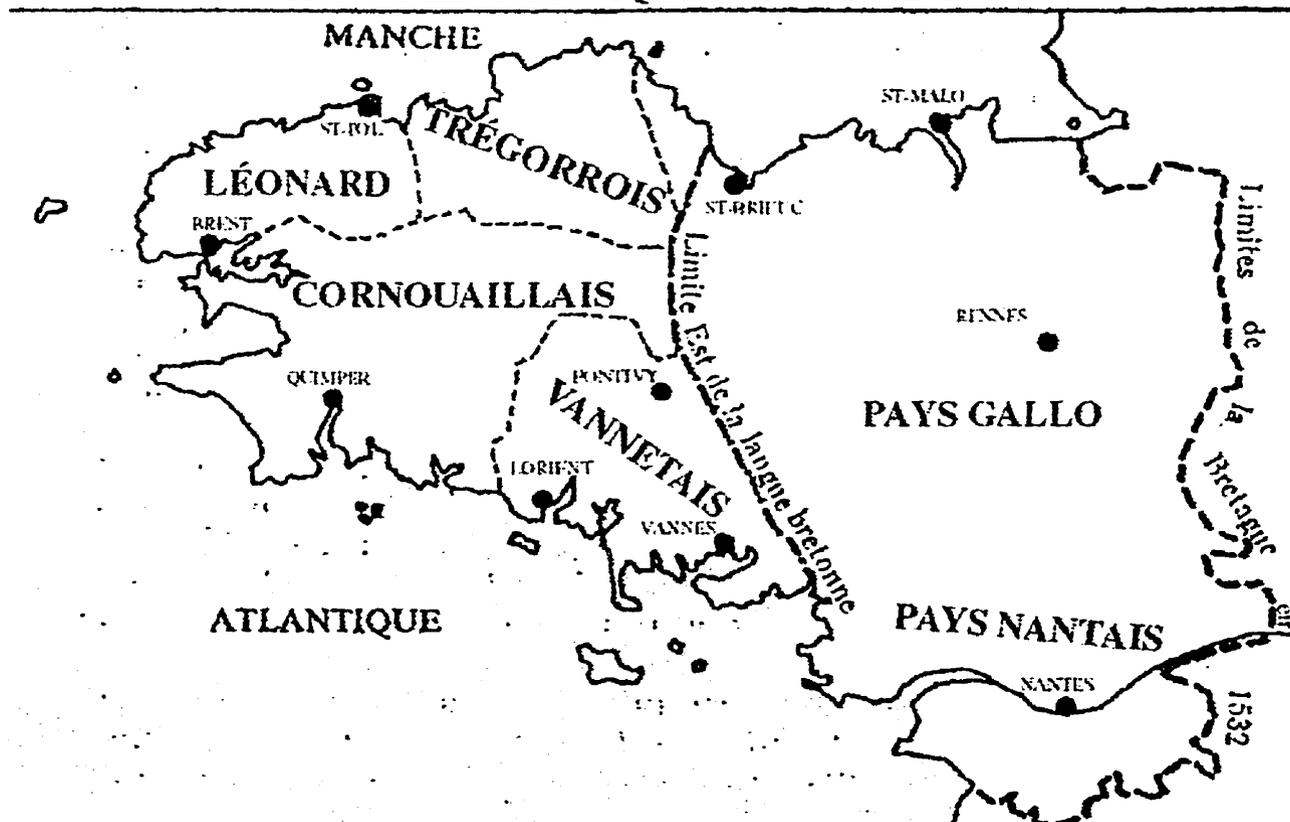
⁸⁰ *Ibid.*, p. 166.

de rigueur intellectuelle lors de sa collecte, on met en doute sa capacité à bien comprendre la langue bretonne (ce dernier est né d'une famille bretonne francophone), ce qui inévitablement remet en cause le caractère authentique du *Barzaz-Breiz*. Œuvre scientifique ou œuvre littéraire? Ce questionnement est au centre de la querelle et amène les défenseurs de la « rigueur scientifique » à voir en La Villemarqué un écrivain plus qu'un collecteur sérieux. L'impact du *Barzaz-Breiz* demeure néanmoins d'une importance capitale pour la recherche folklorique en Bretagne. Il a redoré le blason d'une matière jusqu'alors dénigrée et, par la querelle entourant son authenticité, il a permis aux collecteurs de définir les premiers jalons de ce que devrait être une recherche folklorique scientifique.

Pour bien comprendre la part de ce coin de pays, il est essentiel de s'attarder quelque peu à la géographie de la Bretagne et plus particulièrement à la géographie linguistique de cette région. Sans entrer dans les détails, il importe de distinguer deux Bretagnes fort différentes : la Haute-Bretagne, appelé aussi le pays Gallo, qui est la terre mère de la langue gallèse (une langue romane) où se parle maintenant presque exclusivement le français ; la Basse-Bretagne berceau de la langue celtique brittonique avec ses quatre dialectes principaux (le trégorrois, le léonard, le cournouaillais et le vannetais)⁸¹. La Basse-Bretagne, la « Bretagne bretonnante », est le cœur de la culture celte sur le continent européen. C'est sans doute cette partie de la Bretagne qui a le plus marqué l'imaginaire des écrivains du XIX^e siècle.

⁸¹ Pour un étude plus détaillée des particularités linguistiques de la Bretagne, voir Jean Markale, *Identité de Bretagne*, Paris, Éditions Entente (coll. « Minorité »), 1985, p. 123-135.

CARTE LINGUISTIQUE DE LA BRETAGNE



Les deux Bretagnes ont été touchées par la vague folklorisante qui balaie l'Occident. Bien que s'intéressant à une matière exclusivement basse-bretonne, le *Barzaz-Breiz* donne une impulsion à toutes les études du folklore français avec ses particularités régionales. Ainsi la Haute-Bretagne n'est pas épargnée par cet intérêt naissant pour la « littérature orale ». Certains écrivains/chercheurs du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle s'étant adonnés à la recherche de la matière traditionnelle en Bretagne ont particulièrement influencé le développement des méthodes de collecte. Émile Souvestre (1806-1854), François-Marie Luzel (1821-1895), Anatole Le Braz (1859-1925) et François Cadic (1864-1929) sont les folkloristes ayant le plus contribué à la recherche sur les contes populaires en Basse-Bretagne. Pour la Haute-Bretagne, retenons le nom de Paul Sébillot (1843-1918) — le père

de la plus importante revue française de folklore de l'époque, *Revue des traditions populaires*⁸² —, et Adolphe Orain (1834-1918).

Tous ces hommes sont avant tout des chercheurs en quête de matière populaire ; ils ont été collecteurs dans la campagne bretonne. Les textes pouvant ainsi répondre aux besoins de notre recherche sont plutôt rares. Souvent le travail de l'ethnologue l'emporte sur le travail du littéraire. Toutefois, dans quelques récits bien ciblés, l'auteur s'affranchit des exigences scientifiques du collecteur pour enfin donner libre cours au travail de l'écrivain. Ces textes retiendront plus particulièrement notre attention.

Lors de notre analyse, nous nous attarderons principalement aux écrivains/collecteurs s'étant intéressés à la Basse-Bretagne. Nous retiendrons ainsi Luzel, et son recueil *Veillées bretonnes*, et Le Braz, qui offre une production littéraire nettement plus abondante et plus intéressante (*Récits de passants*, *Vieilles histoires du pays breton*, *Pâques d'Islande* et *Contes du soleil et de la brume*).

Le nom de Luzel évoque davantage la profession de folkloriste que celle d'écrivain. Il est vrai que la production à caractère littéraire de ce chercheur se fait rare. D'abord publié sous forme de feuilleton dans le journal *l'Écho de Morlaix*, le recueil *Veillées bretonnes* offre au lecteur des récits à saveur populaire affranchis des strictes règles d'une collecte scientifique. Par la restitution du contexte d'énonciation, l'auteur se donne plus de liberté que celle du collecteur du XIX^e siècle qui ne désire généralement que transcrire l'essence des récits populaires, c'est-à-dire fixer par l'écriture la trame narrative de ces derniers. L'ouvrage *Veillées bretonnes* demeure toutefois très intéressant pour le folkloriste qu'était Luzel, celui-ci lui permettant d'explorer une autre facette importante de la culture populaire, c'est-à-dire les conditions d'énonciation lors d'une soirée de contes traditionnelle :

⁸² *Ibid.*, p. 372.

Nous sommes dans un vieux manoir perdu au fond des bois et des landes de la Cournouaille armoricaine, le manoir de Coat-Tugdual. Après souper, l'on a dit les prières en commun, à haute voix, puis l'on a lu, en breton, la vie du saint du jour. — La veillée commence. Les hommes qui, toute la journée, ont travaillé aux champs, exposés à l'inclémence de la saison et aux rigueurs du froid, se réunissent en cercle autour d'un bon feu qui pétille et flambe joyeusement dans l'énorme cheminée armoriée. [...] Il fait froid dehors ; on est au mois de novembre, le mois noir (*miz duff*) [...]. Le vieux Gorvel a pris place sur l'escabeau du conteur. Il a donné un premier assaut à l'écuellée de cidre doré à laquelle il a l'habitude de demander son inspiration et sa verve : — il va conter : — écoutons-le⁸³.

L'auteur atteint ainsi une recreation vivante des conditions de délivrance de la matière populaire. Ces récits permettent aussi la mise en relief de l'interaction entre le conteur et son auditoire, le narrateur trouvant souvent dans l'intervention d'un narrataire matière à relancer son récit. Les *Veillées bretonnes* ne sont donc pas dénuées de tout intérêt ethnologique. Il arrive même souvent à l'auteur de présenter quelques digressions relatives aux études folkloriques.

À plusieurs reprises, on voit poindre, entremêlées au travail de l'écrivain, des réflexions propres au chercheur intéressé à la matière populaire. Luzel présente ainsi une bonne quantité d'observations à propos des récits qu'il propose aux lecteurs. Mais c'est encore grâce à la liberté d'écriture qu'offre la forme des *Veillées bretonnes* que l'écrivain peut se permettre d'incorporer divers commentaires quant aux origines et à la signification des récits présentés — une transcription scientifique ne saurait permettre l'incorporation de ces commentaires en son sein. Ainsi, lors de la « Première veillée », à la suite de la présentation du conte « La princesse Blondine », est livrée une discussion à propos de la nature de divers symboles du récit. Un des participants interroge Francès — traduction bretonnante de François, rappelant ainsi le nom même de l'auteur des *Veillées bretonnes* — au sujet de la signification d'une boule d'or que suivaient les personnages du précédent conte. C'est alors la parole du folkloriste qui surgit :

⁸³ F.-M. Luzel, *Veillées bretonnes*, Paris, Librairie Celtique, 1944, p. 13-14.

Cette boule d'or, dit Francès, ne peut être que le soleil, exécutant son évolution journalière de l'est à l'ouest ; et quant à la boule d'ivoire ou d'argent, que l'on rencontre parfois, au lieu de la boule d'or, ce doit être la lune. Je vous ferai remarquer aussi que dans presque tous nos vieux contes populaires, les hommes et les chers animaux du bon Dieu (*Loenidigou Doue*), comme disent les conteurs, vivent en bonne intelligence et se rendent des services réciproques⁸⁴.

On trouve plusieurs digressions de ce genre dans le recueil de Luzel. La « Troisième veillée » en offre un autre bel exemple. Le personnage de Francès répond une fois de plus aux questions de l'auditoire au sujet de la récurrence de certains motifs dans différents contes : « [...] c'est une habitude très répandue parmi les conteurs que de coudre ainsi bout à bout, — et sans beaucoup d'art, ordinairement, — des épisodes empruntés à différentes fables, pour allonger le récit et le rendre plus émouvant⁸⁵ ». La parole du folkloriste tranche nettement avec le reste du texte. Deux discours sont alors mis en confrontation, celui du scientifique, le discours savant, et celui des paysans réunis lors d'une veillée traditionnelle populaire. L'auteur des *Veillées bretonnes* tente d'unifier ces deux discours en un seul texte homogène, mais la brisure demeure, au niveau du ton comme au niveau des propos, des préoccupations évidentes du collecteur. Le personnage de Francès témoigne d'ailleurs de la frontière entre deux sphères sociales distinctes. Ce dernier, comme le collecteur, se présente en observateur de l'événement populaire qu'est la veillée. Il n'y participe pas directement, sinon qu'en représentant du folkloriste qui analyse la matière populaire. Une veillée de contes, nous l'avons vu, s'apparente étrangement à une cérémonie religieuse, l'idée de communion étant entre autres intimement liée à la nature des deux événements. La délivrance de la matière populaire lors d'une soirée de contes agit donc « comme une communication unifiante par la convivialité culturelle qu'elle instaure dans le groupe⁸⁶ ». Cette communion implique ainsi

⁸⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁶ Anne Giard, «Le conte d'auteur», *Cahiers de littérature orale*, n° 8, 1980, p. 17.

nécessairement un abandon total de la part des auditeurs vis-à-vis des propos du conteur, si extraordinaires soient-ils. Le personnage de Francès, dans les *Veillées bretonnes*, ne participe pas à la croyance essentielle à la communion. Le discours savant s'attaque alors au discours populaire par une tentative répétée d'explications rationnelles des faits surnaturels. Dans la « Deuxième veillée » le récit présentant *Paotrick he skod tân* (le petit homme au tison enflammé) — personnage du folklore breton rappelant les feux follets — met en doute l'existence du petit homme en offrant une explication rationnelle aux lumières mystérieuses :

Voici ce que c'est que ce lutin si léger et si fantasque. C'est encore du phosphore, qui se dégage des marais et généralement de tous les lieux humides ; et les lumières que l'on aperçoit encore près des fontaines ou des cimetières, et que l'on prend souvent, les premières pour les génies des sources, les secondes, pour des âmes voltigeant au-dessus des tombes où elles viennent visiter leurs corps, ne doivent pas s'expliquer d'une autre manière⁸⁷.

L'alcool est aussi perçu comme responsable de plusieurs rencontres fantastiques. Le dérèglement des sens lié à une grande consommation de vin ou de cidre permet d'expliquer certaines visions extraordinaires qui ne peuvent trouver leur solution dans des phénomènes naturels⁸⁸. L'esprit sceptique scientifique trouve toutefois un assouplissement lorsqu'il est confronté au discours institutionnel religieux. Ainsi Francès, l'homme cultivé sachant le latin, « la langue des sorciers et des magiciens », relativise quelque peu ses propos au sujet de la croyance lorsqu'il est interrogé par le personnage d'Ann Drane sur les superstitions ayant cours dans le peuple. Le discours religieux transparaît alors :

Il est dans ce monde bien des choses que ne peuvent comprendre ni expliquer notre raison et toute notre science, et Dieu est grand! [...] Celui qui croit indistinctement à toutes les histoires de bonnes femmes, comme on dit, qu'il entend débiter de-ci, de-là,

⁸⁷ F.-M. Luzel, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 55, 69.

est un sot ; mais plus sot est encore, à mon avis, celui qui ne croit qu'à ce qu'il a vu et touché du doigt, qu'à ce qu'il comprend⁸⁹.

Le personnage de Francès prend donc la parole au nom de deux groupes sociaux élitaires, celui des laïcs cultivés et celui des hommes d'Église. Il y a par la présentation de ces récits un renforcement de l'ordre social établi. Les indices langagiers marquant la frontière entre les différentes classes se font toutefois rares.

Bien que mettant en scène des personnages de Basse-Bretagne, les récits de Luzel sont écrits en français. La langue y est plutôt littéraire, ne laissant qu'une place négligeable aux marques propres au discours oral. Seuls quelques termes ou expressions en langue bretonne sont inclus dans la narration ; l'auteur prend bien soin de souligner le caractère singulier et pittoresque de ceux-ci en utilisant l'italique. On conserve par exemple le nom breton des deux grands types de récits, les « soniou » et les « gwerziou » (p. 13, 79-80, 84, 182, 245). Par ailleurs, le terme breton « Cacous » — désignant des individus en marge de la société — ou encore « plomadec » — désignant une opération agricole précédant l'ensemencement — sont présentés avec une notice explicative (p. 135 et p. 245) ; le mot « penn-baz » — un bâton de chêne avec une boule à son extrémité —, lui aussi en italique, est suivi par une traduction française mise entre parenthèses (p. 180). À l'occasion, lors de la présentation de chansons folkloriques bretonnes, l'auteur livre la version en langue originale, mais celle-ci est toujours mise en retrait du texte français ou écrite en notice de bas de page (p. 38, 53, 124, 129, 133, 171, 182-183, 245, 249). L'utilisation d'un caractère plus petit ou de l'italique vient renforcer la singularisation du breton par rapport au français. La langue savante, le français, domine ainsi la langue populaire qu'est le breton.

De rares expressions populaires françaises sont présentées dans le texte, toujours marquées par la distance symbolique de l'italique. On

⁸⁹ *Ibid.*, p. 48.

peut ainsi lire l'expression « vin de feu » suivie de sa traduction immédiate en français correct par eau-de-vie (p. 47), de même que l'on peut remarquer, par exemple, une expression qui passerait inaperçue si elle n'était pas mise en italique : « [...] veux-tu donc que nous recommencions à te refaire les mêmes récits, pour que tu nous traites de *vieux radoteurs* ?⁹⁰ ». L'utilisation de mots bretons ou d'expressions populaires françaises ne semble avoir, dans les récits de Luzel, qu'un seul but, celui de parfaire la restitution d'une certaine réalité, de créer un effet d'authenticité. En usant de ces quelques artifices langagiers, Luzel donne une couleur particulière à son texte et rappelle au lecteur francophone l'origine populaire et bretonne des récits.

La frontière linguistique entre la langue bretonne et la langue française est donc bien soulignée de même que le fossé entre la culture populaire, véhiculée dans le cas présent presque exclusivement par la langue bretonne, et la culture savante, diffusée par la langue française. La présentation des différentes langues et niveaux de langage dans les récits de Luzel reflète assez clairement, bien qu'indirectement, la conception qu'un certain groupe social pouvait avoir d'un autre groupe. Le sociolecte élitaire français savant encadre le sociolecte populaire breton. D'ailleurs Luzel, dans un article paru dans *l'Écho de Morlaix* à propos de l'orientation qu'il entend donner au journal dont il est le rédacteur en chef, ne se cache pas de vouloir agir sur son lectorat par ses contes et autres récits d'inspiration populaire :

La partie littéraire et morale aussi devrait occuper une grande place dans un journal destiné à *agir surtout sur les paysans...* Je pense qu'il serait bon de leur présenter, dans chaque numéro du journal, ou au moins de temps en temps, quelques lignes en breton, quelque moralité, quelque fait historique, [...] quelques vieux chants populaires ou récits de veillées⁹¹.

Les *Veillées bretonnes* ne sauraient ainsi être perçues comme une restitution réelle de différentes soirées de contes, le caractère

⁹⁰ *Ibid.*, p. 84.

⁹¹ Extrait tiré de Jean Balcou, Yves Le Gallo [directeurs], *op. cit.*, p. 356. C'est nous qui soulignons.

didactique primant sur le caractère ludique qui se présente habituellement comme l'aspect fondamental de la veillée traditionnelle. L'esprit de contestation de l'ordre social⁹² souvent associé au conte oral traditionnel se trouve ici presque complètement évacué, la morale religieuse occupant une place de premier ordre. La parole du conteur se trouve gommée par le discours institutionnel religieux. La présence de ce dernier de même que la rationalisation des faits extraordinaires sont autant de marques témoignant de la frontière sociale entre le monde savant et le monde populaire.

Suivant les traces de Luzel, Anatole Le Braz continue l'exploration du folklore de Basse-Bretagne. Il porte toutefois son attention sur les légendes entourant la vie des saints bretons et la perception populaire de la mort. Il a publié, en 1893, la *Légende de la mort chez les Bretons armoricains* qui se situe dans la lignée des travaux folkloriques de l'époque, mais dont l'écriture s'apparente davantage à celle d'un ouvrage de fiction, ce qu'on reproche d'ailleurs à l'auteur lors de la parution. L'œuvre de Le Braz est considéré bien plus comme celle d'un littérateur que comme celle d'un folkloriste⁹³, le rapport du chercheur avec la matière qu'il étudie ne suivant pas, aux dires des folkloristes de l'époque, toutes les démarches scientifiques essentielles qui sont garantes de l'authenticité des faits présentés. C'est le style littéraire de Le Braz qui vient miner la valeur scientifique de son œuvre, ce dernier ne s'apparentant en aucun cas à la pure transcription ethnographique.

Les divers récits de Le Braz, ne serait-ce que par la matière qu'ils offrent au lecteur, demeurent riches en informations sur le mode de vie et les croyances des Bretons du XIX^e siècle. Le souci du folkloriste qui cherche à sauver par écrit la culture populaire, malgré la liberté d'écriture propre aux écrivains dont fait preuve l'auteur, transparait

⁹² Pierre Jakez Hélias nous entretient du caractère irrévérencieux de certains contes bretons et de la lutte possible entre le curé et le conteur traditionnel, ceux-ci jouissant dans la société d'un droit de parole semblable et donc d'un pouvoir idéologique comparable (*Le quêteur de mémoire*, Plon (coll. « Terre humaine »), 1990, p. 223.).

⁹³ Jean Balcou, Yves Le Gallo [directeurs], *op. cit.*, p. 363.

tout au long des récits de Le Braz. Ceux-ci lui offrent à l'occasion la possibilité de réaliser des peintures de mœurs comme dans les *Contes du soleil et de la brume* où la présentation du récit « L'aventure du pilote » permet de décrire le travail de pêcheurs au large des Sept-Iles bretonnes⁹⁴, ou encore dans le récit intitulé « L'hôte du charbonnier » par lequel l'auteur donne la description de la besogne du charbonnier travaillant dans l'arrière-pays breton (*Contes du soleil et de la brume*, p. 798-799).

La majorité des récits de Le Braz offrent aussi la présentation de fêtes religieuses qui ponctuent tout au long d'une année la vie des Bretons. La plupart des légendes offertes au lecteur sont étroitement liées au calendrier religieux. La fête de Noël occupe une place de première importance puisque toutes les légendes du recueil *Récits de passants*, de même que celle qui est intitulée « Dans le Yeun » (*Pâques d'Islande*) et les deux récits « L'aventure du pilote » et « L'hôte du charbonnier » (*Contes du soleil et de la brume*) se déroulent le jour de la Nativité. Que ce soit la journée du premier novembre (« La nuit des morts », dans *Contes du soleil et de la brume*), les jours gras précédent le carême (« La foire grasse », dans *Contes du soleil et de la brume*), Pâques (« Pâques d'Islande », dans le recueil du même titre et « Les Pâques de Loull Vraz » dans *Contes du soleil et de la brume*), l'auteur illustre bien la place de choix qu'occupe l'imaginaire chrétien chez les Bretons, mais aussi comment cet imaginaire a pu s'intégrer aux différentes croyances qui avaient cours dans le peuple. La voix de folkloriste de Le Braz se fait toutefois plus discrète que celle de Luzel dans les *Veillées bretonnes*. Il peut néanmoins arriver à l'occasion que l'auteur interrompe la marche de l'histoire afin de livrer un commentaire explicatif quant à la nature des récits présentés. L'écrivain fait alors place au folkloriste :

Telle est, dans ses traits principaux, la rustique épopée dont les chanteurs de Noël font retentir les bourgades bretonnes. Elle se

⁹⁴ Anatole Le Braz, *Magies de la Bretagne*, édition établie par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 1994, p. 805-806.

complète par des pastorales que l'on jouait naguère dans les églises de village (*Noël des Bergers, Noël des Mages*), et sur lesquelles il serait trop long d'insister. Elle se complète surtout par un ensemble de croyances et de traditions [...] qui sont imprégnées en ce pays d'Ouest d'une saveur singulièrement originale et profonde⁹⁵.

Mais la démarche de Le Braz ne saurait être perçue comme essentiellement folklorique. Le travail d'imagination de l'écrivain prévaut sur celui du collecteur. L'auteur se place plutôt dans les rangs des conteurs traditionnels qui ne se gênent pas pour créer de nouvelles histoires à partir de celles qu'ils ont déjà entendues. Il n'est pas alors question de rigueur scientifique et de restitution exacte de la matière populaire, mais plutôt de création à partir d'un canevas :

Ce récit, Gabic L'Avéant l'avait retenu point par point et mot pour mot. Il me le refit avec une exactitude scrupuleuse, je dirai même avec une remarquable minutie. Ma mémoire ne vaut malheureusement pas celle de Gabic. Elle n'a su garder que les épisodes essentiels, et sous une forme assez différente de la véritable. On me pardonnera donc de reconstituer, au lieu de reproduire⁹⁶.

Tantôt s'apparentant à l'œuvre littéraire, tantôt à l'œuvre à caractère ethnographique, les récits de Le Braz dérivent entre ces deux ports d'attache. Contrairement à Luzel, dans ses *Veillées bretonnes*, l'auteur présente d'une manière générale divers épisodes surnaturels propres aux récits légendaires sans tenter de rationaliser les faits fantastiques. On tend donc à rendre la matière populaire dans son esprit d'origine ce qui témoigne du désir d'authenticité que recherche Le Braz. Le problème de la langue française des récits vient toutefois affaiblir la démarche de l'auteur, car les légendes qu'il rapporte proviennent à l'origine d'un milieu populaire où la langue utilisée est le breton. Voilà pourquoi le caractère authentique des récits peut être mis en doute. Le Braz voit d'ailleurs bien les limites de son entreprise « ethnologique » et mentionne à plusieurs reprises son incapacité à restituer la réelle

⁹⁵ *Récit de passants*, dans Anatole Le Braz, *op. cit.*, p. 458.

⁹⁶ *Contes du soleil et de la brume*, p. 854.

parole des gens qu'il met en scène : « Jean-René Kérello alluma sa pipe minuscule, et de sa belle voix lente et profonde, me conta cet épisode de sa vie d'Islandais, dont je souhaiterais que ma traduction n'eût point trop altéré l'accent⁹⁷ ». Le Braz voudrait offrir au lecteur plus que la trame narrative des récits populaires qu'il a choisis, mais il est conscient que l'usage de la langue française met un frein à son désir de représentation de la réalité : « En pareil cas, ce n'est pas seulement le récit, c'est encore l'accent du conteur qu'il faudrait pouvoir rendre⁹⁸ ». La langue utilisée par l'auteur demeure très éloignée du parler oral, ce dernier étant plus suggéré qu'exposé. Mais la tentative de reconstitution de l'esprit populaire ne se fait pas uniquement à l'aide de la matière proprement dite des récits (le contenu) ; l'auteur intègre aux textes différentes marques langagières rappelant l'origine populaire des contes et légendes.

C'est sans aucun doute dans la présentation de mots en breton et d'expressions populaires que se manifeste le plus clairement la vision du monde d'un groupe social particulier — l'élite intellectuelle de l'époque — sur un autre groupe formé par l'ensemble le plus important de la société, c'est-à-dire les gens du peuple (paysans, travailleurs de métier). L'utilisation de l'italique souligne la distance symbolique qu'il y a entre la langue savante et la langue populaire. Le Braz, nous l'avons vu, est bien conscient des inévitables transformations que ses récits populaires en langue bretonne doivent subir lors de la traduction en langue française. Afin de pallier la perte du caractère breton — et par le fait même, dans ce cas-ci, du caractère populaire —, l'auteur intègre à ses textes diverses expressions ou mots en langue vernaculaire, ce qui rappelle au lecteur l'origine particulière de ceux-ci tout en permettant de préserver un certain caractère authentique. La langue bretonne n'est toutefois pas incorporée aux récits sans que l'auteur utilise l'italique afin de bien marquer la frontière entre les différentes langues. Les mots d'origine bretonne sont toujours accompagnés de traduction en langue

⁹⁷ *Pâques d'Islande*, p. 634.

⁹⁸ *Contes du soleil et de la brume*, p. 778.

française. Soulignons, par exemple, le terme breton « pillawer » (chiffonnier nomade) écrit en italique qui trouve sa traduction en notice de bas de page⁹⁹, tout comme l'expression « pôtr ar vesken » qui signifie « l'homme au dé »¹⁰⁰, ou encore le mot « carabassen » désignant les servantes de curé¹⁰¹. L'auteur va même jusqu'à offrir au lecteur une réplique de dialogue en langue originale, toujours écrite en italique, mais en prenant bien soin de la faire suivre de sa traduction en langue française : « — *Ar prispitor, mar plich, merc'hik?* (Le presbytère, s'il vous plaît, petite fille?)¹⁰² ».

Pourquoi présenter des mots ou des phrases en langue bretonne et non pas écrire directement en langue française — ce que d'ailleurs Le Braz fait la plupart du temps — si ce n'est pour créer une ambiance, un effet d'authenticité? C'est sans doute dans ce but que l'auteur offre, entre autres, des couplets d'une chanson en langue bretonne¹⁰³. Il est intéressant de remarquer la présentation que réserve l'auteur à cette chanson. Tout comme le fait Luzel, dans ses *Veillées bretonnes*, elle est présentée en retrait du texte français, mais elle est aussi écrite en italique avec un caractère d'imprimerie plus petit que celui de l'ensemble du texte. Le traitement de la langue bretonne, son encadrement nécessaire par la langue française, témoigne de la perception que peut avoir l'écrivain de la matière populaire. Le discours savant, véhiculé par la langue française, régit le discours populaire qui trouve son expression parfaite dans la langue bretonne :

[La littérature bretoniste] exploite une sorte d'exotisme domestique, en réinventant pour l'intelligentsia francophone un passé et un peuple bretons de convention [...]. Cette littérature bretoniste est typiquement romantique [...]. Elle n'est faite que pour qui peut accepter cette image étrange de la Bretagne ; c'est pourquoi elle est presque toute écrite en français, pour des francophones cultivés. Le breton n'y est, quand il y est, qu'un décor destiné à renforcer le procédé

⁹⁹ *Pâques d'Islande*, p. 708.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 696.

¹⁰¹ *Contes du soleil et de la brume*, p. 835.

¹⁰² *Pâques d'Islande*, p. 685.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 695.

d'étrangéification, le sentiment qu'a le lecteur de plonger dans un délicieux ailleurs¹⁰⁴.

L'esprit populaire breton que veut traduire Le Braz se trouve nécessairement dilué lors d'une tentative de représentation en langue française littéraire. Il n'est pas rare de voir, lors d'un dialogue, un paysan breton s'exprimant d'une manière plutôt singulière. Le passé simple, bien qu'utilisé par Le Braz lors de dialogues, est plus associé à la langue écrite correcte qu'au langage oral : « Je me rappelle — tenez! comme si c'était maintenant — le jour où nous y arrivâmes, un peu avant le coucher du soleil¹⁰⁵ ».

La tentative de restitution de l'esprit populaire se manifeste aussi dans l'utilisation occasionnelle de termes francophones davantage associés au langage oral populaire. La mise en italique de ces mots issus d'une autre sphère sociale — la distanciation symbolique — est de rigueur. C'est ainsi que l'auteur présente, par exemple, le mot « catiole »¹⁰⁶, qu'il montre le verbe « bonjourer » issu de la verve populaire¹⁰⁷. Mais les propos que tient le narrateur premier — facilement identifiable à l'auteur — au sujet de la langue des paysans, soulignent encore plus efficacement la frontière symbolique instaurée entre le discours populaire et le discours savant. La perception que Le Braz peut avoir du monde populaire se construit au fil de divers commentaires soulignant l'appréciation de l'auteur pour la matière qu'il étudie. Le caractère singulier, « exotique » de la matière populaire est signalé à maintes reprises. C'est ainsi que l'auteur apprécie dans « Histoire pascalle » la nature de la langue du paysan breton : « — La lessive est finie, dit en son pittoresque langage maître Jean Derrien, le meunier¹⁰⁸ ». La recherche du caractère pittoresque semble intrinsèque à tout écrit ou étude s'intéressant au folklore.

¹⁰⁴ Jean Balcou, Yves Le Gallo [directeurs], *op. cit.*, p. 264.

¹⁰⁵ *Vieilles histoires du pays breton*, dans Anatole Le Braz, *op. cit.*, p. 618.

¹⁰⁶ *Pâques d'Islande*, p. 638.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 657.

¹⁰⁸ *Vieilles histoires du pays breton*, p. 588.

Lors de la description des festivités entourant la nuit de la Saint-Jean, Le Braz exprime l'idée qu'il se fait des Bretons et, par le fait même, de l'esprit populaire qui anime ce peuple : « [...] ils poussent un grand *iou!* que répercutent les échos lointains. C'est le cri breton ; mélancolique et sauvage, il suffit à exprimer toutes les émotions de cette race primitive chez qui l'allégresse même a de longues résonances tristes¹⁰⁹ ». Voilà qui touche directement à la perception de la matière populaire, à la façon dont elle est comprise par les écrivains bretons. La quête du caractère « primitif » paraît être un aspect fondamental de tous les types d'écrits du XIX^e siècle qui traitent du folklore. Le désir évident des différents auteurs d'offrir au lecteur un portrait qui se veut authentique de l'esprit populaire breton les a amenés, que ce soit de manière consciente ou non, à mettre en évidence le caractère primitif de la matière traditionnelle, ce caractère étant perçu à leurs yeux comme le maître pilier de toute œuvre folklorique.

Dans son préambule à la « première veillée » des *Veillées bretonnes*, Luzel fait part en termes clairs des motivations qui l'ont amené à s'intéresser à la matière populaire bretonne et et aux gens qui la font vivre :

Parlons donc un peu d'*apparitions* et de *revenants* ; et pour cela, restons en Breiz-Izel, notre chère Basse-Bretagne, sur cette vieille terre d'Armorique, poétique et superstitieuse, où les hommes sont restés plus primitifs, plus religieux et plus croyants qu'en aucun autre lieu de France, peut-être ; où l'on porte toujours le costume que l'on portait du temps de César, ou peu s'en faut ; où l'on parle toujours la langue des anciens Celtes, et chante de belles poésies populaires, tragiques ou sentimentales, et aussi un peu barbares, ce qui a sa nouveauté et son charme. dans nos temps de civilisation extrême, où la monotonie et l'afféterie dominent partout¹¹⁰.

Constatation juste et précise ou bien alors fantasmes de chercheurs et d'écrivains en mal d'exotisme ? L'analyse des différents discours présents dans les récits étudiés — la confrontation du discours savant et

¹⁰⁹ *Pâques d'Islande*, p. 688.

¹¹⁰ F.-M. Luzel, *op. cit.*, p. 13.

du discours populaire — de même que l'étude des marques langagières révélant assez nettement la dominance des sociolectes élitistes (rationaliste scientifique ou religieux) sur le sociolecte « populaire » nous amènent à saisir exactement la réelle nature du regard que porte l'écrivain-conteur du XIX^e siècle sur la matière et le milieu qu'il étudie. Les récits d'inspiration populaire ne présentent pas le monde populaire tel qu'il est, mais bien la vision du monde particulière d'un groupe défini, en l'occurrence les écrivains faisant partie de l'élite, sur un autre groupe différent du sien. Les diverses théories entourant l'étude du folklore de cette période ont inévitablement participé à la construction de la vision singulière que pouvaient avoir les hommes de lettres de cette matière :

Selon l'optique évolutionniste qui caractérise l'anthropologie de cette époque, les sociétés rurales porteuses de cette tradition orale sont clairement rapprochées des sociétés que l'on nomme alors « primitives ». L'arriération des classes paysannes apparaît à la fois comme un gage de richesse et comme un obstacle pour le collecteur qui doit surmonter la défiance du paysan, lequel accorde moins de prix que les folkloristes à ses propres « croyances naïves »¹¹¹.

Le regard de l'écrivain-conteur sur la matière populaire est donc avant tout un regard de l'« extérieur » ne participant, en fin de compte, qu'au renforcement de certaines idées reçues.

¹¹¹ Jean Balcou, Yves Le Gallo [directeurs], *op. cit.*, p. 374.

Conclusion

L'étude des contes écrits bretons et québécois d'inspiration populaire a permis de cerner la nature du regard que pouvait porter l'écrivain-conteur sur la matière populaire traditionnelle. À la lumière de notre analyse, on peut observer chez les écrivains québécois une démarche s'apparentant étrangement à celle des écrivains bretons. À quel facteur imputer cette similitude dans l'approche de la matière populaire? L'influence des théories de l'époque entourant l'étude folklorique y joue certainement un rôle important, mais, à notre avis, la similitude du regard doit être attribuée à des facteurs prenant leurs racines dans les structures mêmes des sociétés québécoise et bretonne. Ces deux sociétés présentent d'étonnantes ressemblances, tant dans leurs structures réelles que dans l'image fantasmatique qu'elles projettent. Toutes deux se présentent comme des bastions de la foi catholique profonde, d'une langue singulière par rapport à l'ensemble environnant, comme l'archétype parfait de la constance (la tradition) et de la résistance aux changements provoqués par l'industrialisation de l'Occident.

La société québécoise et la société bretonne se présentent comme des ensembles en marge de leur environnement immédiat. Le Québec francophone et catholique se distingue nettement du reste de l'Amérique du Nord anglophone et protestante. Il constitue un îlot aux traditions particulières se singularisant ainsi par rapport au reste du continent. On peut aussi voir dans ces éléments de différenciation une certaine explication à la lente avancée en terre québécoise des bouleversements industriels qui touchent pourtant tout le nord-est de l'Amérique. Il en va de même avec la Bretagne qui symbolise le dernier rempart catholique solide dans une France maintenant libérale en proie aux importants changements structurels apportés par la révolution industrielle. La Bretagne et le Québec en raison de leur nature « marginale » offrent donc aux écrivains et chercheurs qui

s'intéressent à la matière populaire un terrain propice à leur quête de l'esprit occidental pré-capitaliste.

La religion catholique occupe une place centrale dans la formation et dans le maintien de la singularité bretonne et québécoise. Elle se présente comme le caractère distinctif premier justifiant la protection de la langue qui véhicule la foi. La défense de la langue française par le clergé au Québec participe à la levée de la barricade contre l'esprit protestant envahisseur. L'idéologie ultramontaine alors mise de l'avant cherche à consolider le pouvoir du clergé sur la société de l'époque. La condamnation par l'Église du capitalisme et de l'esprit libéral associé au protestantisme a largement contribué à la marginalisation du Québec en territoire nord-américain, c'est-à-dire à la conservation et la célébration d'une société basée sur une économie traditionnelle rurale, loin de l'influence « néfaste » capitaliste.

De la même manière, le maintien de la langue bretonne comme langue des offices religieux a joué un rôle de premier ordre dans la conservation de celle-ci en Bretagne. Depuis le début du XIX^e siècle en France, l'instruction publique primaire en langue française est obligatoire. Cette décision prise par Napoléon, afin de tuer les régionalismes et de bâtir une identité nationale française forte, annonçait l'inévitable asphyxie des différentes langues régionales. Le rôle qu'a tenu le clergé breton dans la survivance de la langue bretonne paraît assez clair¹¹². La religion a permis la diffusion à un niveau institutionnel d'une langue menacée. C'est afin de conserver son pouvoir dans la société bretonne que le clergé a pris la défense de cette langue, car cette dernière demeure subordonnée aux impératifs de conservation de la foi catholique, caractéristique fondamentale, aux dires des hommes d'Église, de l'identité bretonne : « La religion a constitué l'unité de la Basse-Bretagne ; c'est le seul lien commun des habitants de ses diverses régions ; elle s'est infiltrée dans le sang breton, et forme la

¹¹² *Ibid.*, p. 310-311.

partie la plus saillante du caractère national¹¹³ ». Mais cette conception de l'identité bretonne ne fait pas l'unanimité. Des intellectuels qui ne font pas partie du clergé, comme Aurélien de Courson, ont plutôt perçu la langue comme l'élément fondateur de l'identité bretonne :

Religion, tradition, indépendance, la langue est tout cela [pour les Bretons] ; c'est elle qui, tandis que la foi s'éteint en d'autres provinces où les populations rurales elles-mêmes se dégradent dans l'impiété, sait conserver parmi les Bretons et les nobles croyances et les fraîches inspirations d'un autre âge¹¹⁴.

Sans chercher ici à saisir laquelle, de la religion ou de la langue, prime dans la construction de la singularité bretonne, remarquons seulement le caractère important que revêtent ces deux éléments dans la définition de cette identité.

Au Québec, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, s'amorce une importante réflexion quant au caractère singulier du peuple canadien-français. La langue parlée par les gens de ce coin de l'Amérique se présente naturellement comme l'élément distinctif premier et fondamental :

Or je vous le demande, que serions-nous, si, en subissant l'influence du cosmopolitisme, nous allions sacrifier le plus cher trésor que nous possédons : la langue française? [...] Voulez-vous me dire ce que nous allons être, nous dépositaires de la langue française au Canada, si nous laissons libre champ à l'introduction de mots étrangers, de composés hybrides, de tour de phrases où l'anglicisme perce à chaque instant, de circonlocutions propres au génie de la langue anglaise ? Une seule chose nous conservera notre caractère national ; c'est la langue française tant que nous la parlerons au Canada¹¹⁵.

L'identité paraît intimement liée à la survivance de la langue française dépositaire de l'esprit propre des Canadiens français. Mais ici comme en Bretagne la langue n'aurait pu se préserver sans le support

¹¹³ *Ibid.*, p. 151.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 309.

¹¹⁵ Jean Charbonneau, « Étude littéraire — À propos de langage », *Les Débats*, vol. 1, n^o 16, 18 mars 1900, p. [4].

de l'Église, de la foi catholique. Des intellectuels québécois de l'époque reconnaissent le rôle primordial du clergé dans la sauvegarde du caractère particulier du Québec :

[Les Canadiens] doivent cette conservation de leur langue et de leur foi, au clergé franco-canadien qui a toujours été à leur tête, les introduisant dans la langue française, et les dirigeant à travers des épreuves sans nombre. Oui, disons-le, et bien haut, nous devons notre salut à ce corps d'élite dont le zèle peut se résumer en ces trois mots : Dieu et Patrie¹¹⁶!

L'intérêt porté à la langue et à la religion par les défenseurs des particularités bretonne et québécoise participe au maintien d'un état social particulier jugé précaire et s'inscrit donc dans la lignée des travaux des chercheurs ou des écrivains qui s'intéressent au folklore. Il s'agit de préserver l'identité d'un peuple par la conservation des éléments perçus comme fondamentaux et fondateurs. La démarche des écrivains-conteurs répond à ce désir de conservation par la mise en scène des valeurs de la société traditionnelle menacée par la révolution industrielle. Généralement, le conte littéraire, par son schéma narratif de la punition suivant le méfait ou de la récompense suivant le bon acte, contribue au renforcement de l'ordre social établi et met en garde contre tout éventuel bouleversement ou contestation. La portée idéologique des contes écrits d'inspiration populaire est évidente. Le conte écrit se distingue entre autres du conte oral par son caractère d'abord didactique, l'aspect ludique étant souvent dilué par des propos moralisateurs explicites. Cette morale que l'on retrouve à plusieurs reprises n'est toutefois pas une caractéristique propre au genre. L'incorporation de celle-ci participe à un projet défini qui dépasse les exigences du genre ; les visées des auteurs sont claires. Nous avons vu en analysant ses contes que François-Marie Luzel désire par ses écrits agir sur le peuple. Il en va de même avec les écrivains-conteurs québécois qui eux aussi veulent participer à l'éducation des masses :

¹¹⁶ Benjamin Sulte, «L'idiome canadien», *La Revue populaire*, vol. 4, n° 11 (nov. 1911), p. 108.

C'est ce à quoi se sont appliqués les conteurs littéraires québécois du siècle dernier qui, contrairement aux conteurs traditionnels, s'immiscent dans leurs récits pour dénoncer les héros carnavalesques (ou dionysiaques) qu'ils marginalisent parce qu'ils perturbent l'ordre établi. En ce sens, les conteurs et les écrivains québécois du XIX^e siècle sont souvent perçus comme les défenseurs et illustrateurs du discours moralisateur du clergé catholique¹¹⁷.

Par leur appui évident donné au clergé et à la morale chrétienne, les contes écrits d'inspiration populaire participent au projet visant à protéger l'identité des peuples québécois et breton. L'idée de préservation se développe en réaction à une menace appréhendée. Les changements structurels apportés par la révolution industrielle sont perçus comme les germes de grands bouleversements destructeurs du patrimoine. La peinture du milieu traditionnel, que veulent livrer par les contes écrits d'inspiration populaire les écrivains de la fin du XIX^e siècle, témoigne de cette perception de la dégradation des mœurs. L'écrivain désire alors sauver d'une mort certaine des habitudes ancestrales menacées. L'ère industrielle nouvelle attaque les valeurs culturelles « authentiques » et c'est dans cet état d'anomie, qui est caractérisé par la mouvance des fondements idéologiques qui forment une société, que les écrivains-conteurs exposent ce qu'ils perçoivent comme les traits distinctifs de leur communauté.

Les écrivains-conteurs québécois et bretons de la fin du XIX^e siècle répondent bien à l'idée du personnage « problématique » de Goldmann, lequel est en quête des valeurs authentiques dans un monde où l'aspect quantitatif (la valeur d'échange) tend à supplanter l'aspect qualitatif dans les divers rapports que l'être humain entretient avec l'univers qui l'entoure¹¹⁸. Leur recherche de cet état conditionne leur regard et participe à une perception singulière de l'imaginaire populaire. Ce dernier est donc perçu comme un artefact témoin d'une époque révolue où les mœurs avaient une simplicité, une pureté sans

¹¹⁷ Aurélien Boivin, « La littérisation du conte québécois : structure narrative et fonction moralisante », *op. cit.*, p. 117.

¹¹⁸ L. Goldmann, *op. cit.*, p. 38.

pareilles. L'intérêt porté à la matière traditionnelle s'inscrit dans le projet d'exhumation du « véritable » esprit populaire, celui d'avant la révolution industrielle. Nous caricaturons à peine en saisissant dans cette démarche une recherche des mœurs non souillées d'époques antédiluviennes. Car il est bien question ici d'atteindre par le conte écrit d'inspiration populaire une reconstitution — imparfaite peut-être, mais évocatrice — de l'Age d'or des sociétés occidentales, un temps où les valeurs authentiques régissaient encore le monde.

La vision du monde particulière qu'ont les écrivains-conteurs du XIX^e siècle de la matière traditionnelle est inévitablement traduite, mais pas toujours de manière explicite, dans la construction de leur récit. Que ce soit par la mise en scène et l'affrontement de deux discours distincts (le savant et le populaire) ou par la présentation de différences langagières permettant la distinction des divers sociolectes, l'écrivain développe un réseau de significations propre qui nous renseigne sur sa perception du monde, sur le découpage nécessaire de la réalité qu'il effectue lors de la tentative de restitution d'un univers particulier. Notre étude des corpus breton et québécois nous a permis de mettre en relief comment se manifeste cette vision du monde dans la construction du texte littéraire. Plusieurs écrivains-conteurs ont exprimé clairement, en préface à leurs récits littéraires ou dans diverses revues, des commentaires qui viennent renforcer notre thèse. Ils font alors connaître le projet sous-jacent à l'écriture de contes d'inspiration populaire.

Dès 1836 dans l'*Écho de la jeune France*, De la Villemarqué exprime clairement la perception qu'il se fait de la terre bretonne, indiquant par le fait même de quelle façon il conçoit la matière populaire de cette région, cet « âpre et sauvage pays, cette terre aussi vierge que le sol du Nouveau Monde, où croît une race vierge aussi, une race monumentale, le plus pur débris de l'Europe antique, qui a gardé ses cheveux longs, ses vieilles mœurs et sa vieille langue¹¹⁹ ». La conservation en Bretagne

¹¹⁹ Jean Balcou, Yves Le Gallo [directeurs], *op. cit.*, p. 299.

d'une culture populaire propre, qui n'est d'aucune façon apparentée à la souche romane dont émanent les autres cultures françaises, amène les chercheurs et écrivains en quête de valeurs authentiques à porter naturellement leur regard vers cette terre « archaïque ». Luzel, dans sa préface à *Sainte Tryphine*, un ouvrage à caractère ethnographique dans lequel l'auteur présente une version de la vie de la sainte bretonne, précise dans quelle mouvance s'inscrit son projet de recherche folklorique breton et renseigne le lecteur sur la nature du regard qu'il porte sur cette matière : « Une des tendances du siècle est le besoin d'exhumer le passé, et de reconstruire, à l'aide de ces débris fossiles, les civilisations perdues et les littératures oubliées¹²⁰ ». Le conte écrit d'inspiration populaire est profondément marqué par cette conception de la matière traditionnelle. Les contes oraux sont alors perçus comme des artefacts témoins de sociétés ancestrales aux mœurs authentiques. Bien que souvent racontés d'abord par des conteurs bien vivants, les contes sont vus comme des corps moribonds d'espèces en voie de disparition qu'il faut rapidement étudier afin de préserver une trace de leur existence. Ils ne présentent qu'une forme imparfaite mais révélatrice de l'esprit d'autrefois.

Les auteurs québécois étudiés ont été plus avares de commentaires quant à la perception qu'ils avaient de leurs recueils de contes. La lecture que nous avons faite de ces derniers textes nous a toutefois permis de mettre en relief la vision du monde populaire que les écrivains-conteurs de la fin du XIX^e siècle développent. À la suite de la parution de la deuxième édition (1907) des *Contes vrais* de Lemay, Madeleine, dans sa critique parue dans *La Patrie* du 27 avril 1907, indique de quelle manière a été perçu ce genre de texte par l'intelligentsia de l'époque. Elle voit ainsi en Lemay un bon peintre des particularités canadiennes : « [Sa] plume se fait l'évocatrice fidèle des *époques anciennes* avec cette scrupuleuse exactitude qui dénote le

¹²⁰ P. Batany, *Luzel, poète et folkloriste breton*, Rennes, Imprimerie Maurice Simon, 1941, p. 107-108.

chercheur et le savant¹²¹ ». Le littéraire qu'est Lemay, par son travail sur la matière traditionnelle, devient alors un chercheur, un folkloriste qui s'adonne à sauver de l'oubli ce qui fait le caractère des Canadiens. Le conte écrit d'inspiration populaire se présente comme l'outil par excellence qui permet d'atteindre les valeurs authentiques alors associées au temps passé.

L'image que projettent les contes écrits d'inspiration populaire ne peut être prise comme un témoin « authentique » de la société traditionnelle. Il s'agit davantage de l'exposition d'un regard singulier — celui de l'écrivain-conteur — sur une matière particulière avec toutes les diffractions possibles et attendues qu'apporte le prisme d'une œuvre d'imagination. Il se dégage de ce type de récit une vision du monde populaire profondément marquée par les études folkloriques de l'époque. La matière traditionnelle populaire est alors perçue comme les résidus d'un fond qui était jadis d'une richesse et d'une vivacité extraordinaires. Le travail des folkloristes, comme celui des écrivains-conteurs, se situe dans cette démarche de sauvegarde de l'esprit occidental pré-capitaliste. Dès lors, toute l'actualité de cette matière, ou du milieu dont elle émane, est évacuée. Il faut attendre la deuxième partie du XX^e siècle avant que se transforme vraiment cette vision du monde passéiste portée sur la matière traditionnelle et qu'enfin le conte ne soit plus perçu comme un artefact d'une culture morte, mais bien comme la manifestation de l'esprit populaire qui est en perpétuelle transformation, vivant :

il serait tout à fait aberrant [...] de croire que les contes nous enferment dans l'archaïsme, certes savoureux et délicieux, du « temps passé ».

[...] Leur pouvoir, en effet, résulte de leur résistance au changement et en même temps de leur « malléabilité ». Comme le dit si bien Marc Soriano : « Ignorer ou minimiser ces transformations pour faire ressortir la constance d'un archétype, c'est ignorer ce qu'il y a peut-être de plus

¹²¹ Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, « Introduction », cité dans Pamphile Lemay, *Contes vrais*, *op. cit.*, p. 22. C'est nous qui soulignons.

passionnant dans les contes, c'est-à-dire leur manière de vivre et de s'adapter à l'histoire »¹²².

¹²² Georges Jean, *op. cit.*, p. 194-195.

Bibliographie

Œuvres :

Corpus québécois:

- BEAUGRAND, Honoré, *La chasse-galerie*, Montréal, Fides (coll. « du Nénuphar »), 1973, 92 p.
- , *La chasse-galerie et autres récits*, édition critique par François Ricard, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde»), 1989, 362 p.
- BOIVIN, Aurélien (compilateur), *Le conte fantastique québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Fides (coll. « Bibliothèque québécoise »), 1987, 440 p.
- FRÉCHETTE, Louis, *À propos d'éducation. Lettres à M. l'abbé Baillairgé du Collège de Joliette*, Montréal, Desaulniers, 1893, 91 p.
- , *Contes I. La Noël au Canada*, préface de M. Lemire et Jacques Roy, Montréal, Fides (coll. « du Nénuphar »), 1974, 204 p.
- , *Contes II. Masques et fantômes et autres contes épars*, introduction par Maurice Lemire et Aurélien Boivin, Montréal, Fides (coll. « du Nénuphar »), 1975, 372 p.
- , *Contes de Jos Violon*, préface de V.-L. Beaulieu, Montréal, L'Aurore, 1974, 143 p.
- , *Satires et polémiques ou l'École cléricale au Canada*, édition critique par Jacques Blais, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 2 tomes, 1993, 1331 p. [pagination continue].
- LEMAY, Pamphile, *Contes vrais*, éd. critique par Jeanne Demers et Lise Maisonneuve, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »), 1993, 483 p.
- , *Picounoc le maudit*, Montréal, Hurtubise HMH, 1972 [1878],
- MASSICOTTE, Édouard-Zotique, *Conteurs canadiens français du XIX^e siècle*, Montréal, C.-O. Beauchemin et fils, 1902, 330 p.

Corpus breton:

- HÉLIAS, Pierre Jakez, *Le quêteur de mémoire*, Paris, Plon (coll. « Terre Humaine »), 1990, 426 p.
- LE BRAZ, Anatole, *Magies de la Bretagne*, Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 1994, 1304 p.
- LUZEL, François-Marie, *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose éd. (coll. « Les littératures populaires », tome III), 1881, 379 p.
- , *Légendes chrétiennes de la Basse-Bretagne*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose éd. (coll. « Les littératures populaires », tome II), [1967], 363 p.
- , *Veillées bretonnes*, Paris, Librairie Celtique, 1944, 250[1] p.
- ORAIN, Adolphe, *Contes de l'Ille-et-Vilaine*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose Éd. (coll. « Les littératures populaires », tome XLII), 1968, 303 p.
- , *Contes du pays Gallo*, Loudéac, Yves Salmon éd., 1990 (1^{re} édition, Champion, 1904), 332 p.
- SÉBILLOT, Paul, *Littérature orale de la Haute-Bretagne*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose éd. (coll. « Les littératures populaires », tome I), 1967, 400 p.
- , *Traditions et superstitions de la Haute-Bretagne*, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose éd. (coll. « Les littératures populaires », Tome IX), Premier volume, 1967, 386 p.

Études:

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (1965), 560 p.
- BAL, Mieke, *Narratologie : essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977, 199 p.
- , *Narratology : introduction to the theory of narrative*, trad. par Christine Boheemen, Toronto, University of Toronto Press, 1985, xi, 164 p.
- BALCOU, Jean et Yves LE GALLO [directeurs], *Histoire littéraire et culturelle de la Bretagne*, 3 tomes, Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, t. I : 432 p. ; t. II : 408 p. ; t. III : 426 p.
- BATANY, P., *Luzel, poète et folkloriste breton*, Rennes, Imprimerie Maurice Simon, 1941, 361 p.
- BEAUDET, Marie-Andrée, *Langue et littérature au Québec 1895-1914*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Essais littéraires »), 1991, 221[2] p.
- BERGERON, Bertrand, « Imaginaire populaire du Saguenay-Lac St-Jean : la croyance légendaire et sa transmission », thèse de doctorat, Faculté des Lettres, Université Laval, 1985, 453 f.
- BERNARD, Jean-Paul [directeur], *Les idéologies québécoises au 19^e siècle*, Montréal, Boréal Express, 1973, 149 p.
- BOIVIN, Aurélien, *Le conte littéraire québécois au XIX^e siècle. Essai de bibliographie critique et analytique*, Montréal, Fides, 1975, XXXVIII, 385 p.
- BONHOTE, F. et al., *Sociologie de la littérature*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1973, 240 p.
- BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 244 p.
- , *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil (coll. « Libre examen »), 1992, 481 p.
- BRUNUEL, Pierre et al., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris, Armand Cloin (coll. « Lettres U »), 1983, 172 p.

- BRUNUEL Pierre et Yves CHEVREL [directeurs], *Précis de littérature comparée*, P.U.F., Paris, 1989, 376 p.
- CALVET, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, P.U.F. (coll. « Que sais-je? », n° 2 122), 1984, 127 p.
- DELCROIX, Maurice [directeur], *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*, Gembloux, Duculot, 1990 [1987], 391 p.
- DUCHET, Claude et al., *Sociocritique*, Paris, Éditions Fernand Nathan, 1979, 224 p.
- DUMONT, Fernand et al., *Idéologies au Canada français 1850-1900*, Québec, P.U.L., 1971, 327 p.
- , *Idéologies au Canada français 1900-1929*, Québec, P.U.L., 1974, 377 p.
- , *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, 393 p.
- DUNN, Oscar, *Glossaire franco-canadien*, préface de Louis Fréchette, Québec, Côté & cie, 1880, XXV, 196 p.
- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F. (coll. « Que sais-je ? », n° 777), 1958, 127 p.
- FALARDEAU, Jean-Charles, *Imaginaire social et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH (coll. « Reconnaissances »), 1974, 152 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil (coll. « Poétique »), 1972, 286 p.
- GOLDMANN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard (coll. « Idées NRF »), 1964, 372 p.
- GÖRÖG-KARADY, Veronika [directeur], *D'un conte... à l'autre, la variabilité dans la littérature orale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, 603 p.
- GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*, Montréal, Fides-CÉTUQ (coll. « Nouvelles études québécoises»), 1997, 222 [2] p.
- HÉLIAS, Pierre Jakez, *Les autres et les miens*, Paris, Plon, 1977, 510 p.
- JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Tournai, Casterman, 1990 [1^{re} édition :1981), 233 p.
- KLINCK, George A., *Louis Fréchette prosateur*, Lévis, Le Quotidien, 1955, 238 p.

- LAURENT, Donatien, *Aux sources du Barzaz-Breiz*, Tours, Armen, 1989, 335 p.
- LEMIRE, Maurice [directeur], *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome I: *Des origines à 1900*, Montréal, Fides, 1980 [1978], LXVI, 927 p.
- , *Formation de l'imaginaire littéraire au Québec, 1764-1867*, Montréal, L'Hexagone (coll. « Essais littéraires »), 1993, 280 p.
- LÉON, Pierre et Paul PERRON [études réunies par], *Le conte*, Ville LaSalle, Didier (coll. « Studia Phonetica »), 1987, 286 p.
- MARKALE, Jean, *Identité de Bretagne*, Paris, Éditions Entente (coll. « Minorité »), 1985, 215 p.
- PELLETIER, Jacques [éditeur], *Le social et le littéraire*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984, 367 p.
- ROBIDOUX, Réjean, *Les Soirées canadiennes et Le Foyer canadien dans le mouvement littéraire québécois de 1860*, Thèse (D.E.S.), Université Laval, 1957, xvi, 148 f.
- ROY, Camille, *Études et croquis*, Montréal et New York, Louis Carrier et cie, Éditions du Mercure, 1928, p. 72.
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Littératures modernes »), 1984, 222 p.
- ZERAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris, P.U.F., 1971, 184 p.
- ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252 p.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 263 p.

Articles de périodiques :

- ANGENOT, Marc, « Analyse du discours et sociocritique des textes », dans *La recherche littéraire*, Montréal, XYZ éditeur, 1990, p. 95-109.
- ANGENOT, Marc et Régine ROBIN, « Penser le discours social : problématiques nouvelles et incertitudes actuelles — Un

- dialogue entre « A » et « B » », dans *Sociocriticism*, vol. III, 2 (n° 6), 1987, p. I-XII.
- AUFFRET, Hélène et al., « Aspects de la littérature populaire (XVIIe-XXe siècle) », *Cahiers de l'Université de Pau et des pays de l'Adour*, n° 10, mars 1977, 131 p.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, « Moman, popa, l'joual pis moé » dans *Maintenant*, n° 134, mars 1974, p. 15-17.
- BERTHO, Catherine, « L'invention de la Bretagne ; genèse sociale d'un stéréotype », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, n° 35, novembre 1980, p. 45-62.
- BOIVIN, Aurélien, « Le conte merveilleux au Québec au XIXe siècle : un intéressant cas d'histoire littéraire », dans les actes du colloque international et interdisciplinaire sur les *Dimensions du merveilleux*, vol. II, Oslo, 23-28 juin 1986, p. 2-15.
- BOIVIN, Aurélien et al., « Contes et légendes », dans *Nord*, n° 7, automne 1977, 188 p.
- CHARBONNEAU, Jean, « Étude littéraire — À propos de langage », *Les Débats*, vol. 1, n° 16, 18 mars 1900, p. [4].
- DEGRAS, Priska, « L'écrit et l'oral : jeu et enjeu de la communication », dans *Itinéraires — Littératures et contacts de cultures* (« L'écrit et l'oral »), Paris, L'Harmattan (Publication du Centre d'études francophones de l'Université de Paris XIII), 1982, p. 57-64.
- GAUVIN, Lise et al., « Conte parlé, conte écrit » dans *Études françaises*, 12, nos 1-2, avril 1976, 177 p.
- GIARD, Ann, « Le conte d'auteur », *Cahiers de littérature orale*, n° 8, 1980, p. 13-48.
- LEMIRE, Maurice, « Le discours répressif dans le conte littéraire québécois au XIXe siècle », *Canada ieri e oggi. Atti del 6e convegno internazionale di studi canadesi*, Selva di Fasano 27-31 marzo 1985, vol. I : *sezione francofonia, Selva di Fasano*, Schena editore, 1986, p. 105-131.
- RICARD, François, « Notre contemporain Louis Fréchette » dans *Liberté*, n° 94 (vol. 16, n°4), juillet-août 1974, p.125-137.

- SULTE, Benjamin, «L'idiome canadien», *La Revue populaire*, vol. 4, n° 11, novembre 1911, p. 108 et 110.
- VIATTE, Auguste, « L'étude comparée des littératures francophones, convergences et spécificités », dans *Itinéraires - Littératures et contacts de cultures (« L'écrit et l'oral »)*, Paris, L'Harmattan (Publication du Centre d'études francophones de l'Université de Paris XIII), 1982, p. 11-15.